



УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ана М. Андрејевић

ФЕНОМЕН СМРТИ У
ШЕКСПИРОВИМ ТРАГЕДИЈАМА

Докторска дисертација

Косовска Митровица, 2016.



УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

Ана М. Андрејевић

ФЕНОМЕН СМРТИ У
ШЕКСПИРОВИМ ТРАГЕДИЈАМА

Докторска дисертација

Ментор:

Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић

Косовска Митровица, 2016.

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Ана М. Андрејевић
Датум и место рођења: 25.04.1978. Скопље
Садашње запослење: Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: Феномен смрти у Шекспировим трагедијама
Број страница: 577
Број слика: -
Број библиографских података: 337
Установа и место где је рад израђен: Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Научна област (УДК): 821.111.091
Ментор: Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 12. 06. 2009.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 10-2/79 09. 07. 2010. Сенат Универзитета
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: доц. др Мирјана Лончар-Вујновић, проф. др Весна Лопичић, проф. др Драгана Спасић
Комисија за оцену докторске дисертације:
Комисија за одбрану докторске дисертације:
Датум одбране дисертације:

С а д р ж а ј

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ	1
1. МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНО–ДИЈАХРОНИЈСКИ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ СМРТИ.....	5
1.1. Мистерија смрти (<i>mysterium mortis</i>).....	5
1.2. Филозофија или учење о смрти (<i>melete thanatu</i>).....	10
1.3. Живот, смрт и бесмртност у религији.....	32
1.4. Психологија смрти.....	44
1.5. Антропологија смрти.....	56
1.6. Смрт као социолошки феномен.....	65
1.7. Убиство и самоубиство као заједнички проблеми науке и религије.....	74
2. СМРТ У ОГЛЕДАЛУ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ.....	95
2.1. Смрт у књижевности.....	95
2.2. Трагедија као „чин смрти“.....	114
2.3. Иконографија и симболи смрти	125
3. РЕНЕСАНСНИ ЧОВЕК И СМРТ	136
3.1. „Ново рађање“ и „нова смрт“	136
3.2. Смрт у ренесансној Енглеској.....	148
3.3. Самоубиство у ренесансној Енглеској.....	168
3.4. Духови као ехо смрти.....	178
4. ШЕКСПИРОВ СВЕТ СМРТИ.....	188
4.1. Шекспиров живот у ренесансном свету.....	189
4.2. Шекспирове слике смрти.....	194
4.3. Натприродни свет Шекспирових драма.....	212
4.4. <i>Ромео и Јулија</i> – драма љубави и смрти.....	220
5. ФЕНОМЕН СМРТИ У ШЕКСПИРОВИМ „ВЕЛИКИМ“ ТРАГЕДИЈАМА.....	240
5.1. ТРАГЕДИЈА ХАМЛЕТА, КРАЉЕВИЋА ДАНСКЕ.....	244
5.2. Танатополитичка позадина <i>Хамлета</i>	247
5.3. Однос бића према смрти у <i>Хамлету</i>	256
5.4. Типологија смрти у <i>Хамлету</i>	294
5.4.1. Смрт у царству глуме у <i>Хамлету</i>	306
5.5. Физичка и метафизичка пројекција смрти у <i>Хамлету</i>	308
5.6. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у <i>Хамлету</i>	319
5.7. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у <i>Хамлету</i>	329

6. ТРАГЕДИЈА ОТЕЛА, МЛЕТАЧКОГ ЦРНИЦА.....	342
6.1. Однос бића према смрти у <i>Отелу</i>	346
6.2. Типологија смрти у <i>Отелу</i>	377
6.3. Иконографија и симболи смрти у <i>Отелу</i>	382
6.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у <i>Отелу</i>	387
6.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у <i>Отелу</i>	391
7. ТРАГЕДИЈА КРАЉА ЛИРА.....	396
7.1. Однос бића према смрти у <i>Краљу Лиру</i>	407
7.2. Типологија смрти у <i>Краљу Лиру</i>	438
7.3. Иконографија и симболи смрти у <i>Краљу Лиру</i>	444
7.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у <i>Краљу Лиру</i>	449
7.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у <i>Краљу Лиру</i>	454
8. МАГБЕТ.....	461
8.1. Однос бића према смрти у <i>Магбету</i>	469
8.2. Типологија смрти у <i>Магбету</i>	502
8.3. Физичка и метафизичка пројекција смрти у <i>Магбету</i>	513
8.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у <i>Магбету</i>	525
8.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у <i>Магбету</i>	529
9. ЗАКЉУЧАК.....	542
10. ЛИТЕРАТУРА.....	563

Резиме

Докторска теза *Феномен смрти у Шекспировим трагедијама* се бави критичком анализом „великих“ трагедија Вилијама Шекспира, конкретно физичким и метафизичким манифестацијама смрти у њима. Однос трагичних ликова према смрти, типологија умирања, симболи и иконографија ове вечне људске мистерије, бинарно опозитне категорије смрти, као и естетички и аксиолошки најзначајнији искази о овом феномену су анализирани кроз четири најпознатије Шекспирове трагедије: *Хамлет*, *Отело*, *Краљ Лир* и *Магбет*.

Феномен смрти је испитан мултидисциплинарно-дијахронијским приступом, а у самим трагедијама је овај феномен анализиран плурализмом књижевних метода. Овакво унутрашње и спољашње проучавање књижевног текста представља покушај да се достигне тоталитет у проучавању књижевности. Дијахронијски приказ филозофских, религијских, психолошких, антрополошких и социолошких мисли о смрти нам је открио плурализам идеја и теорија о овом феномену, које су нам помогле да боље разумемо амбивалентну ренесансну мисао о њему, фокусирајући се првенствено на његову литерарну експликацију. Захваљујући оваквом приступу, у Шекспировим трагедијама смо пронашли зачетке многих модерних идеја о феномену смрти. Истраживањем друштвено - историјских прилика ренесансе, религиозних сукоба и традиционалних веровања који су заједно формирали однос човека према смрти, постала су јаснија и осећања усамљености, скептицизма и песимизма у овој епохи. Фасцинираност феноменом смрти се огледа код свих важнијих мислилаца и писаца ренесансе, али је Шекспир најсувереније и најсистематичније зашао у скривене кутке људског ума и испитујући његове конфузне мисли, страхове и дубиозе о смрти, филозофски је контемплирао о људској трагичној судбини. Он је владајуће друштвене, религиозне и филозофске мисли о феномену смрти инкорпорирао у своја дела, али их је истовремено преиспитивао, сумњичио, па чак и пародирао. То се може приметити и у Шекспировим делима која нису од примарног значаја за наше истраживање, али ће се најексплицитније исказати у „великим“ трагедијама.

Хамлет је трагедија сва саткана од жалости за мртвима, стрепње од смрти и непрозирне таме која скрива њену мистерију. Тајанствено и полифоно значење смрти у овој трагедији се открива путем физичких и метафизичких манифестација овог феномена, богате иконографије смрти и филозофских дилема насловног јунака. Хамлет постаје гласноговорник филозофије као науке која учи о смрти (*melete thanatu*). *Отело* је „трагедија мрака“ и смрт се у њој тихо и лукаво прикрада својим жртвама преко свог

посланика Јага. *Краљ Лир* описује тешкоће живљења, али и умирања. Смрт је у овој трагедији велики „господар“ који увек долази касно и не нуди хришћанску утеху. Главна тема *Магбета* је убиство, а физичке и метафизичке манифестације смрти које доминирају овом драмом су крв, мрак, кошмари и духови. Самом Магбету смрт постаје крајњи апсурд живота, поништење и ништавило.

Кључне речи: Вилијам Шекспир, ренесансна енглеска књижевност, трагедија, феномен, смрт, убиство, самоубиство, живот, љубав.

S u m m a r y

The doctoral dissertation entitled *The Phenomenon of Death in Shakespeare's Tragedies* critically analyzes William Shakespeare's principal tragedies with the focus on the physical and the metaphysical manifestations of death. The four most famous Shakespeare's tragedies — *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, and *Macbeth* – were used in the analysis of the tragic characters' attitudes toward death, the typology of death, the symbolism and the iconography of this eternal human mystery, the binary opposite categories of death, as well as the aesthetically and axiologically most relevant lines on this phenomenon.

The phenomenon of death was approached from a multidisciplinary and diachronic perspective; while a pluralism of literary methods was used to analyze it in the tragedies. The external and internal study of a literary text was performed in the attempt to achieve the totality of a literary analysis. The diachronic review of philosophical, religious, psychological, anthropological, and sociological thoughts on death revealed a multitude of ideas and theories of this phenomenon which served to better understand the ambivalent Renaissance notion of death and its explication in literature. This approach unveiled the roots of many modern ideas of death in Shakespeare's tragedies. Furthermore, the study of social and historical circumstances during the Renaissance period — the religious conflicts and traditional beliefs which shaped the man's view of death — explained the feeling of loneliness, skepticism, and pessimism in this era. Many famous Renaissance philosophers and writers were fascinated by death, but it was Shakespeare who entered deep into the hidden corners of the human mind studying its confusing thoughts, fears, and misconceptions about death, and contemplating the tragic human fate. Shakespeare incorporated the leading social, religious, and philosophical theories of death into his works, at the same time examining them, reevaluating them, and even mocking them. This is easily observable in his works, many of which are not the focus of this research. However, this tendency of Shakespeare's is most prominent in his principal tragedies.

The tragedy *Hamlet* is tightly woven from the mourning for the dead, fear of dying, and darkness that obscures the mystery of death. The secret and polyphonic meaning of death in this tragedy is revealed through physical and metaphysical manifestations of this phenomenon, rich iconography, and philosophical dilemmas of the title character. Hamlet becomes the prolocutor of philosophy as the science of death (*melete thanatu*). The tragedy of darkness, *Othello* narrates of a death which sneaks up to its victims through its harbinger, Iago. *King Lear* describes the sufferings of living and dying. Death here is a great master which always comes later than wanted and offers no Christian consolation. The main theme of *Macbeth* is

homicide; while physical and metaphysical manifestations of death which dominate this tragedy are blood, darkness, nightmare, and ghosts. Macbeth perceives death as the final folly of life, annihilation and nothingness.

Key words: William Shakespeare, Renaissance English literature, tragedy, phenomenon, death, homicide, suicide, life, love.

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Докторска дисертација под насловом *Феномен смрти у Шекспировим трагедијама* има за циљ да, сагледавањем досадашњих сазнања о смрти из области филозофије, религије, антропологије, историје, социологије и психологије, приступи откривању овог феномена литерарно пројектованог у Шекспировим „великим“ трагедијама. Овај задатак подразумева превасходно познавање развоја мисли о смрти као феномену, посебно у епохи у којој је аутор стварао. Тумачење трагедије као драмске врсте којом неминовно доминира смрт и Шекспирове представе о овом феномену присутне у осталим књижевним делима која нису првобитан предмет ове дисертације, помоћи ће анализи књижевног текста одабраног корпуса у којем се посебно тумачи значењски ефекат теме смрти. Приликом приступа решавању проблема, задатог насловом дисертације, пратићемо хронологију феномена смрти у драмама. Велики проблем у покушају откривања аутентичног Шекспировог приказа смрти доноси, не само искљученост субјективности аутора из литерарног текста, већ и ренесансна цензура сваке револуционарне мисли, а посебно утицај религиозних канона који проблематизују ауторову веру или сумњу у до тада постојећи став о смрти. Наиме, недоказивост Шекспировог верског опредељења замагљује аспекте проучавања његових драма када нам је примарни циљ продрети у његову мисао о смрти. Католичка и протестантска есхатологија, које су у време Шекспировог живота биле сукобљене, знатно се разликују у покушају објашњења феномена смрти. Сходно томе, морамо се ослонити на доказане и доступне културолошке чињенице овога периода и у књижевном тексту Шекспирових „великих“ трагедија трагати за њиховим обрисима.

Докторска дисертација под насловом *Феномен смрти у Шекспировим трагедијама*, као почетну хипотезу, има идеју да истражи и одгонетне ауторово представљање смрти сходно дијакхронијским променама у схватању овог феномена и наговести потоње неусаглашености идеја о овом феномену. Бинарне и опозитне категорије живота и смрти су увек биле и биће изазов у човековом покушају осмишљавања бића. Сократ их је повезивао као постојање једног из другог - без живота не би било смрти и обрнуто и то ћемо у раду покушати да назначимо. Загонетка смрти, коју човечанство покушава да реши од свог настанка, је имала многе одгонетаче кроз историју, међутим, ниједно решење није у потпуности задовољило човека, већ је само спорадично умањивало тескобу изазвану страхом од смрти. Да ли је Шекспир, велики писац, али и филозоф и психолог успео да припише смрти нове карактеристике, које је идеје танатологије усвајао, како их је трансформисао и преносио на своје ликове и

радњу? Да ли је основни водич његове мисли о смрти била религија, филозофија или пак ненаучна, народска мудрост која је усвајала разнородне елементе културе - биће основна питања на која ће овај рад покушати да да одговор.

Спорења о Шекспировој вери постоје од како је он постао еминентна и ауторитативна личност светске литературе. Биографски подаци о Шекспиру су оскудни и остављају простора многобројним спекулацијама и интерпретацијама у правцу креирања позитивистичког и психолошког приступа његовом делу. Ми нећемо занемарити епоху у којој је аутор стварао јер смо мишљења да друштвене околности не могу, а да не нађу место у уметности. Владајуће социјалне идеје о есенцијалним животним питањима, па и народна веровања, улазе свесно или несвесно у систем мишљења уметника. Одроз стварности у уметности је алхемијски процес. Стога ће ова докторска дисертација покушати да осветли начин на који се ренесансни човек носио са проблемом смрти, пратећи дијахронију развитка свести о овом проблему кроз историју и везивати је са савременим тековинама. Неопходно је упознати се са епохом ренесансе да би се схватио поглед ренесансног човека на смрт, посебно након доминације доктриналне средњовековне институције цркве која је била власник човековог живота, па и смрти. Шекспиров живот се није могао одвијати ван тековина друштва, те смо склони веровању у макар делимични утицај колективне мисли о смрти на његово стваралаштво. То ћемо у раду и покушати да докажемо.

На путу покушаја откривања неоткривене и неискуствене, метафизичке тајне смрти, морали бисмо да кренемо од развојне мисли многих наука о овом феномену. У циљу осветљавања феномена смрти у Шекспировим „великим“ трагедијама користићемо мултидисциплинарни метод који ће помоћи разумевању вечитог интересовања за феномен смрти, открити многобројне проблеме са којима су се науке и религије сусретале у жељи да га објасне и показати промене начина мишљења о смрти. Културолошка чињеница је да се смрт не може тумачити само са једног аспекта или чак из оквира сазнања једне хуманистичке науке, те је из тог разлога, почетком XX века, настала и посебна интердисциплинарна наука за интерпретацију феномена смрти - танатологија. Избећи ћемо биолошко и медицинско дефинисање смрти које није значајано за обраду теме. Дефиниција смрти је јасна: претварање органског живота у неорганско, нестанак свих животних функција организма и крај физичког постојања. У типологизацији рада, обратићемо пажњу на однос ликова према смрти, начине умирања јунака, врсте смрти које преовладавају, али ћемо покушати да осветлимо етичко и естетичко значење смрти у „великим“ трагедијама. Користећи сазнања о богатој

иконографији смрти, покушаћемо свеобухватније да приступимо анализи трагедија истражујући мотиве и симболе смрти.

Овако задатим приступом, немогуће је било ограничити истраживање и развој теме на једну књижевну методу. Плурализам књижевних метода је неопходан при приступу оваквој теми. Овај рад је морао узети у обзир више књижевних метода: *позитивистички метод* Огиста Конта и Иполита Тена ће нам користити у покушају стварања везе познатих биографских података о аутору (раса, средина и моменат) са његовим литерарним инспирацијама; *културно-историјски метод* или *историзам* расветлиће нам спољашње чиниоце који условљавају дело и утичу на друштвено одређење књижевног дела, а Дилтајев *метод историје идеја* ће нам открити „штимунаг“ тога доба. Нису изостављени ни: *психолошки метод* који покушава да објасни стваралачки процес аутора и открије његова социјална и религиозна осећања, па и читаоца који дело доживљава, *структурализам* путем кога ћемо покушати да откријемо дубинску структуру слојева значења текста као сегмента ширег система (књижевности, уметности, културе) и *феноменолошки метод* којим, спознајући материју (феномен смрти), испитујемо свест и њене садржаје (трансцендентална субјективност), односно покушавамо да из емпиријског света откријемо суштину или смисао. Слично теорији рецепције, феноменолошки приступ заговара неодвојивост предмета спознаје од свести која спознаје. *Интертекстуалност* (Ролан Барт, Михаил Бахтин) је још један књижевно-научни метод који се не може избећи јер се у сваком тексту чују одједи других текстова са којима је он у интертекстуалној вези и коју читалац уочава. Коришћењем методе *транстекстуалности* уочићемо директан утицај једног текста на други или пак утицај основних карактеристика жанра или типа говора на основни текст. *Теорија рецепције* (Ханс Роберт Јаус, Умберто Еко) је још једна неизоставна књижевна метода која коначно уобличава књижевни текст као отворену и променљиву категорију у зависности од начина рецепције и хоризонта очекивања. *Импресионистичка критика* рецепцију посматра као субјективни доживљај дела и она ће неминовно пратити наш доживљај смрти у Шекспировим трагедијама. Ако Деридину *деконструкцију* посматрамо као метод проналажења противуречности, сукоба и апорија, као и онога што је „невиђено“ у тексту, можемо рећи да ће се у овој дисертацији и ова метода показати као применљива.

Све заступљенији метод проучавања енглеске ренесансне књижевности, *нови историзам* Стивена Гринблата је, донекле, наставак позитивизма који је у праву када доказује да се ренесансна књижевна дела уклапају у контекст и шири спектар дискурса и друштвене праксе енглеског друштва, те се и он чини прихватљивим у приступу овој

теми јер инсистира на међузависном ставу историје и уметности. Међутим, ми се нећемо у потпуности сложити са мишљењем нових историчара да је Шекспир само још један глас међу многим ауторима који су продукти културе, стављени у службу политике толико да нису могли да искажу сопствени идентитет. Долиморов *културни материјализам* издваја радикални став Шекспира према институцијама цркве и државе, што ћемо у раду и нагласити. Шекспир је итекако изазивао владајућу идеологију и религију и са израженом опрезношћу и умешношћу је сумњичио и маскирао утврђене друштвене норме. Иако *англоамеричка феминистичка критика (гинокритика)* прилично једнообразно тумачи патријархални свет Шекспирових дела у којима жена има минорну и подређену улогу, одређена тумачења ове оријентације ће нам открити специфични однос ренесансног човека према смрти жене.

Дакле, методолошки приступ овој теми биће базиран на плурализму метода, како унутрашњем тако и спољашњем проучавању књижевности, синхронијском и дијакронијском, готово тоталитету истраживања књижевности. Спољашњи приступ овој теми укључује мултидисциплинарно истраживање феномена смрти и лежи на основама танатологије као новоосноване науке, те ћемо му тако прићи кроз историјски преглед смрти са нагласком на промену ставова о смрти посебно у ренесансном периоду. Биће ово и преглед филозофских мисли о смрти од античких мислилаца и њихових разноврсних приступа феномену смрти, преко ренесансне скептичности Монтења, па све до Хајдегера по коме смрт даје смисао животу и Сартра који је види апсурдну колико и живот. Феномен смрти ћемо посматрати и са религијског аспекта, приступом који укључује есхатологију и ритуале смрти. Перципираћемо антрополошке и социолошке аспекте који нуде увид у став старих и нових друштава према смрти, где ћемо уочавати сличности и разлике у мислима о овом феномену. Посебно ћемо истаћи психолошки аспект који открива индивидуалну борбу човека са смрћу, његову бол и патњу у сусрету са смрћу блиских људи и његов страх од смрти. Дакле, циљ који смо себи на почетку рада поставили је велики а да ли ћемо успети да до њега стигнемо и одговоримо макар на нека основна питања постављена овим задатком, сазнаћемо на крају. Као што се суштина живота можда открива тек у смрти, тако се и резултати било ког подухвата очекују на његовом крају. Остало је ћутање!

Покушаћемо да са поменутих аспеката сагледамо и донесемо закључак о овом нерешивом феномену људског постојања и нестајања који је Шекспир систематски излагао, посебно кроз своје трагедије. О смрти у Шекспировим делима је мало писано, посебно на нашем подручју, па би и задирање у ову тему могло да допринесе научној мисли и шекспирологији као посебној науци.

1. МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНО–ДИЈАХРОНИЈСКИ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ СМРТИ

1.1. Мистерија смрти (*mysterium mortis*)

Тумачење живота и света морало је почети са размишљањем о смрти јер је тек са познавањем смрти живот могао постати чудо. Сва људска лепота, радост и љубав одмерава се наспрам смрти и највишу вредност у животима смртних бића има оно што пркоси смрти. Човек је из тих разлога од давнина покушавао да реши своју најтежу *загонетку*, како смрт назива Љубомир Тадић у делу *Загонетка смрти* (Tadić 2003: 9) или *енигму*, како је зове Емануел Левинас. (Levinas 2000: 229) Она је била мистерија за источњачке мислиоце, за стару грчку и римску културу, за религије и митологије, али је то и за савремене науке. Стари Грци су тајну службу упућену неком богу, која је будила наду у поновно рођење после смрти и поистовећивање са богом у бесмртности, звали *mysteria*, каже Тадић. (Tadić 2003: 57) Они су на смрт гледали амбивалентно као на пријатеља и непријатеља, дечака и демона, безначајну и моћну силу понекад прижељкивану, а понекад проклињану. Бернхард Таурек истиче да дихотомија оваквог става према смрти остаје њено основно обележје до савременог доба. (Таурек 2009: 52) Да ли је смрт крај живота, прекид свих људских тежњи и надања, немилостиво од свега што волимо, непријатељ живота или пак њоме почиње нови живот растерећен од земаљских брига и пропадања, што доноси пријатељско спасење?

Ниједна људска мисао или идеја се није тако мало променила од прастарих времена од идеје о смрти, на шта нас подсећа и Сигмунд Фројд (Frojd 2001), што довољно говори о немогућности њеног коначног дефинисања, објашњења, разумевања, оправдања или пак негације. Можемо је назвати аисторичном, вечном мистеријом која скрива своју суштинску бит. Међутим, константним истраживањем овог есенцијалног обележја природе људских бића ипак се долазило до мењања става према смрти. Ми знамо шта је смрт, можемо је дефинисати, али не знамо да ли и шта она доноси човеку и никада нећемо научити да се према њој безбрижно односимо. Вечно ће постојати страх од смрти (*timor mortis*). Арнолд Тојнби даје дефиницију смрти:

Смрт, шта год да је проузрокује и које год да су њене последице, је догађај у коме претходно живо тело постаје леш који трули (осим ако је његово физичко труљење вештачки заустављено), док, у исто време, психа остаје без сазнања (на пример престаје да комуницира са психама било ког бића које је живо у том тренутку). ¹ (Тоунбее 1969: 85)

¹ Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу аутора рада

Сва друштва су покушавала да изграде механизме борбе против смрти, што сведочи о исконском страху човека према овој вечној мистерији. У том процесу се само човек мењао покушавајући да се прилагоди смрти, док је она остајала иста. Немогућност личног искуства смрти је основни разлог њене загонетке, јер смрт упознајемо само као смрт „другог“. Лично непознавање смрти је разлог вечне људске недоумице о могућностима постојања живота после смрти. Оно што је неоспорно и, можда, једино емпиријски извесно и потврђено када говоримо о феномену смрти јесте истина записана одавно: „*Mors certa, hora incerta*“. Значење ове старе латинске пословице: „*Смрт је извесна, час је неизвесан*“ усложњава проблем ове мистерије. Страх од неизвесности тренутка смрти, праћен недоумицом да ли и шта после смрти постоји чини загонетку овог феномена још сложенијом. Живот је испуњен страхом или прецизније стрепњом од смрти (да употребимо егзистенцијалистичку и феноменолошку одредницу). Стрепња од смрти се јавила оног тренутка када се први човек суочио са физичким пропадањем тела, што га је нагонило да тумачи смрт као престанак постојања. У немогућности да прихвати овакав крај живота, човек почиње да креира алтернативне интерпретације смрти у нади да она није пуко ништавило. Упркос чињеници да има мислилаца, попут Еугена Финка и других феноменолога, који истичу да смрт решава загонетку живота, а не да је поставља (Fink 1984: 49), страх од смрти није умањен оваквом тезом - човек се никада неће помирити са чињеницом смрти. Мисао о њој није урођена човеку, она се јавља само као последица спољашњег искуства пропадљивости, коначности и нестанка. Само је човек свестан смрти и отуд је смртник синоним за човека, сугерише Тојнби. (Тоунбее 1969: 62)

Главна црта сваког друштва уопште је тумачење смрти и утврђивање начина како се према смрти треба поставити ради заштите заједнице. Став друштва према смрти, дакле, формира начин на који људи живе. Култ мртвих је најисконскији култ као „наиндивидуално пра-искуство, социјална отвореност за проблем смрти, он је једно темељно постављање полиса према смрти“, каже Финк. (Fink 1984: 156) Тако је смрт, не само природни, већ и друштвени феномен, али и религиозни и космички који „нарушава колективну повезаност“, како каже Лешек Колаковски. (Колаковски 2001: 186) Истина је да смрт раставља људе, али их и изједначаје, уједињује у колективној крајњој несрећи. Мислимо да та једнакост чини човека свеснијим смрти и њене неминовности, али му не умањује тескобу која настаје ишчекивањем сопствене смрти. У борби са том стрепњом и у покушају победе смрти, човек је настојао да створи дела која ће га надживети. „Зато што знају да ће умрети, људи су створили уметности и науке, филозофије и религије“, кажу Хендерсон и Окс. (Henderson, Oakes 1963: xi) *Arx*

longa, vita e brevis - Уметност је дуга, живот је кратак, каже стара латинска пословица. У импулсу људске жеље за бесмртношћу, откривамо настанак цивилизације. Желећи да превазиђе очај због смртности и да се приближи бесмртности, човек је подизао вечне споменике и тежио културним достигнућима. Тако култура постаје материјална имортализација кроз вечна остварења, закључују Хендерсон и Окс.

Уметност је вид борбе против смрти и израз жеље за бесмртношћу. Бојећи се смрти, човек је створио мит о бесмртности, каже Тодор Баковић. (Baković 1997: 51) Религија је управо настала на темељима ове чињенице. Филозофија је више од свега наука која учи умирању, а као централна тема човековог интересовања, смрт је и основни проблем медицине, психологије, социологије, антропологије и других наука. Историја је наука која води евиденцију о смрти цивилизација, држава и људи или како је Ниче истицао она је сећање на смрт (*memento mori*) модерног човека која нас стално подсећа на пролазност времена и живота, уништавање и пропадање. Алан Фридмен истиче да је смрт створила и најстарије људске градове, односно гробља (Friedman 1995: 98), које Бодријар назива „првим гетом“, створеним да би се људи удаљили од мртвих. (види Bauman 1992: 24) Чини нам се да ове две различите метафоре гробља доказују вечно амбивалентни став човека према смрти као према добром и злом феномену. Поимање гробља као градова произилази из позитивне корелације гробља са светом живих изједначајући их, док поређење гробља са гетом указује на удаљеност и изолованост мртвих од живих.

Како смрт има многобројна лица и доживљава се на безброј начина, морамо је тумачити у контексту и компарацији са филозофским и религиозним, антрополошким, историјским и социолошким, као и психолошким факторима који је проблематизују. Само овакво, интердисциплинарно и интерсубјективно тумачење смрти, може бити успешно. Објективни став према смрти нас може одвести само до статистичких података медицине, а субјективни само личном односу према смрти. Интерсубјективни покушај објашњења смрти, који препоручује Таурек, се најбоље примећује у уметности: митовима, песмама, сликама, архитектури, музици итд:

Тако је нпр. мит о Орфеју мит о смрти, а и Дантеово путовање на ону страну води у царство преминулих. И Шекспиров *Хамлет* почиње повратком покојника и у више наврата кружи око давања смисла смрти. Пирамиде древног Египта представљају архитектуру смрти. Арнолд Беклиново *Острво смрти* и слике *Страшног суда* Хијеронимуса Боша и Микеланђела тематизују судбину мртвих, а код Микеланђела саму смрт. Можда и највећи страх и трепет ствара скулптура смрти коју је у Бар-ле-Дику поставио Лижије Ришје, а која представља полураспали леш који, док стоји, подиже и посматра једно срце. Моцартов *Requiem* је незамислив без односа према смрти. (Таурек 2009: 11)

Увидевши потребу за мултидисциплинарним и дисперезивним приступом феномену смрти почетком XX века настаје и посебна наука названа *танатологија*,

(„грч. наука о природи и узроцима смрти“ - Мићуновић 1991: 712) Она се првенствено бави експликацијом и анализом смрти са аспекта биологије и медицине и пропагира холистички приступ у опхођењу према људима на самрти и ожалошћенима. Међутим, она ће своје интересовање проширити на знања стечена из области психологије и социологије, антропологије и историје. У циљу бољег разумевања смрти, филозофија и уметност су прве дале инструментариј који ће се у проучавању смрти користити, док је религија, иако својом суштинском природом не захтева истраживање већ само веру, помагала и помаже феномен прихватања смрти. С тога, ради бољег разумевања мулдисциплинарног приступа теми ове дисертације, можемо говорити о танатологији као збиру свих ових људских сазнања о смрти. Професор Куљић овако дефинише танатологију:

Филозофски гледано, танатологија је мисао о смислу живота виђеног кроз сочиво смрти. Танатологије су увек део морала, али и космологије и учења о постању. Танатологија је у религији центрирана око тумачења односа створитеља и створених и око изналажења начина повратка створених (спашених) створитељу: једнако у Месопотамији, Египту и у хришћанству. Реч је о космологији као променљивој историјској свести. Британски социолог религије Џон Дејвис пише да танатологија пружа смисао `култури смрти`, дефинише однос између бесмртних Богова и смртног човека, формира ритуале и осмишљава осећање смрти. (Куљић 2014: 87)

Човек, дакле, не одустаје од откривања суштине смрти, те тако упошљава све своје знање не би ли продро у њу и ослободио се своје најтеже судбине. Иако природни феномен, смрт се мора посматрати као трагични исход људског живота којој само љубав може бити опозитна животна снага. Латинска изрека каже: „*Nec morte effugere, quisquam nec amore*“ или „*Нико не може побећи од смрти, ни од љубави*“. „Смрт је неумитна, неминовна и неумољива. Љубав, симбол живота, његова срж, духовна и физичка, њен је вечни непријатељ“, интерпретира ову изреку Тадић. (Тадич 2003: 221) Иако отпор према смрти можемо исказати кроз љубав, сећање на преминуле и слављење новог живота који кроз љубав настаје, смрт се увек показује као трагични епилог људског живота. Моћ и тријумф смрти поразно делују на човека. Будући да је човек створен за живот, смрт је увек трагична претња постојању. Суштина људске егзистенције је заправо осећање те трагичности, али је оно и предуслов стварања и покретања света. Јован Стриковић сматра да управо из тог осећања трагичности произилазе моралне норме и кодекси понашања људске врсте, а не из васпитања, како је мислио Фројд. (Стриковић 1998: 17) Стално присутна мисао о смрти нагонила је човечанство на колосалне, цивилизацијске промене, оне добре, али и зле. Финк истиче:

Она сама (смрт) није феномен, она се догађа као одлазак из појавног света, као „отрзање“, као ишчезавање из свеобухватајуће присутности у којој су принципијелно сабрани сви „феномени“. Пошто смрт није, строго узевши, никакав феномен, али прожима и сенчи све феномене живота човека... смрт је највише интерпретирани моменат постојања... Од смрти очекујемо оно што нам није могао дати живот... Она нам је страшна и истодобно „присна“; она има двоструко лице уништења и избављења. (Fink 1984: 164)

Смрт „другог“ можемо посматрати као феномен, али о сопственој смрти можда треба да говоримо као ноумену, као што Кант сматра Бога ноуменом који се не може емпиријски испитати из перспективе овог света. Ако занемаримо вантелесна искуства пацијената који су били у блиском сусрету са смрћу (NDE – Near Death Experience), онда се можемо бавити само проучавањем смрти „другог“ као феномена. О овим искуствима се и даље говори са скептицизмом због недостатка научних чињеница које би их објасниле, али документовани извештаји о овом феномену су све присутнији и истраживанији.²

Према мишљењу Едгара Морена (*Џовек и смрт* 1981), људско друштво је током свог развоја мењало однос према смрти у три фазе. Архаична друштва су на смрт гледала као почетак новог рађања, а не као човекову коначну пропаст. Свет мртвих је тада био присутан у свету живих. У другој фази, метафизичка друштва одвајају свет мртвих од света живих, док трећа фаза доноси потпуно негирање и порицање смрти у модерном свету. Хуманисти који су човеку вратили Бога и усадили му лични однос са њим, одвојили су га од цркве и одузели му смрт као колективну веру у васкрсење која је владала у раној средњовековној мисли. Од просветитељства и рационализма, наука преузима главну реч у тумачењу смрти, чиме се сфера истраживања овог феномена почиње сводити на оностраност и коначност:

Човек се природно плаши смрти, не само зато што је човек „природно биће“ везано за земљу, телесни живот и његове манифестације, не ни зато што би се плашио пакла (у хришћанском средњовековљу људи су се мање плашили смрти него пакленог живота после смрти, према застрашујућим и „педагошки“ припремљеним представама црквених људи у институцији цркве, а не Цркве као „мистичног тела Христовог“), већ у новом веку, првенствено зато што се плаши смрти као ништавила. Овакав страх нововековног и савременог човека од смрти као ништавила, говори у прилог напредовања индивидуације човека и човечанства у односу на време „дечијих болести“ хришћанства у коме је колективна психа увелико преовлађивала над индивидуалном. Колективна психа, присутна у сваком човеку, такође не зна за смрт... и на смртне опасности које им прете споља или изнутра, реагују „трагичним оптимизмом“, или пре, „неподношљивом лакоћом постојања“. (Јеротић 2007: 42-43)

Став модерног човека према смрти се драстично променио и то на горе. Смрт је трауматизована, постала је удаљена од живота, дивља и застрашујућа. „Негирање смрти“, синтагма коју је увео још Сигмунд Фројд, није престала да важи ни у данашње време. Овакав однос модерног човека према смрти Таурек је назвао „амнезијом смрти“. (Таурек 2009: 21) Жан Бодријар сматра да је порицање или „десоцијализација смрти“ наступила као средство идеолошке контроле. (Bodrijar 1991: 163) Он истиче да бити мртав данас представља аномалију и зато смрт покушава да се поништи

² Тако Рејмонд Муди, амерички психолог и лекар у делу *Живот после живота* (Lento, Beograd, 2009.) документује исповести и искуства 150 људи који су доживели клиничку смрт. Интересантне и донекле охрабрујуће су сличности ових искустава која нам подгревају наду у постојање живота након смрти. Јака светлост на крају тунела није само устаљена и сликовита метафора преласка на онај свет, већ је искуствена слика људи који су се нашли на граници живота и смрти.

акумулацијом материјалног богатства, што човечанство води ка култури коју прожима смрт. Овакав друштвени преокрет става према смрти, који ће бити илустрован у наредним одељцима овог поглавља, примећен је у готово свим наукама које се баве овим феноменом и код готово свих мислилаца модерног доба.

1.2. Филозофија или учење о смрти (*melete thanatu*)

Optimum meditatio et sapientia est meditatio mortis

Размишљање о смрти сваког чини филозофом и мистиком

(Варава 2010:100)

Филозофско тумачење смрти обухвата онтологију смрти која у себе убраја топологију, односно место смрти у целокупном склопу бивствујућег и етиологију која поставља питања о узроцима и разлозима смрти. Учења, која смрт посматрају као могући наставак живота после смрти, престају да буду онтолошка и постају етичка, али су и она била предмет проучавања филозофије. На раскрсници путева према Хаду и Елизијуму, стари Грци су видели место на коме се суди мртвима, истиче Тадић. (Tadić 2003: 31) Платон помиње и трећи пут који треба да натера душе на покајање, што одговара каснијој хришћанској идеји чистилица. Хришћанска концепција смрти је, такође, етичка зато што својим есхатолошким учењем подразумева заслужени живот после смрти. Морални аспект смрти одражава и стара пословица: „Када бисмо само једном у току дана помислили на смрт, били бисмо бољи људи“.

Човека је одувек мучило питање да ли је смрт крај живота или постоји неки елемент бића који наставља да живи и после смрти. Дуалистичка перцепција смрти, која верује у постојање душе (духа) човека након смрти, јавила се још у античко време. Опозитно овој концепцији, имамо материјалистичку или физичку теорију која човека види као тело са личношћу и умом које са смрћу пропадају. Материјалистичка школа коју је прославио Епикур, не види у смрти никакву мистерију или загонетку каквом смо је представили у уводном делу овог поглавља. Иако се ова школа заснива на емпиријским и рационалистичким претпоставкама, човеку није у природи да је безусловно прихвати, будући да би тиме осудио своју егзистенцију на ограничен временски период. Створен за живот, човек се одувек борио против материјалистичке концепције смрти.

Све светске филозофске школе су проучавале питање смрти као есенцијални проблем човековог бића. Тако индијска класична филозофија не нуди веру у постојање раја и пакла, већ је сеоба душа начин на који човек може доћи до спасења. Будистичка

филозофија, која се на основама индијске мисли развила у Кини, смрт посматра као спасење и уједињење са космичком енергијом (уколико је душа спремна на то), а живот као ропство. Вера у реинкарнацију није будистичка тежња победе смрти, већ врста казне за душу која није доспела до Нирване (блаженства). Египатска филозофија је читав универзум посматрала као јединствен организам створен од више живих саставних делова од којих је један и човек, који то не престаје бити и након смрти. Источњачка филозофија, дакле, махом прихвата смрт као природни ритам живота, док је западна гледа као напад на нашу природу против које се треба борити.³

Филозофија се у античко доба дефинисала као *учење о смрти (melete thanatu)*. Филозофи се за смрт занимају као за општу појаву и глобални феномен, док смрт појединца виде као део вечног природног процеса, односно као саставни део живота. Античка филозофија, дакле, смрт конкретног бића не посматра као онтолошки проблем. Пресократовци, којима припада и Хераклит, су веровали да треба да живимо од смрти, а да умиремо од живота. Смрт је за њих значила утапање душе са нечим универзалним и божанским. До тога се најлакше може доћи преко аскезе. Како је људско тело само по себи гроб, а живот је смрт, треба стално težити проналаску душе и пустити је да се утопи у универзално. Системско филозофско одређивање основних проблема живота и смрти први је започео Сократ који је тиме постао зачетник филозофске антропологије и танатологије. Преко Платонових дела *Одбрана Сократова, Критон, Федон* (Platon 1985), Сократове идеје о умирању су постале највећи документ филозофске теорије смрти. Оптужен да „квари омладину, и што не верује у богове у које верује држава него у друга нова бића демонска“ (Platon 1985: 51), Сократ користи тужбу у своју одбрану. Какви год да су ти демони, они мора да долазе од богова, те онда и он сам мора да верује у њих - брани се Сократ. Демони на које се он позивао постојали су у њему самом, били су, дакле, нека врста модерне свести и савести.

Срамота која је Сократу нанета оптужбом била му је теже подношљива од саме смрти. „Никада није право ни неправду чинити, ни неправду за неправду враћати, ни од зла, кад се оно трпи, бранити се тиме да се зло враћа“, рећи ће. (Platon 1985: 81) Зато је одабрао смрт, трезвено се припремајући тридесет дана игноришући молбе пријатеља да прихвати прогонство:

Јер, бојати се смрти, грађани, не значи ништа друго него држати се мудрим, а не бити мудар. То значи мислити да човек зна оно што не зна. Та нико не зна није ли смрт од свих добара највеће добро за људе, а опет плаше се од ње као да поуздано знају да је највеће зло. (Platon 1985: 56)

³ (Више о смрти у источњачкој филозофији: Tadić 2003: 42-55 и Moren 1981: 235-241 и 275-298)

Сократ је желео да буде равнодушан према смрти и подсећајући на тадашње двојако веровање о смрти, он каже:

Него је све као сан, кад се спава и ништа не сања, смрт би била чудо од благодати... У другом случају, ако је смрт нека сеоба одавде на друго место, и ако је истина оно што се говори да заиста бораве онде сви они који су преминули, каква би срећа могла бити већа него ова, људи судије? (Platon 1985: 69)

У уметности постоји блискост у интерпретацији сна и смрти. У филозофском виђењу, сан је нека врста мале смрти. Платон је записао и речи којима се Сократ опростио од судија у *Одбрани Сократовој*: „Али већ је време да одлазимо - ја у смрт, а ви у живот. А ко од нас иде ка бољем спасењу, то нико не зна осим бог.“ (Platon 1985: 70)

Сократ је у дијалозима *Федон* и *Критон* безбрижан, чак и весео јер верује да ће после смрти отићи у рај у коме ће његова бесмртна душа наставити да живи. Главна питања која се јављају у овим дијалозима, посебно у *Федону или о души*, су она везана за постојање душе. Имамо ли уопште душу и ако је имамо, да ли је она бесмртна и живи ли после смрти која се дешава последњег дана нашег живота? Сократ верује у бесмртност душе што га чини дуалистом, као и његовог ученика Платона. Душа мисли и рационална је, према Сократовом мишљењу. Она мисли о уопштеним идејама што ће као идеју водилу своје филозофије преузети и Платон. То су врло апстрактне платонистичке форме идеја: не постоји физичка идеална лепота, само идеја лепоте је идеална. Ако је људски ум у стању да замисли апстрактне и нематеријалне идеје, оне које не постоје у емпиријском и физичком свету, које су вечне и непроменљиве, а јесте, онда је он у стању и да живи после смрти и да буде бесмртан. Платон учи да ове идеје можемо замислити само када душу изолујемо од тела у току живота аскезом, сугерише Тадић. (Tadić 2003: 88) Тиме ће се и сама смрт лакше доживети као коначно одвајање душе од тела. У супротном, грешна душа се неће ослободити тела после смрти, већ ће остати заробљена у њему као кад му је робовала за време живота (реинкарнација нечисте душе). Међутим, таква душа ће напослетку умрети и такве смрти се треба плашити. Био би неочекивани добитак, како Сократ у *Федону* каже, за неваљалце кад умру, да им смрт буде коначни растанак. Касније се у дијалогу, Сократов (Платонов) став прилагођава идеји да је душа човека постојала и пре његовог постанка (преегзистенција душе) и да ће и после његове смрти она наставити да постоји. Сократ верује у постојање живота после смрти који се одвија на три нивоа: на површини земље где одлазе праведници (Хад) који не треба да се плаше смрти, поред ахерухијског језера где бораве они чији се греси могу очистити и у Тартару у који одлазе непоправљиви грешници. Три места боравка душе у смрти подсећају на римокатоличку мапу која есхатолошко бивствовање дели на пакао, чистилиште и рај.

Без обзира што је самоубиство и у Сократово време било недопуштено јер су се људи сматрали власништвом богова, он је сматрао да је, у његовом случају, сам бог нашао такав исход за нужни. Истицао је да су филозофи једини мудри међу људима кад могу да се радују смрти, јер знају да одлазе у бољи свет у којем душе не умиру. Човек путем разума може да савлада све страхове, па и страх од смрти, учи нас Сократ. Будући да су филозофи ти у којима су разум, храброст, трезвеност и праведност највише присутни, они ће га најпре и савладати. Филозофи треба да живе тако што ће негирати тело, уздизати душу и за време живота се припремати за смрт. Оне који само уживају у телу, Сократ у *Федону* назива филосоматима. (Platon 1985: 108) Треба се помирити са чињеницом да смрт не зависи од нас и тако нећемо патити што не можемо да је избегнемо, већ ћемо бити спремни да умremo у сваком тренутку. Тако нас смрт не може поразити и у томе лежи стоичка мудрост. Тело, живот и смрт немају никакву вредност, дух је тај у коме се налази сва суштина и који се мора неговати и утопити у душу свемира када ће се спознати крајња истина. Смрт је „та ништа друго него растанак душе са телом“. (Platon 1985: 103)

Опроштај Сократа од пријатеља пре испијања кукуте потврђује његову одлучност и радост да умре верујући у бесмртност душе: „Него утеш се и кажи да сахрањујеш само тело моје, а сахрани га онако како ти је драго и како мислиш да би обичају најбоље одговарало.“ (Platon 1985: 171) Очај и плач пријатеља, Сократ умирује речима да треба умирати у побожној тишини, што је питагорејско виђење смрти као светог часа.

Грчка филозофија је тако од бесмртности душе начинила главну идеју својих система, а Платонов *Федон* и *Федар* су најзначајније химне у славу душе која не умире, каже Луј Венсан Тома. (Тома 1980 II: 338) Управо је у *Федону* филозофија окарактерисана као *учење о смрти (melete thanatu)*. Платон је истицао да ће се душа после смрти ослободити тела које је попут затвора или подземне пећине и прећи ће реку до друге стране живота који ће јој пружити бесконачност простора и времена. Он је веровао да нам је душа дата по рођењу као део божанске егзистенције, с тим што су и рођење и сам живот само сан и заборав, период живота када је душа прешла из стања више свести у стање ниже свести и она се само после смрти може вратити поново у више стање. Душа се по смрти поново буди, спознаје ствари јасније и суочена је са судом где јој божанско биће прво приказује њена добра и лоша дела учињена у животу. Само се чиста душа може надати бесмртности, грешна ће бити осуђена на казну и боравиће око гробова, интерпретира Платоново учење Тадић. (Tadić 2003: 90) Рејмонд Муди истиче да Платон није сумњао у живот после смрти, али га је тешко замишљао

због материјалног тела и телесних чула која заробљавају душу. Људски језик је неподесан за откривање крајњих истина, увидео је Платон, а поновио Муди. (Mudi 2009: 89-90)

Епикурејска материјалистичка филозофија, за разлику од представљене дуалистичке, пориче постојање загробног живота и говори о смрти као апсолутном уништењу. Епикур је рекао: „Човек се може обезбедити од свега; али у погледу смрти, сви смо као становници утврђења чији су бедеми порушени... Суштина овог пространог света намењена је смрти и уништавању“. (види Kami 2008: 228) Епикурејска визија смрти је покушај њене потпуне негације. Анимус као разум и анима као животна енергија после смрти човека нестају и утапају се у масу атома који лебде свемиром. Епикурејци (Епикур, Лукреције, Демокрит) сматрају да гашењем живота све престаје и тако смрт и нема важности, јер после уништења човек ништа не осећа, а ако ништа не осећа, он не постоји. Епикур је истицао да не треба да се плашимо смрти, јер док ми постојимо ње нема, а када она наступи нас нема, истиче Тадић. (Tadić 2003: 83) Смрт је само тренутак страха, те, да би га се ослободили, епикурејци предлажу терапију *carpe diem* и уживање у животу. За разлику од стоика који су и живот и смрт сматрали безвредним, епикурејци вреднују живот наспрам безначајне смрти. Они не поричу општу бесмртност елемената у које ће се људско тело после смрти утопити и живети „неком“ бесмртном смрћу, али поричу постојање индивидуалне бесмртне душе као есенцијалног дела човека. Епикурејски став о смрти понављаће се у више наврата кроз историју, која наставља да се бори са покушајима умањења страха од ње.

Према мишљењу Аристотела, душа пропада са смрћу тела када конкретно биће нестаје, док вечно остаје само људска врста и људска природа. Аристотел у спису *О души* разликује три врсте душе: разумску, чулну и вегетативну. (Aristotel 2012: предговор) Човека наравно одликује разумска душа, а како реч душа по етимолошком пореклу значи ветар, животни дах и дисање, тако је душа форма живих бића, бестелесна и покретна супстанција тела, али неодвојива од њега. Она је место облика мисли. У *Метафизици* Аристотел износи веровање да свако кретање изазива ланац догађаја и да је промена вечно присутна тако да мора да постоји и нешто што утиче на то покретање, али је само непокретно. (Aristotel 2007) Бог, како га је Аристотел замислио, није створио свет, он му је само првим мишљењем обезбедио вечну промену и кретање, па и смрт. Бог је *непокретни покретач* и он покреће све ствари тако што му оне саме теже, јер да је утицао на стварање света (промену) и сам би морао да се промени. Он је чисто духовно и интелектуално биће – мисао и зато не познаје физички

свет, не утиче на њега и нема план за њега. Бестелесан је, те тако не може да изводи телесне радње. Он постоји независно од свега, никада се не мења и вечан је као добро.

Римска филозофија смрти ће се фомирати на идејама грчке. Цицерон, попут Платона, сматра да је обавеза филозофа *брига о смрти (commenatio mortis)*, јер са сталним развијањем душе и супротстављањем пориву тела они се заправо уче умирању. Цицерон проповеда наду да човек може активно да утиче на одвајање душе од тела. Међутим, процес учења умирања никада не може бити успешан, јер да би неко учио он мора да искуси тај процес, а смрт је неискуствени феномен. И Сенека је на смрт гледао као на неминовност за коју се треба припремати читав живот, али не са страхом од ње јер је излишно бити несрећан због нечега што нас чека у будућности. Не можемо живети ако нисмо спремни да умremo, гласи Сенекина парола. (види Dollimore 1998: 25) „После смрти свему долази крај, па и смрти“ – рекао је он. (Moren 1981: 308) За Сенеку је већи проблем навићи се на смрт других, посебно блиских људи, јер је бол за њима вечно присутна у сећању које временом врло мало слаби. Долимор наводи да је сам Сенека три пута осуђиван на смрт. Трећи пут је под осудом Нерона због завере добио прилику да, као часни људи тога доба, одузме себи живот. Како је заговарао самоубиство као излаз из неподношљивог живота и бекство од моћи који други имају над нама, рекао је: „Најбоља ствар коју нам је вечни закон дао јесте да нам је дозволио један улаз у живот, али много излаза.“ (Dollimore 1998: 32) Сенека ће тако извршити најпознатије и најтеатралније самоубиство античког доба, због кога је поистовећен са Сократом. Његова смрт је била тешка и болна – прво је пресекао вене на рукама, што није довело до смрти, затим на ногама да би се на крају отровао. Његово стоичко подношење бола пратио је присебан став који је задржао приликом диктирања опроштајних речи секретарима.⁴

Непресушне идеје античких филозофа разматране су и усвајане вековима касније, а њихове идеје о смрти су нашле своје наследнике и у средњем веку и у модерном добу. Средњовековна филозофија ће своја хришћанска начела покушати да помири са идејама великих античких мислиоца. Међутим, стварајући идеју о једнократном настанку света, средњовековна филозофија долази и до схватања да је свет коначан, што је било потпуно супротно античкој концепцији. Узелац истиче:

⁴ Марко Аурелије се сматра последњим стоиком за кога је смрт представљала решење, а не проблем живота. Своју филозофију је изградио на прихватању смрти и жеље за заборавом. Размишљајући о покојницима, дошао је до закључка да је њихов живот, колико год био успешан, после смрти готово заборављен. Све што је створено од стране природе умире и ми смо у сталном процесу трансформације у којем Марко Аурелије не види зло. Признаје да нас сталне промене наводе да презиремо све што је смртно, али смрт доноси решење, зауставља бригу о недостижним жељама и враћа у стање елемената, како тело, тако и душу.

Свест о томе уводила је дубоку трагичност у људски живот. За људе антике свет је био вечан и овакво схватање првих хришћана чинило би им се безумним. Учење о коначности света, као и учење о васкрсењу не само духом него и телом било је крајње апоретично, и тако нешто могло се прихватити само вером. А ап. Павле могао је код Платона да нађе и наду и љубав, али не и веру. Вера није била одредница античког мишљења, као што није ни одредница филозофије. (Uzelac 2009: 34)

Боетије је у аристотеловском маниру тумачио душу која има животну, чулну и разумску моћ. Користећи утешне идеје филозофије, он је говорио о променљивости људске судбине и величао је слободни људски дух који се уздиже над судбином, каже Узелац. (Uzelac 2009: 58) Ове идеје ће утицати на многе писце енглеске и италијанске средњовековне и ренесансе књижевности (Чосера, Петрарку, Бокача, Мора, Шекспира). Августин је новоплатоничар који у Богу види праузрок свих ствари, а човеку признаје слободну вољу по којој он дела. Међутим, средњовековна филозофија је превасходно била прожета идејама Томе Аквинског који је ову науку посматрао као тумачење идеја које разум може да објасни, док је вера божански проглас непојмљив људима. Користећи појмове античке филозофије и величајући Аристотелова сазнања, он је створио енциклопедијски систем хришћанске теологије и филозофије као врхунац схоластике. Попут Аристотела, Аквински истиче да Бог није материјално биће, те се стога не може ни спознати. У њега се може само веровати. У томе се налази и највећа разлика између религије и филозофије, прва је духовна дисциплина, а друга световна, како истичу Кораћ и Павловић. (Кораћ, Павловић 2008: 143) Уређење света подразумева тачно утврђену хијерархију која води од Бога, преко људи, животиња и биљака до неживе природе. Једино је Бог апсолутан и од њега је све створено. Међутим, за Аквинског је разумна душа вечна и она тек у будућем животу може спознати свет божанске славе, каже Узелац. (Uzelac 2009: 143)

Новина хришћанске филозофије је нада у васкрсење не само човекове душе, већ и тела које ће постати бесмртно. Какав ће одјек ове средњовековне идеје имати на човеков став о смрти, биће изложено детаљније у одељку о религијским, антрополошким и социолошким приступима овом феномену. Овде можемо напоменути само да услед јако распрострањених и доминантних хришћанских идеја које су биле заступљене у сваком домену људског живота, човек овог времена почиње више да брине о смрти, него о животу.

Смрт се као феномен може посматрати у односу на онтологију природе и онтологију личности, када добијамо различите суштине смрти, појашњава нам Игнатије Мидић. Ако бића схватимо као део природе којој се после смрти враћају, као што су чинили антички филозофи, тада се говори само о промену начина постојања. Међутим, са аспекта личности после смрти долази до престанка постојања бића – ништавило.

Хришћански оци под термином небиће подразумевају апсолутно ништавило. Хришћани су на смрт гледали као на потенцијално небиће, као на ништавило... Смрт угрожава биће апсолутним ништавилом. По речима Св. Апостола Павла, „Смрт је најгори непријатељ, последњи непријатељ постојања“ (Мидић 2012: 80)

Није ништавило оно што нас очекује у смрти, већ особе које умиру престају да постоје у пуном значењу те речи. Смрт неког непознатог члана друштва оставља заједницу непромењеном. Међутим, када блиска особа умре тада се суочавамо са апсолутним губитком и апсурдом њеног нестајања, колико год да верујемо у бесмртност душе. „Да би природа изашла из круга смрти и ослободила се ништавила које их је опасно угрожавало после греха првог човека, била им је потребна заједница са Богом, а самим тим и помоћ Божја да би ово остварили“, каже Мидић. (Мидић 2012: 101)

Ренесансна филозофија ће обновити античко интересовање за човека насупрот средњовековној окренутости Богу. Платонистичку филозофију оживљавају филозофи Марсилио Фичино, Пико дела Мирандола и Никола Кузански који почињу да преиспитују свет и да филозофију полако и смело одвајају од теологије. Схоластика се и даље задржавала на идејама Аристотела, али и одступа од њега да би измирила своје учење са религијом. Противници схоластике почињу све гласније да изражавају тежњу да се свет тумачи са Платоновог аспекта. Кузански је заговарао човекову сопствену визију Бога и у склопу неоплатонизма, разбио је средњовековни систем којим је владала хијерархија бивствовања, равнотежа сила у природи и човеку, као и схватање човека као бића који се налази између животиња и анђела, каже Узелац. (Uzelac 2009: 196) Кузански верује у бесконачност света, непојмљивост Бога и човека као слику микрокосмоса, истиче Коплстон. (Koplston 1994: 241-257) Највећи филозоф ренесансе, Марсилио Фичино, је покушао да докаже како су два највећа филозофа антике заправо у сагласности. „Платоновцима је одговарала религиозна страна платонизма, као и њена филозофија лепоте и хармоније: ако су осећали одбојност спрема аристотелизма, онда је то била одбојност спрема натурализма“, истиче Узелац. (Uzelac 2004: 261) Фичино је покушао да помири учење Платона са хришћанским идејама и у средиште своје мисли је ставио „логос“ који постаје једнак Богу. Међутим, највећа се расправа водила око бесмртности душе јер су присталице Аристотела порицале бесмртност личности и тако дошле у сукоб са неоплатоничарима који су веровали у бесмртност и божанско провиђење.⁵

⁵ „Време ренесансе у области филозофије је време побуне против схоластичког традиционализма, време тражења нових решења антрополошког проблема који је избио у први план; тражи се нови смисао људског живота и ново одређење човековог места у свету и све то подразумева како студирање оригиналног Аристотела тако и велика открића у области природних наука.“ (Uzelac 2004: 251)

Општи тон читавој ренесанси давао је платонизам, док му је аристотелизам био антитеза. И остале античке филозофске школе су имале своје присталице у ренесанси: стоицизам, епикуреизам, скептицизам. Лоренцо Вала се, на пример, залагао за чулна задовољства слично епикурејцима, истиче Коплстон. (Koplston 1994: 226) Тврдио је да све оно што је природа створила мора бити свето и зато се не треба лишавати животних радости. Крајње уживање и љубав воде ка Богу, али Вала прави разлику између чулног и душевног уживања. Скептицизам се обнавља у учењу Мишела Монтења који је покушавао да посматра живот, људе и друштвене околности тога времена рационално и да сам о њима закључује. Монтењ је увео један потпуно нови став према смрти контемплирајући о Сократу. Смрт је и циљ и сврха нашег живота која не води неком испуњењу, већ је крај нашег животног пута и не треба да нас интересује, истиче Монтењ у есеју „О физиономији“, попут Епикура. Треба прихватити све ствари које не можемо да спречимо, посебно смрти које се не треба бојати:

Ако не знате како да умрете, не мучите се; природа ће ти, у своје време, у потпуности и довољно дати инструкције; она ће урадити тај посао за тебе; немој бринути... Ми узнемиравамо живот бринући о смрти, а смрт бринући о животу: једно мучи, а друго нас застрашује. Ми се не припремамо против смрти, то је превише тренутачна ствар; четвртина сата мучења, без свести и повреде, те не заслужује посебне поуке: да будем искрен, ми се припремамо против припрема за смрт. Филозофија наређује да смрт увек треба да имамо пред нашим очима, да је видимо и узмемо у обзир пре времена... Ако смо научили како да живимо снажно и тихо, знаћемо како треба и да умремо, такође. (Montaigne 1999: 890)

Најпознатији Монтењев есеј на ову тему, „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“ се базира на грчким изворима са којима аутор полемише о страху од смрти који види као беспотребан. Монтењ уважава филозофско хтење да нам смрт буде стално пред очима (*memento mori*) јер је то једини начин да се на њу навикнемо:

Кад би то био непријатељ коме се може умаћи, саветовао бих да се човек наоружа кукавичлуком. Али пошто то није могуће, јер ће вас стићи и овако и онако, били ви страшљиви бегунац, били ви јунак, научимо се да будемо чврсти и да се савлађујемо. А као прво, да бисмо том душманину одузели највећу предност над нама, поступимо обратно од оног што већина чини. Одузмимо му необичност, општимо са њим, навикавајмо се на њега, и најчешће од свега мислимо на смрт. У сваком тренутку приказујмо је нашој машти, и то у свим њеним видовима. (Montenј 1990: 21)

Треба навикнути на смрт са ставом да, будући да не знамо када ће нас снаћи, боље је да је увек очекујемо. То ће нам донети слободу. Монтењ је пожелео да сопствену смрт дочека безбрижно: „Желим да ме смрт затекне како купус садим, али равнодушан према њој, и још више према мојој недорађеној башти.“ (Montenј 1990: 24) Смрт чак доноси спас од животних патњи и бола, посебно особама старије доби.

Ако је смрт брза и насилна, немамо времена да од ње страхујемо; ако није таква, примећујем да што дубље улазим у болест, то природније почињем да осећам извесан презир према животу... Уколико ми није више тако много стало до пријатности живота, зато што постајем неспособан да их користим и у њима уживам, утолико сам мање преплашен гледајући у смрт. (Montenј 1990: 25)

Живот нас постепено припрема на смрт, одузимајући постепено снагу, радост и илузију, док нас не доведе до непостојања. Она је саставни део поретка у васиони и живота на свету и она је део нас. „Онај тренутак у коме сте се родили води вас у смрт колико и у живот. Сваки дан који проживите, ви га од живота крадете; ви на рачун живота живите. Стални посао вашег живота јесте да градите смрт. Ви сте у смрти док сте у животу.“ (Montenј 1990: 27)

Из ових изложених Монтењевих ставова стиче се утисак његовог ограничавања смрти на један тренутак који не пружа могућност постојања живота после смрти ни преко бесмртне душе. У есеју „О суђењу смрти других“, он износи примере људи који су се храбро супротставили смрти решени да је сами пригрле не чекајући да их она зграби, чиме је ублажио ренесансни и још увек строго хришћански и осуђивачки став према самоубиству.

Ренесанса је, дакле, пребацила човека из метафизичких и религијских перспектива у друштвене, како каже Узелац, међутим, овакав став ће донети и индивидуализацију смрти према којој ће човек морати наново да научи да се обликује. (Uzelac 2004: 292) Реформација ће успоставити лични однос човека према Богу за разлику од средњовековног колективног, што ће условити рађање потпуно другачијег страха од смрти о чему ће још бити речи у наредним одељцима.

Од Декартове филозофије у срж проблема ове науке почиње да улази *сазнање* (гносеологија), а не више *човек* (онтологија). Вељко Кораћ и Бранко Павловић истичу да је Декарт сматрао да су тело и ум одвојене категорије, оне нису идентичне нити су једно. Ако могу да се замисле одвојено, онда су оне и раздвојене. Ум или душа коју можемо да замислимо као независну категорију, мора да постоји и ван тела. „Мислим, дакле јесам“ је Декатрова идеја водиља метафизичког дуализма. Свака идеја има узрок, макар она била само производ нашег ума. (Кораћ, Павловић 2008: 170) Ни из чега не може постати нешто. Из нечега је човек морао бити створен, јер он сам није потпун. Исто тако и идеја о бесконачности произилази из нечега, без обзира на наше сазнање о људској коначности. Не треба немогућност сазнања бесконачног сматрати проблемом, довољно је веровање у њега и осећање нечег узвишенијег од нас.

Иако је француски есејиста Франсоа де ла Рошфуко рекао да не можемо дуго и директно да гледамо у сунце и у смрт јер ће нас и једно и друго ослепити, мислиоци нису престајали да се боре са горућим зрацима које је смрт слала човечанству. Дејвид Хјум је поставио темеље оног што се данас зове скептицизам, мада је његова филозофија емпиристичка и ослоњена на искуства која су потекла из наших чула помоћу којих покушавамо да докучимо како свет функционише, као једини начин на

који му можемо приступити. Хјум је сматрао да у поимању стварности и сопствене природе не могу помоћи мистична и метафизичка објашњења. Он рационално разматра да ако је душа бесмртна, она мора да је постојала и пре нашег рођења, а како нисмо свесни претходног живота, нећемо бити ни потоњег. (Хјум 2012: 32) Страх од оностраности је, дакле, ирационалан. Хјум је, наиме, био дете просветитељства, односно рационализма. Физички докази иду снажно у прилог смртности душе и то су једини докази које треба признати у погледу овог питања, сматра Хјум. Ако тело умире и распада се, како да верујемо да душа остаје да живи:

Да наши страхови од смрти представљају изворну страст, а не последицу наше свеprisутне љубави према стању среће, више него добро доказује смртност душе. Јер, будући да природа ништа не ради улудно, она нас никад не би обдарила страхом од нечег што не може да се догоди. Она може да нам подари страх од неизбежног; па ипак, људска врста не би могла да опстане да нас природа није прожела аверзијом према том неизбежном. Сумњива су сва учења која су у милости наших страсти, а наде и страхови који су изнедрили ово учење сасвим су очигледни. (Хјум 2012: 37)

Класична филозофија, пре Канта, је све покушавала да објасни разумом, док је он своје учење засновао на практичном уму, етици, уметности и моралу. Свет постоји само као производ човекових сазнајних моћи. Бесмртност се не може замислити у чистом уму, али у практичном може. Његова дуалистичка филозофија објашњава појавне ствари као феномене, а оно што не можемо чулно опазити, већ само докучујемо разумом покушавајући да спознамо суштину ствари као ноумене. Међутим, ми никада нећемо спознати објекат независно од субјекта и ствар по себи ће нам увек остати непознаница. С тога ни трансцедентално, које је базично надискуствено, не можемо спознати. Разумом се Бог не може спознати. Овакве идеје су водиле Канта да напише *Критику чистог ума*. Он, по први пут у историји људске мисли, не тврди да бесмртност постоји или не, већ да је потребна:

Умска потреба за богом као безусловним бићем (од кога би сва остала бића зависила) ни на који начин не оправдава веровање да бог постоји, баш као што моја потреба да будем богат не оправда веровање да се у мом џепу налази гомила талира... Нема теоријског доказа за постојање бога, а онтолошки доказ је још најгори од свих. (Kant 2003: 16)

Антиномије у које залази чисти ум, иако нерешиве и апоричне не треба одбацити. У пракси треба да се понашамо као да постоји слободна воља и Бог. *Критика практичног ума* (2004) показује човека као слободно и морално биће које верује у бесмртност душе да би имао разлога за морално усавршавање. Без Бога као савршеног моралног бића, не бисмо имали парадигму моралне исправности. Морал је за Канта природна религија.

Хегел је смрт видео као победу врсте над јединком, разарање појединачног ради општег. Он ју је поново вратио у главно интересовање филозофије. Нема живота после смрти, а божанске атрибуте Хегел је приписао држави, каже Тадић. (Tadić 2003: 137)

Смрт је реалност, не треба је порицати ни величати. Страх од смрти је оно што нас спутава да живимо и зато нам Хегел у *Феноменологији духа* предлаже да треба да ризикујемо живот, јер једино на тај начин можемо да сачувамо своју индивидуалност и искажемо своју слободу. Инкорпорирати смрт у биће као есенцију и истину постојања је Хегелова филозофија. Смрт нас тера на активност и на мишљење. Поводом Хегелове филозофије смрти, Тадић истиче:

Човек по Хегелу, може бити повесни индивидуум управо зато што је коначан у времену и што је свестан своје коначности, што значи да је смртан у строгом смислу речи. Тако је свеколика повесност повезана са чињеницом смрти. Људска или духовна бића „љубавници“ су смрти. Смрт је Хегел појмио као негацију, као превазилажење. Живот, само по себи, изискује смрт као властиту супротност. (Tadić 2003: 127)

Шопенхауер је истицао да и „рађање и смрт припадају вољи, значи животу, а животу је својствено да се јавља у јединкама које настају, и као пролазне, нестају. Рођење и смрт подједнако припадају животу и налазе се у равнотежи као узајамни услови“, интерпретира његове идеје Тадић. (Tadić 2003: 97) Овај филозоф сматра да страх од смрти настаје због воље за животом, те се његова танатологија заснива на покушају умањења тог страха. Он истиче да нас страх спречава да живимо у садашњости и пореди га са заласком сунца које не треба да јадикује зато што ноћу залази. „Смрт је сан у којем се заборавља индивидуалитет: све остало се опет буди, или је, штавише, остало будно“, написао је Шопенхауер у *Свету као вољи и представи*. (види Tadić 2003: 95-105) Прихватићемо смрт само онда када савладамо моћну и ирационалну жељу да живимо. Изванредан пример такве резигнације човека, Шопенхауер је видео у трагедији у којој јунаци умиру очишћени у патњи када њихова жеља за животом нестаје. Потискивањем следеће воље (аскезом), смрт постаје избављење, јер је свет грозно и непривлачно место испуњено болем, бедом и бесциљним лутањем. Живот је свакако само одгођена смрт у којем је човек препуштен себи, напуштен и угрожен. Човек никада не може наћи задовољење у животу јер је воља неограничена, а могућности испуњења ограничене. Бол у смрти не треба да нас плаши јер се он налази на другој страни смрти, мисли Шопенхауер, чиме нас поново подсећа на Епикурову мисао. Исто као и Хегел, Шопенхауер сматра да природи није стало до јединке, већ до врсте. Песимистичка филозофија Шопенхауера излаз види само у естетичкој природи уметности и етичкој природи сламања воље, „његова је метафизика нетеолошка и она већ најављује Ничеову тему о смрти Бога“. (Кораћ, Павловић 2008: 278)

Ниче је смрт видео као занос сличан животу. Он је сматрао да „метафизика смрти“ уназађује западну културу и постаје светска брига са којом друштво не може да се избори. Овај филозоф критикује Шопенхауера и друге истомишљенике који су оправдавали постојање смрти уколико она доноси мир, тотално непостојање, слободу

од свих снова и наше коначно спасење. Ниче не негира могућност промене свести о смрти, нити се предаје жељи за смрћу, нити покушава да је метафизички превазиђе, већ учи да се треба поистоветити са њом и пожелети јој добродошлицу. Само дионизијски став према животу може човеку донети слободу, док му аполонијски обуздава индивидуалност и усмерава га на устаљене норме и веровања. Према Ничеовом мишљењу, моралност коју проповеда хришћанска црква је симптом декаденције јер заговара жељу за умирањем и престанком свих покушаја промене:

Када се тежиште живота померило у „оностраност“ - у *ништавило* – онда се, сасвим просто, животу одузело тежиште. Велика лаж о бесмртности разара сваку умност, сваку природу у инстинкту - све што је делатно, животворно, што јемчи будућност у инстинктима, изазива убудуће неповерење. Живети на *такав* начин да више нема никаквог *смисла* живети, то је сада „смисао“ живота... Толика „искушења“, толика скретања с „правог пута“ - „једно је нужно“... Да свако, као „бесмртна душа“, има исти ранг са сваким. (Ниће 2005: 142)

Хришћанство не дозвољава човеку да се уздигне изнад једнообразности живљења и да искаже сопствене квалитете, пориве и стремљења. Међутим, Ниче указује да светом не влада логос, већ хаос. Он зато може да пригрли смрт, јер Бога проглашава мртвим. Оно што се поштује као божанско, за Ничеа је вредно жаљења, апсурдно, штетно – злочин против живота. (Ниће 2005: 148) Старог, метафизичког, хришћанског Бога треба да замени рођење новог Бога – Диониса који се може појавити тек када нестане европски нихилизам који одбацује овај живот у име живота после смрти. Натчовек, као наследник метафизичког Бога, треба бити човек моћи, а то ће постићи господарством друштва, природе, па и космоса и самосталним стварањем смисла живота. Заратустра ће окупљеним људима рећи:

Али ето тај Бог је умро! О ви виши људи, тај Бог био је највећа опасност ваша. Тек откако је он у гробу, ви сте опет ускрснули. Тек сада долази Велико Подне, тек ће сада виши човек постати – господар... Бог је умро: сад ми хоћемо, - да натчовек живи. (Ниће 1982: 290)

То што је живот пролазан, не треба да значи да треба да тежимо вечности, већ да учинимо овај живот што вреднијим. „Ниче је предлагао човеку да се баци у понор космоса како би пронашао вечно божанство, те и сам постао Дионис“, рећи ће Ками. (Ками 2008: 266) Само натчовек може преживети сталну рекуренцију и уздигнути се изнад ње, одбацујући све предрасуде, догме и законе и стварати сопствену историју сопственом вољом. За Ничеа није главно питање да ли ће умрети, већ када је право време за умирање. Његов Заратустра каже:

Многи умиру прекасно, а неки умиру прерано. Још се свет није навикао на наук: „умри у добар час“... Дабогме, ко никако не живи у добар час, како би тај могао икад и да умре у добар час? Боље да се тај није никад ни родио! (Ниће 1982: 74)

Преко Заратустре, Ниче проповеда слободну смрт коју ће човек прихватити по сопственој жељи и супротставља се прижељкивању лагане смрти која је испуњена стрпљењем, спокојем и помиреношћу са овим животом. За Исуса каже да је прерано

умро. Трпећи сузе и тескобу, сам је изразио чежњу за смрћу. Треба умрети без огорчења и задржати ведрину духа која нас је красила и за време живота, а када човек једном умре он ће се вратити у земљу из које је постао и у њој ће имати мира, сматра Ниче.

Све филозофије егзистенције ће истицати да је стрепња основно стање човека и да је он усамљена јединка обележена несавладивом трагиком живота. Егзистенција је оно унутрашње, суштинско језгро човека, његово сопство и његова стрепња до саме смрти, како је објашњава Тадић. Најчешће се остварује у граничним животним ситуацијама каква је управо смрт „другог“, како је мислио Карл Јасперс. Тада се човек повлачи у своје биће и, иако је потресен до свог корена, он храбро прихвата смрт. (види Тадић 2003: 25) Егзистенцијалисти се окрећу појединцу и његовој конкретной ситуацији, а не општости као традиционални филозофи и тумаче егзистенцију као променљиву категорију у оквиру које је човек Хајдегерово „бивство-у-времену“.

Серен Кјеркегор, дански протестантски теолог, није видео смрт као крај људског живота, већ као транзицију ка будућем животу у вечности. Човек јесте биће које је коначно, каже Кјеркегор, али жели да постане бесконачно и због тога је вечно у кризи. Он трага за сопственим духом и истином до смрти и само се на тај начин може приближити Богу. Стрепња је основни појам Кјеркегорове филозофије егзистенције, а она у односу на смрт заузима централно место. Човек мора научити да се плаши јер је стрепња основ егзистенције. Она је створена из човекове грешности, али му пружа и слободу живљења. Отуд ће ова филозофија имати много утицаја на модерну књижевност у којој владају теме изолованости и апсурда у које човек запада. Хришћанство је допринело да човек упозна „болест на смрт“, али само вера му може помоћи да се ње и ослободи. „Верник поседује сигуран противотров за очајање: могућност – јер код бога је све у сваком тренутку могуће.“ (Кјеркегор 2000: 64) Бог ће судити да ли је човек у животу био духовно биће, што му једино може донети вечност.

Тако је очајање, та болест властитог ја, болест на смрт. Очајник је смртно болестан. То су у једном сасвим другачијем смислу од онога што се односи на неку болест најплеменитији дијелови које је болест напала; а ипак очајник не може од тога умрети. Смрт овдје није крај болести, него је смрт крај у једном току који се не довршава. Не можемо се ослободити те болести, чак ни смрћу, јер је овдје болест са својом патњом – и смрћу – управо то да се не може умрети. (Кјеркегор 2000: 48)

Очајање је човеку природно урођено, налази се у њему самом и он га мора пригрлити да би победио „болест на смрт“ и приближио се Богу. Кјеркегор је тако у хришћанској нади видео начин да човек достигне вечни живот. Веровао је да се аскезом и мучеништвом исказује права вера у хришћанство. Међутим, он устаје против хришћанске цркве јер је од Христа начинила бого-човека и тиме профанисала веру.

Карл Јасперс је у оквирима филозофије егзистенције посматрао и живот и смрт. Смрт је неопходна да би човек егзистирао, односно да би схватио усамљеност пред смрћу и постао свестан стрепње коју му доноси. Смрт је чињеница која се никада не мења, међутим, став према њој се мења те и сама постаје променљива. Појединачна егзистенција кроји њену појавност, те она није коначно што јесте. Слично Канту, Јасперс разуме веру као необјашњиву знањем и залаже се за отвореност према трансценденцији. Егзистенцију види као интимност, унутрашњу суштину бића, слично религијском појму душе, која се не може објективно објаснити и остварује се једино у отворености према комуникацији и поверењу. (види Tadić 2003: 144-155)

Мигел де Унамуно је својим егзистенцијалистичким учењем представио човека као биће које не може да замисли себе као непостојеће и не може да прихвати сопствено уништење. Чак и ако не верује у бесмртност, човек гаји малу наду у сопствени живот после смрти, јер без ње он не би могао да живи. Зато Унамуно каже:

Желимо све или ништа! Све или ништа! И какав други смисао може да има „бити или не бити“, шекспировско *to be or not to be*, оног песника који поручује да је Марцијусу у његовом Кориолану (V, 4) била само потребна вечност да би био бог... Бити, увек бити, безгранично бити. Жеђ за битисањем, жеђ да се још више буде! глад за Богом! жеђ за вечном и оковечевајућом љубављу! Бити увек! Бити Богом! (Унамуно 1990: 37)

Руски филозоф Пјотр Демјанович Успенски је истицао да, упркос разликама међу разним теоријама о будућем животу, све оне имају заједничку црту: или сликају загробни живот као сличан земаљском животу или га потпуно поричу. Живот после смрти се не може замислити у новим облицима или новим категоријама:

А то је управо оно што све убичајене теорије о животу након смрти чине незадовољавајућим... Филозофија је сувише далеко од конкретних проблема као што је проблем загробног живота. Наука не зна за свет с ону страну гроба; псеудорелигија ствара други свет на слику и прилику земаљског света. Човекова немоћ пред лицем проблема невидљивог света и смрти постаје посебно очигледна кад почнемо да увиђамо да је свет много већи и много сложенији него што смо досад мислили, и да оно што мислимо да знамо заузима само крајње безначајно место међу ономе што не знамо. (Uspenski 2002: 92-93)

Мистерија и загонетка смрти је, према мишљењу овог филозофа, повезана са загонетком рођења и заједно постају мистерије времена. Смрт значи крај времена датог појединца, време престаје да постоји. „Кад анђео Апокалипсе каже: `Неће више бити времена`, он говори о смрти човечанства.“ (Uspenski 2002: 550)

Феноменолошки покрет, који започиње са Хусерловом филозофијом, тежи повратку самим стварима, односно универзалним суштинама. Феноменолошки приступ разуме феномене тако што проматра њихов искуствени вид. Можда га је Ками најбоље објаснио речима: „Феноменологија одбија да објашњава свет, она само жели да буде опис проживљеног. Она се придружује апсурној мисли и њеној почетној тврдњи да потпуна истина уопште не постоји.“ (Kamí 2008: 129) У феноменолошком смислу, смрт је неухватљива и зато не може бити феноменологије смрти, јер је то стање у коме се не

може наћи намера нити испуњење. Представљање смрти је увек маска, *temento mori*, иза које не стоји ништа. Зато је смрт безначајна, али и у безначајности треба видети вредност. „Човековом постојању својствено је да је оно коначно, времено и исторично; од свог рођења у свету човек је увек биће у свету... као битни моменат опстанка види смрт, будући да је човек бивствовање-ка-смрти.“ (Узелац 2004: 498) Овакав став према смрти изразио је Мартин Хајдегер, један од водећих феноменолога, који је био против објашњавања смисла људског постојања на трансценденталан начин. За овог филозофа, смисао човека је у његовој припадности земљи у којој је он коначан и ограничен простором и временом, каже Узелац. (Узелац 2004: 504) Хајдегер је посматрао човека као „бивствујуће“ биће које може да разуме смисао бивства, а оно што обележава бивство бивствујућег је егзистенција, тако да је бит бивствујућег човека у његовом „ту“, односно у егзистенцији постојања. Умирање није никакав догађај за Хајдегера, већ један феномен кога треба егзистенцијално разумети. (Хајдегер 2007: 286) „Тубивство“ значи „бити у свету“, бачено у „ту“, постати бивство ка смрти. Док егзистирамо, „тубивство“ је увек непотпуно и предстоји му крај и смрт кад добија своју целину.

У тубитку изостаје, све док он јесте, свагда још нешто што он може бити и што ће он бити. А том изостанку припада сам „крај“. „Крај“ битка-у-свету је смрт. Тај крај, припадан ономе моћи-бити, а то значи егзистенцији, ограничава и одређује свагда могућну целовитост битка. То бити-на-крају тубитка у смрти, а тиме бити-цео тог бића, међутим, моћи ће феноменално одмерено да буде уведено у претресању могућног цело-битка само онда када буде задобијен један онтолошки довољан, а то значи егзистенцијалан појам смрти. Али, смрт јесте примерена тубитку само у једном егзистенцијалном битку ка смрти. (Хајдегер 2007: 278)

У анксиозности и сусрету са смрћу ми схватамо реалност ништавила себе самих и тада нисмо у вези са својим бићем, ни са другим бићима, када настаје колапс тоталитета бића. Када схватимо да је анксиозност према смрти непотребна, јер је смрт фундаментална структура бића, тада постајемо аутентична бића, „тубивства“ спремна на смрт. Дакле, постоје два модуса битисања по Хајдегеру: свакодневни и онтолошки који једини води ка аутентичном бивству. Тадић истиче да смрт за Хајдегера представља заправо егзистенцијал, а све док само егзистира, тубивство фактички умире. Смрт треба да постане одредба живота, јер живећи човек умире, закључује Тадић. (Тадич 2003: 166-167) За Хајдегера је смрт постала форма живота јер нам се она указује на самом рођењу. Он тврди да је човек „биће за смрт“ јер је већ по рођењу он виртуелни мртвац. „Чим један човек долази у живот, он је одмах довољно стар да умре.“ (Хајдегер 2007: 292) Дакле, читав људски живот је умирање које не долази споља као могућност, него је суштински део „тубивства“. Бојимо се смрти због њеног доживљаја као ништавила, а Хајдегер разликује страх и стрепњу. Страх се базира на објективној спољашњости против које се можемо борити, док је стрепња унутарња

тескоба која нема свој предмет у објективној стварности и јавља се несвесно. О смрти не можемо мислити а да нам она увек не улива стрепњу, посебно јер је искушавамо само као смрт „друго“, као нешто што стоји споља (онтички смисао смрти). Међутим, Хајдегер нас учи да ми свакако живимо своју смрт јер је наше биће од рођена усмерено на њу (онтолошки смисао смрти). Смрт не треба удаљавати од себе као „привремено не још“ како каже Хајдегер, што ће нам уносити само већу стрепњу, већ је треба посматрати као могућом сваког тренутка, те треба „истрчавати у смрт“ или бити „слободан за смрт“. То можемо постићи ослањајући се на савест која је егзистенцијал или на „зов бриге“ и кривицу која ће нас учинити бивством ка смрти. Само прихватање смрти нас чини аутентичним бићима, индивидуализованим јер је свака смрт јединствена.

Хајдегер не умањује људску жељу за бесмртношћу, већ само наглашава нужност смрти коју треба свесно прихватити као привилегију човека и израз његове слободе. Смрт би требало посматрати као апсолут, узвишени ауторитет и крајњи циљ људског постојања. Она животу дарује значење и није крајња негација људске слободе, већ нам ту слободу омогућава. Хајдегер својом филозофијом није дао објашњење смрти, већ је понудио феноменологију нашег односа према њој, али тиме она постаје онтологија смрти која, као танатологија, готово клизи у идеологију смрти. У списима после *Заокрета*, Хајдегеров заступа неку врсте херојског нихилизма, сматра Тадић. Наиме, у пропасти и слому, човек достиже врхунац своје егзистенције, попут трагичног јунака. Он ће моћи да се врати свом бивству само ако схвати јединство неба, земље, божанства и себе као смртника. Уколико поред тога, човек буде обдарен за „смрт као смрт“, односно, буде је свестан као позитивне могућности, он ће умрети добром смрћу упознајући сопствено бивство. (Тодић 2003: 176)⁶

Еуген Финк, као следбеник феноменолога, такође мисли да ми живимо у сенци смрти и да нас она одређује. Она није спољашње бивство човека, већ „бивство оног бивствујућег које ми свагда јесмо“, каже Финк. (Fink 1984: 88) Смрт је главна одлика људске егзистенције. Због свесности своје смрти, човек је једино биће за умирање. За Финка смрт значи скончавање живог бића и трансформацију бивства у ништа:

Остаје преостатак, леш, мртво тело. Ми за њега кажемо да је лишено живота, кажемо да је из њега ишчезла животна снага, душа. Мртво тело као мртво тело је без сумње једно бивствујуће. У мртвом телу мртвост има феноменалну појаву. Мртво тело спада у околни свет живих, који га сада на различите начине уклањају. Мртво тело је посебно изложено пропадању и распадању, бива нападнуто и разорено труљењем. Труљење је процес распадања

⁶ О Хајдегеровој танатологији упутно пише Љубомир Тадић у капиталном делу *Загонетка смрти* (Београд: Филип Вишњић. 2003.), које нам је и било главна водиља у дијахронијском приказу развоја филозофске мисли о овом феномену. У одељку „Бивство ка смрти“ (159-196), овај наш утицајни филозоф расправља о Хајдегеровој филозофији смрти.

органиске супстанције. Трулећи, органска твар се враћа у анорганску природу. Са распадајућим ишчезавањем мртвог тела изгледа да се претходно живућа индивидуа коначно разложила у ништа. Тело се опет враћа земљи. Али како ствар стоји са душом? (Fink 1984: 100)

Филозофског човека је одувек занимало: Како нешто што *јесте*, што је бивствујуће може престати да постоји? Парменид је први поставио ово питање у скопу европске онтолошке филозофије, када је одвојио бивствујуће и ништа. Платон је покушао да их споји. Људски дух не може да се помири са тим да није бесмртан, те је вера у наставак живота душе саставно учење готово свих филозофских система и религија. Међутим, неминовност смрти је патос наше егзистенције, сматра Финк. Она прожима духовни живот човека и колико год умирање називали растанком, а мртве покојнима, они су саставни део живих. Живот једног друштва је, по Финку, готово одређен култом мртвих. Друштво ту празнину, коју мртви остављају, попуњава боговима, демонима, казнама, рајевима и пакловима, јер није у стању да је другачије надомести. Уместо тога, човек замишља њихово постојање на неком другом месту.

Смрт другог је феномен, сигурно чудан и необичан феномен, али управо нешто што се за нас показује; видимо самртничку борбу, очи које се гасе; видимо мртво тело; и ми мислимо да умирући у тренутку смрти престаје да сазнаје самог себе, да доживљава самог себе. Његова сопствена смрт за њега није феномен. Сопствена смрт се не може тако рећи „доживети“ – према познатом Епикуровом резонувању, према коме се не треба бојати смрти, јер док ми јесмо, смрт није, а кад она јесте, ми нисмо. У разумевање туђе смрти укључено је извесно, макар и оскудно, разумевање сопствене смрти; јер ми видимо како други умире са свешћу да је то за њега сама његова сопствена смрт. (Fink 1984: 116)

Ми схватамо смрт као уништење, пропаст, нестанак нашег бивства и тако њена карактеристика бива сасвим негативна. Међутим, главно питање које танатологија поставља јесте да ли то *ништа* значи *нешто* или је *голо ништа*, како је мислио Епикур, када не постоји разлог да се смрти плашимо. Страх од смрти, од те мучне празнине једног *ништа* одувек постоји, те се онда поставља питање зашто? Иако је иконографија смрти врло богата, иза њене маске не постоји стварно лице које познајемо и то је застрашујуће. Неминовност сусрета са непознатим који поништава наше бивство је највећи непријатељ људског постојања, а да бисмо смрт схватили као феномен потребно је посматрати и њену другу страну. Ако је смрт укидање коначности могли бисмо је схватити као спас - као *нешто*. Финк истиче:

Земља мртвих, не појединачни живи, јесте оно што баца чудновату сенку на сјај и светлост овоземаљског света. Наравно, израз „земља мртвих“ је метафора која отказује противречност у себи: „земља“ ипак увек значи широки простор у коме се нешто дешава, одвијају се датости, догађају збивања... „Земља мртвих“ није подручје усред универзалне присутности, није затурена провинција, није просторно - временска област. Те „земље“ нема - она је више него у једном смислу „Ничија земља“, безбитно царство сенки, једно ништа. Ми то загонетно ништа, које се за нас показује само полазећи од одласка умирућег, називамо одсутност... неки човек престаје да буде ово одређено „сопство“. (Fink 1984: 149-150)

Љубав је, према мишљењу Финка, једна од категорија које обележавају људско постојање којом се можемо борити против смрти. У њој се отварамо ка не - смртности. Иако и она може бити болна, сетна и уништавачка ипак високо уздиже наше животе

у бесконачност. Тако је овај феномен повезан са смрћу и у истој мери је мистериозан за човека. Љубав „прелама његово биће, истрже га из чврсто уклопљеног хабитуса његовог обичног сопства, лишава га сопства демонском силом“, каже Финк. (Fink 1984: 275) Ерос, као нагон за увек - бивством је својим чулним и надчулним делом створио заједнице и цивилизацију понављањем живота кроз рађање. Кроз љубав се опиремо смрти на земаљски начин и добијамо бесмртност и победу давањем живота потоњим генерацијама:

Екстаза љубави сродна је смрти и блиска је смрти, она је такорећи муњевито умирање и васкрсавање, један пробој из упојединачности и пад назад у њу... Љубав и смрт су преплетени једно у друго; оно што нас подарује сродно је оном што нас узима. Почетак и крај људског постојања стоје у скривеним слагањима. Мистерије љубави и смрти спадају заједно; оне се уопште не могу изоловано посматрати. (Fink 1984: 285)

Филозофија апсурда чији је представник Жан Пол Сартр, сматра да је смрт негација људске могућности, а не могућност јединке како је Хајдегер истицао. Тадић истиче да је Сартр сматрао да смрт не даје смисао животу, већ му га одузима. (Tadić 2003: 203) Однос бића и небића који иницира сам апсурд смрти, Сартр разматра у феноменолошком делу *Биће и ништавило*. Кораћ и Павловић овако сумирају његову мисао о смрти: „Човек тек смрћу испуњава своје биће, јер је смрт завршетак свих пројеката и њоме се постаје само своја прошлост, само своје дело, оно што је учињено и остварено.“ (Кораћ, Павловић 2008: 305) Смрт је једна случајна чињеница која нам долази споља као и рођење и никако не може бити *људска могућност*. За Сартра су и почетак и крај живота апсурдни. Он сматра да егзистенција претходи есенцији, за разлику од већине филозофа почевши од Платона, који примат дају есенцији. Сартр верује да есенција човека није унапред дата и одређена за све људе и за сва времена, него она зависи од њега самог, он је сам ствара и ту му не могу помоћи ни религија, ни наука ни филозофија. Када сазна да је све бесмислено, а да његова есенција зависи од њега самог, човек просто у мучнини егзистира пун тескобе до смрти. Сартр смрти придаје значење само у тој мери што нам она омогућава апсолутну слободу:

Нисам слободан да умрем, подвлачи Сартр, већ сам слободан смртник. Ми не можемо смрт нити мисаоно схватити, нити очекивати, нити се против ње наоружати... Смрт није смислени аспект живота, већ нагло прекидање сваког значења. Нема „моје“ смрти пошто је смрт неодређена екстерна негација субјективности. (Tadić 2003: 205)

О смислу живота као о основном питању филозофије писао је и Албер Ками. Апсурд је то што човек умире, али је апсурд и његов захтев за вечношћу. За Камија је сваки живот, који је обележен трпљењем и помирењем са околностима, апсурдан. Међутим, иако смисао живота види у побуни против насиља и експлоатације, Ками признаје да се и такав живот завршава смрћу. Тадић наговештава да је Ками дао човеку само два избора у борби против своје апсурдне егзистенције: самоубиство или обнову

(револт). Међутим, то није нихилизам како се често интерпретира, већ Камијев једини одговор у борби против бесмисла. Тадић овако интерпретира Камијево схватање смрти:

Смрт је једина сметња која стоји на путу револтираном човеку. Када Ками пише о „срећној смрти“ то не треба схватити као неки смисао живота, већ само као знак да они који умиру нису били слободни, или нису успели, да остваре срећу у животу... Људска слобода за Камија значи савладавање стрепње пред смрћу. Значи: не предавати се, даље деловати и моћи умрети отворених очију и без горчине. (Тодић 2003: 213-214)

Човек треба да изражава стваралачки револт којим ће се у исто време борити и против смрти, а не рушилачки. Пишући о хришћанској метафизици и неоплатонизму, Ками истиче да су незнање и презир према систематичним чињеницама попут смрти заслепљивале прве хришћане:

Ова идеја о скорашњој смрти, усталом уско повезана са другим Христовим доласком, опседала је читаву прву генерацију хришћана. У нашем искуственом свету, остваривање те идеје смрти своди се на давање новог смисла нашем животу. У њему се заправо открива тријумф телесног, физичка престашеност пред тим збуњујућим питањем. (Ками 2008:14)

Критиком Кјеркегорове филозофије наде, Ками наглашава очај. Он сопствени егзистенцијални став назива филозофским самоубиством. (Ками 2008: 128) Своје разумевање апсурдности људског живота Ками пореди са митом о Сизифу који је својим страстима и својим мукама показао сушту апсурдност живота. Стално гурање камена су муке којима се не види крај. Сизиф је тога свестан, али не одустаје од овог узалудног посла чиме формулише апсурдну слободу. Исто можемо рећи и за Прометеја који је архетип апсурдног и револтираног човека. Међутим, то је далеко од нихилизма који су приписивали Камију, јер он не заступа резигнацију и мирење са апсурдом света, већ револт том свету чиме се боримо и против смрти.

Руски филозоф Владимир Варава сматра да све традиционалне филозофске дисциплине (онтологија, гносеологија, аксиологија) које анализирају феномен смрти да би прошириле и обогатиле представу о човековој коначности, имају ограничења. Онтологија не може да открије реално биће смрти, гносеологија не разуме унутрашњу суштину смрти, а аксиологија не може да одговори о вредности смрти саме по себи. (Варава 2010: 8) Иако смрти нема без живота, тачно је и супротно. Две бинарне позиције живота и смрти искључују једна другу: живот је дуг, пријатан и разноврстан, а смрт је тренутна, страшна и празна. У једном тренутку она зауставља велики ток живота који је пред њом немоћан. То човека чини немоћним пред смрћу која је „иноприродна“ како каже Варава.⁷ Међутим, у присуству и блискости са смрћу интензивније се живи.

⁷ „Смрт је, заправо, сва саткана од антиномија; и сама она је континуирана антиномија, и једино је као антиномију и можемо разумевати. Ево само неких антиномија смрти: природна надприродности, лична безличност, законито безакоње, истинска неистина, очекивана неочекиваност, истинита апсурдност, апсурдна истинитост итд.“ (Варава 2010:47)

Овај филозоф размишља о томе како би људи живели да смрти нема, да знамо да смо бесмртни, да нам нико не може наудити, да нема страха од казне - од смрти. Варава сматра да би тада владала потпуна анархија пуна страсти, порива и били би, више него икада, блиски својим прецима – животињама. „Човек не постоји зато што постоји смрт, смрт постоји зато што постоји човек. Не треба човек смрти – смрт је потребна човеку. Смрт је `онтолошко ковање` човека; он добија истинско биће захваљујући смрти.“ (Варава 2010: 28) Тамо где наука не може да да одговор, отвара се пут вери и заиста смрт постаје онај феномен који је зближио филозофски и богословски дискурс. Највећи смисао постојања смрти који можемо пронаћи јесте утицај на пуноћу живљења и померања из обамрлости свакодневног трајања. „Што није вредно смрти није вредно ни живота. Живот није мање тајанствен од смрти“, каже Варава. (Варава 2010: 95)

Наш језик је саздан од речи које осликавају физички свет, тако да свет смрти, који није искуствени, можемо само симболички да покушамо да прикажемо. Жан Бодријар, попут Фројда, сматра да се мисао о смрти није суштински изменила од архаичног времена. Мењао се само став човека према њој захваљујући религији и власти које су преузеле контролу над мртвима. Бодријар наглашава да је првобитно хришћанство проповедало колективну вољу тренутне вечности, а да се тек касније уносе теорије о индивидуалном спасењу као награди за добра дела:

Са XVI веком, то савремено виђење смрти се генерализује. Преко Контра-Реформације и погребних и опсесивних барокних игара, али превасходно са појавом протестантизма, који је индивидуализовањем савести пред Богом и дезинвестирањем колективне церемоније, убрзао процес индивидуалне анксиозности према смрти. Из њега ће такође потећи и диновски савремени подухват завере против смрти: етика акумулације и материјалне производње, посвећене путем инвестирања, рад и профит који се обично називају „духом капитализма“ - том машинеријом спасења, из које се световна аскеза потпуно повукла пред световном и производном акумулацијом, а да се притом није изменио основни циљ: заштита од смрти. (Bodrijar 1991: 163)

Пре ове промене, иконографија смрти је у средњем веку још била фолклорна и весела, подсећа Бодријар. Колективно позориште смрти, као што је био *Плес смрти*, подсећало је на једнакост свих пред смрћу. Од ренесансе смрт постаје индивидуална и трагична. „Наша` смрт је одиста рођена у XVI веку. Изгубила је своју косу и свој пешчани сат, изгубила је Јахаче Апокалипсе и гротескне и језовите игре Средњег века. Све је то било фолклорна светковина којом се смрт још увек размењивала.“ (Bodrijar 1991: 164). Након тог времена, жеља за укидањем смрти прелази у индивидуалну тежњу акумулирања богатства. Ми смо „десоцијализовали“ смрт, натурализовали смо је, каже Бодријар. Ми раскидамо симболичку размену са мртвима, како су то чинила примитивна племена и доживљавамо амнезију смрти.

Смрт је непорецива чињеница и закон, али разлог због чега размишљање о смрти поражава и збуњује је не у необично необрадивом концепту њене суштине која доводи

наше разумне капацитете до крајњих граница, већ у томе што нема концептуалан профил, недостају јој и феноменска и ноуменска обележја, истиче Роберт Роланд Смит. (Smith 2010: 188) Професор филозофије на Јејл Универзитету, Шели Кејган⁸, сматра да је вечна људска жеља за постизањем бесмртности базирана на основи жеље о преживљавању исте личност са сопственим идентитетом, а не на пуком преживљавању после смрти. Дакле, није у питању живот само тела или душе после смрти, већ препознатљива комплетна личност каква смо били пре смрти и коју желимо да очувамо и после. Његова предавања о теорији вредновања смрти покушавају да донесу суд о етичкој позицији смрти. Иако подржава концепт материјалиста, овај професор детаљно указује на све добре и лоше стране смрти и закључује да је непостојање у смрти оно што изазива највећи страх од ње. Болних смрти има, али она не мора бити таква. Смрт је лоша за оне који остају у животу и пате због изгубљене особе и лоша је јер нас лишава свега доброг у животу, истиче професор Кејган. Међутим, он поставља питање каква би бесмртност била? Ако покушамо да је замислимо као слику раја и блаженства које ће бити дато праведницима, *Библија* нам не помаже у томе, јер нам не нуди опис овог места нити стање људи у њему. Чак и да је то вечно постојање идеално, оно човеку није природно и не би га задовољило. Ако бесмртност, са друге стране, постоји у стању беспомоћне старости у каквој нас је смрт затекла, слично животу бесмртних бића у Лугнагу у *Гуливеровим путовањима*, онда њу не треба ни прижељкивати. Сваки живот је онај који би коначно желели да се оконча. Проблем смрти је у томе, према мишљењу професора Кејгана, што она не бира време доласка и скраћује животе вредне и жељне живљења. Они који су испуњени болом и патњом поништавају лошу етичку вредност смрти. Бити жив није само по себи вредност, састав живота га чини вредним. Живот јесте спој задовољства и патње. Дакле, овај професор сматра да неминовност смрти није оно што нас плаши, већ њена непредвидивост. Међутим, и за ову тескобу Кејган даје рационално објашњење у тежњи негације страха од смрти. Он поставља питање да ли би знање о тачном тренутку смрти имало позитиван или негативан утицај на човека и закључује да би нам оно само умањило задовољство живота, да би нас испунило опседнутошћу. Овако, живот побеђује смрт својим бесмртним достигнућима (у култури, потомцима), која остају за будућа поколења.

⁸ Kagan, Shelley, Death, Open Yale Courses, 2007. <http://oyc.yale.edu/philosophy/phil-176#sessions>

У оквиру овог предавања, које је одржано студентима филозофије на Јејл Универзитету 2007. године, професор Кејган открива историју филозофских погледа на смрт у 26 предавања. Главно интересовање овог материјалистичког филозофа усмерено је на покушај објашњења дуалистичких заблуда, па и религијских погледа на могућност живота после смрти. Етика смрти и самоубиства су теме које су још нашле места у овом предавању.

Да ли је филозофија успела макар делимично да донесе одговор на загонетку смрти? Како живот после смрти не може бити предмет људског знања, ни филозофија га не може проучавати. Када би религија открила доказ божанске мудрости и истинитост света после смрти, филозофија би постала немоћна и сувишна. Оно што ова наука нуди је мало наспрам религијских учења о идеалним царствима и бесмртности. Оно чему нас филозофија може научити о смрти пре је знање незнања, како каже Финк. (Fink 1984: 165) Знањем и мудрошћу она може само да посматра постојање и деловање смрти у људском животу са овоземаљске позиције.

1. 3. Живот, смрт и бесмртност у религији

На интелектуалном пољу се религија и филозофија сусрећу и готово преплићу. Филозофија обухвата шире поље истраживања, док је религија на психолошком плану дубља и свеобухватнија. Филозофија открива далеког и апстрактног Бога и зове га „Апсолутно биће“, „Највише Добро“, „Узрок Себе“, док нам религија нуди живог и милостивог Оца, каже Лазар Милин. (Милин 1995: 157) Посматрање света као целине и тражење суштине и смисла живота су заједнички проблеми филозофије и религије. Из тог разлога религију треба посматрати као извесно учење и неку врсту филозофије, а како сама реч религија (religio), која је латинског порекла, значи везати, можемо је дефинисати као учење о вези Бога и човека, закључује Милин. (Милин 1995: 114)

Када је човек постао свестан своје смртности, велике одговорности пред својим животом и усамљености са својим смртним бићем, јавила се потреба за Богом. Мирча Елијаде истиче да је суштинска бит сваке религије објашњење смрти и рађање наде у ново рођење. (Елијаде 1986: 163) Мигел де Унамуно је само један у низу филозофа који истичу да је свака религија настала из обожавања мртвих, тачније из обожавања бесмртности. Међутим, он религију сматра учењем које пропагира жељу за животом, а не за смрћу, како су је други мислиоци представљали. Религија је понудила човеку начин на који се најбезболније може припремити за смрт. Желећи да поричу смрт, све религије су настајале тако што су „десмртизовале“ смрт, како истиче Јалом Ирвинг. (Irving 2011) Од страха од смрти настаје обожавање мртвих, неговање култова и погребних ритуала, све до доласка универзалног култа Исуса од када смрт постаје казна за почињени прародитељски грех. Све религије се у основи свог учења фокусирају на превазилажење смрти.

Египатска религија је прва учила о бесмртности „БА“ душе која се одваја од тела и утапа у небеса. Човек, према том веровању, има две душе од којих „КА“ душа борави

у човеку од рођења и део је његовог тела. Хиндуизам, као најстарија светска религија која се и данас практикује, настао је у XVI и XV веку пре Христа. Ова религија учи о сеоби душе или реинкарнацији, а у којем ће се утеловљењу душа наћи зависи од њене карме. Појам *самсара* (сеоба душа) означава ток од рођења до смрти и поновног рођења у склопу животног циклуса. Смрт је за хиндуизам природан процес. Човек треба да тежи за постизањем Брахме. (Тоунбеџ 1969: 66)⁹ Будизам који је произашо из хиндуизма почео је да се практикује око 500. године пре н.е. Ова религија нема у свом канону Бога који је створио свет, већ проповеда да свет постоји од вајкада што је чини чини а-теистичком религијом. Живот на земљи види као неподношљиво мучење и патњу, али, за разлику од западне религије, прихвата те промене и несталности. Према мишљењу будиста, свако рођење је зло и смрт, родити се значи патити и умрети. За њих су живот и смрт целина, па је смрт само почетак другог поглавља живота. Поновним рођењем задобили смо рђаву смрт и против те смрти се будизам бори, док идеал види у сједињењу са космосом, односно Нирваном као апсолутним животом, објашњава Тојнби. (Тоунбеџ 1969: 71) Док човек не пригрли духовно, а одбаци материјалистичко, он ће постојати у сталним серијама поновног рађања (реинкарнацијима). Извор патње у будизму је незнање, а не грех. Смрт је шанса за стицање знања, за достизање духовности, за сједињење са Нирваном, а живот, односно, стална реинкарнација и поновљена патња, је вредан оплакивања. Будисти виде смрт као природни процес и када знају да не могу да је избегну они о њој не брину. Согјал Рипноће преноси речи Далај Ламе:

Склон сам да о смрти размишљам као о пресвлачењу старе, изношене одеће, а не као о коначном крају. Ипак, смрт је непредвидива – не знамо када ни како ће нас задесити... Ако желимо добро да умremo, морамо научити добро да живимо. С надом у спокојну смрт, морамо развијати спокојство ума и начина живота. (Рипноће 1993: 9)

Смрти се не треба плашити, према мишљењу будиста, али је не треба ни романтизовати ни величати – она је једноставно животна чињеница. Међутим, њен значај за човечанство, Буда је изразио овим речима: „Од свих трагова траг слона је највећи; од свих мисли присећање смрти је највеће.“ (Рипноће 1993: 30)

Јудеизам посматра смрт као процес поновног уједињења са прецима, тако да она није крај људског живота. Ова религија проповеда могућност стицања оностране казне и награде за нечији праведан или грешан живот на овом свету. Отуд су интерпретације загробног живота код Јевреја подложне различитим представама о смрти. Они могу веровати у рај, али и у реинкарнацију. Ислам верује у смрт као крај физичког живота, после кога се душа одмара чекајући васкресење и душе и тела, иако начелно она није

⁹ Арнолд Тојнби пише опширније о хиндуистичком и будистичком односу према смрти. (Тоунбеџ, А. 1969. *Man's Concern with Death*. London: Hodder and Stoughton.)

вера спасења. У гробу душа може патити уколико је грешна, али и одмарати уколико је правична. Судњег дана ће Алах пробудити све душе, васкрснути тела и пресудити ко ће наставити свој вечни живот у паклу, а ко у рају.

Па ипак, заокупљеност смрћу и ужасавање од ње нису никада тако дубоко продрли у средиште живота као у хришћанској вери. Едгар Морен истиче да хришћанска апологетика представља опсесију која се храни мишљу о смрти. „Не верујте да икада можете заборавити смрт, узвикује она. И она је открива у човековом срцу, скривену попут црва у плоду.“ (Moren 1981: 261) За узврат, хришћанство нуди бесмртност, васкрсење не душе или двојника, него целе јединке каква је била пре смрти. За оне грешне, биће резервисано страшно место мучења. Јевреји, такође, верују у неку врсту пакла, али оно није место мучења као у хришћанској вери или класичном подземном свету, већ је више предео мрака и нереда. *Књига проповједникова из Старог Завета*, за коју се сматра да је настала 250 године пре нове ере, спада у библијске књиге која садржи највише јереси. У њој је Бог непознат, а вечност је крајња тама у смрти, каже Долимор. (Dollimore 1998: 35)

Све има своје доба, и сваки посао под небом своје вријеме.
Вријеме рађања и
вријеме умирања;
вријеме сађења и
вријеме чупања посађеног... (Библија, Стари Завет 1968: 638)

Мало даље, ова књига поистовећује људе са животињама будући да су и једни и други смртни: „Коб људи и звијери једна је те иста. Како гину они, тако гину и оне; и дишу једнаким дахом, и човјек ничим не надмашује звијер, јер је све испразност. И једни и други одлазе на исто мјесто; сви су постали од праха и у прах се враћају.“ (Библија, Стари Завет 1968: 638) У поменутој књизи, мртви одлазе у подземље без разлике да ли су грешни или не. Она, такође, проповеда и тезу *carpe diem* која ће повремено одјекивати и у филозофији и у књижевности, као учење о уживању у земаљским задовољствима и избегавању размишљања о смрти.

Бог ће досудити смрт човечанству због Адамовог прекршаја његове заповести, односно забране да куша плодове дрва сазнања што је описано у *Књизи постанка (Мојсијева књига)*. Међутим, у њој нема експлицитног откривања да је човек пре овог тренутка био бесмртан, већ само да ће од њега постати смртан. Можда је бесмртност требало тек заслужити. У Едену је, поред дрва сазнања, постојало и дрво живота које Адам и Ева нису пробали, а које би им можда донело бесмртност. Потоња невера човека у сопствену смрт и нада у бесмртност можда управо лежи у колективном сећању да постоји стабло живота које је први човек имао прилику да проба, сугерише Душан Пајин. (Пајин 1997) Иако је Адам био упозорен да не једе са дрвета спознаје добра и зла,

иначе ће умрети, Бог их протерује јер: „Ево, човјек постаде као један од нас – знајући добро и зло! Да не би сада пружио руку, убрао са стабла живота па појео и живио навјек!“ (Библија, Стари Завет 1968: 3) Нагост тела им је открила новонастали социјални осећај срамоте, али и рањивости која није ништа друго до свест о смртности. Казна за почињени први грех као да није сама смрт, већ тешкоћа живота коју је Бог предказао Адаму и Еви, јер приликом описа патњи које ће људи трпети по протеривању из раја, смрт се може доживети као олакшање и спас од туробног живота. Тек се после смрти човек може надати бесмртности и поновном уједињењу са Богом. И свети Августин је рекао да је смрт не само казна, већ и лек за почињени грех, истиче Тадић. (Тодић 2003: 33)

Мирољуб Петровић у интересантној књизи *Наука и проблем смрти* износи светске научне доказе (археолошке, историјске, хемијске и др.) којима се покушава доказати истинитост Мојсијевих извештаја. Он наводи:

Наука открива да више од 99% човековог тела чине само четири хемијска елемента (водоник, кисеоник, угљеник и азот), што заиста представља „прах земаљски“. Тај прах је уређен по тачно утврђеном плану који је записан у генима. Са друге стране, духовна компонента је онај човеков део у који се записује човеков карактер, његова меморија, духовне особине итд. После човекове смрти, духовна компонента се враћа Творцу, а прах се враћа у земљу. (Петровић 2008: 108)

Први људи представљени у *Библији* су живели дуго: Адам је живео 930 година, Метузалем 969, док је његов унук Ноје имао 600 година када је наступио потоп, а живео је 950. Када је брат убио брата (Каин Авела) и када су Каинове кћери похрлиле да се удају за Ситове синове (Сит је био трећи Адамов син, после кога је имао још много друге деце), ширење греха је постало незаустављиво међу људима, те је животни век човека почео да опада. Сатана је увек подржавао почињене грехове према Богу, па га можемо и назвати „првоузрочником смрти“, који поседује привремену власт над смрћу. Он је и називан Богом овога света или кнезом творевине. Бог се и јавио у телу Христа да би сатро смрћу онога који има моћ смрти, односно ђавола. Између Бога и ђавола се и даље одвија велика борба без икакве сагласности. После смрти и праведници и неправедници долазе у Ад, где се сабирају све душе умрлих и чекају опште васкрсење и суд. Пре Христовог силаска у Ад, Сатана је био једини који је имао власт над смрћу. Други Христов долазак, коме ће претходити Апокалипса, је тренутак када ће читаво човечанство нестати због сопственог зла које је кулминирало, али ће и душе васкрснути и после Страшног суда водити вечни живот по заслуги. *Откривење* или *Јованова Апокалипса* из *Новог Завета* проповеда догађаје пре великог дана. На небесима су се, од укупно 7 запечаћених порука, отвориле и четири које представљају јахаче Апокалипсе. Први је био јахач на коњу белцу, описан као освајач са луком. Као

симбол похлепе, он ће је употребити против људи. Други је јахач на риђем коњу, који у руци носи мач као симбол рата који ће употребити да уништи мир на земљи. Трећи је јахач на црном коњу са вагом у руци, који ће донети глад и болест на земљу. Четврти јахач се појављује на зеленом коњу и он је једини именован, али не носи никакво оружје јер има моћ свих претходних јахача. „И наједанпут се пред мојим очима показа `коњ` зеленко, а оному што је јахао на њему било је име `Смрт`, и пратио га је `подземни свијет`. Њима бијаше дана власт над четвртином земље, `да убијају мачем, глађу, кугом` и земаљском `звјеради`.“ (Biblija, Novi Zavjet 1968: 220) Смрт јаше коња зелене боје која симболизује оловно зеленило смрти, зло, болест, умирање и труљење, истиче Купер. (Купер 1986: 18) Њега прати бог старих Грка, Хад, који симболизује пакао и који ће директно водити грешне људе са собом.

Пети печат је представљао молитву мученика, шести пропаст свемира, а седми и последњи очување Божјег народа. Седам анђела затрубише да позову силе које ће уништити човечанство: ватром и тучом, рушењем брда и планина, падом звезда на реке и изворе, тамом која ће сакрити сунце, месец и звезде, скакавцима који ће мучити људе болом. Апокалипса ће наступити кривицом самог човечанства, које је огрезло у злу, али ће тада вечни благослов захватити све верне и безгрешне који ће васкрснути заједно са својим телима.

Тек након Великог раскола (канонско одвајање католичке и православне вере - шизма) који се догодио 1054. године, западно хришћанство почиње да одваја праведне од проклетих, од којих ће први dospети у рај, а други у пакао. До тада је постојала вера у спасење свих припадника цркве по другом доласку Христа, али је постепено замењује вера у индивидуално васкрснуће праведника на крају времена и света, када ће сам Христ одмерити човекова добра и лоша дела. Смањење значаја страшног суда се увиђа у XV и XVI веку, када се конституише веровање да се у самом тренутку смрти око душе боре добре и лоше силе (што ће нам најбоље илустровати слике из традиције *ars moriendi*), те човек у том тренутку може бити спасен. Наиме, западно хришћанство у срж своје теологије ставља грех као етичку категорију, док источни оци под грехом подразумевају онтолошку позадину проблема. Човек никако не може побећи од греха јер је он наслеђен и по рођењу дат. Вера у Бога може откупити људске грехе, а он сам ће им помоћи Исусовом жртвом, када човечанство поново добија могућност вечног есхатолошког живота. Православље проповеда бесмртност душе која после смрти два дана лута, трећег дана покушава да пређе 20 митарстава, која мора превазићи да не би одмах била бачена у ад, да би тек четвртог дана дошла до Бога. Следећих 37 дана душа ће се упознати са оностраним двојним светом, не знајући још увек ком ће припасти.

Исусу је било потребно 40 дана у пустињи да одоли искушењима ђавола и почне своје проповедање и 40 дана после васкрснућа да се узнесе на небо и седне поред Бога. Стању душе се, за време четрдесетодневног лутања царством небеским, може помоћи литургијама и молитвама. Тек после тог временског периода, душа ће почивати у рају или паклу. Душе спасених ће се једног дана сјединити са васкрслим телом и пребивати са Христом, док ће душе у паклу наставити вечно да живе са васкрслим телом, али у пакленим мукама.

Теолошки концепт који се бави мислима о смрти, васкрсењу и страшном суду зове се есхатологија. Православље можемо назвати есхатолошком вером, док је западно хришћанство више етичка религија удружена са есхатолошким учењем. Смрт се у обема гранама хришћанства сматра човековим трагичним крајем за који је сам одговоран. Међутим, религијско поимање смрти је и спасоносно, јер обећава превазилажење смрти и спречава човека да се преда уништењу. Христ је прворођени из мртвих међу људима. Он је обећао да ће људе ослободити смрти слањем Светог Духа, који се људима даје у тајни Крштења. Крштење је поновно рађање, кроз које се слободно остварује заједница са Богом у Христу. Стога, патња постаје удружено осећање са радошћу, а бесмртност захтева велико жртвовање.

Промена става према смрти у западном хришћанству, које нас првенствено занима, почиње да се формира од XI века када средњовековни човек почиње да воли свој живот и оно што је у њему стекао, те почиње да страхује да ће му у смрти све то бити одузето. Са друге стране, како концепти чистишишта, раја и пакла од XII века постају чврсто утемељени у њену доктрину, смрт све више постаје процес којег се треба плашити. Нова друштвена организација касног средњег века која издваја раднички сталеж, поред свештеничког и племског, као и новонастала економска ситуација после налета куге, диктира нови однос према смрти. Поједине професије, које су сматране грешним до тог тренутка, је требало рехабилитовати, те почињу да бивају искључене из круга грешних. Зеленаши су тако извучени из пакла и смештени у чистишиште, чиме започиње и рађање капитализма, сматра Тодор Куљић. (Куљић 2013: 136) Оваква врста манипулације смрћу назива се танатополитиком и њу ћемо обрадити у сегменту посвећеном социолошком увиду у феномен смрти. Нашавши се у посве новом положају, човек покушава да умири своје страхове од смрти земаљским решењима. Врло сложене церемоније, молитве и ритуали су практиковани како би се помогло души у чистишишту и скратило време њеног боравка у овом простору, који је налик паклу. Највише се веровало у моћ молитве и мисе. Читава богатства су се остављала свештеницима да би се молили за душу покојника и убрзали јој пут до раја. Најбогатији

су оснивали приватне капеле уз сагласност краља у којима би се свештеници молили за њих. У овој црквеној пракси постаје очигледна неједнакост у смрти, будући да се богатима омогућује нада у лакше достизање раја, а сиромашнима намеће страх од пакла и чистилица, каже Тојнби. (Тоунбеј 1969: 119)

Чистилице није одувек било део хришћанске доктрине. Рано хришћанство је смрт представљало као срећан догађај, ослобођење од искушења грешног света и повратак Богу. Теологија светог Августина уводи концепт стварања света *из ништа* (ex nihilo) од када Бог има свемогућу функцију – стварања и уништења. Од тада и небеско царство постаје отворено само за безгрешне, док остали морају проћи кроз прочишћавајућу ватру – „ignis purgatories“, истиче Мелани Кинг. (King 2008: 135) Свети Августин је подржан од стране папе Грегорија у раном V веку, који је увео концепт чистилица у хришћанство. Међутим, као догматско веровање, овај есхатолошки концепт ће заживети тек у касном средњем веку:

Између 1150. и 1300. године хришћанство се бави великим картографским прекрајањем простора и на овом и на оном свету... Реорганизација простора оностраничног наговестила је измену односа између мртвих и живих, а самим тим и другачије коришћење мртвих... Нова категорија била је заправо нова социјализација религијског живота и теолошки одговор на усложњавање друштвене структуре. Требало је избећи и ублажити овоземаљске сукобе који су извирали из кругог верског дуализма. (Кулић 2013: 137)

Чистилице је поговарало новонасталом индивидуализму и давало му је прилику и наду за правдом и после смрти, а црква је убирала профит од смрти и контролисала живе преко загробног суда. Не само што је човек морао довољно да заради да би живео, већ је морао да отплаћује унапред хипотеку за мртве.

Хришћанство се као доминантна религија у Енглеској од светог Августина, односно од 597. године нове ере па све до доласка Хенрија VIII на трон 1509. године, изједначује са католичанством. Иако је Хенри VIII основао четврту грану хришћанства и назвао ју је англиганском црквом која постаје аутономна енглеска религија, она ће се развијати на основама протестантизма. Управо ће нас сукоб ове две гране хришћанства (католичанства и протестантизма) највише занимати сходно предмету рада и чињеници да је Шекспир живео и радио у време продуженог сукоба две вере.

Поменућемо разлоге који су довели до зачетка верске реформације, која је по окончању условила и промену става према смрти. Према католичкој доктрини, живот се не завршава смрћу тела. Душа напушта тело и одлази на једно од три места: у рај иду они који су се искупили за своје грехе и уједињују се са Богом; у чистилице иду они који морају да се очисте од несмртних грехова; у пакао иду директно они који су одбацили Бога због величине својих неопростивих грехова. Смрт је казна која потиче од Бога, а Сатана представља казнено оруђе Божје те се треба само умилостивити Богу

молитвама, а не борити се против Сатане, греха и зла. Када су протестанти изразили веру да је Христовом патњом човечанство засвагда умолостивило Бога, дошли су природно до закључка да добра дела не могу умилостивити Бога и да само вера у распетог Христа може да спаси човека. Августиново учење о Богу проповеда да су смрт и пропадљивост Божје одлуке, будући да човечанство сматра кривим те га кажњава. Протестанти подржавају то мишљење. За њих је смрт или последица наследне кривице или представља природну чињеницу, али је грех само питање ослабљене људске воље. Управо је овде избио сукоб између католика и протестаната: већина првих тврди да човек може без натприродне помоћи желити и чинити добро, док други истичу да воља није у стању да жели добро без божанске благодати, истиче Стивен Браун. „Протестантизам се заснива на веровању да је Бог директно повезан са особом, па се спасење достиже самом вером у Христово искупљење. Добра дела треба да изражавају нашу захвалност за Христову искупљујућу смрт, али не играју никакву улогу у обезбеђивању спасења.“ (Braun 2000: 59-60)

Две најважније доктринарне разлике између католичанства и протестантизма тичу се односа између човека и Бога и судбине душе после смрти. За католике, свештеник је главни посредник између Бога и људи. Католичанство није подржавало превођење *Библије* са латинског на националне језике, те је тако и спречавало лаике да се са њом упознају. Реч Божја је било оно што свештеник каже да јесте. Протестанти су, са друге стране, охрабривали лично читање *Библије* и индивидуалну комуникацију са Богом. Ова тежња ка личној интеракцији са Богом је сигурно била инспирација за ширење учености у ренесанси, али је и донела већу одговорност индивидуи. Протестанти умањују култ Девике Марије која више није посредник између њих и Бога и тако започиње уништавање свих статуа и слика светаца у таласу иконоклазма у коме знамо да је учествовао и Џон Шекспир, отац Вилијама Шекспира.

Друга велика разлика између ове две гране хришћанства је веровање у чистиште. Католици су веровали да ако неко не умре у стању милости, душа ће отићи на неко место између раја и пакла. Чистиште је болно место, али живи могу молитвама, које ће свештенство изводити уз материјалну надокнаду, скратити боравак душе у њему. Тако су људи добијали другу шансу и на оном свету. Протестанти, са друге стране, верују само у рај и пакао, спасење или проклетство без друге шансе. За време реформације, они жестоко нападају ову праксу замерајући католичким свештеницима наплаћивање индулгенција, молитви и миса.

Ова тврдња је наравно служила протестантској полемичкој сврси да би се ставио велики терет на католичку цркву и њену најспорнију доктрину, али у врелој дебати шеснаестог века, бар су се неки енглески католици слагали. Пишући 1560-тих одбрану чистиштва, кардинал

Вилијам Алан (William Allan, 1532-1594) је истицао да је ова доктрина, као што цео свет зна, основала све бишоприје, саградила све цркве, отворила све колеџе и школе, болнице, добротворности итд. (Greenblatt 2013: 13)

Упркос снажним протестима против ове доктрине, молитве за мртве ће се доста дуго одржати у Енглеској, посебно у руралним срединама, јер су људима давале наду у лакше превазилажење смрти. Први новембар је традиционално био датум када су целе ноћи у Енглеској звонила црквена звона да би се људи молили за све мртве, а други новембар је био посвећен свим душама (All Souls Day). Ова пракса, која указује на везу између живих и душа претходних генерација, је почела да опада од XV века, али се задржала у неким срединама све до XVIII века.

Чистилиште је нудило другачију визију смрти од раја и пакла, у њему мртви нису били потпуно мртви. Душама у паклу није било помоћи, а душама у рају помоћ није ни била потребна. Између ова два пута налази се чистилиште, одакле се душе могу безболније упутити ка рају уз помоћ живих. Дакле, блискост са мртвима је најаче била изражена између живих и оних за које се верује да бораве у чистилишту. О томе какав однос средњовековни човек има према мртвима најбоље говори податак да је пракса сахрањивања подразумевала плитко укопавање лешева у земљу, да би они били ближи живом свету и подсећали их на молитве. Веровање да смрт није престанак времена, већ да постоји још један међупростор који се, као друга шанса, пружа смртницима, учврстило је и веру у чистилиште. Заstraшујуће слике мучења које душе доживљавају на овом месту створене богатом иконографијом католичке цркве, нису мање од паклених, али дају наду да ће се превазићи и очистити душу за рај. Да би осигурао свој брзи пролазак кроз чистилиште, човек је за време живота могао оставити у „аманет“ извођење молитви и миса за спас његове душе, али не без материјалне компензације. Најбољи историјски пример организационих припрема за молитве у чистилишту описује нам Гринблат у делу *Хамлет у чистилишту (Hamlet in Purgatory 2013)*. Наиме, Хенри VII је, знајући да му душа није чиста због отимања престола и изградње најскупље цркве икада сазидане за сахрану човека (*Westminster Abbey*), оставио много новца да се после његове смрти певају молитве. Три монаха је морало да се моли константно за Хенријеву душу, а организовале су се и масовне годишње мисе за њега. Његов син, Хенри VIII није имао такав страх од чистилишта, али је наредио да се новац за молитве за мртве и посебно за његовог оца понуди искључиво сиромашнима, чиме ће се две ствари побољшати: материјално стање тих људи и лакши боравак душа у чистилишту. Капеле за молитве су зидали не само краљеви, већ сви богатији људи. Влада Хенрија VIII је била забринута због праксе поклањања читавих имања црквама зарад молитви, јер је тако престајала да убира порез са тих имања. Та

имања не би била наслеђивана и постала би неискористива за даље државно експлоатисање. Тако световни и практични, да не кажемо политички приоритети често мењају духовну праксу друштва, па самим тим и однос према смрти.

Веровање у индугенције, молитве за мртве и чистилице је за многе реформаторе био само сан који је католичка црква нудила, јер ниједне речи о томе нема у *Светом писму*. Чистилице је измишљено да би се папама дала моћ да опросте сваки грех, не само на овом свету, већ и после смрти. Тешко је било укинути ово веровање, јер се људска машта већ напојила живим и бројним сликама чистилица. Један шпански теолог је израчунао да просечан хришћанин треба да очекује да ће провести у чистилицу око једне или две хиљаде година, каже Гринблат. Оно што човек може да уради да би скратио те године је да одлучи да живи у овом животу безгрешно, као што се каже у песми из XIV века, *Cursor Mundi*:

За велико испаштање он има потребу.
Зато је боље да се овде поправи
Него очишћујућим ватрама да буде обележен. (Greenblatt 2013: 70)

Томас Мор је оставио записе о свом веровању у чистилице и стао у одбрану католичке вере у делу *Молитва душа (The Supplication of Souls)*. (види Greenblatt 2013: 137) За разлику од његове чувене *Утоније* у којој је формирао идеално друштвено уређење где нема сиромашних и свештеници раде исто као и обични људи без икаквих привилегија, Мор овде оправдава католичку праксу наплаћивања услуга сиромашнима. Нападајући Лутерове „јеретичке књиге“, Мор заправо напада и краљеве и принчеве који су ове књиге прихватили за доктрину. Он верује у чистилице и у делу се моли за душе мртвих. Нису мртви ти који ће патити јер ће они напослетку доспети у рај без обзира да ли се за њих молимо или не, већ живи, који због неверовања у чистилице директно одлазе у пакао, мисли Мор. Мор покушава да одбрани доктрину о чистилицу позивајући се на цитате из *Библије*, посебно на оне који су говорили о молитвама за мртве и о плаћању грехова, али ниједан од тих цитата није довољан доказ за постојање чистилица, те се Мор позива на ауторитет свете цркве. Као последњи доказ у циљу доказивања да чистилице постоји, Мор указује на постојање духова који су очигледан пример душа које могу допрети до живих, иако прихвата скептичност коју они изазивају код људи.

Вилијам Тиндал није искључивао могућност постојања чистилица, али је замерао католицима формирање застрашујуће иконографије ове области за коју не постоји основа у *Библији*. Лутер је коначно одбацио постојање чистилица као доктрину 1530. године. До настанка Милтоновог *Изгубљеног раја* (1667), у Енглеској је

напакон нестала идеја о чистишту, тако да аутор не осећа потребу ни да га напада, ни да га исмева.

Можемо поменути још неке разлике које су приметне између католичанства и протестантизма. Католици верују у целибат, протестанти не, иако вреднују невиност пре брака. У очима протестаната брак је био важан и као концепт и као фундаментална категорија добро уређеног друштва, те је било потпуно прихватљиво да се удовица преуда, што католици нису дозвољавали. Пост су католици схватили озбиљно, протестанти не. И у склопу самог протестантизма било је неслагања између неколико струја око извесних питања. Основне идеје протестантизма дао је Лутер и његови следбеници су се звали лутеранци. Лутер је сматрао да се човек по својим особинама налази између Бога и ђавола, а да ми сви живимо у свету смрти у коме је ђаво њен принц. Ако је ђаво на овом свету свемоћан, он даје људима и моћ и снагу стварања, која је у крајњим границама свакако уништавалачка. Само му се Христ може супротставити, а никако човек. Лутер је први одбацио чистиште сматрајући да за њега не постоје докази у *Библији* и за узврат је тражио поштовање индивидуалног залагања у раду на овоме свету, као препоруку за бољи живот на оном. Џон Калвин је заступао још радикалније мере реформе хришћанства својим учењем о предестинацији. Тврдио је да се сва људска бића рађају са већ предодређеном судбином која ће их одвести у рај или пакао. Њу одређује Бог пре нашег рођења. Из идеје о предестинацији произилази веровање да ако је особа водила безгрешан живот то не значи да ће ићи у рај, уколико није предодређена за рај од стране Бога. И обрнуто, неко може да живи порочно и у греху, а да буде предодређен за рај. Према мишљењу Калвина, они који су одређени за рај у овом животу на земљи имају могућност да се покају за било који грех, док је оним другима и то забрањено. Идеја да је људска духовна судбина већ одређена њиховим рођењем и да је никако не могу променити шта год да ураде је била алармантна, посебно за људе који су озбиљно веровали у могућност вечног проклетства и објашњава зашто су се многи држали католичанства које је имало благонаклонији став о души у чистишту у односу на протестантизам.

Калвин је сматрао да је Адам кривац зато што је људски живот испреплетен смрћу јер је својим поступком променио читав природни ред неба и земље и корумпирао људску расу. Његовом кривицом, клетва се проширила и на све остале религије, истиче Долимор. (Dollimore 1984: 102) Протестантска теологија је обезвредила човека и свет до потпуне осуде, каже Делимо. (Делимо 2013, I: 50) Решење које Калвин нуди није помирење са судбином, већ послушност. Романидис истиче главне разлике између католичке и протестантске теологије:

Римокатолици начелно тврде да је човечанска природа и после пада остала нетакнута по суштини, а да је само лишена натприродне и створене благодати, које је сада у човеку васпостављена Христовом крсном Жртвом, чије небројене заслуге, заједно са заслугама светитеља, представљају посед верника остварен кроз чинодејства клирика (нарочито папе), кроз добра дела, индулгенцију и свете Тајне. Протестанти су одбацили ово површно тумачење пада и стицања спасења, и покушали да прародитељски грех протумаче као пад саме човечанске природе. Но пошто су из латинске традиције наследили Августиново јуридичко схватање, према коме је дошло до оптужбе и кажњавања људскога рода од стране божанске правде, будући да у човечанству преовладавају последице Адамовог пада, протестанти су се аутоматски уплели у канце проблема о апсолутној предестинацији. (Романидис 2001: 28)

Лутер и Калвин су мислили да оно што постоји после смрти не може бити рационално исказано, иако су користили традиционалне слике да то докажу. Протестанти верују да научно оправдање религије води њеној смрти, јер је вера „чист ризик“ и „скок у помрачину“, како каже Милин. „Нема никаквог пута који води од човека ка Богу. Вера је апсолутни скок у непознату провалију, један чист ризик.“ (Милин 1995: 22)

Протестантизам је у Енглеској укинуо мису, целибат и ауторитет латинске *Библије*. Новац од продатих манастира и црквених богатстава почео је да се слива у краљевску ризницу Хенрија VIII. Елизабета I је на почетку своје владавине више захтевала привидно приклањање новој вери и није марила шта поданици имају у срцу уколико се потчињавају новим законима. Гринблат наводи речи Франсиса Бејкона који је рекао да краљица није имала намеру да „направи прозоре у људска срца и тајне мисли.“ (Grinblat 2004: 92) У победи над *Шпанском армадом*, која се десила захваљујући бури, Енглези су видели Божју помоћ и тада се, због победе над католичанством, протестантизам учврстио као религија.

Још једна форма протестантске вере која се издвојила, посебно у Енглеској, била је пуританизам. Пуританци (Puritans) су пропагирани „чисту“ љубав према хришћанству. Одбацили су све форме церемоније, музике, клечања, слављења Божића у форми световног весеља, чак нису дозвољавали ни размењивање прстења на венчању због непотребне физичке манифестације уније која свакако постоји на духовном пољу. Како их је црква Енглеске одбацила као екстремисте, они постају опозициона снага која ће имати водећу политичку улогу за време владавине Чарлса I Стјуарта и која ће довести до његовог убиства. Пуританизам је био религиозно и политички активан покрет, који је одбацивањем ауторитета бишопа представљао опасност и за ауторитет краља који је на њиховом челу.

Када је хришћанство изашло из своје тријумфалне ере и нашло се под критиком разума који преиспитује постојање Христа, бол опет постаје човекова судбина, како каже Ками. (Ками 2008: 232) После реформације човек је остављен да се бори сам против ђавола са обавезом да га одбаци и не потпадне под његов утицај. Зато не чуди

да су литерарни хероји времена били Фауст, који стоји на раскрсници сам са Мефистофилом, или Магбет сам у пустари са посланицама Хекате. Изолација је допринела ужасу, а ужас повећаном веровању у моћ ђавола. Просвећеност XVIII века, са којом долази процват науке и слободоумља, почиње да преиспитује однос човека са Богом, да рационално тражи доказе божанског постојања и критикује религију. Од када су француски ециклопедисти и са њима Волтеров програмски позив да се „сруши бестидница“ (Црква) почели да захтевају увођење природне религије и деизма, духовно има све мање утицаја на човеков однос према смрти. (Abazović, Radojković, Vukomanović 2007: 75) Рушењем традиционалних веровања и увођењем скептицизма у све сфере људског живота, човек почиње да преиспитује и свој однос према смрти. Ослабљена вера више не шири прихватање смрти са надом у бесмртност, те човек почиње да тражи нове начине опстанка у овом и у оном свету. Појман истиче да филозофи, попут Џефрија Марфија, сматрају да сва веровања у живот после смрти не смањују тескобу рационалном човеку због неминовности смрти тиме што је негирају. (Ројман 1993: 179) Како такав живот не можемо свесно искусити, стрепња од смрти је владајуће осећање које нас обузима када о овом феномену мислимо или га искушавамо.

Мирча Елијаде у делу *Свето и профано* (1986) каже да је однос према смрти био пресудан у процесу одвајања традиционалног човека од модерног. Наиме, у традиционалним друштвима преовладавао је афирмативни став према смрти, митска и религиозна слика света је одређивала човеков положај у космосу. Човек није сматран само телесним бићем, већ бићем који поседује непропадљив дух, тако да смрт нуди само другачији вид постојања. Међутим, како религиозно искуство постаје, све више, део унутрашњег живота, оно ће се утопити у мистицизам, рационализам, романтизам и психологију. Као последица чињенице да се поједини феномени не могу доказати разумом, религију замењују атеизам, нихилизам и егзистенцијализам. Тако почиње трећа историјска етапа човековог односа према смрти која траје и данас и којом доминира порицање, десоцијализација или амнезија смрти.

1. 4. Психологија смрти

Timor mortis conturbat me
(Страх од смрти ме узнемирује)

Психологија прилази феномену смрти са другачијег аспекта од религије и не умањује њену моћ, већ открива дубинске психолошке сфере човека које га нагоне на страх од смрти (*timor mortis*). Ова наука покушава да учини оно што религија није

успела: да укине страх и тескобу човека због неминовности смрти. Религиозност умањује човеков страх од смрти, али га психологија покушава објаснити и укинути:

У дубини психе постоје неке основне архетипске ситуације које током процеса умирања редовно избијају на површину... Док човек који не верује ни у шта корача према ништавиљу, онај који своју судбину види у оквиру архетипског искуства - следи стазе живота којима правилно корача према својој смрти. Обојица наравно остају у неизвесности, али један живи у супротности са својим нагонима, други у складу са њима. (Luiz fon Franc 2010: 8)

Централна компонента религије од истока ка западу, од будизма до хришћанства, је гађење над телом због његове пропадљивости, као и опсесивна фантазија о прочишћењу и поновном рођењу, сматра Фројд. Људи се углавном ужасавају леша јер не желе да их подсећа на близину смрти и зато је смрт протерана у болнице, далеко од очију. Фантазије, како их Фројд назива, су измишљене да би се негирала реалност смрти, када сусрет са њом није могуће избећи. Значење синтагме психотерапија је заправо лечење душе и схватала се и као „припремање за смрт“ посредством логоса, како је помиње још Платон у *Федону*.

Фројд је лепо уочио да је наш однос према смрти ствар о којој се мишљење најмање променило од најранијих времена људског постојања. Томе је махом допринела наша емотивна реакција на смрт и непостојање научног сазнања о њој. „Тежња да се смрт искључи из наших животних прорачуна носи са собом многа одрицања и искључења“, каже Фројд. (Frojd 2011: 136) Првобитни људи су имали, према његовом мишљењу, необичан став према смрти: смрт другог им није сметала те је рана историја човечанства била испуњена свирепим убиствима. Међутим, у сусрету са смрћу ближњих, људи су били стављени пред интелектуалну загонетку која их је приморала да размишљају. У корену ових опречних осећања, која и данас постоје у улози и третирању несвесног према смрти, јавила се психологија. Зато се човек упустио у компромис:

[Д]опустио је и чињеницу своје сопствене смрти, али је оспорио да она значи уништење – док му ниједан мотив није наређивао да опориче смрт свог непријатеља. Поред леша својих вољених измислио је духове и његово осећање кривице се уз задовољство помешало са тугом, делујући тако да ови новостварени духови постану зли демони од којих се треба плашити. Физичке промене које је смрт изазивала навеле су га да појединца подели на тело и душу – у почетку на неколико душа... На темељу дуготрајног сећања на мртве дошао је до претпоставке о другим облицима постојања и до идеје о животу који се наставља и после приметне смрти. (Frojd 2011: 139)

Разлика између конфликтног и амбивалентног става према смрти првобитних и модерних људи лежи у томе што модеран човек више не манифестује своје страхове због смрти кроз учење о души, већ кроз неурозу. Овај психолошки поремећај који укључује фобије, анксиозне неурозе и хистерије се јавља због смањене способности сналажења у појединим ситуацијама, како објашњавају Никола Рот и Славољуб Радоњић. (Рот, Радоњић 2008: 254)

Главне карактеристике неуротичног стања су: осећање тескобе, мања фрустрациона толеранција и систематско коришћење одређених одбрамбених механизма.¹⁰

Иако је првобитно религију називао колективном неурозом, касније је Фројд доживљава као одговор човека на искуство сопствене немоћи и слабости. Бог је супституција за идеализованог оца, а религија је илузија створена као компензација људске немоћи, сматра Фројд. (Frojd 2011: 8)

Човек не жели смрт наметнуту од других, већ жели да „умре на свој начин“, како каже Фројд. (Frojd 1994: 40) „Ако смемо да, као искуство без изузетка, узмемо да све живо умире из унутрашњих разлога, враћа се у аорганско, онда можемо само да кажемо: Циљ свег живота је смрт, и обрнуто: Неживо је постојало пре живог.“ (Frojd 1994: 39) Кад човек не може више да се развија, он је спреман да умре. Ниче је исто мислио: треба умрети у право време. „Из љубави за животом треба желети смрт... слободну, свесну, без случаја, без клопке“, каже Жарко Мартиновић. (Martinović 1985: 183) Овако посматрана смрт би умањила страх од ње. „Порицање смрти“ је Фројдова синтагма којом је покушао да објасни став модерног човека према овом феномену. Он у делу *Ми и смрт* каже : „Тешко је што човек умире не само једном, већ и дефинитивно. Не бисмо имали ништа против смрти, кад се с њом не би окончавао и живот, кад бисмо имали више од једног живота.“ (Frojd 2001: 11-12) Фројд сматра да извесност смрти осмишљава живот, прихвативши Шопенхауерову филозофију о смрти као циљу живота, док у сексуалном нагону види испуњење воље за животом.

Овај психоаналитичар је развио готово нови језик и нову митологију да би исказао убеђење да је смрт апсолутно унутрашњост живота која не умањује вредност живота, већ га повећава. Нагон смрти према Фројдовом мишљењу не производи Ерос, нити енергија као таква, већ социјална и физичка репресија која се искуси као неиспуњење фундаменталних жеља. Инстинкт смрти или деструкције стављен је у службу Ероса, а садизам и мазохизам су конкретни примери за то. Ерос се бори да га не опхрва нагон смрти и често деструкцију умерава према спољашњости да би је одвојио од свог сопства. Суштински инстинкт смрти је за Фројда више онај окренут самодеструкцији и самоубиству, него спољашњости кроз убиство и агресију. Он је специфичан људски нагон који тежи за повратком у пређашње неорганско стање. Нагони живота и смрти су уско повезани у процесу живота чија се борба најбоље може приметити у осећају

¹⁰ „Брижљива дубинска анализа етиологије и динамике неуроза открива да је човек предвојено, унутар себе самог распоућено биће, у којем се вечито сударају свесно и несвесно, норме и нагони, унутрашње забране и афекти, рационално и ирационално. Неуротична личност се осећа као немоћна играчка у рукама њој страних сила, она није у стању да се одупре импулсима, мислима и представама које, мада свесно не жели и одбацује, владају њоме.“ (Требјешанин 2009: 104)

кривице појединца. Име Танатоса, бога смрти из грчке митологије, Фројд није употребљавао. Он ће се касније користити као погодан антипод Еросу, односно нагону живота. Тодор Баковић овако објашњава Фројдову концепцију два нагона:

Непрекидни сукоб Танатоса и Ероса и њихово иманентно сагласје истовремено, и даје и чини вечну борбу добра и зла у човјеку и других ирационалних контраверзи и апсурда који га чине највећом мистеријом и недокучивом тајном његовог живота и бића... Позадина Ероса је у нагону и задовољењу нагона, а нагон смрти треба схватити као универзалну уграђеност природе у сва жива бића са намјеном да се разара, раствара на саставне елементе, врати у раније, у неорганско стање... Ако је ишта на овом свијету извјесно и дефинитивно, онда је то смрт. (Баковић 1997: 49-50)

Још се од Античког доба јавља филозофско мишљење да смрт има конструктивну функцију у људском животу. Танатос је у грчкој митологији бог смрти који, одевен у црне хаљине, одсеца косу самртнику и води га у царство мртвих. Ерос је старо божанство природе које путем љубави обезбеђује стално обнављање и стварање света. Фројд жели да докаже да, имајући смрт на уму наш живот постаје покретачки. Мисао о смрти утиче на динамичан ток стварања, дакле нагон смрти интензивира Ерос. Споља манифестована активност нагона смрти постаје агресивност и овај нагон рађа мржњу, што је подсвесно жеља за смрћу особе која се мрзи. Баковић ће појаснити овај феномен:

Нагон живота, Ерос, и његов атрибут љубав и нагон смрти, Танатос и његов атрибут мржња – налазе се у дијалектичкој равнотежи јединства супротности. А кад се равнотежа наруши тако да се према истом објекту јаве и осјећања мржње и љубави, да се објекат истовремено и мрзи и воли, онда се ради о психолошком механизму амбиваленције... Због амбиваленције се увјек више мрзе и стравичније ратују сродници и пријатељи, крвни или идеолошки, него што би се мрјели да то нијесу. Дакле, и агресивност, и мржња као и њихово извориште Танатос, као уосталом и љубав и њено извориште Ерос су иманентне, унапријед дате особине човјекове. (Баковић 1997: 53)

Ерос треба схватити као нагон живота, стварања и љубави који станује у врсти, а нагон смрти (Танатос) као присутног у јединки као саставни део живота од самог рођења. Ерос је живот започео, а нагон смрти ће га завршити. Борба ова два ривала у људском животу је непрестана. Човек се репродукује и тако преко Ероса побеђује смрт. Живот дакле има свој извор у вођењу љубави, а крај у старачкој сексуалној немоћи. Смрт као таква искључује живот и постаје његова супротност. Јован Стриковић истиче:

О постојању инстинкта смрти у човеку, још од рођења, Фројд је био категоричан. Та, како је он назива, „примарна агесија“, настоји да живо врати у неживо, органско у мирно неорганско стање. Насупрот томе, по њему, је ерос - нагон принцип задовољства. Код меланхолије, каже Фројд, оболели супер - его, хара его и показује своју агесију према њему. Из супер - ега се искристалисао чист облик „инстинкта смрти“ који по сваку цену настоји да уништи его. Поремећај се десио на релацији его – супер - его, дошло је дисхармоније у њиховој кореспонденцији. По мишљењу Фројдових следбеника, као што је Меланија Клајн, инстинкт смрти се постепено формира у процесу слабљења одбрамбених снага против „зла“ које угрожава его. (Стриковић 1998: 59)

Жарко Требјешанин указује и на Фројдову недоумицу око постојања нагона смрти, којег је касније и сам преформулисао у нагон деструкције. Нагон смрти се не уочава лако јер је тих и нечујан у нашој унутрашњости за разлику од врло бучних нагона живота. Никад се не среће у чистом стању и зато га је тешко разлучити. Манифестују се

као садизам, мазохизам, посесивна љубав, амбиваленција, љубомора и слично. „Пошто нагон смрти `ради нечујно на разарању унутрашњости живог бића`, он постаје приступачан објект истраживања тек онда када се усмери напоље, ка другим људима и предметима у виду агресивности“, објашњава Требјешанин. (Требјешанин 2009: 70-71) Њему се супротставља нагон живота у виду симпатије, чулних веза, пријатељства, љубави и разума, закључује Требјашанин. (Требјешанин 2009: 75) Сензација коју је Фројд изазвао теоријом о Еросу и нагону смрти, односно сексуалном и уништавачком нагону је разбила табу више о првом него о другом појму. О сексу се данас слободно прича, а о смрти са нелагодом.¹¹

Фројд психолошки објашњава разлог због кога је човеку тешко да верује у сопствену смрт – ми је не можемо замислити јер смо увек само посматрачи смрти и не можемо је искусити изнутра. Дакле из позиције живих ми не можемо ни замишљати своју смрт, а како је не можемо искусити ми несвесно не верујемо у своју смрт, а верујемо у бесмртност. Несвесно не зна ништа о негативном и о порицању, те не може знати ни за сопствену смрт. Зато у нама нема ничег нагонског што одговара веровању у смрт и у томе може бити тајна јунаштва, каже Фројд. (Frojd 2011: 141) Иако неке ствари не можемо да замислимо без властитог учешћа, то не значи да оне не постоје и треба покушати да се са њима изборимо зарад менталног здравља.

Фројд је писао и о табуима мртвих и са антрополошког аспекта видео сличности међу многим племенским обичајима у поступцима са мртвима, која су махом изникла на бази страха и непријатељства. Уочио је да су архаични људи забрањивали помињање имена мртвих из страха од призивања духова, што ће се касније као обичај развити са интересантним нуспојавама. Наиме, давање имена умрлих деци настаје као производ ослобађања модерног човека од страха од мртвих и жеље да се успомена на умрле одржи што дуже кроз потомке. И заиста су се мртви у првобитним заједницама више посматрали као непријатељи него као пријатељи. Тек касније, са смањењем жалости и проласком одређеног временског периода од смрти, ти исти духови почињу да се поштују и обожавају. У цивилизованим друштвима, смањењем амбивалентних осећања према покојнику (жалости и непријатељства), нестао је и „табу мртвих“. Фројд сматра да је из тотемизма настала религија у чијој основи заправо лежи Едипов комплекс који испољава покајање и кривицу за дела учињена праоцу. Исти разлог је видео и у

¹¹ Фројд је у своју теорију увео нагон смрти, као неискоренљив и урођени део људске природе који га чини трагичним бићем, 1920. године у есеју „С оне стране принципа задовољства“. (Frojd 1994) Модификујући првобитни став о нагону смрти који је разматран за време и после Првог светског рата, Фројд га је преобликовао у деструктивни нагон. Свестан старе изреке да „ако хоћеш да сачуваш мир, наоружај се за рат“, Фројд је сходно том добу ову изреку изменио у „ако хоћеш да подносиш живот, припреми се за смрт.“ (Frojd 2011: 145)

настанку морала, друштва и уметности. Илузија по Фројду проистиче из људских жеља, а жеља за бесмртношћу је једна од највећих. Психолошке разлоге људске вере у религијске представе Фројд је објаснио овако:

Добра власт бојје Промисли смањује страх од опасности које са собом носи живот; успостављање моралног поретка у свету обезбеђује испуњење захтева за праведношћу, који је унутар људске културе често остајао неиспуњен; продужење овоземаљског постојања у будућем животу даје просторни и временски оквир у којем треба очекивати испуњење тих жеља. (Frojd 2011: 329)

Француски психоаналитичар и психијатар Жак Лакан је, поред Мелани Клајн, најозбиљније прихватио Фројдову концепцију инстинкта смрти и сматрао је да наше постојање добија смисао из смрти. Он је посматрао концепцију нагона смрти као константну снагу и непрестајаћу потребу која је наметнута психи због њене повезаности са телом. Лакан је заправо сам нагон поистовећивао са смрћу пре него са животом тврдећи да „парцијални дубински нагон смрти и представља у себи део смрти у сексуалним живим бићима“, бележи Жан Мајкл Рабате. (Rabate 2003: 247) Нагон смрти за њега ипак није есенцијални или органски концепт и није неминовно урођен, већ се може развити у току живота. Он није органски, нити је везан за биологију, већ је симболички нагон и као такав беживотан. Међутим, он јесте централни појам психоанализе јер открива носталгију за изгубљеном хармонијом и жељу да се вратимо преедиповској унији са мајком. Лакан је овај нагон повезивао са нарцисизмом и самоубиством. (Lacan 2006: 152) Он сврстава нагон смрти у симболички ред, чиме се одваја од Фројда који га представља као понављање. Овај психоаналитичар је нагон смрти видео као аспект сваког нагона који није супротстављен еротском нагону. Сваки нагон тежи себе да уништи, сваки нагон укључује субјект у понављање и сваки нагон је покушај отићи изнад принципа задовољства, до предела претераног задовољства (Лаканово *jouissance*), односно уживања које је мучење, интерпретира Дилан Еванс. (Evans 1996: 34)

Живот и смрт долазе заједно у релацији поларних опозита у самом срцу феномена који људи везују за живот... нагон смрти есенцијално изражава границе историјске функције субјекта. Ова граница је смрт – не као могући крај индивидуалног живота, нити као емпиријска сигурност субјекта, већ, како је Хајдегер назвао, као та „могућност која је у самом субјекту, која је безусловна, непревазиђена, сигурна, и као таква неодређена“ - субјекат је схваћен као дефинисан својом историјом.

Заиста, ова граница је присутна у сваком тренутку у ономе што је завршено у историји. Представља прошлост у својој правој форми; није то физичка прошлост чије је постојање напуштено, нити епска прошлост која је усавршена у делима сећања, нити историјска прошлост у којој човек налази гаранцију своје будућности, већ прошлост која се манифестује сама у обрнутој форми понављања. (Lacan 2006: 318-319)

Анализирајући дело Маркиза де Сада, Лакан је унео појам „друге смрти“ у своје објашњење смрти. Прва смрт је физичка смрт тела, смрт која окончава људски живот, али која не зауставља циклус пропадања и регенерације. Друга смрт је она која спречава регенерацију мртвог тела, „тачка на којој су сви циклуси трансформације

природе поништени“, каже Лакан. Ту другу смрт бисмо могли да дефинишемо и као духовну, али не у религијском контексту. Као пример Лаканове концепције „друге смрти“, Дилан Еванс наводи трагедију која се одиграва у „зони између две смрти“. (Evans 1996: 32) Лакан се доста користио идејама Хегела и Хајдегера о феномену смрти. Попут Хегела је сматрао да је смрт конститутивни елемент слободе човека и његов апсолутни господар. Од Хајдегера је преузео концепцију да људско постојање изналази вредности у животу захваљујући ограничењу смрти, те је људско биће „биће-за-смрт“, истиче Еванс. (Evans 1996: 32-33) Лакан у нагону смрти види најчистију афирмацију живота и посебно сматра да је улога психоаналитичара да прихвати и оголи смрт да би могао да помогне другима да учине исто. Треба избрисати илузије ега да би он могао да постане бесмртан.

Жил Делуз и Феликс Гатари¹² у делу *Капитализам и шизофренија. Анти-Едип* (1990) развијају посебну теорију која у себи садржи филозофију и психоанализу – схизоанализу. „Машинерија“ људског ума или људи као „желеће машине“ постају главни концепти њиховог интересовања (психоанализа се меша са капитализмом) да би доказали каналисање и контролисање људске жеље, а не њено ослобађање. О смрти говоре као о најобичнијем искуству јер се дешава у животу и за живот. „Сваки се интензитет на крају гаси, свако настајање и само постаје постојање – мртвим. Тада доиста наступа смрт.“ (Delez, Gatarı 1990: 270) Они одбацују Фројдов нагон смрти јер истичу да у несвесном постоји и модел и искуство смрти. Сваки живот настоји да превазиђе трауму рођења и врати се у стање мировања. Делуз и Гатари посматрају инстинкт смрти као тело без органа. „Смрт је тада један део желеће машине, који и сам треба да се просуђује, процењује у оквиру функционисања машине и система њених енергетских преобраћења, а не као апстрактни принцип.“ (Delez, Gatarı 1990: 272) Смрт је заправо позитивна снага.

Швајцарски психијатар Карл Густав Јунг, који је Фројдово свођење жеље на сексуални нагон а неурозе на Едипов комплекс назвао јеретичким, је на основу клиничког искуства стекао утисак да смрт за многе људе представља преображај душевних стања. Едгар Морен наводи његове речи:

Моје психолошко искуство навело ме је да подвргнем низу посматрања неке особе чију сам несвесну психичку активност могао да пратим све до пред њихову смрт. У већини случајева смрт су код њих предсказивали симболи који чак и у нормалном животу указују на преображаје душевних стања, то јест симболи поновног рођења као што су, на пример, мењање места боравка, путовања итд. (Moren 1981: 128)

Јунг је био мишљења да умирање почиње много раније него смрт и да се за њу треба припремати. У својим списима он говори о клиничким искуствима са

¹² Gilles Deleuze је француски филозоф, а Felix Guattari француски психотерапеут и филозоф.

пацијентима из чијих је снова успео да изолује симболе који су указивали на скору смрт. Наше тело зна како се умире јер смо рођени са сазнањем о смрти, оно припада нашој колективној свести. Још је Шопенхауер рекао да је сан део смрти и њен предудјам, каже Тадић. (Tadić 2003: 97) Јунг о смрти каже:

Смрт нам је позната напросто као крај... живот нам обично изгледа као проток, као рад навијеног сата, чији је коначни престанак рада разумљив сам по себи. Никада више нисмо убеђени у „проток“ живота, него када се људски живот угаси пред нашим очима и никада се продорније и непријатније не поставља питање смисла и вредности живота, него кад смо сведоци како последњи дах напушта још живо тело. (Jung 1977: 105)

Посматрајући своје пацијенте, Јунг је дошао до закључка да се у старости више плаше смрти они људи који су се у младости плашили живота. Јунг замишља живот као дијаграм са узлазном линијом по којој се човек као младић почиње пењати до врха и силазном по којој у старости почиње да се спушта ка долини смрти. Постојање и нестајање су једна те иста линија. Али ову истину свест не прихвата. “Живот налази свој крај у смрти, која је, према томе, циљ целог живота. Чак и његов успон и његов врхунац су само ступњеви и средства да се постигне циљ, наиме смрт.” (Jung 1977: 109) Јунг поставља питање: Ако је рођење за човека врло значајан тренутак, зашто није смрт? Обоје су интегративни део живота и он је попут путање зрна које завршава у циљу – живот завршава у смрти и ту не постоји ништа спорно, тако би смрт требало и схватити, сматра Јунг. (Jung 2000: 21) Он једино признаје нелагоду која обузима човека када мисли на то шта се дешава после смрти. Религиозно објашњење је јасно – смрт је друго рођење и протеже се преко гроба, али и његово виђење као лекара психијатра препоручује да смрт посматрамо само као прелазак ка дугом и трајном животном процесу. „Смрт је веран пратилац живота и следи га као његова сенка. Још је разумљивије да је воља за животом једнака вољи за смрћу.“ (Jung 2000: 22) Једино на овај начин, вером у живот после смрти, смрт може бити посматрана као разуман циљ, посебно ако је живот безвредан. Јунгова архетипска поларност одвија се и на нивоу смрти и живота и основни циљ људског живота постаје помирење супротности коју он назива индивидуација (ослобађање властитости). Архетипској свести о смрти човек, посебно уметник, даје субјективни карактер. Тојнби наводи речи које је Јунг записао у својој аутобиографији. „Одлучујуће питање за човека је: `Да ли је он повезан са нечим бесконачним или не?` ... Само ако знамо да је ствар која заиста нешто значи бесконачна, можемо избећи фиксирање наших интересовања на ништавност`.” (Toynbee 1969: 188)

Психолози и психијатри су се одувек бавили проблемом страха од смрти и покушавали да га објасне на различите начине и у њему налазили разлог многих менталних болести. Туга због смрти која је сасвим очекивани процес, може, међутим, довести до озбиљних менталних потешкоћа и психопатологије уколико добије велике

размере. Очекиване и нормалне фазе туговања због смрти, према мишљењу Луја Венсана Томе су:

Најпре стање шока... Унутрашњи бол често се доживљује у „неизмерној стварности света“, где као да је све изгубило смисао. То је колебање између начела задовољства (човек не верује у смрт) и начела стварности (којој се мора подвргнути)... Друга етапа подудар се са фазом психореакционог пада, где се сусрећемо са веома болном депресијом, губитком интереса за спољашњи свет, нестанком способности за љубав, психолошком инхибицијом. Отуда болно усредсређивање на покојника, што се нарочито опажа на нивоу снова, сањарења, фантазама. Из тога настају две последице: инхибиција и привлачна снага мртваца (сјединити се са ишчезлим, поделити његову судбину), често повезана са осећањем кривице и пријатељства... и усталичавање покојника унутар нас, значи, у извесном смислу, продужавање његовог живота. Трећа фаза је раздобље прилагођавања: оно почиње када уцвељено лице престане да буде опседнуто прошлошћу - садашњошћу, и окрене се ка будућности, заинтересује се за нове предмете, осети се кадрим да изрази нове жеље. (Томе 1980 II: 102)

Страх од смрти може укључивати различите форме: страх од сахрањивања док смо још живи, страх од мука у животу после смрти, страх од мртвих, страх од остављања вољених на овом свету све до страха од личног нестанка. Ово последње осећање произилази из жеље за опстанком која се у свакодневном животу испољава често, што је врло схватљиво. Страх од смрти исказао нам је још Гилгамеш после суочавања са смрћу Енкидуа и он је остао укоренењен у људској историји до дана данашњег, што нам само говори да нисмо много одмакли у упознавању смрти. Мање се бојимо нечега што познајемо, а смрт нам је и даље непознаница. Гилгамеш је коначно прихватио живот и смрт као неминовни крај, па морамо и ми.

Хришћанство не признаје страх од смрти и посматра је као последњег непријатеља који ће бити поражен. О томе нам говори свети Павле у *Посланици Коринћанима*. Васкрсење и живот после смрти су догме које не дозвољавају да страх од смрти буде присутан у хришћанској мисли:

Пазите, казујем вам тајну: сви нећемо умријети, али ћемо се сви преобразити, у један хип, у трен ока, на глас последне; затрубит ће труба и мртви ће ускрснути нераспадљиви, а ми ћемо се преобразити, јер треба да се ово распадљиво тијело обуче нераспадљивошћу и да се ово смртно тијело обуче бесмртношћу. (Biblija, Novi zavjet 1968: 150)

Међутим, страх од смрти, који је толико дуго служио хришћанству ради подстрека људи да верују у вечни бесмртни живот, толико је заживео да је са слабљењем религије наступила укоченост и обамрлост људи која је довела до тишине, ћутања и негирања смрти. Алберт Швајцер, протестантски теолог, је проповедао смирен и природан приступ смрти, радовање сваком дану у животу који би био неподношљив уколико би био вечан, истиче Даглас Дејвис. (Davies 2005: 135) Живот као вечно постојање, било оно туробно или идилично како *Библија* проповеда, не би могли живети а да не зажелимо његово окончање у неком тренутку. Поменути теолог признаје да је једини страх који је нормалан у вези са смрћу, онај који се јавља поводом растанка са вољеним особама. И заправо нас смрт других, вољених бића више застрашује од сопствене смрти.

Човек постаје свестан своје смрти тек у доба адолесценције. Деца не могу схватити коначност смрти и о њој имају представу као о одласку и напуштању. Тек после 12. године живота, смрт почиње да се схвата као крај живота при чему се јавља и страх од ње, који достиже врхунац у доба адолесценције. Страх од смрти је најјачи у овом периоду због неискуства смрти и страха од прекида још неиспуњеног живота. Међутим, тада је он и најлабилнији и може се потпуно занемарити и одбацити. Старији лакше подносе смрт, посебно они који су имали испуњен живот. Сазнање о смртној болести доводи људе у различите фазе прихватања и негирања смрти. Прво се јавља фаза негирања, затим беса, па ценкања за одгону са Богом, Сатаном или судбином, затим се запада у депресију када се схвата неминовност смрти и последња фаза води до апсолутног прихватања смрти. Ако се смрт негира, што се све више дешава у модерном друштву, страх од ње постаје већи. У изврсној студији којом је истражила психолошке одговоре болесника на приближавање смрти, психијатар Елизабет Кјублер Рос је дошла до резултата који приказују типичност људског понашања према смрти. Људи су се кроз историју на различите начине борили са страхом од смрти:

Стари Јевреји су сматрали да је тело покојника нешто нечисто што не треба да се дира; Индијанци су, пак, говорили о злим духовима и одапињањем стрела у ваздух покушавали да их одагнају. Многе друге културе такође поседују ритуале који треба да се побрину о „лошој“ мртвој особи, а корени су им управо у тој љутњи коју не желимо себи да признамо. Традиција надгробних споменика такође лежи у жељи да се зли духови задрже доле, на шта указује и ритуално бацање каменчића након спуштања у раку. Исто тако и испаливање бојничких почасних плотуна јако подсећа на индијанско одапињање стрела у небо... човек се у основи није променио. Ма колико мислили да смо у много чему узнапредовали, смрт је још увек ужасан догађај и страх од ње је универзална појава. Оно што се јесте променило је наш начин на који се данас опходимо према њој. (Ros 2010: 13-14)

Росова је дошла до закључка да човек поседује несвесну могућност да прихвати сопствену смрт и да се постепено привикне на ову чињеницу. Приметила је да кривица прати многе, и оне који умиру и оне који остају у животу као ожалостени. Највећи проблем модерног човека је недовољно упознавање са смрћу. Смрт је постала нешто што се крије. Од малена се детету ствара идеја о мистериозности смрти и страх од ње постаје укорењен у личности човека. Највећа је грешка скривати реалност смрти од детета које осећа промену и одсуство одређене особе. Однос лекара и уопште медицине према људима доказује тврдњу да се смрт у модерном свету негира и пориче. Лекари се више фокусирају на машине које могу одржавати живот, него на саме пацијенте јер не желе да се подсети неминовности сопствене смрти. Наука је само повећала страх од деструкције и смрти стварањем изума који прете животу: атомске бомбе, нервни гасови и многе креиране смрти у лабораторијама. Росова мисли да је и рат једна врста потребе да се човек суочи са смрћу, „да је покори и победи тако што ће се из њега вратити читаве главе.“ (Ros 2010: 19)

Росова је из клиничког искуства приметила одређене фазе у понашању људи када приме вест о могућој сопственој смрти. Прва фаза је неприхватање, међутим, она не може да траје вечно јер се коначно морамо суочити са неминовношћу стања. Неприхватање је само медиј путем кога човек покушава да настави да живи после такве вести. Прва реакција је обично неверица, јер је човек подсвесно убеђен у своју бесмртност. Друга фаза коју је Росова забележила у својим истраживањима је бес који је обично усмерен на околину и Бога. Трећу фазу је Росова назвала ценкање за продужетак живота са лекарима или Богом. Четврта фаза је депресија. „Отупелост, стоицизам, бес или огорченост уступају место осећању великог губитка... болесник се мора и болно разрачунати са својим коначним растанком од овог света.“ (Ros 2010: 73) Реакционом депресијом Росова назива ону која се јавља приликом реакције на бол и губитак, а припремну када се прибојавамо смрти и будућности. Пета фаза, у виду прихватања, може наступити ако су претходне фазе преживљене. У њој се мирно ишчекује крај и мали је број људи који се грчевито држе живота и не прихватају смрт ако прођу све наведене фазе, приметила је Росова. Нада се разликује од неприхватања смрти, она је присутна код сваког човека било у смислу безболне смрти, смисла смрти у том тренутку или пак излечења. Породица умирућег пролази кроз исте фазе као и он. Изненадна смрт ће, са друге стране, изазвати бес и очај ожалашћених када није било времена за постепене фазе припремања за смрт.

Јалом Ирвинг, познати амерички егзистенцијални психоаналитичар у књизи *Гледање у сунце* (2008) разматра страх од смрти и позива се на Епикура чију би филозофију волео у пракси да оствари. Овај филозоф поистовећује постојање у смрти са постојањем пре рођења и тиме умањује страх од ње. Значајни догађаји у животу човека попут болести, губитка важне особе или старости му силовито намећу страх од смрти. Умањењу страха могу помоћи идеје филозофа, посебно Епикура, које је Јалом примењивао у својој клиничкој пракси. Примери случајева које нам представља у овој студији су заиста донели напредак људима који су били паралисани страхом од смрти. Јалом наводи Набокове речи из аутобиографије *Говори, сећање* као слику реалне људске перцепције смрти:

Колевка се љуља изнад амбиса, а здрав разум нам говори да је наше битисање само кратак блесак светлости између две вечности таме. Иако су та два идентични близанци, човек, по правилу, на пренатални амбис гледа са више смирености него на онај ка коме иде (са неких четири хиљаде и петсто откуцаја на сат). (Irving 2011: 82)

Ирвинг је психотерапијама покушавао да утеша пацијенте поређењем ова два стања и наводио их је да смисао живота проналазе у *преношењу* или *таласању*, како он зове утицај човека на друге људе. Наиме, иако се лични идентитет не може очувати, иза сваког од нас нешто остаје у виду речи, дела или поступака. Некада и нисмо свесни

утицаја које смо остварили на друге људе. Тако посматрана, смрт не мора да буде потпуно уништење. Томе нас учи још средњовековни моралитет *Сваки човек*, подсећа нас Јалом, у коме само добра дела крећу са човеком у смрт, односно, по Јаломовој интерпретацији, утицаји наших дела остају да живе и после наше смрти. Јалом нас подсећа да свест о смрти доноси вредност животу и уживање у малим тренуцима среће. Ничеоово „Оно што нас не убије чини нас јачим“ или Хемигвејево „Постајемо јачи тамо где се ломимо“ говоре о томе да нас негативна искуства у животу могу научити да се упустимо у живот. Квалитет наших живота одређен је начином на који тумачимо своја искуства, а не самим искуствима – овоме су покушавали да нас науче још стоици, Ниче и Шопенхауер да би на крају ова филозофија постала главни концепт динамичке и когнитивно-бихејвиоралне терапије. „Унутрашња сталоженост потиче из сазнања да нас не узнемеривају ствари, већ наше тумачење тих ствари.“ (Irving 2011: 107)

Ирвинг сматра да страх од смрти изазива интерперсоналну усамљеност човека у свету, када избегавамо блискост са људима из страха да их не изгубимо или се сами изолујемо не желећи да увлачимо живе у свој туробни свет. Други облик усамљености је егзистенцијална усамљеност која је најјача када се суочавамо са смрћу. Тада постајемо свесни да свет који смо изградили нестаје и нико нас не може пратити на том путу. Зато се и пригрљује веровање у пратњу у онај свет, сусрет у рају итд. Једино емпатија може да помогне да саосећамо са другима који иду ка смрти, а не да бежимо јер се плашимо сопствене смрти. Крајем XX века се у социјалној психологији појавила засебна психолошка теорија која се зове *теорија терор менаџмента* (ТМТ - Terror Management Theory).¹³ Њу заступају Џеф Гринберг, Шелдон Соломон и Том Пишчински. Она се специјално бави истраживањем конфликта (страха) који се у људима јавља између жеље за вечним животом и сазнању да је смрт неминовна. Решење у савладавању овог страха, теорија терор менаџмента налази у култури, односно оним културним вредностима које проповедају бесмртност, па макар и симболичну (религија, национални идентитет, потомство).

Иако је психологија наука која се махом бави животом, она препознаје људски страх од смрти као базични трагични осећај човековог постојања који избија на површину посебно у граничним животним ситуацијама. Посебно се овим питањем бави аналитичка психологија чији је главни представник Јунг и која залази дубље у садржаје људске патње и страха. Она препознаје туговање као креативни процес који је сродан људима као архетипско искуство, али замера када оно обузме читаво биће и опседа га

¹³https://www.uniulm.de/fileadmin/website_uni_ulm/iui.inst.160/Psychologie/Sozialpsychologie/19_Greenberg_Arndt_Terror_Management_Theory.pdf

током дугог временског периода. Тада може доћи до психичких поремећаја. Психологија објашњава постојање страха од смрти урођеном људском тежњом за постојањем и самоодржањем у оквиру које нема места смрти или је пак он последица доминације нагона смрти над нагоном живота. Човеково несвесно свакако негира и одбацује смрт и тек са директним сусретом са смрћу човек испољава страх од ње. Међутим, страх никако није сигуран показатељ патологије већ само први исплива на површину проблема које човек потискује. Психолози, попут филозофа, закључују да је за здрав живот сваке индивидуе неопходан корак суочавање са смрћу као неминовним крајем људског живота и истичу да је модеран човек занемарио смрт потискивањем страха, који, када до блиског сусрета са смрћу и дође, напрасно експлодира и оставља човека у стању неверице коју све теже контролише и која може довести до психолошких поремећаја личности. Психијатријски болесници су посебно подложни страху од смрти због анксиозности и депресивности која прати њихове животе. Психологија има за циљ да таквим пацијентима укаже на ирационалност присутности страха од смрти са којом се суочава и психички здрав човек готово увек када му се она приближи. Росова нам је објаснила природни ток жалости и изражавања страха према смрти, мада неретко, посебно у модерном добу када је човек с једне стране постао имун на туђе и „удаљене“ смрти, а с друге слепо негира своју смрт, она доноси тоталну парализу бића.

1. 5. Антропологија смрти

Смрт се може упознати само преко човека и човек преко смрти
(Moren 1981: 27)

Епохално дело које приступа анализи смрти са физичког, биолошког, етолошког и педагошког становишта, пратећи дијахронијски однос различитих народа према смрти, написао је француски антрополог Едгар Морен 1951. године. *Човек и смрт* је дело које, систематским излагањем развојне мисли о смрти од архаичних друштава до модерног доба, представља неисцрпни извор информација о овом феномену. Треба истаћи да смо, зарад бољег разумевања различитих научних приступа феномену смрти, решили да му приступимо са аспекта појединачних научних сазнања, иако је понекад тешко одредити границе антропологије и социологије када говоримо конкретно о проблему смрти, па и социологије и психологије, социологије и религије итд. Доказ за ову тврдњу лежи у формирању нових научних дисциплина које се стварају међусобним укрштањем горе поменутих наука или пак систематизовању знања више научних дисциплина као што је

случај са формирањем танатологије о којој смо већ говорили. Модерна наука не повлачи строге границе свог истраживачког поља, понекад и није у могућности да то уради, посебно када жели да испита феномен смрти који превазилази нашу спознају.

Смрт мора да је била мистичан и тајанствен догађај за архаичног човека када се први пут сусрео са њом. Питајући се о престанку покрета, даха и осмеха дотада живахног и блиског сродника, он мора да је био застрашен тим стањем мировања и пропадања тела, па је одмах развио механизме којима ће ублажити страх од смрти. Најпримитивнија племена су првобитно из страха од смрти остављала мртваца на месту умирања без сахрањивања и бежала од њега бојећи се да ће мртац постати демон или да ће иста судбина задесити и њега самог. Дакле, најстарија људска реакција на смрт је била бежање. Нема доказа да су људи значајније размишљали о смрти пре периода неандреталаца, јер се тек у њиховим гробовима проналазе оружја која указују на то да су се сахрањивали са надом да ће се живот после смрти наставити. Оружје је полагано у гробове због веровања да се двојник може одбранили од тајанствених сила које вребају човека после смрти. После првобитне реакције на смрт у виду бекства, архаични људи почињу да прихватају неминовност смрти и да трагају за механизмима који би им умањили страх од ње. Владета Јеротић истиче:

Два акта су извршена: сахрањивање је ПРИЗНАВАЊЕ реалности смрти, бежање са места је ОДБРАМБЕНА, магијска мера борбе против смрти. Из једне радње рађа се религија, из друге наука. Многи митови народа говоре: са првим убиством дошла је смрт у свет (Каин је убио Авеља), међутим има и оних, попут једног афричког, који говоре о смрти као олакшању тешког живота коју је народ захтевао од богова. Велики је пут морао бити пређен од паничног бежања од смрти до проглашења себе убицом. Ловци су се, ипак, и даље извињавали и правили церемонијал убијеној животињи. Тако се остваривало „друго бекство“ од смрти преко практиковања магије... смрт за примитивног човека никада није природан догађај, већ је изазван од неког непријатеља против кога се мора бранити магијом. На овај начин смрт је прешла у руке човека. (Јеротић 2011: 206-207)

Смрт је од почетка мисли о њој произвела веровање у рођење после смрти, било преко душе која се настањује у некој животињи или детету или преко двојника самог мртваца. Тако се у тибетанској митологији ова два веровања спајају у једно када се нови Далај Лама тражи у детету које је рођено на дан смрти духовника. Из тог веровања потиче и пракса давања имена покојника новорођеној деци. Друго прастаро веровање у рођење после смрти било је везано за симбол земље која после смрти њених плодова има моћ да поново рађа, те се и покојник у њу враћа и спрема за ново рођење. И вода је била симбол рађања и умирања. Међутим, смрт још увек није постојала као појам, већ се на њу гледало као на сан, путовање, поновно рођење или несрећни случај. Због многобројних метафора смрти као животних промена, она се посматрала само као промена стања. Праисторијски докази тако откривају свест човека о смрти, о њеној реалности, а не о суштини. Механизам који је примитивни човек измислио не би ли

умањо страх и ужас од смрти јесте практиковање погребних свечаности и сахрана, ритуала и обреда путем којих је покушавао да умилостиви мртве. Едгар Морен истиче:

Архаични менталитет је опсесивно веровао у присуство мртвих. Веровало се да су „дуси“ (тј. мртви) стварно присутни у свакодневном животу и да од њих зависи имовно стање људи, успех у лову, исход рата, каква ће бити жетва, да ли ће пасти киша итд. Они су били присутни чак и у сну што представља последњи доказ да је ту у питању опсесија. (Morgen 1981: 32)

Мртви су замишљани као прави двојници човека, који попут сенке прате своја тела за време живота, после смрти се ослобађају уништеног тела и воде сопствени живот. Енкидуова сенка је изашла из подземља да би посетила Гилгамеша, али га није смела упознати са тајнама смрти да не би постао очајан, будући да тело растачу и једу црви и од њега остаје пуно трулежи. (Вишњић 2006: 69) Тајне смрти су превелике да би их жив човек могао поднети, што звучи као ехо речи Духа у *Хамлету*. Сенка је за архаичног човека представљала тајну у којој је он сагледавао своју личност која наставља да живи после смрти. Због тога је и настала пракса спаљивања тела, јер је било устаљено веровање да док тело посве не пропадне, душа остаје заробљена у њему. Погребни култови су имали за циљ да спрече покојника да се врати и узнемирава живе јер се веровало да двојници не живе у земљи, већ на њој и да су увек близу живих. Идеја о постојању засебног света мртвих јавиће се знатно касније, а тек после ње идеја о небеском царству које се издиже изнад подземног света и у хришћанству постаје рај. Због бојазни од осветничких двојника јавиће се страх од злих духова, а вера архаичних људи у њихову милост и помоћ изнедриће наду у добре духове. Амбивалентан став према смрти се још једном доказује у развојном ступњу човека. Цивилизовани човек, после толико времена, није успео да промени тај став, штавише, удаљио је смрт од себе покушајем потпуне елиминације мисли о њој, чиме не достиже никакав напредак у борби са страхом од смрти. Пример амнезије смрти код модерног човека можемо видети и у начину опхођења према мртвима. Попут предхришћанских људи који су своје мртве сахрањивали на ободима градова, деветнаестовековни човек поново удаљује гробља од места становања живих.¹⁴

Социјална вредност леша се, такође, може пратити дијахронијски. У античкој Грчкој леш је представљао светињу и било је недолично одбити сахрану чак и непријатељу. У грчкој иконографији нема доказа о томе да су се леша гадили, штавише, он је понекад био и ствар лепоте. Касније ће средњовековну уметност и књижевност опседати слике леша, а црви, труљење тела и лобање постаће чести симболи смрти. Поглед на мртво тело постаје неподношљиво и у вековима који следе. Оно ће се

¹⁴ Рани хришћани исказују блискост према гробљу. Сама реч *cemetery* води порекло од грчке речи *koimeterion* која значи одаја за спавање, истиче Ален Фридман. (Friedman 1995: 106)

скривати у ковчезима и споменицима, премештати из кућа у болнице, из земље у крематоријуме.

Да би умолио снагу и моћ мртвих, првенствено оних који су и у животу имали важан друштвени положај (поглавице, шамана), архаични човек ће му дата божанска својства. Из страха од смрти и кривице човек је, дакле, почео да ствара и божанства. А оно што је божанства чинило свемоћним је то што нису имали обавезу да поштују било каква морална ограничења, били су посве слободни да чине шта им је воља, што је натерало живе да се још више ограничавају у својим моралним нормама и исказују све већу љубав према њима. Моћ мртвих претвара се у моћ богова, а знање о мртвима постаје знање о боговима или религија, истиче Морен. (Moren 1981: 187-190) Култови предака ће се пренети на свеце као мале богове који ће чинити хијерархијску степеницу ка једном великом Богу. Након појаве хришћанства, двојници ће постати симболи зла јер душа преузима улогу бесмртности и постаје средство путем кога ће се и тело довести до васкрнућа. Веровање у двојнике, духове, провиђења и проклетства наставиће да се практикује када спиритизам обнови однос са двојником преко медијума.

Дефиниција духа се у спиритизму потпуно поклапа са дефиницијом двојника: и он је душа бића који су умрли, снажно утиче на људе, и да ови нису тога свесни, кад се дух ослободи тела он је етерично тело и може да се креће кроз простор и да преваљује разна растојања брзином мисли... Оба веровања истичу да су халуцинације појављивања двојника, да су утваре људи који нису умрли природном смрћу, већ су несрећне, непокојне, зле. (Moren 1981: 203)

Антички митови су неисцрпни извор примера бесмртних богова који су послужили као подстицај за рађање наде у човеково спасење после смрти. Култ Деметре и култ Диониса су најутицајнији у томе, истиче Морен. (Moren 1981: 249) Ритуал слављења култа Деметре (грчке богиње плодности) опонашао је смрт и поновно рођење вегетације које је уследило након ослобођења Деметрине ћерке Персефоне из Хада. Култ Диониса (грчког бога вегетације) настао је, попут Деметриног, из обожавања бога вегетације.

У Дионисовом култу и миту уобичајена је екстаза, убијање и комадање детета (спарагмос) и једење сировог меса (омофагија). Делови растргнутог божанског детета чудом се поново састављају и Дионис се поново рађа. Његово убијање и васкрсавање обезбеђује плодност и стално обнављање природе, а једење раскомаданог бога или његове свете животиње јемчи верницима сједињавање с богом и спасење после смрти. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 118)

Нада у бесмртност душе, према мишљењу Едгара Морена, настала је управо из култа о богу Дионису који је пренет у Грчку. Усхићена и опијена душа се за време светковина поистовећивала са богом и тако откривала своју божанску природу, те је исказивала наду у лични васкрс и вечни живот. Култови и митовима о боговима биће замењени универзалним култом Исуса, када смрт постаје казна за почињени прародитељски грех. Тојнби истиче:

Од свих богова који су били обожавани од стране људи, најватреније су били обожавани они за које се веровао да су умрли и поново оживели, било рекурентно или једном заувек; на пример, Тамуз, Озирис, Адонис, Атис, Персефона, Балдер, Христ. Људско обожавање бога који је умро и након тога досега бесмртност поново оживевши, уздиже се до врхунца онда када се верује да је бог претрпео смрт добровољно и намерно. (Тоунбеџ 1969: 67)

Хероји су у античком свету, такође, сматрани духовима покојника који вечно живе на земљи и помажу људима у побуни против смрти. Морен истиче да су Фројд и Ото Ранк у њима видели едиповску личност која, обично остављана од стране родитеља, постаје непријатељ смрти и тежи бесмртности. (Moren 1981: 226) Међутим, смрт односи победу и над херојима и боговима. Бесмртност за античке јунаке може да представља само вечна слава која ће њихово име чувати од заборавља. Полубожанском Ахилу ни велика слава коју је постигао за време свог кратког живота није донела утеху због неизбежности смрти, а његово искуство после смрти потврђује колико је био у праву када се опирао смрти док је био жив, сугерише Тојнби. (Тоунбеџ 1969: 70) Његова душа је отишла у Хад, а постоји веровање да га је мајка Тетида однела на острво Леуку где је божански део његовог бића наставио да живи. (Срејовић, Кузмановић 1979: 74) Ако смрт не могу победити ни антички богови, човек остаје беспомоћан у свету у коме преовлађује зло смрти са којим се треба самостално изборити. Некада хероји, а после богови, назначују пут који води спасењу тиме што су се жртвовали и васкрсли, што ће смртнике навести да обожавају њихов култ.

Антрополози који су истраживали митове различитих примитивних заједница (Џејмс Фрејзер и др.) открили су да се све митологије концентришу око истих „великих тема“ (постанка свјета, промјена у природи, дјеловања божанских сила), па су у њима препознали једни исту „велику причу“: о цикличном кретању живота између рађања и умирања, прољећа и јесени, живота и смрти. А откако је Карл Густав Јунг изложио своју теорију о колективно несвјесном митови су се почели тумачити као архетипске слике у којима су згуснути мудрост и животно искуство цијеле једне заједнице. (Лешић 2008: 275)

Без обзира на свој пажљиви дискурс када говори о боговима, и Фрејзер је сматрао да се вера у богове јавила преко учтиве пажње иницијално посвећене мртвима. Он је веровао да су људи развили идеју о животу после смрти због искуства која су имали са мртвима у сну. Мртви су оживљавали у њиховим сновима и били су тако опипљиви да се веровало да они морају постојати на неком месту. Примитивни људи тако почињу да се опходе према мртвима са пуно поштовања, а што су већи статус у животу имали, веће обожавање су стицали у смрти. Овај процес се назива *еухемеризам*.¹⁵

Већина култура има одређену идеју о смрти и водич *post mortem* стања, што говори о вечној важности овог феномена за људско постојање и универзалном страху од смрти који је наводио друштва да се за њу припремају. Један од најстаријих

¹⁵ Овај процес је добио име по Еухемеросу, грчком филозофу који је живео у четвртном веку пре нове ере и који је сматрао да су митолошки богови били само истакнути људи које је машта народа учинила боговима, наводи Даглас Дејвис. (Davies 2005: 113)

записаних текстова за умрле је египатска *Књига Мртвих* настала око 2600. године пре наше ере као водич мртвима. Записивана на ковчезима и пронађена у пирамидама, ова упутства имају за циљ да одведу покојнике у подземни свет. На том путу постоје многобројне препреке које се морају прећи, а једна од најважнијих је мерење срца наспрам пера на тасу Истине, који ће измерити моралну вредност човековог живота и утицати на услове загробног постојања. Владар подземног света, Озирис председава Судом и одлуке доноси, истиче Тадић. (Tadić 2003: 34)

Следбеници орфичког култа су, од VI века пре наше ере до I века наше ере, сахрањивали своје следбенике у фетус положају заједно са инструкцијама за живот после смрти. Сахрањивање мртвих у положају фетуса је било распрострањено у прошлости, што нам потврђује веру људи у поновно рођење после смрти, каже Морен. (Morgen 1981: 138) Мит о Орфеју, јунаку који је сишао у подземни свет да би ослободио своју вољену Еуридику, развио се на основи веровања у бесмртност душе која је осуђена на сталну реинкарнацију докле год тело постоји као извор зла. Овај култ окривљује оригинални грех (инцест Зевса и његове мајке Реје) за такву људску судбину. Упутство припадницима овог култа истицало је важност повратка божанском пореклу (аскезом и вегетеријанством), чиме се може избећи вечна реинкарнација, истиче се у *Речнику грчке и римске митологије*. (Срејовић, Кузмановић, 1979: 311)

Тибетанска књига мртвих, записана у VIII веку наше ере, описује путовање свести кроз неколико фаза смрти: сам тренутак смрти, стање између смрти и поновног рођења и процес поновног рођења. Рејмонд Муди их детаљно описује. (Mudi 2009: 90-92) Ако је душа свесна неистинитости приказа после смрти она може прескочити фазе. Ако у првој фази умирања бело светло препозна као праву природу ума, душа ће бити вечно ослобођена и поновно рођење јој неће бити ни потребно. У другој фази, душу обузимају негативне мисли и осећања пред страшним сликама и ако их она препозна као аспекте ума добиће ослобођење, али ако се преплаши тим сликама душа тоне у следећу фазу. Књига учи да ће сва добра и лоша дела у животу појединца бити преиспитана у неком тренутку у смрти и то ће пресудити какву реинкарнацију душа заслужује. Душа може достићи врхунац само сједињењем са Нирваном као апсолутним животом, када престаје и циклус реинкарнације.

Средњовековни Европљани су такође имали упутство како да се припреме за смрт – *Ars moriendi* или *Уметност умирања* представља збирку првобитно латинских текстова који су имали за циљ да пруже утеху човеку на самрти. Ова књига постаје виртуелни свештеник који упућује особу на самрти како да прати хришћанске ритуале и остаће полупларна до XVIII века. У њој су дати савети за „добро умирање“ који

предвиђају неминовну борбу добра и зла око човекове душе када она мора да има снаге да одлучи. Овај „бест-селер“ и „права кристализација“ хришћанске смрти, како је дефинише Жан Делимо, сматрала се „техником“ или „методом“ доброг умирања. (Делимо 2013, I: 100) ¹⁶ Међутим, ова упутства су оставила најснажнији утисак захваљујући скраћеној верзији на сликовитим гравурама. „Оне су око самртничке постеље представљале пет искушења (неверство, очајање, нестрпљење, таштину и похлепу) одбачених уз помоћ пет анђеоских надахнућа.“ (Делимо 2013, I: 101)

Средњовековни човек је био присан са смрћу јер ју је прихватао као природни поредак, потчињавао се закону врсте и веровао је у спасење на оном свету. Такву је смрт Аријес назвао *укроћеном смрћу*. (Arijes 1989: 21) Читаво друштво је било релативно једнако у смрти, јер ритуали смрти у овом периоду нису познавали класне поделе, али та једнакост нестаје већ током касног средњег века. Морен истиче:

Издизање богова до оне висине на којој ће они постати краљеви космоса делимично је представљало последицу великог ширења стрепње од смрти. Што је живот постајао сталнији и богатији, што је више добара човек поседовао, то је жешћи потрес помисао на смрт изазивала у њему и то га је више враћала у инфантилни стадијум, утолико је веће неспокојство прожимало веровање у загробни живот и утолико се моћнији указивао бог, тај свемоћни отац, и утолико је страшнија постојала понизна молитва којом су људи од њега тражили да их учини бесмртним. (Moren 1981: 220-221)

Са нестајањем вере у двојнике и прихватањем вере у бесмртну душу и богове дошло је до промене менталитета људи, мисли Едгар Морен. Друштво као заједница и врста почиње да се креће ка индивидуализацији јединке која почиње да тражи бесмртност за себе. Филип Аријес, такође, увиђа овај тренутак трансформације става према смрти:

Човеку касног Средњег века и ренесансе било је важно да учествује у сопственој смрти зато што је у њој видео изузетан тренутак у којем је његова индивидуалност добијала свој коначни облик. Он је бивао господар свог живота само у оној мери у којој је био господар своје смрти. Његова смрт је припадала само њему. Међутим, почев од XVII века он је изгубио суверенитет над сопственим животом, па према томе и над својом смрћу. Тај суверенитет је почео делити са својом породицом... Смрт је некада била трагедија, често комична, која се играла за оног који ће умрети. Данас је смрт комедија – често драматична - у којој се глуми због онога који не зна да ће умрети. (Arijes 1989: 181-183)

Дакле, човек раног средњег века се мирио са идејом да смо сви смртни. Од средине средњег века човек, који постаје богатији, моћнији и писменији, препознао је самог себе у својој смрти, односно открио је *сопствену смрт*, како каже Аријес. Од тада смрт све интензивније постаје *забрањена смрт*, како је Аријес назива, јер се пориче, за разлику од *своје* и *твоје* смрти коју индивидуалност стечена у ренесанси

¹⁶ У Енглеској је највећу популарност имало Еразмово дело *Припрема за смрт* (De Preparatione ad mortem) из 1534. године које је доживело 95 издања на латинском и на разним локалним језицима у другој трећини XVI века, истиче Делимо. (Делимо 2013, I: 103)

„Од тог последњег чина нашег живота, који се може упоредити са драмом, зависи вечно блаженство човека или његова вечна несрећа. Ту се зачиње врховна борба из које ће, ако победи, проицаћи из Христовог војника вечни тријумф, а ако подлегне, вечна брука“, записао је Еразмо. (Делимо 2013, I: 106)

открива као сопствену смрт и кроз култ успомена доноси на неки начин бесмртност преминулима. Од XVIII века човек у западним друштвима почиње да тражи нов смисао смрти, па је драматизује и уздиже. Међутим, тиме се удаљује од *сопствене смрти* и све се више интересује за смрт „другог“, закључује Аријес. (Arijes 1989: 50-51)

Са демократизацијом поимања смрти, средњовековна традиција *ars moriendi* замењује се новим императивом *memento mori*. Као стални пратилац живота, смрт постаје нешто на шта се треба навикнути, са чиме треба живети сталним подсећањем на њену неминовност. Само тако јој се може одузети језивост, што су предлагали још антички филозофи. Међутим, како видимо у делима романтичара, који историјски рефлектују мисао XVIII века, слика смрти се помера ка имагинарном, чиме се донекле ствара још већа дистанца између смрти и обичног живота. Романтичарска књижевност испољава страх од смрти, али поклања велику пажњу и физичкој лепоти смрти чиме је идеализује.

Иако је литература наставила свој говор о смрти, обични људи су постали неми: они се понашају као да смрт више не постоји. Разлаз између књишке смрти, која остаје и даље брбљива, и стварне смрти, самотне и прекривене велом ћутања, у ствари је једна од чудних али индикативних карактеристика нашег времена. (Arijes 1989: 175)

Са напретком цивилизације и технике, митови о бесмртности постајали су напреднији, али човек није успео да победи смрт нити да дође до спознаје тог феномена. Захваљујући медицинском напретку, смрт је постала процес, више није тренутак, али модеран човек није успео да заузда свој исконски и патолошки страх од смрти, леша и распадања.

Страх од смрти се одувек јављао због страха од губитка индивидуалности која се првобитно огледа у телесној препознатљивости. Распадање леша, као једина емпиријска неминовност смрти, указивало је и на нестајање менталних способности човека и развило је сумњу и жељу у исто време да је живот после смрти могућ. Зато човек и развија опседнутост загробним животом. Тренуци у којима је подношљиво умрети су само тренуци поистовећивања са друштвеном целином као у рату или периоду владавине смрти, када мисао о сопственој смрти апсурдно нестаје. Тада преовладава поистовећивање са друштвом и јединка мења свест која постаје готово архаична и животињска у нагону да убија. Да би се бранио сопствени „чопор“ или држава, о сопственој смрти се мало мисли. У смрти се жели заборавити смрт, каже Морен. (Moren 1981: 48)

Како је човеку постало све теже да се суочава са губитком индивидуалности, физичког света и оностраности, он је измислио институцију смрти (капеле, мртвачнице, крематоријуме, гробља, споменика) не би ли умањио страх од ње и не би ли се мање бавио њоме. Сама сахрана има за циљ да одвоји групу ожалошћених и још увек живих

од мртваца. Живи су укључени у свет мртвих од тренутка смрти до сахране. Када се овај период заврши, мртви улазе у свет мртвих, а ожалошћени се враћају у друштво. За време средњег века и ренесансе сахрана се изводила као духовни чин, мада су се и у овом периоду већ почеле јављати прве знаке егземплификације статуса и екстраваганције на сахранама.

Човечанство никада није престало да размишља о смрти, њеном настанку (од негроафричких митова до хришћанске теологије, најчешће је истицана нека погрешка човека), њеним непосредним узроцима, њеном значењу, њеним облицима и последицама. Велика је заслуга Едгара Морена што је оцртао широку дијахронијску фреску такве рефлексije, подељену на три раздобља. Пре свега, смрт је на људе архаичних друштава чинила јак утисак на имагинарном плану својом заразношћу, па су зато они смислили разне обреде да би спречили ту заразу, на коју је указивало труљење леша, а и да би покојнику олакшали прелаз у свет духова. Одбијајући од себе помисао о коначном и потпуном уништењу, смрт је за њих, у ствари, могла бити само смрт - препорођење, и у извесним случајевима чак нешто матерински блиско. Отуда идеја да покојници живе на другом месту сопственим животом, као и живи... Затим долазе људи метафизичких друштава. Овога пута у питању је радикално одвајање живих од покојника, док се унутар света мртвих установљује разлика између непознатих и великих мртваца од којих ће неки доспети и до титуле богова. Тим путем човек је изградио схватање о егзистенцији „нерођених мртваца“ и „бесмртних живих“. Врховни преци тако постају богови ствараоци, бесмртници... Најзад, модерно доба доноси једну нову визију. Овога пута човек не допушта да њиме овладају духови (а још мање двојници) и одбија да митовима и обредима прида и најмању важност. У име науке (као код Маркса) или можда једноставније да би сузбио властиту тескобу (као код Ничеа) човек је свечано прогласио смрт Бога. Технички и научни напредак, развој критичког духа, процват индивидуализма и такмичење које намеће свет у коме су рентабилност и профит заменили старе вредности, оставља јединку препуштену самој себи. Спас, уколико га има, налази се у самом човеку, као што је и смрт његов лични проблем, са којим треба да се суочи сам, без помоћи Бога. (Тома 1980 I: 214-215)

Луј Венсан Тома је извршио класификацију смрти, разликујући *праву* од *тобожње* смрти од којих се друга често пореди са спавањем; *задану* од себи *задане смрти* које објашњавају поступке убиства или самоубиства; *стварну* од *имагинарне* смрти од којих је друга схваћена као она глумљена у обредима или представама као смрт „другог“; затим *тачну* од *постепене* смрти, односно оне која настаје у тренутку (чин) од оне која подразумева дуже умирање (процес); *лаку* од *насилне* смрти, односно ону безболну од бруталне; *добру* од *ружне* смрти од којих је прва достојанствена, ведрa и прихваћена смрт, а друга неприхваћена, мучна и дуга; *јавну* од *приватне*; *плодну* од *јалове* смрти, односно вредну од безвредне. (Тома 1980 I: 238-270) „Плодна смрт је она која признаје животну цену у оној мери у којој је човек спреман да га изложи опасности... умрети на јалов начин значи умрети (безвезно) ни од шта, или још боље ни за шта, или пак, не умрети за оно у шта се верује“, истиче Тома. (Тома 1980 I: 267) Тома још прави разлику између *телесне* и *духовне* смрти, оне која погађа тело труљењем, а дух грехом и отуђењем, те издваја и *смрт без трага* када се особа кремира или сахрани без обележја.

Разматрајући разлоге страха од смрти, Тома пре свега истиче страх од физичког бола, самоће приликом умирања, затим страх од онога што долази после смрти који се

јавља због ужаса од труљења тела (егоистички разлог), неизвесности у постојање другог света или ништавила, па и зависти према онима који остају у животу. Као последњи разлог страха од смрти, он наводи страх од мртвих или духова. Сваки човек се другачије опходи према страху од смрти: скепсом и зачуђеношћу, побуном, очајањем, компромисом и прихватањем. Тома истиче три начина надилажења смрти: порицање (ништавило смрти, сан, сеоба душа, односно екс-систенција), сублимација (преображавање двојника, васкрсење, трансцендентално постојање) и изругивање (црни хумор, смех, карикарање). (Тома 1980 II: 92-96)

Антрополог Даглас Дејвис (Davies 2005) сматра да нас смрт погађа на четири начина: лична патња због смрти особе која нам је била блиска, свест о смрти „другог“, када „други“ представља далеку и непознату особу, свест о личној смрти и наша стварна смрт.

Сумирањем антрополошких открића можемо закључити да се став о смрти кроз историју мењао, али страх од ње никада није нестао. Само су механизми превазилажења страха били другачији кроз време, а како је смрт неискуствен феномен, ни сазнања везана за њу нису донела откриће загонетке човеку модерног доба. Наиме, изгледа да се модерни човек, опхрван досадашњим неуспешним покушајима пружања задовољавајуће представе о смрти која би избрисала његов страх и све већим технолошким напретком, а све мањим религиозним осећањем, повукао у своје биће и самостално се бори са стрепњом од смрти. Он је није пригрлио као сопствену егзистенцијалну суштину, јер човек не може да се помири са тим да је „биће-за-смрт“, што је Хајдегер захтевао у својој танатологији. Овакав конфликт произвеће амнезију смрти код модерног човека који мисли да се, у односу према овом феномену, може руководити паролом „далеко од очију, далеко од срца“. Иако се у XXI веку јављају многи покрети и друштва који имају за циљ успостављање племенитијег односа према умирућим пацијентима, модерно друштво је толико заслепљено материјалним и овоземљским, да ће бити потребан велики организован напор свих друштвених слојева да се врати на пут духовности и човеку као „бићу-за-смрт“.

1. 6. Смрт као социолошки феномен

Претходна поглавља се дотичу друштвене проблематике смрти, али у оквиру овог поглавља ћемо се позабавити оним што је од посебног значаја за социологију када говори о смрти: утицај смрти на друштво и обрнуто, као и танатополитика. Тумачење смрти са социолошког аспекта, изузев у оквирима антропологије и психологије, није

било много заступљено до друге половине XX века. У новије време, интересовања за обичаје сахрана, жалости и дечје свести о смрти (друштвено понашање према смрти) почињу да обузимају социологе, а посебно ће се теми смрти посветити после великих ратова. Циљ социолошких истраживања смрти је буђење свести о овом феномену и анализирање социјалне димензије смрти и умирања.

Смрт није нешто што се може замислити једном и заувек, већ је идеја која се мора изнова представљати кроз културу и време, она је културно дефинисана, каже Мајкл Нил. (Neill 2005: 2) Зигмунд Бауман истиче:

Вероватно не би било културе да су људи несвесни своје смртности; култура је разрађено против-мнемотехничко средство заборав онога чега су људи свесни. Култура би била бескорисна без прождиравке потребе за заборавом... Тако, константан ризик од смрти – ризик увек познат, иако је пуштен низ густе дубине подсвесног - је, доказиво, сама основа културе. (Bauman 1992: 31)

Едгар Морен је рекао да култура нема значења ван сукоба живота и смрти који је усмерен против природе, животињског и варварског. Човек је друштвено биће које се истовремено прилагођава смрти и остаје јој неприлагођен. Као доказ за то су жалост и сахрана - први чин је доказ неприлагођености човека смрти, а други је покушај прилагођавања ради зацељивања рана. Удруживање друштва против претње смрти створило је кохерентне заједнице, али оне ће исто тако наставити да злоупотребљавају страх од смрти у циљу контролисања друштва, чиме се посебно бави танатополитика. У откривању њених основних категорија, велики допринос је дао професор Тодор Куљић чије је дело *Танатополитика, социолошкоисторијска анализа политичке употребе смрти* од пресудног значаја за разумевање ове дисциплине.

Без узимања у обзир конкретне друштвене структуре не могу се уочити материјалне и идејне побуде разноврсних историјских хегемоних визија смрти нити идеолошко критички објашњавати начин њихове употребе. Колико год била метафизичка, филозофија смрти је била посредно или непосредно повезана са развојем структурно-техничких друштвених чинилаца. (Kuljić 2014: 89)

Смрт није само биолошка чињеница и проблем метафизике, већ је посматрамо и у оквиру социјално - политичке манипулације с обзиром да се вековима користила као средство социјалне контроле. Кроз историју, смрт је често била инструмент чувања власти. Професор Тодор Куљић у раду „Танатополитика: употреба леша, бесмртности и несмртности“, истиче да је политизација смрти највише видљива у средњем веку када црква, проповедањем о греху и уливањем страха од смрти, наводи људе на улагање у оностраност куповањем индулгенција или миса. Прво је јединку учинила неприкосновеном понудивши јој бесмртност, а онда ју је учинила застрашеним верником који за цркву треба да умре, при том живећи у сталном страху од вечних мука. Морен ће исто закључити:

И најзад, службена религија која проповеда спасење после смрти и успављује јединку коју је страх од смрти одржавао духовно будном: та религија претвара се у лукави изум државе која користи најслабију тачку јединке, њену жељу за бесмртношћу, да би је приморала да не скреће с пута који јој је сама одредила. (Moren 1981: 273)

Након слабљења моћи цркве, држава ће преузети главну улогу у инструментализацији смрти. Обе стварају мит о несмртности краља који је отеловљење бесмртног бога, зарад боље контроле друштва посебно у тренуцима када престо остаје упражњен. Теорија о два тела краља је дуго била заступљена у европској историји, а посебно у Енглеској.¹⁷ Убиство краља, које је у ренесансном периоду у Енглеској третирано у оквиру теорије *о два тела краља* и имало далекосежне последице, је детаљ врло близак Шекспировој експресији ове проблематике.

У доба високе схоластике систематизована је Римокатоличка доктрина о бесмртном политичком телу, која је остала трајан образац потоњим средњовековним, али и нововековним идеологизацијама бесмртног у политици... Пре свега разликовањем живе *facta persona* и вечите *facta dignitati*, коју је увела схоластичко - канонска јуриспруденција. Доследно њој, и претходник и наследник у цркви и у монархији јесу једна те иста личност зато што достојанство не умире. (Куљић 2011: 38)

Краљ има политичко и физичко тело и његова физичка смрт не значи и смрт краља. Исто тако, идеологија по дефиницији негира смрт, јер своје идеје проглашава вечитим. Чак су и казне за непослушност цркви, па и држави биле преношене и на онај свет. Оваква врста удружене религијске и политичке идеологизације и манипулације смрћу нестала је тек са просветитељством у XVIII веку. „Тек када је црква изгубила реалну хијерократску моћ да преко конструисања оностраног контролише живе, могли су владари да постану самостални у коришћењу смрти и у дефинисању смисла живљења.“ (Куљић 2011: 44)

Политичка употреба смрти је видљива и у танатосоциолошком контексту. Професор Куљић га објашњава као аспект дискурса о смрти који се бави друштвеним неједнакостима код умирања, јер смрт за социолога није првенствено трагедија појединца већ чинилац друштвеног развоја, функционални феномен који усавршава друштво на темељу смене генерација. (Куљић 2013: 7) Свако ново доба доноси и промену става према смрти и ствара организован систем у оквиру кога ће се дефинисати узроци умирања и стања након смрти. Дакле, однос према смрти је увек условљен друштвеном историјом. Куљић каже:

Културне норме и симболи који су посредно или непосредно скопчани са смрћу нарочито драматично су се мењали у последња два века. Модернизација, распад патријархалног друштва, слабљење религије и напредак медицине су важни подстицаји измене односа према смрти. Нестанак страха од божјег суда није изменио само страх од смрти него и употребу смрти. Дошло је до промена начина умирања, али и жаљења. (Куљић 2013: 9)

¹⁷ Отуд и чувена парола: Краљ је мртав, нека живи краљ! - The King is Dead, Long Live the King! Физичко тело краља јесте смртно, али политичко није и не може бити. Оно ће само бити замењено новим наследником, који постаје следећи бесмртни представник политичког тела државе (*facta dignitati*).

Друштвене разлике у смрти су уочљиве од давнина и то на многобројним примерима: стопа смртности је готово увек била већа међу сиромашним слојевима, друштво различито категорише смрт хероја, невиног човека или злочинца, другачија је симболизација насилне од природне смрти, па је различит и њен делатни потенцијал, каже професор Куљић. (Куљић 2013: 10) Опадање вере, атеизам и секуларизација мењају однос према смрти. Са напретком медицине, морталитет деце је смањен и смрт постепено постаје проблем старих па се тако мења и однос друштва према њој. Велики светски ратови су допринели прихватању смрти младих људи, али и развоју нове културе жаљења када се увиђа могућност државне употребе смрти. Социолошки посматрано, разумети смрт значи разумети за коју групу се умире: породицу, веру, нацију, партију или државу, каже Куљић. Ако се тако односимо према њој, смрт може имати смисла.

Дискурс о смрти, стратегије савладавања смрти и најпосле инструментализација смрти чине динамичку идејну, идеолошку и организациону целину која је током историје усавршавана и то тако што је најчешће прилагођавана потребама владајућих кругова... Оно што треба одмах истаћи је Веберово социолошко упозорење да је врста поновног рођења након смрти, коме се тежило као највишем добру у некој религији, била различита и увек зависила од карактера слоја који је био најважнији носилац дотичне религиозности. (Куљић 2013: 13)

Сваки политички приступ смрти даље подразумева симболичку везу између смрти и поновног рађања – умирањем једног друштвеног односа настаје други. Умирањем краља, наслеђује га принц. Мишел Фуко¹⁸ је танатополитику назвао „некажњено усмрћивање“, дакле, она не подразумева само нестајање „другог“, већ оправдање тог нестајања, каже Куљић. (Куљић 2013: 16) Танатополитика пре свега обухвата испитивање „контролора смрти“, обично је то црквено или државно управљење друштвом. Говорећи о пожељној визији смрти, односно, о *доброј смрти* (грчки *euthanatos*, одакле потиче реч еутаназија), професор Куљић истиче друштвени значај у њеном формирању са циљем политичке или религијске контроле. Подсећа нас да је антика као *добра смрт* хвалила часну смрт у борби, а хришћанство лагану и очекивану смрт за коју се морало припремити да би се ушло у царство господње.

Однос према лешу и ритуали сахрањивања су се такође мењали у зависности од друштвене организације према мртвима, потреби за експлоатисањем страха или пак величањем умрлих појединаца. Танатополитика је могла да манипулише смрћу тек са слабљењем старог хришћанског веровања у оностраност, мада је и у средњем веку било експлоатисања загробним животом и прилагођавања учења о казни и спасењу друштвеним циљевима. Казна човекове крвице се, са хришћанског тумачења, пренела и у световни живот, те тако религијско објашњење греха, кајања, испаштања и

¹⁸ Michel Foucault (1926-1984) је француски филозоф и историчар XX века који је најпознатији по критици друштвених установа и система.

искупљења има сличности са кривичним признањем, издржавањем казне и ослобођењем. Чистилиште би у овом поређењу могло да заузме место притвора, а пакао затвора, говори Куљић. Да би се греси избегли, нужна је била покорност и Богу и краљу. То је све ишло у прилог контроле друштва, посебно оне сиромашне масе која се покоравала принципу „Цару царево“. Куга је у XIV веку била повод за политичку манипулацију загробним, а тек је просветитељство XVIII века укинуло ову илузију. Сумња у црквену моћ све више опада, а протестантизам доноси раскол цркве и народ се све више окреће покушајима световног спасења. Дарвинова теорија еволуције је потпомогла овој људској тежњи да гради индивидуалност и контролише природне законе. Када саму смрт престаје да контролише божја воља, мења се и политички потенцијал смрти, истиче Куљић. (Кулјић 2014: 156) Човек постаје свестан своје коначности и смрт сада посматра као своју слободу. Напредак медицине и астрономије је убрзао овај процес. Однос према смрти постаје видљив и на примеру леша који постепено почиње да се користи за проучавање анатомије људског тела што води откривању природних узрока смрти. „Танатополитички гледано, кључна промена се збила када је живот након смрти у колективној свести пренет на имагинарну инстанцу политичког колектива.“ (Кулјић 2014: 156) Страшни суд је замењен политичком и етичком пресудом коју је преминули добијао у оквиру нације и државе, а не цркве и неба. Тако је вечност у сећању и слави могао да стекне и безимени војник, а не само клерство и аристократија. Идеологизација смрти се наставила путем световне есхатологије и обећања овоземаљског избављења за одабране појединце. Међутим, оваква промена става према смрти доноси и постепено убеђење људи да ће се њихов живот завршити у ништавилу, да вечне божје милости нема и да могу само да очекују славу на овом свету која им неће значити једном када буду умрли. Танатополитика је одиграла велику улогу у овом правцу, натеравши грађане да прихвате смрт за државу са истом вољом како су то некада чинили за веру. Надокнада за ову услугу најчешће је била удео у власти или материјална добит, која је донекле заменила религиозни откуп индугенцијама. Секуларно тумачење смрти је, дакле, постало све присутније и у случајевима обичних људи који све више умиру ван домова, у болницама.

Идентитет гробова је под утицајем створене индивидуалности постао препознатљив тек од XVIII века. Човек средње класе тако излази из анонимности и путем сахрана покушава да очува свој статус и да се интегрише у друштво. Смрт се тако персонализује. Период XIX века доноси изразе претеране жалости и виђење смрти као разарање, док ће XX век донети потискивање жалости и смрти. Лекар постаје

„свештеник смрти“, држава преузима монопол над смрћу, а сагоревањем тела слика смрти постаје „технизирана“, како каже Куљић. (Kuljić 2014: 164)

Друштвена смрт се може наметнути и искључивањем особа из заједнице прогонством, одузимањем части или брисањем из памћења после смрти. Таква смрт може бити индивидуална, али и колективна (робови). Облик друштвене смрти је интенциони заборав, уништење сећања на одређену особу, скрнављење споменика итд. Треба разумети разлику између неумитног заборава који је нормално осећање, често и пожељно да би се умањио терет прошлости и планског заборава после смрти, што је постмортална друштвена смрт. Она која укључује репресије за време живота је премортална друштвена смрт. Политичка смрт, коју смо већ поменули, је као појам ужи од друштвене смрти. Слом фашизма је, на пример, донео смрт свим фашистичким следбеницима и самом Хитлеру, док је Мусолини избегао друштвену смрт. Масовна убиства и ратови су такође друштвене смрти. Историја, митологија и књижевност нуде многобројне слике друштвене смрти.

Живот се у модерном добу одвојио од природе у којој се можемо сусрести са различитим облицима смрти, а са развитком науке и технологије, које нуде продужени живот, човек је посве променио однос према смрти. Очекивања по овом питању из године у годину расту те човек запада у заблуду да је могуће победити смрћу или макар је одложити. Данашње људе, који су изоловани од смрти, Артур Мек Гил је назвао „бронзаним људима“. (види Robinson 1998: 6) Они чак избегавају и да користе њено име, те се најчешће користе метафорама живота, попут архаичног човека који у коначну смрт није веровао, те је зову одласком, путовањем, починком итд. Међутим, социјална страна смрти ипак остаје, јер се губитком појединца мења структура друштва, заједнице или породице. Зато се социологија бави утицајем смрти на читаво друштво и на мање заједнице – попут породице.

Социолози виде разлоге у промени става према смрти од ранијих, архаичних друштава до модерног, првенствено у окретању друштва световним погледима на свет, насупрот религиозним. Промена приорета породице која се у модерном друштву свела на малу групу људи (која се фокусира на децу - атомска, нуклеарна породица), насупрот ранијим великим породицама које су давале почасно место старијим људима, донела је потпуно другачије одношење према смрти. Однос према старијима који више немају професионалну улогу у друштву можемо назвати *скривено друштвено убијање*. Старачки домови су најсавршенији инструменти друштвене смрти, како истиче Луј Венсан Тома. (Тома 1980 I: 81) Стари људи су, попут осуђеника који чекају погубљење

или болесника у смртној опасности, већ покојници. Са губитком друштвене улоге, они губе свој идентитет и препуштају се смрти.

Како се са првим човеком јавио страх од смрти, тако је и проблем старости одмах постао уочљив и истраживан. У архаичним друштвима животни век је био знатно краћи него данас, тако да су они који би дочекали дубоку старост били цењени као мудри људи. Уколико је живот старог човека био испуњен благостањем и срећом изједначавао се са божанством у смрти, а у супротном са демоном. Као биолошка појава, исто као и смрт, она је неминовна и не тако срећно прихваћена, управо из разлога приближавања смрти. Старост, некада приватна и породична ствар, постала је друштвена појава великих размера. Стара друштва нису делила живот на етапе, већ је постојало само рађање и умирање. Старост је призната као немоћ тек са одређивањем границе за пензију када човек постаје готово изопштеник из друштва.¹⁹

Антика је имала амбивалентни став према старости који је зависио од друштвених околности. Величала је њену мудрост и заирала од њене слабости и немоћи, идеализовала је и рационализовала.²⁰ Средњи век је у духу хришћанске милости покушавао да наметне бригу и поштовање према старим људима која у реалности није постојала. Све карактеристике старости су неповољно оцењениване и у средњем веку, најчешће као примери ништавности земних ствари и пропадања на овом свету да би се достигла вечна срећа на оном. Иако је хришћанство тражило поштовање свих људи, посебно очева, та послушност је била важнија према Богу, те ако отац не шири хришћанска начела, син је имао права да му се супротстави. Миноа истиче Дантеово поистовећивање старости са припремом за смрт, која се треба обавити спокојно, као што брод мирно пристаје у луку после дугог путовања. Природна лука је Бог. У ренесанси се испољио другачији став према старости, истиче Миноа:

Ренесанса, као и све епохе пролећа и обнове, слави младост, живот у његовој пуноћи, лепоту, свежину. Она се ужасава свега што навешћује промицање крају, остарелост, смрт... Надовезујући се на грчку Антику, Ренесанса нагонски открива хеленску одвратност према

¹⁹ Жорж Миноа је у студији *Историја старости* (1994) дао дијахронијски приказ развоја односа друштва према старости од антике до ренесансе.

²⁰ Жорж Миноа истиче да су стари Грци старост доживљавали као смртоносну болест, па су и истраживали њене физичке узроке. Хипократ први пише о узроцима старења. Он развија теорију о четири расположења чија равнотежа обезбеђује добро здравље. Та четири расположења подударују се са четири космичка елемента, а преовлађивање сваког од њих ствара четири темперамента на које се људи деле: сангвиничан у коме преовлађује топао и влажан ваздух, што уноси живост у организам; меланхоличан настаје од хладне и суве течности попут земље; колеричан од топле и суве попут ватре и флегматичан од хладне и влажне попут воде. (Миноа 1994: 98) Хипократ види процес старења као губљење топлоте и влажности из тела које постаје хладно и суво. Извор топлоте лежи у његовом срцу која се шири кроз тело. Животну енергију коју сви добијамо по рођењу постепено губимо како старимо. Теорија о људским темпераментима ће се наћи у многобројној литератури писаној у средњем веку и ренесанси и у пракси лечења, а посебно ће се интересовање исказати према меланхолији као болести. Одјеке тих идеја наћи ћемо код многих ренесансних писаца, па и код Шекспира.

старости. Али, далеко од тога да настоји да је прикрије, да је камуфлира, да за њу не хаје, она је јавно приказује, излаже је, показује све њене непријатне видове. Несвесно, она се нада да ће из ње одагнати нечастивог, ударајући јавно на сва звона о њој. У исто време, знајући да су ти напори узалудни. Ренесанса се окомљује на њу, оцрњује је, омаловажава, проклиње. (Миноа 1994: 322-323)

Страх од старости је заправо страх од смрти и оба побијају хуманистичко позивање на разум тиме што све успехе разума чине узалудним. Зато се старост и смрт почиње посматрати као срамота, те лик старог човека постаје маска смрти. Еразмо Ротердамски у својој *Похвали лудости* старог човека ставља на почасно место у својој галерији лудака и критикује његову незаситу жељу за животом. (Roterdamski 1995: 42)

Без обзира на уврежено мишљење да се стари људи морају припремати за смрт, било је и оних који нису тако мислили. Монтењ сматра да човек треба да искористи сваки тренутак живота, па и старац треба да се забавља ако може, али не треба да прави дугорочне планове и да започиње нешто што не може завршити. Он препоручује путовања и уживање, јер стар човек нема велике могућности и не може променити свет. Томас Мор у својој *Утопији* старима враћа активан живот и поштовање младих. Али када стар човек постане толико изнемогао и потпуно бескористан, Мор сматра да је најбоље да изврши самоубиство. Дакле, стари људи треба да буду нестори или не треба да постоје.

Млад човек може на тренутак и да заборави смрт, али старом је она увек на памети. „Старење је претходница смрти, па стога упознати старење значи упознати смрт... Старост је у психолошком погледу, стање саживљености са мишљу о смрти“, истиче и Морен. (Moren 1981: 347) Људи који би досегли дубоку старост у елизабетинско доба приказивани су са дивљењем, јер су победили смрт макар за неко време. Управа Тјудора је била у рукама старијих људи који су пре 50-те године живота ретко добијали дужност, али су и ретко у њој остајали до смрти. Сукоб генерација је био присутан у ренесанси, а огледао се и у верској борби. Млађи су били за реформацију, а старији су остајали верни католичким идејама. Реформација је покрет младих ватрених људи, а њени противници заиста имају преко 50 година. Сарказам хуманиста и људи са двора према старости је само фасада иза које се налази симпатија која није експлицитно исказивана. Тек ће се у периоду романтизма почети исказивати нежност према старијима.

Од освита историје стари људи жале за младошћу, а млади страхују од наилаaska старости. За западњачку мисао, старост је зло, немоћ, суморно доба које припрема за смрт. Чак се и на смрт често гледа са више симпатије него на остарелост, јер она представља ослобађање. Хришћанска мисао је увек настојала да вернике помири и сроди са смрћу, која је прелаза ка вечном животу. Паганска и неопаганска мисао претпоставља старости самоубиство. То је неоспорна чињеница, коју би узалудно било заклањати неким ретким примерима спокојне и блажене старости... Извор младости је увек био најлуђа нада западног човека. (Миноа 1994: 387)

Никада није постојало златно доба старости. Старост је дакле од давнина била извор мудрости и немоћи, искуства и оронулости, угледа и патње. Према друштвеним приликама, стар човек би био поштован или презиран, уважаван или осуђиван на смрт, био би под-човек или над-човек, како каже Тома. (Тома 1980 II: 161) Судбина старог човека заправо зависи од друштвеног контекста и понашање према старима не одражава нужно и став према старости.

Као лична и друштвена драма, старост подједнако изазива страх у примитивним друштвима као у савременим. Веома забрињавајућа и загонетна, старост признаје само један једини лек: вечну младост; сви остали само привидно лече. А човечанство тај лек тражи од свог настанка. Од прапочетка, старост је једина права неизлечива бољка. (Миноа 1994: 28)

Ништа се није изменило у драми старења од времена фараона до атомског доба закључује Миноа у својој изванредној студији. Како смо исти закључак донели и о човеком односу према смрти, можемо само констатовати да у сржи оба односа лежи страх од смрти. Приказом оба проблема људског друштва дошло се до закључка да је прелаз античке културе у средњовековну донео нове друштвене околности и нови став према смрти, потпомогнут јединственом вером коју је донело хришћанство. Ренесансна култура ће даље, засићена догматски скројеним светом, тражити нове обрасце друштвеног односа према животу, па и смрти, док ће модерна друштва готово одустати од борбе против смрти скривајући се од ње, али и настојати да из страха од смрти себи продуже живот и излече старост.

Персонални однос човека према смрти је увек зависио од социјалних пракси и веровања, јер све културе имају своје обичаје везане за смрт. Друштво је то које прилагођава јединку на смрт. Тиме можемо и објаснити апсурдан пример нестанка страха од смрти за време рата, када се човек жртвује за друштво и врсту. Ми смо раскинули симболичку размену са мртвима, како каже Бодријар, јер за разлику од примитивних народа који су одавали почаст својим прецима ми смо „десоцијализовали смрт, преточивши је у био-антрополошке законе, додељујући јој имунитет науке, аутоминизирајући је као индивидуалну судбину.“ (Bodrijar 1991: 146)

Професор Куљић наводи три историјске етапе просечног умирања које је издвојио берлински социолог Хуберт Кноблаух: традиционална смрт је била подређена ауторитету цркве и путем молитве у друштвеном контексту надала се оностраним животу; модерна смрт је у лекару видела ауторитет и против ње се борила ћутањем због сазнања да ће тело после смрти нестати и наступити ништавило и постмодерна смрт која сама бира ауторитет, док страх од смрти покушава да лечи психологијом и испољавањем осећања. (Kuljić 2014: 174-175) Заправо, у првој етапи се живело са смрћу, у другој је смрт била контролисана, а у трећој се живи са умирањем, како истиче Валтер. (Kuljić 2014: 175) Човек данас сам постаје управитељ смрти и живота после:

дијамантизује смрт (претварање графита добијеног од сагорелих остатака леша у дијамант - Kuljić 2014: 178); трајно замрзава преминуле са надом да ће се лек наћи у будућности; завештава расипање пепела по чудноватим и симболичним местим; чак су се и гробља дигитализовала.

Заједнички закључак који науке, па и религије, доносе о проблему смрти је немогућност човека да се самостално избори са страхом од смрти. Кроз историју су постојали многи механизми који су покушавали човеку да умање тескобу и стрепњу због смрти. Неки су у томе били успешнији од осталих. Модерни човек је запао у амнезију, у свом капиталистичком, световном и реалистичном односу према животу и као да је заборавио да смрт постоји. Теже него икада, он се носи са страхом од смрти. Са друге стране, ренесанси човек, који ће бити главни интересни субјект овог рада, је живео у сталном преиспитивању смрти, али и сагласју са њом, те нас не чуди што је Шекспир посветио толико страница овом есенцијалном проблему људског постојања. Смрт ће своје најексплицитније облике у његовим трагедијама заузети у манифестацији убиства и самоубиства. Како њихову појаву тешко може објаснити једна научна дисциплина, на овом месту ћемо се посветити мултидисциплинарно-дијакхронијском приказу развоја мисли о чиновима убиства и самоубиства.

1.7. Убиство и самоубиство као заједнички проблеми науке и религије

Taedium vitae – умор од живота

Самоубиство и убиство, као посебне категорије „намерне“ смрти које су проблем свих наука и религија, уско су везани за однос појединца према смрти. Ове феномене ћемо интерпретирати мултидисциплинарним приступом, будући да су занимали како социологе, тако и филозофе, религијске мислиоце и психологе. Убиство и самоубиство су чиновници који обесмишљавају људски живот и са којима се човечанство борило од свог настанка. Иако је модерно доба постало толерантније према самоубиству, а нетолерантније према убиству него човек архаичних друштава, осећање зачуђености, најблаже речено, увек прати сведоке ова два чина. Чак и у модерном свету, када смо медијским сликама преплављени убиствима, катастрофалним несрећама и самоубиствима, човек никада не може постати имун на њих због страха од сопствене смрти. Како се друштво опходило према убиству и самоубиству кроз време и да ли у сржи ових чинова лежи исти страх од смрти или подвлачећи сопствено учешће у смрти они имају другачију конотацију у вредности живота су питања којима ћемо се бавити.

Убиство је старо колико и људско друштво, оно је најстарији људски грех и најтежи облик кривичног дела. Оно се до настанка првих држава кажњавало на основу родовске повезаности – протеривањем или крвном осветом. Потом, са јачањем централне власти, доносе се закони који имају снагу да примене силу. Убиство представља велики парадокс у односу човека према смрти, будући да је у потпуној супротности са његовим страхом од смрти, истиче Морен. (Morén 1981: 78) Међутим, убиство се може посматрати и са другачијег аспекта: „Човек има чудновату, огромну моћ да на извештан начин ипак располаже смрћу... Човек има ужасну моћ да може убити. Као `убица` он располаже иначе нерасположивом смрћу“, каже Финк. (Fink 1984: 159) Психолози су овај збуњујуће амбивалентан однос према смрти „другог“ и страха од сопствене смрти спојили и пронашли објашњење убиства у покушаја одлагања сопствене смрти или фројдовски речено - усмеравање нагона смрти и агресије ка спољашњости.

Казна за убиство је, такође, људски покушај контроле над смрћу чиме она покушава да ограничи и санкционише овај поступак. Законска забрана убиства је свакако оправдана, будући да се овим насилним чином прекида нечији живот и не респектује се његова аутономија. Природно је да се човек опире убиству и брани се од њега свим средствима, јер ако је признао постојање смрти и помирио се са својим нестанком, човек не може да прихвати превремени и наметнут сусрет са њом.

Још је Хамурабијев закон кажњавао дела против живота и тела (1709 – 1669. године пре наше ере)²¹, најчешће одузимањем живота починиоцу. Стара Грчка је за убиство из предумишљаја одређивала смртну казну и конфискацију имања, док је казна за злочин из нехата било прогонство. Самоодбрана, убиство због прељубе или тираније и убиство лопова нису били кажњиви законом. Степен казне за почињено убиство је зависио од социјалног статуса починиоца – господари нису кажњавани због убиства својих робова. Међутим, ни закон, ни теологија или филозофија нису успели да спрече или илузорно елиминишу чинове убиства и самоубиства. Филозофи и теолози су вековима одговарали људе од њих, величањем људског живота као дара Божјег који нема права да се одузима сопственом одлуком. Првенствено су се бавили феноменом самоубиства који је био теже дефинисати и казнити законом, будући да се овим чином одузима сопствени живот. Платон је сматрао да је живот човекова дужност на овом свету који нам је дат и не смемо га занемарити или злоупотребити. Међутим, Сократ, Сенека, Катон и други су у самоубиству видели коначни вид слободе, самостално

²¹ Дарко Димовски, *Криминолошко одређење убиства*, 2012. докторска дисертација
http://www.prafak.ni.ac.rs/files/disertacije/Darko_Dimovski_Kriminolosko_odredjenje_ubistva_2012.pdf

одлучивање о свом бићу и небићу. Наиме, античко грчко, па и римско законодавство је било амбивалентно према самоубиству. Уколико би оно било извршено без допушта власти, било би кажњавано, а у супротном би било дозвољено. Диркем цитира Либанија и закон који је био на снази у старој Атини:

Нека онај који не жели више да живи изложи своје разлоге Сенату и, пошто од њега добије одобрење, напусти живот. Ако ти је живот мрзак, умри; ако си притиснут судбином, испиј кукуту. Ако си се погрбио под теретом бола, напусти живот. Нека несрећник изнесе своју злехуду судбину и нека му судија да лека и његовој ће беди доћи крај. (Dirkem 1997: 362)

Жорж Миноа у својој изврсној студији *Историја самоубиства*, у којој даје хронолошки преглед развитка мисли о самоубиству од антике до модерног доба и која нам је послужила као неисцрпни извор информација о овом феномену, истиче да је грчка историја обележена многим полулегендарним самоубиствима учињеним из различитих побуда: Демостен се убио из патриотских разлога, Питагора јер је био одан једној религијској идеји, Демокрит да би избегао старачку оронулоост, Сапфо због љубави, а Зенон, Диоген, Епикур и Сократ чине самоубиства због филозофског презира према животу. (Minoа 2008: 58-59) Епикурејци нису правили разлику између живота и смрти јер су веровали да све одлази у пантеистички универзум и зато не треба трпети лош живот, али треба добро промислити ако га желимо напустити. Стоици су, такође, одобравали самоубиство у изузетним случајевима, посебно ако се оно чини рационално (филозофско самоубиство). За разлику од њих, питагорејци се противе самоубиству, истиче Миноа: „Будући да је пала у тело, након исконског греха, душа мора да се искупи до краја; спојем душе и тела управљају нумерички односи чији би склад самоубиством био прекинут, што према Хераклиту није спречило Питагору да се изгладњује до смрти због умора од живота.“ (Minoа 2008: 60)

Платонов став према самоубиству је био више амбивалентан него изричит, како су га тумачили хришћански мислиоци да би га прилагодили свом учењу. Он истиче да самоубице треба сахранити без икаквих обележја и анонимно, али притом не мисли на оне људе које су снашле тешке невоље, болест, сиромаштво или патња. Када пише о Сократовом самоубиству, Платон истиче да самоубиство није пожељно за државу, али јесте за филозофа. По њему је грех убити се само пре него што Бог то нађе за нужно, што није био случај са Сократом. „У хришћанском контексту, платонизам ће изродити оно што се може назвати мистичним самоубиством: смрт за себе и за свет да би се достигло блаженство у оностраном. Мистици ће изводити духовно самоубиство уместо физичког“, каже Миноа. (Minoа 2008: 61) Аристотел је, са друге стране, био категорички против самоубиства јер се њиме наноси неправда и сопственом животу и држави и за њега је оно кукавички чин којим се избегава одговорност друштвеног бића.

Римски свет је био много више наклоњен самоубиству него грчки и сматрали су га изразом слободе човека, али су га и кажњавали као антидруштвени чин. Ретки су били случајеви кажњавања тела или породице самоубице, осим за робове и војнике.

Живот није био ни дар богова, ни свети дах, ни људско право, па Римљанин може њиме да располаже по својој вољи. За Цицерона самоубиство само по себи није ни добро ни лоше, то је некакав „средњи поступак“ чија вредност пре свега зависи од мотива. Катонско самоубиство, на пример, јесте модел потпуне слободе, јер се поставио изнад судбине убивши се, иако му живот није био угрожен. Цицерон, међутим, осуђује друга самоубиства у складу са својим, додуше спорним тумачењем платонизма. (Mіnoа 2008: 64)

Лукреције је имао сажаљења према човечанству које је осуђено на смрт, на казну и болест, а таква дубока емпатија и стрепња могла је да нестане једино са њим. Он се убио 55 године пре н.е. са 25 година. И Сенека је осећао гађење према животу, али се убио по Нероновом наређењу, а не из сопствене жеље. Римљани су величали политичка самоубиства: Катон, Касије, Брут, Антоније, Клеопатра, Нерон, Отон и други постају легендарни узор, истиче Миноа. (Mіnoа 2008: 70) Управо се на ове славне примере позивају хуманисти и филозофи XVI и XVII века јер оног тренутка када почиње веровање у бесмртност душе и Римљани забрањују самоубиство које ће душе одвести у пакао. *Taedium vitae* или *умор од живота* је парола коју ће хуманисти открити из антике.

Средњовековна црква и судство су приступили реорганизацији закона против убиства и самоубиства, а казне су биле разнолике према тежини злочина, сталежу починиоца и околностима. Злочин сада постаје повезан са грехом и покушајем објашњења свирепости човека, што ће водити психолошкој анализи убица у модерном периоду. Шеста Божја заповест гласи: „Не убиј!“ Она је схватана као заповест која забрањује и самоубиство, али је због непрецизног одређења на шта се тачно ова забрана односи, самоубиство било различито интерпретирано, посебно у филозофији. У религији, оно, као и убиство, увек представља грех и захтева казну, на овом и оном свету. Гнев и очај који запоседну убице и самоубице, често путем ђавола, су се сматрали главним кривцима и гресима у хришћанству.

Тома Аквински истиче да нам је Бог подарио живот и да само он има права да нам га одузме. Самоубиство је као чин непоштовања Бога и страшног греха највише био интерпретиран управо у време доминације хришћанске цркве. Међутим, конзензус о овом питању није донет до данас. Има ли човек право да одузме сопствени живот? Иако се данас о самоубиству говори више са етичке, филозофске, психолошке и социолошке стране, коначног одговора нема. У склопу хришћанског милосрђа и човекољубља и убиство и самоубиство заузимају место највећих грехова који се не кажњавају само на оном, већ и на овом свету. Наиме, за убиство је одувек важила

сагласност да починилац треба бити сурово кажњен, да се друштво не би довело у анархично стање које власт или црква не могу да контролишу, док је самоубиство, обавијено велом ћутања и лицемерја, одувек изазивало дозу нелагодности и скепсе. Јевреји су често извршавали самоубиства пред најездама Римљана и оправдали га филозофским аргументима:

Смрт је као сан, она нас ослобађа кратке и несрећне егзистенције; неразумно је наставити живети кад су на видику само несреће; пошто морамо једног дана да одемо, зашто да сами не одлучимо када је најбољи тренутак за то? Наша душа жуди да напусти затвор у облику тела како би уживала у блаженој бесмртности након овог, презира вредног, земаљског живота. Самоубиство је врхунски знак наше слободе и омогућује нам да победимо сва зла у сваком случају, Бог жели да будемо кажњени. (Minoа 2008: 33)

Миноа цитира ове речи које је изговорио Елеазар јеврејски, 73 године пре наше ере, када се убило 960 Јевреја пред опсадом Римљана. Било је наравно противника овом чину и код Јевреја јер они верују у живот који нам је подарио Бог.

Библија нигде експлицитно не говори о забрани самоубиства. Шеста Божја заповест забрањује убиство, али не каже да ли се та забрана односи и на самоубиство. Чак су дозвољена и одступања, као што је убиство у самоодбрани, убиство непријатеља у рату или погубљење осуђеника. Хришћанство, дакле, није могло да оправда свој изричит став о осуди самоубиства. *Нови Завет*, по којем се хришћански свет разликује од јеврејског, нигде се непосредно не бави овом темом. Чак се и Исусово пасивно препуштање смрти може протумачити као алтруистичко самоубиство. Појман истиче да су водећи теолози у првим вековима хришћанске цркве, Тертрулијан и Ориген, посматрали Христову смрт као самоубиство. (Ројман 1993: 191) У II веку нове ере, свети Јустин Филозоф у својој *Апологији* велича хришћане који јуре у смрт, а дела апостола обилују примерима хришћана који свесно бирају смрт. Сва та величана самоубиства морају бити извршена у част и оданост Богу, да би била оправдана. Радосна смрт мученика је супротна очајничкој смрти грешника. Тако Јудино наводно самоубиство брзо постаје архетип срамне смрти која је за осуду. Појман истиче и строг став светог Августина изражен у делу *О држави Божијој*, који ће постати званична црквена доктрина: нико се не сме својевољно убити, јер бољи живот након смрти не прима оне који су сами криви за своју смрт. Божја заповест „Не убиј!“ односи се и на туђ и на сопствени живот. Свети Августин оправдава самоубиства светаца који мора да су од Бога имали позив да то учине и не осуђује смрт у рату или убиство осуђеника. Тома Аквински ће касније осудити самоубиство као чин који је противан природи човека, јер је човек део целине друштва и, коначно, јер је живот Божји дар, каже Појман. (Ројман 1993: 193-194) Самоубиство ни у раном хришћанству није критиковано само на религиозној основи, већ и на социолошкој. Посебно је

представљао проблем у оним историјским тренуцима када је пад наталитета (било због рата или епидемија) претио да умањи продуктивност друштва. Човек, дакле, не припада само Богу већ и друштву коме је потребан зарад одређеног напретка.

Моралисти и песници су својим делима доприносили забрани самоубиства, али је било и примера преиспитивања строгих забрана које су пратиле овај чин. Данте је за самоубице резервисао посебно место у свом *Паклу*. Смештени су у другом делу седмог круга, у коме се налазе и насилници. Изгубили су људски облик јер су увредили сопствени живот и претворени су у дрвеће у огромној мрачној шуми. Будући да су одбацили живот, вечно су непомични и јадикују док их ветар ломи. Њихов гласноговорник је Пјеро дела Виња, министар Фридриха II који се убио из очајања. (Алигијери 2007: 77-81) Очајање је сматрано за грех и објашњавало се као дело ђавола који је натерао грешника да сумња у милост Божју, а не као психичко стање. Најбољи лек против очајања и других грехова је исповест којом се добија опроштај. Ако и поред опроштаја човек изврши самоубиство, једино се може сматрати лудим. И тада ће га снаћи казна и на овом и на оном свету. На тела самоубица се сујеверно гледало као на претњу, јер се веровало да се као духови могу вратити међу живе. Тако су се у Енглеској тела самоубица сахрањивала испод прометног пута да би се стално газила и закуцавала су се за земљу дрвеним коцем кроз груди да не би могла да изађу, истиче Миноа. (Minoa 2008: 94) У Енглеској је од VII века било забрањено законом да се самоубице сахрањују по хришћанским правилима. Њихова имовина се конфисковала, а једини начин ослобађања од те казне било је доказивање лудила код самоубице:

Самоубиство је симптом лудила, менталне неуравнотежености која се почиње називати „меланхолијом“. Овај термин који потиче из грчког и значи „тмурно расположење“ означава физичку болест, претерану количину црне жучи која помрачује мозак и изазива мрачне мисли. Брунето Латини је један од првих који су га употребили у средњем веку око 1265. године. (Minoa 2008: 53)

Многи ће интерпретирати и Хамлетове мисли о самоубиству и смрти као последицу меланхолије.

Упознавањем античког наслеђа, први хуманисти почињу стидљиво да бране одабир убиства себе. Суочени са плурализмом мишљења о овом проблему, насупрот хришћанској изричитости, они откривају супротне ставове питагорејаца и епикурејаца о овом проблему. Хуманизам доноси споре, али непорециве промене у односу према самоубиству. Религиозне, социјалне и филозофске полемике о овом проблему постају све бројније и разноврсније и постепено уносе психолошки аспект у његову анализу. Још увек има више писаца и мислилаца који заговарају строгу забрану самоубиства, али тихи гласови који стају у одбрану овог чина се полако промаљају. Миноа истиче да је Петрарка у делу *De redmediis* користио примере из античке културе да би се

супротставио самоубиству. (Mіnoа 2008: 82) Он је сматрао да немамо право да дезертирамо из живота и да се морамо суочити са тешкоћама јер нам је Бог дао живот и убити се, значило би заборавити сопствену природу. Међутим, Чосер у поеми *Легенда о добрим женама* (*Legend of Good Women*) велича самоубиства која су због љубави начинили Дидам, Клеопатра, Пирам и Тизба.

Миноа истиче да су антички примери самоубиства навели ренесансне интелектуалце да преиспитују хришћански став према овом чину и покушају да га оправдају лудилом. (Mіnoа 2008: 96) Полако се иде ка доживљавању самоубице као жртве, а не убице. Они који су покушали самоубиство сада се затварају у луднице, у кавезе, везују им се руке да то не би покушали поново. Приписује им се терапија да би се смањила црна жуч у телу која је узрок настанка меланхолије када је човек највише подложен мрачним идејама попут самоубиства. Аристократе су то ретко чиниле јер су имале замену за увређену част - двобоје и ови „састанци части“ су били јако популарни, док нису почели да се третирају као самоубиство пред законом. Ниједна казна није успела да смањи стопу самоубиства јер до тога може доћи само када нестану сви његови узроци, а то значи када завлада рај на земљи и кад сви буду срећни. Самоубиство не може да спречи ниједан закон. Ренесансни писци ће својим дискусијама, делима и проповедима оставити вредне податке о овом феномену које ћемо посебно обрадити у поглављу о ренесансним ставовима о смрти и самоубиству. Иако је време реформације потврдило оштру религијску осуду овог чина, у књижевности и даље имамо примере самоубиства извршених из узвишених циљева који се величају.

Након ренесансе, филозофи се и даље изјашњавају против самоубиства, попут Томаса Хобса и Декарта. Миноа истиче да први сматра да природно право и разум то не дозвољавају, а други да, због незнања шта нас чека после смрти, то не би требало чинити јер сваки живот свакако има свој крај. (Mіnoа 2008: 190- 193) XVII век има песимистички став према свету и човеку и усмерава своје наде ка оностраном. Ово је век забрана и фрустрација који учи да је овај живот само привремен и мора се истрпити да би се уживало у животу после смрти. Током друге кризе европске свести (1680-1720) питања о самоубиству ће се поново слободније постављати. Католичка црква ће ослабити, па самим тим и њене забране и казне. У овом периоду ужасне економске кризе повећава се тежња ка добровољној смрти, односно самоубиству који као термин почиње управо сада да се користи. Сам израз самоубиство је заправо и дошао из

Енглеске²² и дуго ће се овај чин називати *енглеском болешћу* (*The English Malady*). Средином XVIII века, тачније 1733. године, је настала и студија под тим именом *Енглеска болест* (*The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*) Џорџа Чејна. (Миоа 2008: 213) У овом делу се расправља о томе зашто су Енглези посебна нација будући да олако и масовно одузимају себи живот. Разлози за пораст самоубиства баш у овој земљи тражили су се у меланхоличној нарави острвљана која је последица углавном климатских услова и у њиховом све заступнијем прихватању атеизма. Овај мит ће се срушити тек у модерно доба, када почиње да се води прецизнија статистика о стопи самоубиства у европским земљама и када се долази до закључка да Енглеска није ништа више погођена него, на пример, Француска. Заправо, пораст самоубиства у Енглеској у овом периоду се дешава због кризе традиционалних вредности. Миоа истиче да је велики број познатих личности тада извршило самоубиства: Гроф од Есекса, свештеник Томас Ло, министар Џон Темпл, гроф од Бата, да поменемо само неке од њих, што је потпомогло стварању мита о *енглеском јаду*. (Миоа 2008: 211-213) Овај феномен је протопоетички пандан за појаву каснијих романтичарских одређења у европској књижевности: *светски бол*, *spleen*, *mal du siècle*. Штампа је пуна имена особа која су извршила самоубиство, што је за последицу имало секуларизацију и декриминализацију овог чина. Починиоци постепено постају жртве, а не кривци. Финансијске кризе новог капиталистичког друштва које је засновано на индивидуализму, ризику, конкуретности и ризичним улагањима, такође, имају велики утицај на несигурност и нестабилност човека, па и на самоубиства. Обичан народ још подноси сиромаштво, заразне и смртне болести, намете ратова и пада све чешће у искушење да почини самоубиство. Аристократе и даље у овом чину виде одбрану части и то чине искључиво мачем или пиштољем како су раније чинили у двобојима, док се смрт вешањем презире.

У књижевности се и даље величају античка самоубиства, те тако Џонатан Свифт у свом *Татлеру* посвећује чланак Катону у част, а Адисонова драма *Катон* доживљава велики успех величајући његову смрт. И црква постаје блажа у осудама самоубиства и не помиње више ђавола као кривца који утиче на људску одлуку. Наравно да има и традиционалних бранилаца морала који се згражавају над оваквим ставом и оштро нападају самоубиство, али тиме само потпомажу преношењу мита о *енглеском јаду* читавом Европом. И даље су самоубице биле кажњаване конфискацијом имања, а

²² Израз самоубиство (*suicide*) се први пут појављује у делу сер Томаса Брауна *Religio Medici*, објављеном око 1642. године. Миоа истиче је аутор желео да направи разлику између хришћанског *self-killing*, које је за осуду и Катоновог паганског *suicidium*. Сам термин је скован од латинског *sui* (себе) и *caedes* (убиство), истиче Миоа. (Миоа 2008: 214)

племићка самоубиства се карактеришу као последица лудости. Неједнакост у смрти је и овде очигледна тако да о танатополитици можемо говорити и у случају самоубиства. Закон у Енглеској, који је спроводио сурову репресију над телима самоубица и одузимао имања потомцима, укинут је тек 1870. године, каже Миноа.

Две кризе свести, које су означиле буђење модерног духа, снажно су уздрмале тај традиционални став: у периоду од 1580 до 1620 људи су се питали да ли је боље бити или не бити; у периоду од 1680 до 1720., након сто година размишљања, многи су почели да на то питање одговарају тако што су сами бирали: једни су одмах одабрали онострано, а други су одабрали побољшање услова живота на овом свету. Обе ове тежње брину Цркву, којој је потребно да се одржи тензија: да се остане на овом свету а истовремено тежи оном. (Миноа 2008: 249)

После 1721. године учења филозофа све више заступају тезу „бити“ на овом свету, али свет учинити лепшим местом на коме се може бити и постојати. Цркви ни то није одговарало, јер променом осујећујемо Божји план уместо да трпимо стање какво нам је дато зарад блаженства у оном животу. Све се више расправља о самоубиству у XVIII веку, посебно у Енглеској. „Деизам, слободна мисао, атеизам, филозофски дух, биће одлични жртвени јарци у очима присталица старог традиционалног морала, које плаши и збуњује раст претње од самоубиства.“ (Миноа 2008: 247) Многи мислиоци својим делима устају жестоко у забрану и осуду самоубиства: Ричард Стил, Џон Весли, Вилјем Купер и други. И даље влада мишљење да су Енглези више склони самоубиству него друге нације и то се стање покушава поправити.

Напад на филозофе због њиховог оправдавања и подстицања самоубиства био је апсурдан, имајући у виду да се готово нико од великих филозофа није убио. Филозофи просветитељства нису спремни да умиру за идеје и идеале, већ желе да промене свет и да уживају у њему. Сва зла која долазе човеку, због којих је немогуће трпети живот, долазе исто од Творца. Хјум наводи Русоове речи које иду у прилог овој тврдњи: “Ако осећам да је за мене добро да умрем, ја се опирем његовом налогу настављајући да живим; јер, учинивши ми смрт пожељном, он ми прописује да је тражим.“ (Хјум 2012: 82) Многи се мислиоци заправо слажу са црквеним мишљењем о самоубиству, али замерају цркви зато што застрашује вернике паклом и страшним судом. Материјалисти истичу да је смрт крај свега, ништавило, престанак брига и најчешће је упоређују са сном у коме нема ризика од кошмара те не треба тако строго бранити ни самоубиство. Ово су управо и питања која су мучила Хамлета.

Филозофи, дакле, нису склони самоубиству, али поричу да је смрт страшна. Интелектуалци XVIII века су опседнути смрћу, језовитост је присутна свуда у књижевности и као по правилу они који највише пишу о самоубиству готово га никада не изврше. Мислиоци и писци флертује са идејом о смрти, а самоубиство постаје једна од омиљених тема за размишљање. Миноа наводи Волтера као пример. Он је писао

много о самоубиству, али га није осуђивао, чак је критиковао верске и правосудне санкције које се тичу леша. Иако је овај живот видео као апсурдан, будући да се свакако завршава смрћу, он није размишљао да почини самоубиство. Истицао је тешкоћу са којом човек мора да се суочи да би одлучио да дигне руку на себе, с обзиром да му је у природи самоодржање. Зато Волтер сматра да самоубице нису кукавице, већ су јако храбри људи који упркос страху од чина, од смрти, од онога после, успевају то да ураде. Лудило је посебна категорија која тера људе да се убију, али и доколица може бити стање у коме се човеку рађају ове идеје, зато треба увек нешто радити, мисли Волтер. Волтер закључује да из тог разлога има више самоубистава у граду, јер сељак нема времена да мисли. Важно је да Волтер не криви самоубице, већ овај чин види као ствар индивидуалне слободе којом се не наноси штета ни Богу, ни природи, ни друштву, закључује Миноа. (Миноа 2008: 268-274) Дидро је недвосмислено против самоубиства, чак се залаже за побољшање стања живота да би се број самоубистава смањило и истиче одговорност филозофа у ставу према самоубиству. Углавном се више на самоубиство не гледа са религиозног аспекта, већ психопатолошког и описује се као продукт болесног ума. Самоубиство се све више везује за лудило и о томе сведочи велики број лудница који је отворен у Француској и у Енглеској.

Епикурејски став да живот треба одбацити чим у њему има више проблема него задовољстава се ширио међу образованом елитом у XVIII веку, посебно међу енглеском аристократијом. У књижевних делима се самоубиства и даље величају, а филозофи настављају да воде своје битке за прекид кажњавања и застрашивања везана за овај чин. Дејвид Хјум пише *Есеј о самоубиству и бесмртности душе* у којем испитује шесту Божју заповест као забрану убиства другог, а не себе. Ово дело, које сам аутор није желео да објави, је нашло пут до читалаца и изазвало велико негодовање.

Хјум је у њему истицао да је самоубиство лично и егзистенцијално питање које не треба да се злоупотребљава у циљу величања добровољне смрти, али се треба дозволити као легитимна опција када живот постане превише тежак. Велика храброст је потребна да се овај чин изврши, јер он није бекство ни кукавичлук, већ подизање руке на сопствено биће упркос страху од смрти. Како природа има моћ и слободу да одузима невинне животе, зашто то не би смео сам човек. Ако човек може да регулише природне законе тако што ће мењати ток Нила или Дунава, зашто не може испустити мали млаз крви из свог природног канала, пита се Хјум. „За космос, човеков живот није ништа значајнији од живота остриге“, каже Хјум. (Хјум 2012: 18) Сваку способност смо

добили од Бога, па и ту да сами себи пресудимо чиме не насрћемо на смисао Божјег провиђења, односно не реметимо космос.

Кад страхота бола превлада над љубављу према животу; кад вољни поступак наговести последице лажних узрока, то се испољава само као последица оних сила и начела које је усадио својим створењима. Божје провиђење и даље је неповредиво и смештено је далеко изван домета човековог хуљења. (Хјум 2012: 20-21)

Друштво не губи ништа због самоубиства појединца јер колико год добра он чинио у животу, она су минорна када човек више не може да их чини, тако да он друштву није ни потребан, посебно ако тиме упражњава место неком ко је спремнији да чини добро. Самоубиства не чине срећни и задовољни људи, који су на власти и при добром здрављу. Зашто је осуђујуће да се осуђеник на смрт сам убије, а није да га убије целат, пита се Хјум?

Верујем да нема никог ко је одбацивао живот, а да је био вредан живљења. Јер, наш природан страх од смрти такав је да никакви ситни мотиви никад неће бити у стању да нас помире с њим; и премда, може бити, прилике човековог здравља или среће наизглед не захтевају овај лек, можемо, најзад, да будемо сигурни да је свако ко му је прибегао без очигледног разлога био проклет таквом непоправљивом порочношћу, то јест суморном природом, која мора да му је тровала сваку радост и чинила га јадним као да га је у једнакој мери притискала најмрачнија зла коб. Ако се претпостави да самоубиство представља злочин, онда је само кукавичлук оно што нас на тај корак присиљава. Ако није злочин, онда и обазривост и одважност треба да нас у исти час прожму да бисмо се отарасили живота, кад он постане терет. То је, дакле, једини начин да будемо од користи друштву постављајући пример, који ће, ако се опонаша, свакоме пружити прилику за срећу у животу и делотворно нас ослободити сваке опасности од јада. (Хјум 2012: 25-26)

Немачки романтизам од самоубиства прави модерну тему међу омладином. Романтичарска тема о пролазности времена и застрашујућој старости доприносила је слободнијем ставу према самоубиству. Оно се и даље оспорава, али се све више саосећа са самоубицама. Гетеов Фауст одговара на Хамлетово питање „бити или не бити“, са „не бити“. Одбацујући Хамлетове страхове, Гетеов Фауст бира да се уништи уз ризик одласка у пакао и ништавило, каже Миноа. (Миноа 2008: 313) Размишљање о животу, смрти и самоубиству, колико год било песимистично, служи као противотров за жељу да се умре. Попут Хамлета, духовници и филозофи, остају на питању „бити или не бити“ јер када себи поставе то питање значи да су већ одабрали „бити“.

Да је став према самоубиству промењен говори и појава наглог пораста опроштајних писама које самоубице пишу да би објаснили поступак и спречили било какве репресије на породицу жртве. У Енглеској се ова писма чак објављују у новинама ради театарности и егзибиционизма. Јавност сада на самоубиство гледа као на обичну чињеницу, а не злочин. У Енглеској, у којој се највише говорило о самоубиству, оно ће најкасније бити декриминализовано. Верске санкције су укинуте 1823. а световне 1870. године.

Индустријска револуција и тешкоће живљења, слабљење вере, филозофски песимистични правци Шопенхауера, Кјеркегора и других утичу на повећање стопе

самоубиства у XIX веку на континенту, док у Енглеској она слаби. У овом трагичном веку има много славних самоубиства: Ниче, Ван Гог, Мопасан и други. Шопенхауер је заговарао својеволјну еутаназiju јер се његова филозофија заснива на људској аутономији која истиче човекову вољу у одабиру живота и смрти, истиче Мелани Кинг. (King 2008: 180) Међутим, самоубиство се све више сматра обликом лудила и влада уверење да ако се о њему стално прича, као у Енглеској, биће га још више. То је срамна болест, болест слабости духа, меланхоличног духа. Дакле, самоубиство постепено постаје табу и чин који се треба окружити тишином.

Тако је XIX век умногоме избрисао резултате размишљања од ренесансе до просвећености... Ренесанса је поставила питање: бити или не бити; XVII век је покушао да га пригуши тако што му је правио замене, а XVIII је покренуо расправу, која је показала разноврсност самоубиства у складу са мотивима. У XIX веку расправа је завршена: бити или не бити је непристојно, неумесно, шокантно питање. Дакле, тишина... Самоубиство је болест - ментална, морална, физичка, друштвена. Политички, верски и морални ауторитети се слажу бар у том погледу. (Mino 2008: 369)

Зачетник модерне суицидологије, Емил Диркем је у капиталном делу о овом феномену, *Самоубиство*, штампаном 1897. године, видео самоубиство као последицу нарушавања друштвених односа. Убиство је, као насилни чин руковођен страшћу, више присутно у боље интегрисаним друштвима у којима је индивидуација слабија. Када се сопствени живот не цени у великој мери, не цени се ни живот других људи. Алтруизам појединца може да нагони човека на самоубиство, али он мора бити још јаче заступљен да би га одвео до убиства. Аномичко осећање може да проузрокује убиство услед моралне нестабилности захваћене широм друштвеном кризом, док је самоубиство, без обзира на разлоге чињења, превасходно очајнички чин некога коме није стало до живота, каже Диркем. (Dirkem 1997: 34) Дефиницију самоубиства Диркем овако уобличава: „Самоубиством називамо сваки смртни случај који, посредно или непосредно, проистиче из једног позитивног или негативног чина, који је извршила сама жртва знајући да тај чин мора довести до тог резултата.“ (Dirkem 1997: 35) Позитивни и негативни чинови нису за Диркема етичке категорије, већ су примери намерног деловање против живота, што представља позитиван чин или долазак до истог циља неделовањем (одбијањем хране, ризиковање, живота итд.), што је негативан чин.

Диркем је негирао веровање да је самоубиство директно и искључиво производ психопатолошке болести како се до тада истицало. Иако је самоубиство чин појединца, оно не зависи искључиво од индивидуалних чинилаца већ га подстичу и одређене друштвене околности. „Ако бисмо, дакле, имали разлога да у свакој добровољној смрти видимо испољавање лудила, проблем који смо себи поставили био би решен: самоубиство би онда био искључиво индивидуални проблем.“ (Dirkem 1997: 55) Међутим, тешко је одредити самоубиство само као резултат лудила, које би онда

морало бити сврстано у мономанију – манију усмерену само на овај нагон, док остале интелектуалне функције тог бића нормално функционишу. Диркем се не слаже са оваквим објашњењем самоубиства, иако наводи дотадашње претпоставке о врстама душевних болесника које су склоне овом чину. То су манијаци који имају халуцинације, меланхолици који су претерано тужни и очајни у самоћи, опсесивни типови који имају укореењену идеју о смрти која их прогони и они импулсивни који из једнократног порива то учине. Овакве самоубице виде умишљене разлоге за тај чин или их уопште немају, те нас Диркем подсећа на многа самоубиства која су извршена са посебним подстицајима, надама или убеђењима.

Овај социолог је у својим истраживањима побио и генетичке теорије које су одређеној раси приписивале већи број самоубиства и доказао је да друштвени оквири цивилизације највише утичу на овај проблем. Наслеђе, такође, одбацује као значајан фактор у разматрању самоубиства. Диркем је дошао до закључка да мушкарци чешће извршавају самоубиства од жена јер су активнији учесници друштвеног живота. Треба овде нагласити да је Диркем ова испитивања обављао крајем XIX века од када су се друштвене околности много промениле, посебно статус и друштвена активност жена.

Диркем је, пак, сматрајући да број самоубиства зависи од степена социјализације, посебну пажњу посветио проучавању веза које постоје између, с једне стране, развода брака, непостојања деце, смрти брачног друга и уопште ослабљене породичне дисциплине и, са друге стране, самоубиства, тврдећи да ови чиниоци снажније делују на мушкарце него на жене. (Dirkem 1997: 17)

Објашњавајући случајеве егоистичког самоубиства, Диркем је дошао до закључка да се особе у браку мање убијају од слободних особа због утицаја породичне средине, што он назива коефицијентом велике заштите. Он проучава стопу самоубиства за време ратова и долази до закључка да је она умањена због увећаног колективног осећања патриотизма и заједничке делатности ка истом циљу када појединац мисли мање на себе.

Диркем је доказао да климатски услови немају утицаја на самоубиство, будући да је владало веровање да клима утиче на расположење људи због чега је самоубиство дуго, а неосновано, сматрано карактеристичном „болешћу“ Енглеза. Проучавао је и да ли годишње доба или одређени месец у години имају утицаја на пораст стопе самоубиства, али није дошао до потврдних одговора, осим што је доказао да можда интензивнији друштвени живот у пролеће и лето доноси и пораст самоубиства. Дошао је и до изненађујућег податка да се самоубиства извршавају више дању него ноћу, што се дешава вероватно због тога што је у тим тренуцима најживља људска активност, па се тада и дешавају и највећи неуспеси и разочарања. Викендом су самоубиства најређа код мушкараца који одмарају од посла, али се повећава стопа самоубиства жена које

током недеље не учествују много у друштвеном животу. Самоубиство је чешће у вишим слојевима друштва.

Диркем је дефинисао разлику између три врсте самоубиства према друштвеним узроцима, односно интеграцији и регулацији у друштву: егоистично самоубиство чине особе које нису довољно укључене у друштвену заједницу, алтруистичко чине оне које нису могле да поднесу социјалну контролу која их окружује и које нису успеле да искажу велики степен индивидуације и аномично самоубиство чине људи надвладани снажним организацијама друштва. Овоме можемо додати још и фаталистичко самоубиство које чини особа када схвати да није одговорила друштвеним нормама, истиче Даглас Дејвис. (Davies 2005: 161) За нас је посебно интересантно егоистичко самоубиство, које Диркем објашњава као оно које се дешава у друштвима која немају високу колективну свест и када лични интерес постаје важнији од колективног. Као конкретне примере оваквог друштвеног контекста Диркем издваја протестантизам и особе без породице. Оба разлога се могу узети у разматрање када будемо говорили о чувеним самоубиствима из Шекспирових трагедија. Мада, истаћи ћемо и примере алтруистичког самоубиства код Шекспира, јер, као што и Диркем закључује, понекад су видљива оба осећања у једној личности.

Диркем је дошао до доказа да поједине религије делују благотворно на смањење степена самоубиства, а неке до његовог повећања, те тако примећује да самоубиства највише има међу протестантима, католицима, па тек онда међу православцима:

Протестант је, пак, у већој мери творац своје вере. Ставили су му Библију у руке и никакво тумачење му није наметнуто. Сама структура протестантизма чини уочљиво то стање религиозног индивидуализма... Свештеник зависи само од себе и своје савести, исто као и верник... Наш први резултат гласи да склоност протестаната ка самоубиству мора бити у неком односу с духом слободног испитивања који покреће читаву ову религију. (Dirkem 1997: 173-174)

Протестантизам је дозвољавао испољавање индивидуалне мисли више од католицизма, што је довело до смањења колективних обреда. У јудаизму је, са друге стране, снажно изражено заједништво те је и приметна мања стопа самоубиства. Диркем, међутим, Енглеску издваја као земљу у којој је Англиканска црква јаче интегрисана од осталих протестантских цркава и закључује да је из тих разлога стопа самоубиства мања у њој у XIX веку него на пример у Немачкој. Развијеност верских прописа и поштовање традиције утиче на ово стање.

Још један аспект који је Диркем издвојио као категорију која утиче на повећање самоубиства је образовање. Губитком верског колективизма, а развитком науке и образовања расте и стопа самоубиства:

Религија има на самоубиство превентивно дејство. То није због тога, како се понекад каже, што га она осуђује оштрије но световни морал, нити због тога што идеја Бога даје њеним

прописима изузетан ауторитет пред којим се воља повија, ни зато јер перспектива једног новог живота и страшних казни које у њему чекају кривце дају њеним забранама санкцију која је делотворнија од санкција којима располажу људски закони. Протестанти не верују мање од католика у Бога и бесмртност душе. Има ту још нечег другог. Религија која има најмању склоност ка самоубиству, то јест, јудаизам, једина је религија која га не забрањује формално, а то је такође и религија где идеја бесмртности има мању улогу... Ако религија штити човека од чежње за самоуништењем, то није због тога што му она проповеда, *sui generis* аргументима, поштовање своје сопствене личности, већ због тога што је она једно друштво. Оно што сачињава то друштво јесте постојање извесног броја веровања и обреда који су заједнички, традиционални па, према томе, и обавезни за све вернике. Што су та колективна стања бројнија и јаче интегрисана, то је и верска заједница јаче интегрисана, а тиме је и њена заштитна моћ јача. (Dirkem 1997: 186-187)

Човеку је урођена потреба за смислом постојања, а када је он искључен из шире друштвене заједнице, сам себи није довољан да би смисао и пронашао. Зато, самоубица често очекује разлоге за живот или за смрт од других, од случаја или Бога. Диркем напомиње да је грешка човека што се приклања ништавилу у жељи за престанком тражења смисла живота или достизања неке врсте бесмртности. Ништавило нас свакако све чека на крају постојања. За шта год да се везујемо у животу је смртно, те тако треба посветити свој живот сврси коју нам друштво открива. Друштво доприноси формирању вредности људског живота, које појединац сопственим очима не може увек да види. „Саучествујемо у туги када нам ништа више није остало да поделимо.“ (Dirkem 1997: 236) Егоистичка самоубиства се тако чине из меланхоличне млитавости или из епикурејске равнодушности, каже Диркем.

У јако интегрисаним друштвима када је индивидуација ниска и друштво чврсто држи појединца у својој зависности, јављају се алтруистичка самоубиства (домородачка, верска, војничка итд). У таквим друштвима живот појединца нема много вредности те било да је у питању одбрана части, дужности или афекат, човек се лако одлучује на самоубиство. Појединац се убија јер му то његова свест наређује, као што је Катон учинио. Аномична самоубиства се дешавају за време финансијских и индустријских криза друштва, као и за време породичних криза због нарушавања равнотеже и поремећаја колективног поретка када се појединци нагло нађу у положају који је неповољнији од оног који су до тада имали, каже Диркем. (Dirkem 1997: 278) Тада ће или кривити себе због немогућности да се у новом положају снађу те ће применити самоубиство или ће свој бес усмерити према другим кривцима и чак починити убиство. Диркем напомиње да се ови типови самоубиства често преклапају један са другим, попут егоистичког и аномичног, аномичног и алтруистичког, егоистичко и алтруистичко.²³

Диркем је истраживао и начине на које су самоубице решавале да окончају свој живот, те је тако дошао до закључка да сваки народ има свој омиљени начин смрти.

²³ У стоичком самоубиству се налазе све категорије заједно.

Утапање се дешава у земљама са блажом климом и присутније је лети, ватреним оружјем окончавају живот интелектуалци, а вешањем сељаци. Међутим, правила у одабиру начина којим ће се извршити самоубиство се не могу дати на основу неколико примера јер се најчешће дешава да су то она средства која се нађу при руци самоубицама у тренутку одлуке.

Стопа самоубиства може ослабити само са развијањем друштвених захтева према појединцу која ће га натерати да схвати своју сврху и потребу постојања у друштву, што му религија више не може пружити. Професионалном децентрализацијом друштва и давањем веће моћи мањим групама људи, учиниће особу кохерентнијом и мање подложном отуђењу, па и самоубиству. То је Диркемов предлог који може помоћи у смањењу стопе самоубиства и променити став људи о сопственом смислу постојања.

Без обзира на то што психологија признаје спољашње друштвене утицаје на одлуку појединца да изврши самоубиство, она се више бави његовим личним свесним и несвесним разлозима да тај чин изврши. Психологија трага за објашњењем и решењем самоубилачких порива у психи појединца који не уме да савлада репресије друштва нити да их прилагоди сопственом егу. Сигмунд Фројд ће првобитно објаснити самоубиство као самоагресију која се јавља због немогућности испољавања агресије према другом. Након 1920. године, он ће изнети своју много оспоравану теорију да сваки човек у себи има нагон смрти и нагон живота и овај први може да превлада уколико човек није у могућности да се усклади са забранама друштва, када ће се устремити на деструкцију или аутодеструкцију. Свако понашање штетно по здравље или опасно по живот је испољавање нагона смрти, а врхунац његовог дејства је самоубиство. Говорећи о меланхолији, Фројд је забележио:

Окренимо ли се најпре меланхолији, наћи ћемо да преснажно Над-Ја, које је себи приграбило свест, бесни против Ја са беспопштедном силином, као да се домогло свег садизма којим индивидуа располаже. Према нашем схватању садизма, рекли бисмо да се деструктивна компонента наталожила у Над Ја и окренула против Ја. То што сада влада у Над-Ја, јесте нешто попут чисте културе нагона смрти, и заиста овоме често успева да Ја отера у смрт, уколико се Ја претходно није одбранило од свог тиранина преокретом у манију... Што више човек ограничава своју агресију према спољашности, то строжи, значи, агресивнији постаје у свом Ја-Идеалу... Што више човек влада својом агресијом, утолико више се појачава склоност агресији његовог Идеала према његовом Ја. То је као померање, окретање против сопственог Ја. (Frojd 1994: 109-110)

Жарко Мартиновић истиче да је Фројд видео две главне мотивације за самоубиство: кривица потиче из жеље за мајком, док се агресија јавља према оцу који стоји на путу испуњења ове жеље. Последични страх од очеве казне може водити у депресију тј. до окретања против самог себе. Фројд је тврдио да се у циљу пражњења, нагон смрти обично ставља у службу Еросу. Једна компонента у самоубилачком осећању је повратак потиснуте жеље да се сједини са мајком у нади поновног рођења.

Овај импулс може прогресирати до једног облика пасивног самоубиства. (Martinović 1985: 182) Фројд је циљ живота откривао у смрти, како смо већ истакли. Човек тежи да се врати на своју полазну тачку, организам жели да умре на сопствени начин. Човек не жели смрт наметнуту од других, већ жели да умре „из унутрашњих разлога“, те и самоубиство није апсурдан феномен. Фројд је био заокупљен смрћу, али је мало писао о самоубиству иако га је сам одабрао. Доктор Марк Шур је дао Фројду смртоносну ињекцију морфијума после дугогодишњих и неподношљивих болова проузрокованих раком. У писму свом пријатељу Оскару Пфистеру, много пре своје смрти, пророчки је написао: „Са смиреношћу пред судбином, каква доликује часном човеку, молим се само за једно: да не постанем богаљ и да не дозволим да ми телесне патње паралишу вољу. Као што је рекао Магбет, дајте ми да умрем под пуном спремом.“ (Чхартишвили 2006: 185)

Живот има само два избора, према мишљењу Камија: самоубиство или осуђеност на смрт. Међутим, оба дају вредност животу. Ками се не залаже за пасивно, добровољно умирање, већ умирање уз побуну. „Постоји само један истински озбиљан филозофски проблем: самоубиство. Одговор на суштинско филозофско питање јесте заправо размишљање о томе да ли живот вреди или не вреди да се проживи.“ (Ками 2008: 101) Међутим, побуна тела које жели сутра у таквом свету тегоба, за Камија је такође апсурд. „Убити се, у извесном смислу, као у мелодрами, значи признати. Значи признати да нас је живот превазишао и да га нисмо разумели... То само значи признати да живот `нема смисла`.“ (Ками 2008: 102) Иако је живот апсурдан, треба га стоички проживети до краја и тако можемо победити апсурд.

Људи су најспремнији да убију или желе да убију кад се и сами симболички осећају да умиру - то јест, кад их надвладају слике стагнације, бесмислености и одвојености од ширих струја живота. Једна стара грчка изрека гласи: Ништа није драгоцене од живота, па ипак Сократ није прихватио ту поуку и изабрао је да попије отров калкуте пре него да се одрекне својих убеђења. Самоубиство је велико одбијање да се каже ДА егзистенцији која је жива смрт за душу и дух. Самоубиство је рефлексивни чин. Оно показује парадокс у којем је примарни порив „бити“ надвлдан од једнако примарног порива „не бити“. (Martinović 1985: 205)

Размишљајући о убиству и злочину, Ками је схватио да стално присутан људски страх од смрти није увек довољан да обузда одређене негативне страсти (бол, освету, похлепу, мржљу, па и љубав) које га воде убиству. Иако су кроз историју казне за убиства биле сурове, оно истрајава до данас. Пориви у човеку се не могу ускладити са законом, јер је човек живо и непредвидиво биће, а не мртва природа, каже Ками. (Ками 2008: 495) Ако злочин има оправдања, казује даље Ками, то настаје из равнодушности према животу која је својствена нихилизму. О убиству је Ками писао као урођеној људској страсти која мора да се испољи на предмет свог незадовољства. Питајући се о

урођеном инстинкту за животом као основном, Ками њему додаје и деструктивни нагон, попут Фројда, и слично као он мисли да жеља за убиством долази од жеље за умирањем или самоуништењем:

Човек жели да живи, али узалудно је очекивати да ће та жеља преовладати у свим његовим радњама. Она исто тако жели да се претвори у ништавило, он хоће и оно неповратно, па и смрт ради смрти. Догађа се тако да злочинац не жели само злочин, него и несрећу која га прати, па чак, и посебно, ако је та несрећа претерано велика. Када та чудна жеља нарасте и завлада њиме, не само да перспектива погубљења не би могла да заустави злочинца, него је сигурно да доприноси вртоглавици у којој се губи. Онда човек убија како би и сам на извештај начин умро. (Ками 2008: 496)

Ками и смртну казну види као класичну освету јер казне не успевају да спрече узрок, већ само кажњавају преступ. Он је пореди са убиством са предумишљајем и као једино складну казну за убиство он види одмазду. Ками је био оштар заговорник укидања смртне пресуде, јер је веровао да друштво, држава и суд нису у стању да без трунке сумње осуде човека на коме је можда било могуће спровести социјалну рехабилитацију. Другачије је било у време црквене доминације када се смртном казном вршила „прва“ смрт, док је Божја казна сматрана за пресудном и коначном. Данашње десакрализовано друштво нема ту привилегију, јер човек не доживљава две смрти као некад. Праву освету за убиство, која је била уобичајено казнено средство ранијих друштава, треба посматрати као социолошки феномен. Шелер је у њој видео самотровање које води у аваризам и огорченост. Према његовом мишљењу, „жеља за осветом је увек жеља за осветом самом себи“, интерпретира Ками. (Ками 2008: 218)

Морис Бланшо сматра да је могућност самоубиства потребна животу ради равнотеже:

Ми се не убијамо, али можемо да се убијемо. То је чудотворно средство. Кад не бисмо имали при руци ту боцу с кисеоником, гушили бисмо се, не бисмо могли да живимо. Када је смрт ту, поред нас, беспоговорно послушна, онда живот постаје могућ, јер управо смрт нам даје ваздух, простор, радосну лакоћу кретања – она управо и јесте могућност. (Чхартишвили 2006: 122)

Говорећи о самоубиству, професор филозофије Шели Кејган са Јејл Универзитета, чија смо предавања о смрти и раније помињали, сматра да чин самоубиства не мења суштину постојања живота или смрти као крајње границе човекове могућности. Самоубиство не гарантује боље стање од било каквог живота јер не знамо у какво ћемо стање бити бачени после смрти. Коцкање око одабира суморног живота или самоубиства и јесте саставни део живота. Кејган врло рационално напада религијску забрану самоубиства постављеним питањима: ако Бог управља животима, није ли његова воља да одређен човек изврши самоубиство? Треба ли бити захвални на страхотном животу и избегавати да га одузмемо себи зато што тиме исказујемо незахвалност према Богу или самом животу? Кејган заступа становиште да ако је живот толико лош, ни Бог не би требало да буде упоран у томе да се он одржи. Овај филозоф

види неморалност самоубиства једино у последицама које остају за несрећником и позива се на утилитаристичко учење као етичко које заступа умерени став о самоубиству оправдавајући га уколико оно има за циљ да смањи муке и другима, док га у супротном осуђује. Насупрот њему, Појман издваја деонтолошко учење које осуђује самоубиство чак иако његове последице утичу на боље стање друштва. Циљ никада не оправдава средства. (Ројман 1993: 1) Трећи начин етичког погледа на свет је уговорни, који обавезује појединца на придржавање правила којих се и други људи придржавају. Ако други трпе лош живот, морамо и ми.

Појман наводи два типа самоубиства које је приметила Маргарет Пабст Батин, филозоф. Прва су виолентна самоубиства која укључују депресивне и агресивне чинове испољавања мржње према себи и другима. Најприступнија међу њима су она самоубиства која Батинова назива „осветом“, када починилац жели да се обрачуна са непријатељима или пак вољенима због неке неправде која им је учињена. Мржња, амбивалентност и узнемиреност су симптоми људи који чине оваква самоубиства и она су често ирационална. Другу групу чине не насилна самоубиства која се често не чине у афекту и прати их рационално промишљање поступка (на пример очување достојанства). Можемо их назвати и жртвовањем када починилац мисли да ће тим чином помоћи другима. Ову поделу она не врши на основу средстава којима се чин извршава, већ на основу моралног значаја самог чина, закључује Појман. (Ројман 1993: 222)

Самоубиство је феномен који се не може објаснити једном дисциплином или једном теоријом. Ни социологија, ни психологија, ни филозофија, ни религија не обухватају све његове законитости:

Истраживање мотива суицида, извршено тридесетих (20. века) у Енглеској, дало је следећу слику: 37% свих случајева објашњено је психичком патологијом, у 35% били су социјални узроци, у 17% - аномалије личности, у 14% - лични проблеми (несрећна љубав, болест, губитак, итд.). У низу случајева мотивације је комбинована – тиме се објашњава збир који премашује сто процената. (Чхартисвили 2006: 173)

Из тог разлога су се јавиле алтернативне теорије које су покушале да споје социолошке и психолошке студије о самоубиству. Чхартисвили нас упознаје са Шорт-Хенријевом психосоциолошком теоријом која је увидела везу између слободног испољавања агресије и њеног потискивања. Наиме, када се у друштву смањи стопа убистава, број самоубистава расте. У стабилним и организованим друштвима агресија не налази излаз ван, па се усмерава на себе. (Чхартисвили 2006: 191) Фарберова психокултурна теорија пак објашњава самоубиство спојем психолошке лабилности човека и екстремних друштвених околности. Испитујући генетску предиспозицију за самоубиства „истраживањима Американаца Фарберова и Сајмона утврђено је да је код

6% суицидната један од родитеља био самоубица... Ипак, није јасно каква веза ту почиње да делује – генетска или психолошка?“ (Чхартисвили 2006: 193) Постоје и теорије које су на основу лабораторијских испитивања дошле до закључка да ни психолошки ни друштвени фактори нису приоритетни у одлуци индивидуе да изврши самоубиство, већ да пресудну улогу има хемијска структура наших ткива – смањен садржај серотонина. Дакле, случај је много сложенији него што смо на први поглед могли закључути.

Иако се у модерно доба све слободније говори о самоубиству, починиоци се посматрају као жртве и оправдање за овај чин се налази у тешко подношљивим условима живота, није се много одмакло у смањењу стопе самоубиства. Штавише, слободнији говор о овом проблему укида некадашње законске и религијске забране, те је данашњи човек можда слободнији да изврши самоубиство. Међутим, за разлику од човека XIX века, он то не чини. Има земаља на свету у којима дестабилизација у друштву и данас утиче на велику стопу самоубиства и више је самоубиства младих него старијих. Ово не значи да је самоубиство посве оправдано и пропагирано. Имплицитно неодобравање самоубиства је и даље присутно, а XX век поново даје много славних самоубиства: Мерлин Монро, Јесењин, Мајаковски, Хемингвеј, Артур Кеслер, Вирџинија Вулф, итд. и сва се коментаришу као достојанствени чин слободног човека. Модерно друштво се све више суочава са убиством које није у могућности да контролише, што је једног филозофа навело да каже да проблем „није више у томе што ће човек умрети, већ што ће бити убијен.“ (Тома 1980 I: 137)

Кривично право дели смрт на: смрт од несретног случаја, самоубиство, убиство које с обзиром на ступањ умишљаја може бити третирано као: убиство из нехата, убиство на мах, обично убиство или квалификовано убиство. Р. П. Вернет је издвојио шест категорија убиства, које не чине криминолошку класификацију злочина, а које Луј Венсан Тома бележи у својој *Антропологији смрти*. Као прву врсту Вернет је издвојио убиство из уживања, ради задовољства, затим из заражености (крв тражи још крви), непромишљености или из нагона, из предрасуде (двобој, освета, злочин због части), подлости (гнусни злочини према деци и женама) и неуравнотежености (психолошки лабилне личности). Мотивација за свако убиство постоји, уколико оно није безумно као производ поремећеног ума. Постоје злочини из страсти било љубавне или политичке, освете итд. Убиства још можемо поделити и на несрећни случај, чедоморство, уксорицид (убиство супружника из страсти или љубоморе), регицид (убиство владара) итд. (Тома 1980 I: 169-170) Најшира класификације убиства може да се сведе на оне са предумишљањем и без.

Човек је кроз историју покушавао да се помири са чињеницом смрти преко хедонизма (*carpe diem*) који није лако остварљив концепт због присутне свести да нас смрт свакако чека. Супротно оваквом ставу, песимизам покушава да се бори против смрти посматрајући живот горим од било какве смрти. Софокле је проповедао овакву тезу, али и хиндуизам и будизам. Човек је балсамовао своје мртве, скривао их у земљи и спаљивао, трагао за еликсиром младости, покушавао да их сећањем, споменицима и стиховима овековечи, надао се својој бесмртности у Христу или макар преко наследника, све са циљем да се помири са смрћу. Тешио се посматрајући онтолошку раван бића на којој његово постојање није важно, јер врста остаје да живи. Данашњи човек нема нове механизме са којима то може да постигне, а многе старе је одбацио као неприхватљиве интелектуалном и рационално-научном духу. Порицањем смрти сузбија се природна или онтолошка смрт, а признаје се само умирање од нечега. Смрт више није тренутак него процес који траје, али свакако достиже свој циљ. Шта нам преостаје? Остало је ћутање, каже Хамет! Још увек нема краја смрти, „као ни месечева, ни њена се скривена страна никада не види“, како вели једна пигмејска пословица коју бележи Тома. (Тома 1980 I: 332). Смрт остаје загонетка, мистерија, енигма.

2. СМРТ У ОГЛЕДАЛУ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ

Дијахронијски спектар литерарне мисли о смрти се може пратити прегледом селективних дела религијске и световне природе из светске књижевне баштине. Одабрана дела потврђују аутохтону и константну окупираност писца егзистенцијалним питањима људског живота, од којих је смрт најзначајније. Трагедија посебно приказује сусрет јунака са смрћу, када се сврха живота проналази или у самој смрти или у упорној борби против ње. Сусрет ликова са смрћу у трагедији може да буде пресудан тренутак који их чини херојима или кукавицама, трагичним протагонистима или антагонистима. Античка и ренесансна трагедија, иако различите, у својој сржи носе вечну запитаност човека због његове судбине, ограничености и коначности. На то ћемо указати приказом главних елемената теорије трагедије. Богата иконографија смрти и симболи овог феномена, које можемо препознати у литератури, део су митских, архетипских, религијских и фолклорних творевина. Навођењем основних образаца и начина представљања смрти кроз време открићемо различите маске које је човек креирао за смрт да би је учинио препознатљивом и тако умањио страх од ње.

Оваквим приступом ћемо указати на учесталу литерарну заступљеност теме смрти кроз историју и конвенције њеног приказивања како у књижевности, тако и у уметности. Указивањем на основне теоријске елементе трагедије, посебно оне који чине њену трагичну бит, створићемо основу на којој ћемо даље истраживати Шекспирове четири „велике“ трагедије. Указаћемо и на традиционалне слике и симболе који означавају смрт што ће нам, такође, послужити да даље учинковитије и прегледније пратимо Шекспирове представе феномена смрти у „великим“ трагедијама.

2.1. Смрт у књижевности

„Смрт је, међутим госпа свих болова свету знаних“

Јарослав Сајферт

Од *Гилгамеша*, преко античких епова, *Библије*, средњовековних витешких романа, ренесансне, романтичарске, реалистичке, модерне и постмодерне литературе, о мистерији смрти се промишљало са страхом, неизвесношћу и надом. Однос уметника према смрти варира у зависности од митске и духовне атмосфере друштва, као и од економских, здравствених и социјалних околности времена у којима он ствара. Када је смрт постала индивидуализована судбина, услед утицаја идеја ренесансе и реформације

које мењају однос човека према овом феномену, литерарне теме смрти постају незаобилазне.

Феномен смрти никада није престао да окупира машту уметника. Најстарије сачувано књижевно дело за које човечанство зна је сумерски *Еп о Гилгамешу*, настао између XXIII и XXI века пре наше ере. Његова главна тема је смрт и овај еп заправо „сведочи о дисхармонији света и човека“, каже Остоја Продановић. (Продановић 2013: 19) Енкиду, први човек и двополно биће (сваки човек – *Сваки-човек*), кога је богиња Арура створила од глине да би се супротставио самовољи Гилгамеша, начинио је први грех губитком полне чедности. Међутим, то му је омогућило да стекне мудрост и да се еманципује, попут Адама који је спознао разлику између добра и зла тек када је начинио грех. Други Енкидуов грех који му је одузео бесмртност је био његова гордост. Због убиства небеског бика, Енкиду ће бити проклет и сањаће сан који му предсказује смрт. Иако живи у смртном свету у коме само Богови и Сунце вечно живе док су човекове године одбројане, страх од смрти и одласка на пут без повратка се јавља чак и код јунака какав је Енкиду:

Чим ме дотакну мене преобрази он,
К'о птице крила, мени на плећа стави:
Погледа и поведе мрачном боравишту, Иркалле сјелу,
Кући, из које нико не изиђе ко у њу уђе,
Путу, с којег повратка нема,
Станишту, у којем они што живе немају свејтла,
Гдје прах им – јело а земља храна...
Не видећ' свијетло, живе у тами. (Вишић, *Гилгамеш* 2006: 41)

Гилгамеш се тешко мирио са Енкидуовом смрћу, толико да је сам лично на мртваца. Страх од личне смрти га је обузимала и то га је навело да потражи траву бесмртности не само за себе, већ за читаво човечанство. После губитка вољеног пријатеља, Гилгамеш је постао сетнији, али и мудрији када почиње дубље да размишља о сврси човековог постојања и смрти:

Енкиду, пријатељ вољени мој, постаде земља.
Зар нећу и ја, као што је он, морати лећ,
И да не устанем на вијеке вјекова? (Вишић, *Гилгамеш* 2006: 47)

У свету мртвих Гилгамеш сазнаје: „Живот што тражиш, ти наћи нећеш! Кад бози, створише људе, смрт они човјеку дадоше, живот за себе задржаху они.“ (Вишић, *Гилгамеш* 2006: 52) Његово путовање је заправо симболични приказ преласка душе умрлог од гроба до божанског суда. Пехарница, коју на том путу среће, саветује Гилгамеша да ужива у животу колико може јер је само то човекова судбина. Међутим, он не одустаје од потраге за дубљим смислом постојања и доспева до свог претка, бога Утнапиштира. Иако је сам две трећине бог, Гилгамеш не успева да добије бесмртност за људе. Једино је његов предак Утнапиштим, који је преживео потоп захваљујући

вољи богова, попут Ное, заслужио бесмртност. Он му и одаје тајну о постојању биљке живота која расте на дну слатководног мора и чини људе бесмртним, али га упозорава да је предсказана судбина човека смрт. Иако је Гилгамеш пронашао биљку, змија (као архетипски симбол зла и греха, али и бесмртности) ју је појела. Тако се Гилгамеш разочаран враћа у свој град, али помирен са људском судбином постаје хуманији владар своје земље прихватајући неминовност смрти. Повратком у Урук, он посматра зидине града које је сам подигао и прихвата тужну истину да ће само оне остати као спомен његовог живота, али тада схвата да је такав живот смислен, па му ни смрт не може одузети вредност. „Тако је *Еп о Гилгамешу* давно изразио мисао о ефемерности људског живота, али и о трајности човековог дела и хуманизма“, истиче Милош Милошевић. (Милошевић 2006: 18)

Ars longa, vita brevis - Уметност је дуга, живот је кратак

Владета Јеротић каже да је *Еп о Гилгамешу* најстарије сведочанство о вечној упитаности човека пред недокучивим тајнама човековог постојања, живота и смрти. (Јеротић 2007: 9) Гилгамеш је и први човек који нам доноси вести „са оне стране“, каже Јеротић. Страх од смрти који ће Гилгамеш и Енкиду испољити је ближи хришћанском страху него модерном, који је више страх од ништавила. Општа мисао овог епа је човекова судбина као индивидуалног и друштвеног бића пред смрћу. “Ова правечна питања човекова која почињу од овог сумерско - вавилонског епа... више никада неће престајати да се јављају у писаној, сликаној или компонованој одисеји људске историје.” (Јеротић 2007: 12) Важно је напоменути да *Еп о Гилгамешу* не предлаже бекство из тешког живота или одавање хедонистичким уживањима као начин борбе против смрти, већ вредност живота види у поштену раду и стварању великих дела која ће овековечити име стваралаца и тиме поразити смрт, сугерише Марко Вишић. (Вишић, *Гилгамеш* 2006: 155)

Антички свет ће наставити да се бави питањима пресудним за човекову судбину у оквиру херојских епова и трагедија. Хомерова *Илијада*, као најстарије дело епског жанра европске књижевности, описује људе одане боговима који им се моле, приносе им жртве, радују се њиховој помоћи, али и трпе њихове казне. Хомерови хероји верују у бесмртност душе која, када се ослободи тела, одлази у царство мртвих, Хад. Међутим, душа у свом лику тамо вегетира као сенка. Овакав живот после смрти који не доноси ни казну ни награду није био привлачан хомеровском човеку, те је он више пажње посвећивао животу на земљи. „За њега смрћу престаје све. Ако је и кратак, живот је леп... А кад већ мора мрети, хомерски човек жели да умире бар у светлости, а не у мрачној соби. Али он зна и то да га од неумитне смрти ништа не може избавити, чак ни

моћ самих богова.“ (Милошевић 2006: 101) Ахил зна да ће умрети после Хектора и ламентира над својим животом, али то га не спречава да храбро крене у битку, иако зна да смрт изједначава све људе, оне храбре и кукавице. Чак се и тај велики јунак античког света боји смрти и мрака. Ахилу ни велика слава коју је постигао за време свог кратког живота није донела утеху због неминовности смрти, истиче Тојнби. (Тоунбеј 1969: 70)

Човек је у грчким трагедијама сневао да се ослободи смрти и стекне вечни живот. Најчешће је и био кажњаван због прекомерне склоности ка слободи и вечном животу. Међутим, лакоћа и достојанство јунака у мирењу са смрћу, која се испољава тек након исцрпљивања свих расположивих средстава побуне против ње, је оно што их чини херојима. Порука ових трагедија заправо постаје мирење човека са смрћу, да не би патио у животу стално страхујући од ње. За неке ствари ваља умрети, учи нас трагедија. Када Антигона, ћерка Едипова, реши да ризикује сопствени живот да би сахранила брата Полиника упркос забрани Креонта, она каже:

За такво дело радо мрем.
И мила с њиме, с милим, у гроб лећи ћу,
са светим грехом. Морам дуже времена
да доњем свету угађам но овоме.
Јер онде вечно бићу. (Софокле 2009: 10)

Жеља да сахрани братовљево тело, упркос забрани владара говори о односу старих Грка према лешу који је сматран светињом у оквирима породице. Она амбивалентност која окружује однос човека према смрти присутна је и у његовом односу према лешу, о чему ћемо још говорити. Креонтова одлука да Полиниково тело остави на немилост птица и паса да буде раздерано, показује суров начин опхођења према телу издајнице. Тело таквог човека заслужује казну која ће се наставити и у смрти. Уколико се лешу не укаже достојанствено поштовање сахраном, његова душа губи прилику да ужива у оностраном свету. Из тог разлога и Леарт очајава што Полоније и Офелија нису сахрањени по тадашњим обичајима.

Антигона је ипак сахранила брата и то на начин који наговештава посредовање Божје руке. Леш није био дубоко укопан, већ само танким прахом посут, „да мине грех“. (Софокле 2009: 19) Сам чин уповавања нико није видео иако је тело пажљиво чувано, чиме Софокле жели да нагласи и вољу богова да се тело мртваца треба поштовати. Стражари су Полиниково тело поново откопали: „добро откријемо тело натруло, у заветрину на крај хриди седнемо, да од њега се к нама смрад не рашири.“ (Софокле 2009: 25) Када се Антигоново учешће у овом чину открило, она је задржала достојанствен и одлучан став пред осудом Креонта. Она не мари за људске законе и наредбе (Креонт је само још један смртан створ), већ поштује само божанске. Радије ће

прихватити Креонтову казну него казну богова, јер сматра да ће више времена провести у доњем свету него на овом. У смрти чак види и неку врсту олакшања.

Но умрем ли
пре времена, то ко добит само узимам.
Ко живи, као ја, у многим јадима,
зар не би њему смрт спасење донела!
Па и ја нећу жалит ако дочекам
овакав удес. Али да сам поднела
да моје мајке син без гроба иструне,
е, то бих жалила; ал' за смрт не марим. (Софокле 2009: 28)

Креонт сматра да Полиник није заслужио сахрану, међутим, Антигона га подсећа да нико не зна шта се у Хаду сматра за свето, ни какву ће судбину покојници имати. Хор оплакује судбину Едипових потомака против којих су се богови уротили, а Креонтов син и Антигонин вереник, Хемон, презентује оцу жалост читаве Тебе због његове осуде недужне и достојанствене јунакиње. Креонт је неумољив и наређује да се Антигона жива закопа у за камењену пећину и тако „прва од самртних жива силази у Хад.“ (Софокле 2009: 47) Антигона проклиње смрт, али не због страха од ње, већ због неиспуњеног живота који оставља за собом. Хор је подсећа да је сопственом вољом призвала смрт. Она оплакује своју судбину, али ипак одлази са надом да ће поново срести своју породицу у Хаду.

Када је пророк Тиресија упозорио Креонта да ће богови казнити његов чин, он доноси одлуку да се Антигона ослободи и леш Полиника сахрани. Међутим, у трагедијама нема места таквом разрешењу радње и за заустављање трагичног суноврата најчешће је касно. Антигона је већ извршила самоубиство у пећини обесивши се, а поред ње и Хемон, опхрван болом, одузима себи живот. Попут Ромеа и Јулије, млади љубавници ће испуњење љубави потражити у смрти.

И мртав на њој мртвој. Јадник! Брачна сласт
У Хадовим осванула му дворима;
он свету показа колико безумље
човеку од свих јада јад је највећи. (Софокле 2009: 66)

Када мајка Еуридика сазна са синовљевој смрт и она извршава самоубиство. Креонт тада признаје своју кривицу, проклиње своју охолост и прижељкује сопствену смрт. Хор ће овим речима завршити драму:

За ковање среће најпрвљи је маљ
да разуман будеш: никада ред
не ремети божји! За охолу реч
претрпети мора хвалиша пуст
ударце тешке,
у старости га памети науче. (Софокле 2009: 72)

Смрт је у грчим трагедијама херојска и узвишена, али ипак изазива у јунаку унутарњу тескобу која свако живо биће обузме када се сусретне са њом. Величина античких јунака лежи у томе да упркос timor mortis-у, они спремно и достојанствено

одлазе у смрт сматрајући је неминовним крајем људског живота. Жал због непроживљеног живота и нестекнуте славе на овом свету су једини разлози који их чине разочараним што у смрт полазе. Нортроп Фрај је рекао:

Постоје двије врсте смрти у грчкој трагедији: обична смрт, која погађа свакога, и херојска смрт, коју могу непосредно узроковати богови из страха или бијеса, или ако се то и не деси, има барем неки посебан значај, као издвајање жртве. Смрт тако можемо посматрати као да је узрокују безлична сила судбине или воља богова. (Фрај 2008: 99-100)

Богови заправо желе да изазову моралну силу у самом човеку, да га натерају да погледа смрти у очи и сам учини правичну ствар. Они су само подстицаји људских врлина и мана, као што ће то у елизабетинској трагедији бити духови и вештице.

Џозеф Кембел нас у делу *Моћ мита* подсећа на чувену Сфингину загонетку из мита о Едипу која у својој основи крије природну, иако трагичну судбину сваког човека. Сфинга је на земљу послала кугу и поставила чувену загонетку коју је Едип морао да одгонетне: „Ко изјутра иде четвороношке, у подне на две, а увече на три ноге?“ Одговор је наравно човек који као дете пузи четвороношке, као одрастао и здрав човек хода на две ноге, а у старости се поштапа. Када решимо Сфингину загонетку и прихватимо је као природност, њено проклетство ће нестати. (Kembel 2004: 104-106) Односно, када прихватимо неминовност смрти моћи ћемо да живимо испуњенијим животом у коме ћемо стварати подвиге вредне бесмртности, чему античке трагедије покушавају да нас науче.

Многи грчки митови имају за главну тему смрт коју често само љубав може да победи. Орфеј је сишао у подземље само да би пронашао своју Ерудику и он не умире зато да би је пратио, већ жели да уђе у подземље док је жив. Сви антички љубавници (Тристан и Изолда, Орфеј и Ерудика, Протесилај и Лаодамија) знају да је љубав јача од смрти. У грчкој митологији, Ерос и Танатос се често мешају, а најексплицитнији пример можемо наћи у причама о љубави богова према смртницима када богови узимају животе смртника које воле само да би били са њима.

Смрт је код старих Грка често била упоређивана са моћима жене. Мит о Медузи спаја у себи фасцинацију лепотом жене и мистичну заводљивост смрти. Песма сирена, са којима се Одисеј сусрео, шармира и одводи мушкарце у смрт. Сирене имају овакву моћ да привуку мушкарце зато што им обећавају знање о оностраном животу и бесмртности. Бинарне опозиције живота и смрти, љубави и смрти, коначности и бесконачности могу се приближити једино прихватањем смрти и тежњом да се вредности живота максимално искористе. Лепота смрти је за антички свет значила не само умрети у борби, већ и умрети без искушења позних година или умрети на време, ничеовски речено.

Однос према лешу, посебно угледног покојника, је представљао однос према светињи у античкој Грчкој. Пример смо могли видети и у Софокловој *Антигони*. Основи разлог бриге за тело био је духовни, а не материјални. Грчки човек није посматрао леш као извор загађења нити је исказивао страх од њега, те се у грчкој књижевности ретко могу пронаћи слике мува и црва, као господара леша, које су окупирале средњовековну и ренесансу књижевност. Одисеја ће тако у земљи смрти опколити група мртвих која ће му предсказати спокојну смрт у старости. Он их се не плаши за разлику од ренесансног човека који у живим мртвацима види демонску силу и наговештај несреће. Одисеј среће и мртве пријатеље и мајку која је умрла од бриге за сином. Радост због поновног сусрета са ближњима у смрти умиривала је старе Грке, док их је задовољство због остварене земаљске славе чинило спремним да у смрт пођу.

Римљани су наставили практиковање култа којим су обожавали мртве и представљали су смрт као измиритеља неједнакости међу људима која тиме није постојала мање страшна:

Први поетски пример налазимо код Хорација: Бледолика смрт истом ногом ступа у колибе сиромашних и палате богатих. Хорације овим не приказује субјективни однос према смрти. Он, штавише, полази од нечега што је саставни део објективног знања о смрти које свако поседује: сви људи морају умрети - независно од свог социјалног положаја. То објективно знање о смрти Хорације, пак, преноси у слику смрти која даје повода за размишљање. Добијамо слику једнакости која делује застрашујуће: исти начин ступања, у свим ситуацијама иста бледолика појава звана смрт. (Таурек 2009: 13-14)

Како смо напоменули, хришћанство објашњава постојање смрти као казну за почињени грех Адама и Еве, иако ће Адаму бити потребно 900 година да се поново врати у прах, односно да умре. Међутим, Адамова смрт у *Библији* није описана са жаљењем, као што ни жалост његових синова због смрти оца нема традиционалне карактеристике. Смрт ће се први пут представити као трагичан догађај у причи о Каину и Авељу. Каинови потомци ће бити кажњени тако што ће лутати у потрази за обећаном земљом у непријатељском окружењу страхујући за сопствени живот. Већи део *Старог Завета* третира идеју о индивидуалном животу после смрти само сенковито. Тек ће се каснија интерпретација Јевреја о животу после смрти приближити познатом хришћанском стремљењу ка вечном животу. Бог је опростио људске грехе после жртвовања Исуса Христа и дао је људима веру у вечни живот. Исус је својом смрћу пригрлио смрт свих људи, а својим васкрсењем им је дао наду у васкрсење живота. Историја смрти Исуса Христа, заједно са његовим васкрсењем, допринеће више историји света него смрт било које друге особе, сугерише Тони Дејвис (Davies 1997: 93), а *Нови завет* ће представити смрт као централну тему ове религије. „Хришћанство је глорификовало смрт. Смрт је резултат греха, ипак је грех уништен Христовим чистим

животом изливеним у његову испаштајућу смрт. Он је умро, али је његова смрт била подвргнута васкрсењу“, закључује Даглас Дејвис. (Davies 2005: 7)

Став средњовековних литерарних јунака према смрти изгледа помирљив, а њихова нада у бесмртност исказује се кроз сневаче вечне јуначке славе после смрти. Хероји попут Артура, Беовулфа и Роланда убијају антагонисте, посећују подземља и сами умиру. Страх од смрти наравно не изостаје, али се јунак са њиме мирио управо надом у вечну славу. Ови јунаци нису богови и не васкрсавају, а опет остају бесмртни за људска поколења. Витезови који умиру у средњовековним романима готово увек осећају долазак смрти и то не натприродним или магијским предосећањем, већ преко природних знакова, сугерише Аријес. (Arijes 1989: 23) Ланселот зна да ће умрети, као и Изолда после Тристанове смрти. Међутим, то не значи да су они били равнодушни према смрти. Штавише, Гавејн ће управо из тог разлога прихватити зелени појас који је требало да га заштити од сигурне смрти у витешком роману *Сер Гавејн и зелени витез*. Људска слабост, али и људска природа, се увек најексплицитније показују у тежњи за очувањем живота, док је страх од смрти унутрашњи и често несвесни импулс који гони човека на, некада, несхватљиве поступке. Када је тај импулс савладан, јунак чини храбре и поштовања вредне чинове који му доносе вечну славу. Свестан својих бесмртних дела, средњовековни јунак ће чекати своју смрт у тишини. Као што Сократ захтева свечану тишину у тренутку своје смрти, тако је и средњовековни јунак стоички подноси и исказује блискост према њој, односно „укроћује је“, како Аријес каже.

Енглески средњовековни моралитети су за главну тему имали приказ тока људског живота од рођења до смрти у току кога се персонификоване фигуре врлина и мана боре за човекову душу. Тако, *Змак истрајности* описује животни пут *Људског рода* од детињства до старости. Смрт коначно убија *Људски род* и носи његову душу у пакао. Ћерке Божје ће умилоствити Бога да му душу ипак спаси. Моралитети су имали поучну сврху и оно што ће ренесансна трагедија од њих наследити јесте управо приказ борбе између добра и зла. Она се може испољити у самом јунаку или кроз сукоб јунака са спољашњим претњама. Међутим, коначна поука моралитета је јединствена: натерати људе да се огледају у исказаним пороцима, одбаце их и заслуже *лепу смрт*. Фиби Спинрад сугерише да моралитет *Сваки-човек (Everyman)* приказује ригорозно и покајничко испитивање различитих могућности подршке човеку у последњим часовима његовог живота, односно, приказује едукативни процес смрти. (Spinrad 1987: 67) *Сваки-човек* нема типичну структуру моралитета нити приказује одређене грехове који се боре против врлина као у осталим моралитетима. Уместо слике човечанства од његовог рођења до смрти и разних препрека у животу, у овом моралитету се приказује

само крајњи исход људске судбине – односно смрт. На почетку се у протагонисти јавља морална дилема да ли да прихвати позив Бога и преда се смрти. Он чак и не препознаје смрт јер у њу не верује, како истиче Спинрадова. (Spinrad 1987:72) Покушава да је умилостиви и одложи њен ударац, али суочен са њеном одлучношћу он каже:

Кад се тебе сетим срце ми се стужи,
Јер моја књига рачуна сасвим је несређена...
Вај, остају ми само уздаси и јауци...
Камо среће да се не родих никада!
Моја би душа то волела најрађе,
Јер се плашим љутих мука и јада! (Ковачевић 1995: 148)

Човек је овде приказан као реално биће које се боји смрти и усамљености у том часу, а не као побожно биће које ишчекује вечни живот какав је био средњовековни хришћански идеал. Свако позива алегоријске фигуре *Пријатеља*, *Имања* и *Рођака* да га прате у смрт, али сви одбијају. До гроба ће га испратити *Слога*, *Пет чула* и *Лепота*, али ће у смрт са њим поћи само *Добра дела* и *Нада*. Унутрашња борба која се у човеку рађа у тренуцима када се суочи са сопственом смрћу биће предмет и многих ренесансних трагедија. Моралитет *Сваки-човек* заправо драматизује процес смрти и подсећа нас на студију Росове о психолошкој борби у самом човеку када сазна за долазак смрти. Због страха од смрти човек је прво одбија, потом преговара са смрћу, да би на крају фанатично тражио потврду свог живота у алегоријским фигурама *Пријатеља*, *Добрих дела* и других, закључује Спинрадова. (Spinrad 1987:73) Свако ће се помирити са смрћу када прихвати оно што животно постојање валоризује: добра дела и наду.

Бокачо ће написати *Декамерон* инспирисан „црном смрћу“ чију страхоту покушава да анулира морбидним сликама које слабе традиционални морал. Данте је својом *Божанственом комедијом* зашао у фиктивни свет мртвих, повезао смрт са земаљским искуством и приказао је као пролазну, а не терминалну појаву која води у ништавило. Међутим, слика света мртвих коју је Данте описао у складу са хришћанским сликама које застрашују вернике, више је гротескна и сурова, али ће послужити као пример многим каснијим литерарним сликама смрти. Чосерова *Опростиочева прича* у којој живи и мртви мењају своја места, потврђује неминовност и неизвесност смрти, али и њено поимање као казне за чињење грехова сходно средњовековном веровању. Персонафикација смрти у телу остарелог човека је очигледна. Стари човек не може умрети – смрт ће увек постојати. Младићи који не исказују страхопоштовање према њему, биће кажњени страшном смрћу. Човек треба да заслужи *лепу смрт*, а то може учинити само вером, надом и добрим делима, учи средњовековна књижевност. Морална поука која је подражавала хришћанско учење о

казни греха и награди врлине је била основна карактеристика средњовековних дела. Смрт је тако могла бити казна или награда, пакао или рај.

Човек касног средњег века је жалио за краткоћом живљења, али се радовао због спасења душе. Осећања која стоје између (резигнираност, утеха, чежња) остала су неисказана и апсорбовала су се у живописну манифестацију смрти, која је страшна и претећа. „Осећања живих ће отупети међу злоупотребљеним сликама скелета и црва“, тврди Кирби Фарел. (Farrell 1989: 42) Страх од физичке смрти и распадања постаје омиљена тема у поезији XV и XVI века када песници често описују труљење тела и црве као његове гостиоце. Шекспир ће нам Полонијево тело описати као вечеру за црва који напослетку може завршити у утроби самог краља преко рибе која ће црва појести. Овим је исказано не само труљење људског тела и његова ништавност, већ и чињеница да су у смрти сви једнаки.

Жан Делимо истиче да је Франческо Петрарка допринео ширењу теме *contempus mundi* (презирање света) својим делом *Тријумф* у коме се највише издваја тријумф Смрти. (Делимо 2013, I: 39) Контемплирајући о смрти, човек је најбоље могао да упозна себе, а све до XV века мешале су се три представе о смрти: страшни суд, последње кушање и љубав за животом, како истиче Аријес. (Arijes 1989: 46) Тек ће се у XVI веку религиозна идеја о животу после смрти одвојити од идеје о земаљској слави, док су се до тада подударале. Ко је имао већу славу на овом, могао је да је очекује и на оном свету.

У ренесанси долази до промене традиционалног става према смрти. Иако је смрт и даље центар живота, она престаје да бива елемент страве. Џон Дон минимизира њену моћ тако што је проглашава „мртвом“, али о њој стално размишља. *Memento mori* је и даље отеловљење односа према смрти, али слава почиње да тријумфује над смрћу. Живот се више не посматра само као пут у смрт, него постаје шанса да се за мало времена на овом свету нешто оствари, истиче Бернхард Таурек. (Таурек 2009: 52) Тако ће ренесансни јунаци исказивати више љубави према овом свету, не марећи много за свет после смрти. Магбет о оностраниности готово да не помишља. Индивидуалност коју је ренесанса донела човеку, као и слабљење хришћанских застрашујућих слика смрти, чини литерарне јунаке смелијим према смрти. Примере нам илуструју Марло са Фаустом, Шекспир са Магбетом и други.

Енглески драматичари су, почевши са Марлоом, поново разматрали проблем смрти у секуларним, трагичним односима кроз ток неколико деценија. На неки начин, професор Спенсер признаје, драматичари су поново открили смрт. Њихови трагични хероји исказују растуће контрадикције између средњовековних и хуманистичких ставова према смрти. Бекеровим речима, они импровизују нови систем симболичке бесмртности како су старе навике и категорије изгубиле своју убедљивост... они омогућују машти да истражи... емоције живих које леже између концептуалних екстрема прашине и славе. Баш у овом историјском

контексту, са својим беспримерним иновацијама у уметничким и херојским формама, Шекспирови одговори према смрти се кристализују. (Farrell 1989: 42)

Смрт постаје прихваћена као неизбежна и често прижељкивана датост у нарушеном поретку света, а живот безвредан. Ренесансни јунак не може да умре као средњовековни зато што постаје свестан свог идентитета и урушене егзистенције.

Средњовековна и ренесансна књижевност су често дефинисале живот као позориште, а смрт као последњу сцену одиграну на „даскама које живот значе“. Еразмо Ротердамски је у *Похвали лудости* рекао: „Шта је друго цео људски живот него нека врста комедије у којој људи играју сваки под својом маском и сваки своју улогу, док их редитељ не одведе са позорнице.“ (Roterdamski 1995: 60) Волтер Рајли је записао:

Наши гробови који нас крију од пробојног сунца
Су налик спуштеној завеси када се представа заврши.
Тако ходамо ми, глумећи, ка нашем последњем починку,
Сем што умиремо збиља/ То није лакрдија. (Friedman 1995: 41)

Попут Шекспировог Магбета, Рајли види живот као кратку позоришну представу, а смрт као дезинтеграцију нашег идентитета. Док је чекао сопствену смрт у Тауеру, поклатио јој се као забораву, не - бићу и апсолутној моћи чак имресивнијој од Бога. „Живот је, у ствари, позорница и представа у којој главну улогу има смрт. Та јасноћа је велики непријатељ човеков, јер живот није ништа друго до само жеља – тежња за бесконачношћу, али не и лет у ту бесконачност.“ (Стриковић 1998: 65)

Писци ренесансног периода све више размишљају о смрти као претњи појединцу, а не као општем феномену како се чинило у античкој књижевности. Настаје и посебан литерарни жанр, *медитација о смрти*, а дела која се могу сврстати у овај жанр пишу самопрокламовани меланхолици, попут Монтења, Рајлија и других. Француски писци с краја XVI и почетка XVII века су посебно били опседнути смрћу. Делимо издваја Шасињеа, који је једном од својих сонета дао наслов *Тело које су појели црви* и Монтења који је признао да се мислима о смрти бавио чак и у најсрећнијем добу свог живота. “Смрт је била једна од дружбеница ренесансе... Идеја да живот не вреди напора да буде живљен, често долази под перо писаца“, каже Делимо. (Delimo 1989: 375) Да је читав период био опседнут смрћу говори и податак да су тестаменти у ренесанси постали готово литерарни жанр, истиче Ален Фридман (Friedman 1995: 95). Чак су и припадници сиромашнијих слојева друштва били обавезни да саставе свој тестамент, не толико због расподеле наследства, колико због измирења са Богом у писменој форми од чега им је често зависио начин укопа. Тестаменти песника су били специфични по израженом ламенту због тешкоће живљења и неминовности смрти. Практични садржај Шекспировог тестаamenta говори о промени односа према смрти на крају ренесансе, када се религиозна важност ових докумената све више губи.

Џон Милтон поставља смрт као централну тему људске историје у свом делу *Изгубљени рај*. Смрт у *Библији* нема физичке карактеристике ни присуство и може се замислити само кроз метафору процеса, док је смрт коју у *Изгубљеном рају* доноси Сатана стравично описана. Она је трећи члан пакленог тројства, Сатанин син којег је добио са сопственом ћерком, Грехом, истиче Мајкл Нил. (Neill 2005: 3)

С усхићењем он ушмркну мирис
Смртне мене на Земљи, ко када јато
Лешинара, удаљено мада много лига,
На дан битке, к пољу на ком војске
Улогорене стоје, крене привучено
Мирисом лешева живих, предвиђених
За смрт наредног дана у крвавом боју:
Нањуши тако Сподоба грозна, и рашири
Ноздрве јој широм спрам ваздуха густог и
тамног,
Њушећ свој плен још издалека тако. (Milton 2002: 412-413)

Милтонов Адам изражава вечну људску стрепњу пред смрћу тако што жали због неизвесности њеног доласка. У тренутку очаја, он проклиње свој живот који није тражио, те сматра да није поштено да му се смрт подсмева и одузима му исти тај живот који му је дат. Ако му је већ живот дат, треба ли смрт да му прети:

О, Човечанство бедно, како си
Унижено, у скрхано стање бачено тако!
Боље ту сврши и не рађај се! Што живот је дат
Нама само да тако нам се отме! Ил' боље,
Што наметнут нам је такав? Ко неће, ако знаде
Шта добија, радије одбити да прими
Живот понуђен, ил' молит' да га напусти брзо,
Срећан што почива у миру. (Milton 2002: 460)

Адам не може да се помири са крајем живота када сазна за своју смртну судбину и прогонство из раја:

Тражих ли од тебе, Творче, од глине
Да саздаш ме Човеком, молих ли те
Из таме да ме вознесеш...
А што ме заче онда? Ја то тражио нисам...
Нека буде, предајем се, пресуда му је поштена
Да прах сам, и у прах ћу се вратити.
О часа добродошлог кад било! Што оклева
Рука му да изврши оно што наредба му
Превиде за овај дан? Зашто преживех,
Што ми се руга смрћу, препуштен у бескрај
Бесмртном болу? Како бих се радо срео
Са смрћу, осудом мојом, и био земља
Безосећајна, како бих радо опет доле лег'о
Ко у мајчине скуте! Тамо одмор бих наш'о
И сигуран починуо; (Milton 2002: 426-427)

Овакав осећај неправде живота сигурно захвати сваког човека у неком тренутку његовог битисања када се он, супротстављен силама или проблемима које не може победити, пита о сврси свог постојања. Како ли је тек било Адаму који је изгубио бесмртан живот и био први човек који се суочио са смрћу? Чему живот који нисмо ни

тражили ако води само смрти? Напослетку ће Адам приватити своју кривицу и трпљење суровог живота, мада остаје поражен сазнањем да ће Каин убити Авеља и да ће човека снаћи разноврсне и болне смрти:

Ал` рекав`
Да смрт није тек удар један, ко што мишљах,
Лишавајућ` је смисла, већ бескрајни јад
Од данас па надаље, што осећам да већ поче
И мноме, и око мене, и што, изгледа, тако
Трајаће до у бескрај. (Milton 2002: 428)

У традицији *carpe diem* поезије, ренесансни песници покушавају да се одупру мислима о смрти заговарајући вођење хедонистичког начина живота. Они позивају на слављење тренутка и уживање у животу, баш због свести о смрти која треба да интензивира, а не да умањи наше егзистенцијалне вредности. Кавалерски песници (Марвел, Херик, Лавлејс и други) проповедају љубав као средство борбе против пролазности времена и смрти. Песници су ипак свесни да се овакав захтев не може испунити, јер пролажење времена које нас тера да искористимо дан је исто оно које нас спречава у томе. Време нас са сваким новим даном приближава смрти. Хедонизам не може да одагна мисао о смрти и страх од ње, може их само на тренутак потиснути. Иако је љубав антипод смрти, осећање које је може победити и одузети јој страву, љубав је често и поистовећивана са смрћу у уметности:

Од XVI до XVIII века безбројне сцене и мотиви у уметности и у књижевности повезују смрт и љубав, Танатос и Ерос: еротично-језовите теме или просто морбидне теме, сведоче о изузетном уживању у призорима смрти, патње, мучења... Као сексуални чин и смрт се све више сматра прекршајем који одваја човека од његовог свакодневног живота, од разумног друштва, од монотоног посла, да би га довела до пароксизма бацивши га у ирационалан, жесток и окрутан свет. Смрт је тако једна врста разарања што је као идеја сасвим нова. (Агијес 1989: 52)

Од XVIII века аутори настоје да избегавају тему смрти како би своја дела прилагодили укусу читалачке публике жељне забаве. Међутим, као реакција на овакво стање се јављају романи у којима је смрт, а не живот, централни мотив. Ричардсонова Клариса налази излаз из неподношљивог живота у готово ритуалној смрти. Таквим поступком она као да практикује уметност умирања (*ars moriendi*). Вечна човекова жеља за бесмртношћу, чак и када бива постигнута, не показује се као идеал коме треба тежити. Џонатан Свифт нам показује монстроузно стање бесмртности у свом чувеном делу *Гуливерова путовања*, чиме жели да постави питање да ли би било каква бесмртност била пожељна. Гуливер је одушевљен када сазнаје да постоје бесмртни струлдбрузи који мора да су најсрећнији јер: „рођени без општег проклетства људске природе, живе слободни, неспутана духа, без оне душевне утучености, коју код осталих људи узрокује стални страх од смрти.“ (Свифт 1961: 238)

Гуливер је мислио да би човек у том стању коначно могао да схвати разлику између живота и смрти, да се посвети грађењу своје среће и проучавању науке и уметности доживотно, док коначно не постане ризница знања и мудрости. Дружио би се само са осталим бесмртницима да не би ризиковао да пати кад неки смртник умре, замишља Гуливер. (Свифт 1961: 240) Међутим, иако становници Лугнага схватају вечну људску тежњу за бесмртношћу, они не жуде за њом јер пред очима имају страхотни пример струлдбруга.

Кад напуне осамдесет година, што се у овој земљи сматра као граница живота, они не само да имају све лудости и слабости осталог старог света, већ и још многе друге, које потичу од језивог изгледа да никад неће умрети. Они су не само својеглави, ћудљиви, грамзљиви, мрзовољни, ташти, брбљиви, већ су неспособни и за пријатељство, мртви за сваки природни осећај љубави... Њихове главне страсти су завист и немоћна похлепа. Изгледа да оно на чему највише завиде јесу пороци младих и смрт старих. (Свифт 1961: 242-243)

Зато се они сматрају законски мртвима чим напуне 80 година, када им се одузима имање и свака друштвена функција. Чињеница да су бесмртни не ослобађа их болести, заборавности, губљења чула и осталих тегоба старости те су неподношљиви читавом друштву које их мрзи и прогони. Гуливерова жеља за вечним животом је нестала након упознавања судбине бесмртних струлдбруга и он тако просвећен каже: „чинио ми се да ниједан тиранин не би могао измислити смрт у коју ја не бих са задовољством пошао, само да се ослободим оваквог живота.“ (Свифт 1961: 245)

Љубомир Тадић нас подсећа на Његошеве речи из *Луче микрокозме* које књижевно илуструју вечни дуалитет живота и смрти. Да ли би без претње смрћу умели да уживамо у благодетима живота је питање које произилази из ових стихова.

Нашу сферу да ноћ не полази,
бил` овако лице неба сјало?
Без остријех зубах ледне зиме,
бил` топлоте благост познавали? (Тодић 2003: 138)

Романтичарска књижевност ће обликовати визију смрти на имагинарном нивоу чиме ће донекле допринети удаљавању смрти од обичног живота и губљењу човекове блискости са њом. Смрт се више не посматра као сопствена смрт, већ као смрт „другог“, истиче Аријес. (Аријес 1989: 41) Иако у романтичарској књижевности има испољавања страха од смрти, велика пажња се поклања и физичкој лепоти смрти. „Идила љубави и изражавање осећања на одру `улепшавали` су смрт.“ (Кулјић 2014: 96) Шели у поеми *Адонис* (ламент због Китсове смрти) назива смрт прво монструмом, паразитом, вампирем, а затим есенцијом живота. У смрти он, као и Китс, види могућност која може донети вечну славу, посебно уметнику. Шелијева драма *Ченчи* се реалистичније бави темом смрти. Она нам приказује невину Беатриче коју ће поквареност свирепог оца натерати на драстичне потезе, упрљати њену чисту душу и довести је до смрти.

Њен страх од смрти исказан је у изванредној сцени у којој, помућеног ума, она чека извршење смртне казне.

Мој
Боже!
Прелепо плаво небо је уфлекано
Крвљу!
Зраци сунца на поду су црни. Ваздух
Је промењен попут смртног
Даха
У мртвачким јамама! Пах! Шокирана сам!
Тамо гмиже прилепљена црна загађујућа магла
Око мене - чврста је, тешка, густа,
Не могу је скинути са мене, јер лепи
Моје прсте за моје удове,
И једе у мојим жилама, и раставља
Моје месо до загађења трујући
Нежни, чисти и најинтимнији дух живота!...
Не, ја сам мртва! Ови трули удови
Затварају и сахрањују задихану душу
Која би се распрела у слободни ваздух! (Newell 1974: 224-225)

Беатриче се нада да је смрт попут сна, да може само да затвори очи и пође у смрт. У религиозном заносу она пригрљује смрт сматрајући је наградом за невини живот, али тек након исказаног очаја и страха због смрти.

Ками је указао на романтичарску мржњу према смрти интерпретираној по хришћанском учењу која се манифестовала и у тумачењу њиховог омиљеног спева *Изгубљени рај*, Џона Милтона. Злу се можемо супротставити само злом и романтичари поново откривају демонску природу песника. Тако Блејк описује Милтона као песника који је „писао с устручавањем о анђелима и Богу а смело о демонима и паклу, јер је био прави песник и, не знајући, на страни демона.“ (види Камі 2008: 244)

Сам склоп романтичарске свести и страсно доживљавање живота и смрти, коначног и бесконачног, допринело је да драма буде схваћена као израз унутрашњих конфликта у човеку и самим тим била је сматрана најадекватнијим обликом изражавања песничке визије. Иако није имала много успеха на енглеским позорницама, махом због своје лирске форме, енглеска романтичарска драма ће полемички проблематизовати традиционалне ставове према смрти и захтевати стоички однос према њој. Бајрон је својим драмским поемама, *Манфредом* и *Каином* преиспитивао ставове човека према Богу, ђаволу, животу и смрти. Каин сумња у постојање онога кога никада није видео. Луцифер за њега представља научну свест јер му даје одговоре на сва питања. Он чак није представљен као демон, већ као неко ко изражава саосећање према људским бићима. Луцифер каже да би људе начинио боговима да је то у његовој моћи, међутим, Бог их је начинио смртницима. Каин полази са њим у оноземаљске сфере да би упознао смрт која прожима сва жива бића. Људска судбина је испуњена бригом и смрћу, али прихватање смрти може водити потпунијој спознаји сопственог

бића и универзума. Луциферова порука је да је човек ништа, а његово једино добро је разум који треба да развија да би се борио против унутрашње страсти и лажне вере. Видевши бесмртне ствари, Каин осећа своје лично понижење и бес због људске смртности. Да се Каин придржавао Луциферовог савета, израстао би у херојског бунтовника, а не у случајног убицу брата Авеља. Ниче се још више дивио Бајроновом лику Манфреда и поистоветио је његов понор са својим. Чак га је уздизао изнад Гетеовог Фауста. (види Ниће 2011: 40) У првој сцени првог чина пред нама стоји уништен дух некада моћног Манфреда који покушава да измоли од духова спокој, односно, смрт. Воља Манфреда да умре сам је толико јака да духовима који су дошли по њега каже да га могу имати једино ако га читавог растргну. Он осећа да духови немају моћ над њим и зна да је судбина смрти у његовим рукама. Желећи сопствену смрт, индивидуализовану смрт, слободу избора у смрти, Манфред одолева свим искушењима и решен да умре, умире достојанствено не плашећи се смрти. Ово је био Ничеов идеал у човековом односу према смрти. Умрети у прави час и на прави начин!

Можемо рећи да је основна преокупација мисли Едгара Алана Поа била смрт и жеља за бесмртношћу, па у својим приповеткама и песмама он не дозвољава женским ликовима да умру стално их оживљавајући. По истражује страх људи да буду укупани живи и способност човека да другом бићу нанесе смрт. Мртва жена је најмеланхоличнија тема књижевности, написао је По у свом чувеном есеју *Филозофија композиције* и ову тему ће често користити у својим делима. Довољно је само поменути чувеног *Гаврана* као весника смрти и подземља да бисмо илустровали Поов однос према овом феномену. Ништавност смрти је оно што га највише поражавала и застрашује. Док има наде да после смрти постоји живот, човек се са смрћу и може помирити.

Али романтизам је свему додавао нову драматизацију и сентименталност: смрт је постала оно што раније није била - прилика за јаке емоције и изливе јаких осећања и велике љубави. Најсуптилнија осећања се изричу последњи пут са много ватрености. Зато сцена опраштања, која је увек постојала, добија у XIX веку нечувени значај који наш данашњи сензибилитет мора сматрати претераним и морбидним. (Arijes 1989: 214)

Романтизам се у први мах окренуо страсти и магији, прошлости, смрти и пролазности живота, да би у свом другом периоду деловања попримио револуционарни оптимизам који ће коначно довести до промене односа човека и света, па и човека и смрти. Крахом тог оптимизма и растућом жељом да занемари смрт и паролу *tememento mori* да би лакше живео, човек остаје сам и изолован. Криза идентитета главних ликова је једна од основних одлика књижевности модерног доба.

Толстој ће 1886. године написати *Смрт Ивана Иљича*, дело који многи модерни филозофи узимају за парадигму људске неприпремљености за смрт и поверења у медицину која мисли да може победити смрт. Ивану не дозвољавају да зна за смрт, него

само за болест. Он се на почетку бори против болести, строго поштује лекарска упутства, све док се сам не освести, пригрли смрт и њену неминовност.

„Слепо црево! Бубрег“, рече он себи. „Није у питању слепо црево, није у питању бубрег, већ је у питању живот и ... смрт. Да, био је живот и ево одлази, одлази, а ја га не могу задржати. Да. Зашто обмањивати себе? Зар није јасно свима, осим мени, да умирем и питање је само броја недеља, дана – одмах, можда. Била је светлост, а сад је мрак. Ја сам био овде, а сад ћу бити тамо! Куда? Обузе га језа, престаде дисати. Чуо је само ударце срца.“ (Толстој 1968: 105)

Уплашен због овог освешћења и неизвесности коју смрт доноси, Иван спознаје да ће и његови ближњи некада умрети. Међутим, и даље не може лако да се помири са сопственом смрћу. Наравно, смрт постоји, али до сада је веровао да она постоји за друге, а никако за њега. Како нас Фројд учи, човек тешко може да поверује у сопствену смрт - чак и када је замишља, а он је увек само посматрач. Иванова борба са собом почиње када покуша да послушне знаке смрти у себи. Више није могао да одагна мисао о смрти тривијалним стварима као некада, она га је гледала и он је замирао од ужаса:

Стравичан, ужасан чин његовог умирања срозали су, он је то видео, сви они који су га окруживали, само на ниво случајне непријатности, делимично недолжности... видео је да га нико не жали, јер нико чак и не жели да схвати његов положај. Само је Герасим схватао тај положај и жалио га. (Толстој 1968: 114)

Само је Герасим говорио о смрти као о природној ствари и није је скривао као неку срамоту. Замишљајући свој живот, Иван је схватио да је одавно почео његов пут ка смрти: „као да сам постепено силазио, замишљајући да се пењем.“ (Толстој 1968: 125) Прихватио је смрт, чекао је да, попут камена баченог увис, његов живот падне на тле и смири се. Међутим, мучило га је питање чему то? Мислио је да живот који му је подарен није проживео на прави начин и причест свештеника му је поново улила наду да ће можда и оздравити, да ће бити снажан толико да се подвргне операцији јер је желео да живи. Наставио је да се копрца у болу и у животу још три дана и тек када је увидео искрену тугу на лицима својих најмилијих због његовог стања решио је да се преда смрти. Умирући „није било ни помена о страху, јер није било ни смрти. Уместо смрти била је светлост... `И смрт је прошла` рече он себи. `Нема је више`.“ (Толстој 1968: 134)

Толстој је читавог живота размишљао о односу живота и смрти. Витомир Вулетић истиче да је Толстој веровао „да `особено ја` постоји у човеку и пре његовог рођења, па наставља да постоји и после смрти.“ (Вулетић 2010: 9) Смрт је Толстоја нагонила да размишља о смислу човековог живота и разлозима његовог постојања и нестајања. Чак је сматрао да се дубина човека одређује према томе колико је он осетљив према тајни смрти. Када му је умро брат, Толстој је почео да гледа на смрт као на негацију живота. Достојевски је покушавао да правду и етички принцип стави изнад верског добра. Зло човека је његова примарна преокупација. Достојевски је сликао свет у коме је све

дозвољено јер нема Бога, али такав свет води само Апокалипси. Он тиме не одбацује Бога, али се буни против света каквог је створио и касније пригрљује мисао о свечовеку – уједињењу човека и Бога јер само на тај начин човек може да постоји. Ако се нада вечном животу, човек може пригрлити смрт.

Викторијанска књижевност обилује темама смрти, сахране, леша и страха од смрти, што можемо видети у делима Чарлса Дикенса, али и других. У *Причи о два града*, Картон жртвује свој живот зарад идеализоване љубави према Луси у чему види сврху свог живота, док се у *Оливеру Твисту* Ненси жртвује за Оливера. Смрт деце, коју Дикенс описује у више својих дела, колико год била болна, доноси осећај ослобођења од тешког живота. Међутим, невин Фагин коме је смрт наметнута, негира је и готово луди из страха од смрти. Дела сестара Бронте, Тенисона, Росетија и других, такође, изражавају викторијанску мисао о смрти, жалости и морбидности. За континенталне ауторе, попут Балзака, Бодлера, Золе, Толстоја и Достојевског смрт је више квалификована као „прљава смрт“. Бодлер описује естетику „ружне смрти“ преко слика трулих лешева, црва који излазе из трупа, слузи тела, муља, смрада и одвратности која се шири из леша. Песник је опседнут сликама сурове смрти и најмања бол је повод за овакве мисли:

А у покрову облака тамних
укаже ми се лешина драга
док на обали небеској зидам
Саркофаг силни, да над њим ридам. (Тома 1980 II: 91)

Модерна књижевност ће, после пустоши светских ратова, учења егзистенцијалистичке филозофије, утицаја капиталистичко – изабљивачке политике и увида у апсурдност постојања у техничко напредном свету који човеку одузима слободу више него икада, говорити о ништавности смрти, па и живота. У делима Камија, Сартра, Хемингвеја, Џојса, Фокнера, Конрада, Вирџиније Вулф, Стопарда, Пинтера, Милера и других, живот је приказиван као смрт, а смрт као спасење, али не у религијском контексту, већ управо као слика ништавности, непостојаности, краја. Лоренс, Конрад и други игноришу традиционални климакс који смрт доноси животу, али исто тако не верују у живот после смрти. Живот је за њих већи пакао од самог пакла. Розенкрац у драми Тома Стопарда *Розенкранц и Гилдерстерн су мртви* каже: “Вечност је страшна мисао, Мислим, где ће се завршити?“, а Гилдерстерн додаје мало касније: “Смрт праћена вечношћу... најгоре од оба света. То је страшна мисао.“ (Stoppard 1967: 71) Глумљење искуства смрти (замишљање) и само искуство су потпуно различите категорије и Гилдестерн зарива нож у срце глумца да би му показао ту разлику и тиме одговора Хамлету који је био у заблуди да глумац може да одигра осећања јаче од човека који их заиста искушава.

Поред великих српских писаца Андрића и Црњанског, и Меша Селимовић у свом изузетном роману *Дервиш и смрт* расправља о односу између човека и овог феномена. Почетна верска мисао његовог јунака Ахмеда Нурудина да је смрт јекин, само прелаз у други свет, велики апсолут и истина, пред свешћу о властитој смрти метаморфозира и постаје метастаза ужаса, страха и негирања велике коби смрти:

Не, никако! Хоћу да живим! Ма шта да се деси, хоћу да живим, на једној ноzi до смрти, на уској литици до смрти, али хоћу да живим! Морам!... Побјећићу од краја и од смрти... Поучите ме, мртви, како се може умријети без страха, или бар без ужаса. (Selimović 1983: 476-496)

Владимир Проп је у књизи *Морфологија бајке* (2013) истраживао синтагму „оно царство“ које у многим митологијама лежи преко реке или мора. Вода је одувек била многозначни и амбивалентни симбол живота и смрти. Он је у бајкама приметио и везу између сна и смрти, која се јавља још у *Епу о Гилгамешу*, и дошао је до закључка да када јунак у бајкама заспи то за собом повлачи смрт. Дакле, ни утопија бајке не може негирати смрт. Она је симболична или реалистична, замаскирана или експлицитна, идеализована или сурова, али је увек и свуда присутна.

Авет смрти наставиће да опседа књижевност. Некада прикривена магијским темама, смрт у модерно доба постаје потпуно огољена и застрашујућа. Открића науке о човеку и природи деградирају човека и окрећу га једино себи, а он сам није у стању да се избори са сопственом пролазношћу. “Свет је бесмислен, смрт је бесмислена, јединка је бесмислена. Све троје упућује на друго и смењује се у једној пакленој дијалектици. Све је бесмислено. Круг смрти се затвара.” (Moren 1981: 343)

Књижевност нам ипак нуди увид у феномен смрти и умирања, с тим да смо увек свесни да се у тексту то умирање не само дешава „другом“, већ да је оно и имагинарно. Ми надживљавамо јунака који умире и спремни смо да увек изнова умремо са њим без излагања опасности. Тако, привирујемо иза „оне стране“, враћајући се безбрижно свету без смрти, сугерише Морен. (Moren 1981: 208-209) Ослобађањем сопственог страха од смрти или неком врстом катарзе, посматрамо свет мртвих у књижевном делу. Паралишућа мисао због смрти ближњих и сопствене смрти чини да човек прихвата смрт у књижевности на катарзичан начин. Фројд је рекао:

Надокнаду за животне губитке тражимо у свету фикције, књижевности и позоришта. Тамо још увек налазимо људе који знају како умрети – који уз то знају како да неког убију. Само тамо се може испунити и услов који нам омогућава да се помиримо са смрћу, наиме, да после свих животних промена још увек можемо да очувамо нетакнути живот... У подручју фикције налазимо такво мноштво живота какво нам је потребно. Умиремо заједно с јунаком с којим смо се поистоветили; и поред тога, надживљавамо га и спремни смо да опет умремо, једнако безвредно као и јунак. (Frojd 2011: 136)

Међутим, како суштину смрти и сопствену смрт не можемо искусити преко смрти „другог“, још мање је можемо искусити преко јунака литерарних дела. Можемо се само,

из наше безбедне стварности, суочити са смртима у трећем лицу и на тај начин умањити, макар привремено, сопствени страх од смрти.

Упоређујући реалну смрт и смрт у тексту, Бахтин каже да је управо у уметничком контексту смрт форма естетског завршетка личности. Разумевање и оправдавање смрти означава естетску завршеност. Једина победа над смрћу је „естетска победа“ зато што се у њој живот појављује као целовита завршеност. Али то је живот јунака. (Варава 2010: 103)

Ниче је веровао да уметност постоји да не бисмо умрли од истине и да је стваралаштво покушај смртника да победи смрт. Шопенхауер је сматрао да лепота уметности може да нам помогне да заборавимо патњу овог живота, па самим тим и мисао о смрти. Бланшо је рекао да писац заправо успоставља однос доминације према смрти тако што вежба савладавање пред њеним лицем. (Чхартишвили 2006: 330) Али, шта ћемо са оним делима која нас на смрт подсећају? Хоћемо ли у њима уживати као што Фројд сматра зато што надживљавамо саме јунаке и смрт „другог“ или ћемо се запитати над судбинама смртника и тиме учинити сопствени живот смисленијим? Нада, вера, љубав и уметност су бесмртни и јесу антиподи смрти, али смрт никада није престала да буде трагедија човека против које се треба борити, али коју треба знати и прихватити. Такву борбу ћемо најексплицитније видети у трагедији као драмској врсти. Она уздиже људски живот или макар један његов аспект до врхунца, приказује индивидуе склоне да зарад свог интегритета храбро прелазе границе својих могућности, захтеве етике или природе. Тиме јунаци трагедије најчешће свесно иду у смрт која естетски заокружује њихово постојање и дефинише њихов идентитет, јаство и сопство. Живот и смрт су основне компоненте сваке трагедије јер нас доводе до сазнања да живот за који не вреди умрети није био вредан ни живљења. Зато се лако миримо са смрћу трагичних јунака, а можда би то лакше чинили и са сопственом када би наши животи били смисленији, вреднији и утицајнији. Увек постоје идеали за које се треба борити и за које је вредно умрети. Међутим, човек постхуманистичке ере не само да је престао да се за њих бори, већ више у њих не верује.

2.2. Трагедија као „чин смрти“

„Где је трагедија, и смрт је; а када се коначна смрт деси, трагедија је комплетна.“ (Danson 2007: 113)

Трагедија се, као драмска књижевна врста, највише бави креирањем естетске слике смрти којом открива трагедију бића и животног страдања. Ако је трагедија настала из дитирамба, а он у част бога Диониса (мит о Дионису је створио праксу слављења култа мртвог и васкрслог духа вегетације, оваплоћеног у овом богу, што је нагонило човека да се поистовети са богом и сам изрази наду у бесмртност) можемо рећи да у драмском

приказивању смрти лежи основа античке трагедије. У трагедији је исказан читав процес смрти: негирање и сукобљавање, оплакивање и напослетку прихватање. Ејдријен Пул истиче:

Порекло трагедије се може повезати са обредима оплакивања мртвог хероја или краља. Можемо лако да претпоставимо да ти обреди, како постају сложенији, изискују више од похвале мртвом човеку - причање прича о њему и поновно одигравање његових подвига. Они почињу и да постављају питања о томе како и зашто је он умро. Тај процес изискује сведоке који би сами могли да буду кључни играчи и чиниоци у животу и смрти покојника. Трагедија је, између осталог, врста претреса, и њено испитивање се може проширити на саме обреде оплакивања. (Pul 2011: 52)

Аристотел у својој *Поетици* нигде не захтева смрт јунака као основ трагичне радње и у грчкој трагедији нема неминовно смрти и катастрофе главног јунака. Орестија и Прометеј код Есхила добијају срећан крај, истиче Лили Кембел (1961). Аристотел је озбиљну радњу дефинисао као ону која прелази из среће у несрећу, што треба да буде једино мерило трагичне атмосфере. Наравно да смрт поспешује патос трагедије, али није ни свака смрт трагична. Љубомир Радуловић истиче:

Трагични су само они јунаци који су криви без кривице, из убјеђења, који су слободном вољом преузели казну, најчешће смрт... За све филозофе естетичаре оличење трагичног је Есхилев *Ослобођени Прометеј*. Подноси, пати и трпи физичке и душевне муке чврсто увјерен у универзално добро - ватру коју је, жртвујући се, поклатио „кратковјеком“ човјеку. (Радуловић 2002: 23)

Прометеј постаје парадигма трагичног јунака иако добија срећан крај. Дакле, трагично не мора бити сама смрт главног јунака, што нам илуструју и модерне драме, али трагедија мора приказати дубоку патњу јунака и борбу упркос њој, неодустајање од сопствених начела или циљева, па макар то водило смрти. Величина трагичног јунака лежи у спремности да свој живот положи зарад узвишених циљева.

Свет грчке драме се базирао на приказу хармоничног поретка из којег јунаци искачу, изазивају силе које њим владају и зато постају трагични. Превазилазећи границе дате људским бићима и супротстављајући се вољи богова, у раскораку између жеље и могућности, јунаци античких трагедија су морали бити кажњени. Грчка богиња судбине Моира кажњава свако прекорачење човека. Међутим, сами јунаци доприносе својој трагичној судбини поступцима који нису увек усмерени против богова. Дакле, сопствена кривица јунака или прецизније речено грешка (*hamatria*) води типичног трагичног јунака до пада, према мишљењу Аристотела. Тарас Кермануер чак инсистира на томе да античка трагедија нема небеса јер је за Грке небо предео смрти – Хад и свет сенки. Зато она велича овоземаљски живот због чега ударац смрти постаје још трагичнији јер доноси коначан крај животу. (Kermauner 1975: 22) Јунак ће страдати јер је његова моћ као човека ограничена, али он то чини на узвишен начин трпећи ударце судбине. Тадић наводи Лукрецијеве речи које могу да се схвате као најадекватнија илустрација осећања катарзе коју трагедија изазива код публике: „Задовољство је

стајати на обали мора, кад га шибају олујни ветрови и посматрати како други живу муку мучи. Не да нас задовољава то што посматрамо како другога муке раздиру већ се радујемо стога што гледамо зло којег смо ослобођени.“ (Tadić 2003: 100)

Чувена дефиниција трагедије коју је Аристотел дао гласи:

Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката. (Aristotel 2008: 65-66)

Аристотел је тачно одредио које лице може бити протагониста трагедије: то не може бити ни потпуно честит човек, ни рђав, већ „онај који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљавства него због неке погрешке (кривице), а то је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом.“ (Aristotel 2008: 76-77) Такав јунак мора да буде активан, да дела, јер ако само о делању мисли то изазива гађење. Аристотел даље истиче да се најбоља трагична радња ствара као производ сукоба „међу својима и међу пријатељима, на пример: ако брат убије брата, или син оца, или мајка сина... то је градиво које песник треба да тражи.“ (Aristotel 2008: 79) Лице мора да изврши или доживи неки болан чин (патос) да би постао трагични јунак. „Патос је радња која доноси пропаст или бол: то су на пример, умирања пред очима гледалаца, случајеви превеликог бола, рањавања и друга слична страдања.“ (Aristotel 2008: 75) Најбољи ефекат трагичног се постиже ако се неко лоше дело изврши у незнању, што се десило Едипу. Међутим, готово ниједан трагичан јунак није свестан последица својих грешака док точак судбине не почне да се окреће, а када се то деси, он није у могућности да га заустави.

Грци су заправо стварали трагедије у којима се захтевала равнотежа божанске правде и човечности, нужности и слободе. Међутим, у реалности те равнотеже нема и увек постоје људи који не заслужују трагичну судбину. Уколико се и при том сазнању ликови понашају узвишено и не одступају од сопственог пута, предосећајући трагичан крај, то је оно што их чини јунацима. „Што судбина невиног неизбежно чини кривим у будућности, то је највећа незамислива несрећа. Али што овај кривац без кривице слободном вољом преузима казну, то је оно узвишено у трагедији, тек тиме се слобода преображава да највишег идентитета са нужношћу.“ (Hristić, Stojanović 1984: 30)

Трагична кривица се заправо дешава јунаку, он је готово не може избећи и тако она конституише његову трагичну судбину. Чињеница да је није могао избећи, изазива и код публике горак укус неправде, али и помирења, истиче Зденко Лешић. (Лешић 2008: 285) Изражавајући свест о животу и смрти, трагедија осликава живот богатим да би смрт изгледала још страшнија. Богатство државе, природе или духа је почетна слика

сваке трагедије. Привлачност овога света чини губитак тог истог света још трагичнијим, како каже и Христић. (1984: 262)

Сама убиства, крв и лешеве на сцени не чине трагедију. Овакву драму би пре могли назвати мелодрамом. Да би је звали трагедијом, она мора да поставља права питања, да приказује казну јунака због неког учињеног дела, да постави проблем. Када је једини циљ аутора да шокира публику видимо мелодраму пуну крвавог хорора, која нема ни обресе праве природе трагедије. Тако нас Јан Кот подсећа да су, пре него што се подигне завеса у Шекспировом *Титу Андронику*, погинула 22 Титова сина. Овакав покољ се наставља до краја: „У том комаду има тридесет и пет мртвих, не рачунајући војнике, послугу и лица мањег значаја. Најмање десет великих убистава догађа се пред очима гледалаца. И то врло разноликих. Тит има одсечену руку, Лавинија одсечен језик и шаке, дадила је угушена.“ (Кот 2000: 235) Веселин Костић наводи запажање Кларка Хулса који је у овој драми израчунао: „14 убистава, од тога 9 на позорници, 6 одсечених делова тела, 1 силовање (или 2 или 3, зависно од тога како се броји), 1 сахрањивање живе особе, 1 случај умне поремећености и 1 случај људожерства – у просеку 5,2 свирепих дела по чину или по једно на сваких 97 стихова.“ (Kostić 2010: 39)

Тит Андроник је прави пример да трагедију не чини сама смрт ликова и криви догађаји или лешеве који се нагомилавају на сцени, већ она мора да понуди неки дубљи животни и тешко решив проблем јунака који ће га довести у ситуацију да начини крајње напоре свог бића да се са њим ухвати у коштац. „Трагедијама зовемо оне драме у којима једна ситуација постаје проблем. Проблем етички, проблем космички, проблем егзистенцијални. Можемо рећи, као што сви филозофи воле да говоре, како трагедије постављају основна и последња питања нашег живота.“ (Христић 1998: 118)

Шелинг ће другачије од Аристотела почети да тумачи трагедију као трагичан сукоб „слободе у субјекту и нужности, која је објективна.“ Аристотелов појам кривице, он ће заменити нужношћу. До трагичног сукоба, према мишљењу Шелинга, долази због заједничког дејства сила зле коби и слободне воље.

Појмови филозофије трагичног: слобода, нужност, зла коб, кривица, поравнање или трагично измирење су у основи и кључна питања саме људске егзистенције, па се тако увидело да је ова као проблем најцеловитије представљена баш у трагедији, због чега је тај књижевни жанр, од Шелинга наовамо, постао повлашћеним предметом филозофске беседе. Историја тумачења трагедије за последња два века налази се у подручју филозофије, а не у подручју науке о књижевности. (Hristić, Stojanović 1984: 11-12)

Хегел је сматрао да трагедија не представља сукоб између исправног и неисправног, већ између исправног и исправног и отуд такав мучан осећај који често имамо на њеном крају. Тај процес је људима неопходан да би поникли у дух свог бића. Хегел је рекао да је част великих карактера да буду криви. Како трагедија слика

пропаст великог и јаког човека после битке са судбином, његов слом постаје врхунац његове егзистенције. Ејдријен Пул и у самој речи трагедија открива драгоценост, јер је од насиља, катастрофе и агоније успела да створи етичку и естетичку вредност. Трагичан може да буде само онај јунак који се, упркос агонији унутрашњег бића, супротставља спољашњим претњама том истом бићу. Трагедија потврђује да је баш *ова смрт* изузетна. (Pul 2011: 7) Она је, као драмска врста, заправо и постала велика због тога што је стално отварала питање аутентичности и смрти, каже и Петар Милосављевић. (Милосављевић 2000: 211) Трагичне личности се преображавају невољом, а своје испуњење досежу у смрти, истиче Џорџ Стајнер. (Steiner 1979: 120) Линија сваке трагедије је једносмерна улица која води људско биће од тријумфа живота до пораза смрти, каже Роберт Вотсон. (Watson 1994: 9) Ако постоји сумња да је та улица „слепа“, онда је патос трагедије још већи, мисли Вотсон. Таква судбина нас застрашује, али нам и открива одређено тумачење света, психолошке и филозофске истине, чиме се трагедија одваја од осталих књижевних родова. Смрт у трагедији није само догађај у животу, па ни неминовни крај живота, већ суштински догађај који даје животу облик и форму, каже Нортроп Фрај. (Фрај 2008: 96)

Ниче је, говорећи о грчкој трагедији, истицао да она произилази из дубоког песимизма који је укореењен у дионизијском преобиљу здравља и мноштва. Овакав приступ животу се разликује од модерног песимизма који произилази из жеље за смрћу, чежње за нестајањем и из прекида свих покушаја да се стање промени. Чувени ничеовски нат-човек, Дионис ствара свет трагедије, уноси хаос у ред, покреће промене и изазива аполонијски поредак. (Niče 2012: 8-9) Према Ничеовом мишљењу, суштина трагедије није приказ патње јунака, већ борба у коју дионизијски човек храбро улази и који мора бити кажњен због тога. Међутим, то је и суштински Ничеов захтев који нат-човек треба да испуњава. Он треба да се побуни против аполонијског реда, да самостално кроји своју судбину и изабере своју смрт.

Фројд се питао зашто јунак трагедије мора да пати и дао је психолошко објашњење кривице човека која је архетипска:

Он мора да пати јер је праотац, јунак оне велике прадавне трагедије, која овде налази тенденциозно понављање, а трагична кривица је оно што мора да прими на себе да би чланове хора ослободио њихове кривице... Ако су посебно у грчкој трагедији патње божанског јарца Диониса и јадиковке са њим идентификованих пратилаца јарчева биле садржај извођења, онда је лако разумљиво да се већ угашена драма поново распламсала у средњем веку над страдањима Христовим. (Frojd 2011: 300)

Трагедија је заправо масовно приношење на жртву и почива на веровању да после смрти долази ново рођење, према Фројдовом мишљењу. Тако се и сам писац ослобађа страха од смрти. Трагедија не означава само једну песничку форму, већ и само

искуство човека пред тешкоћама и смрћу. Када није била присутна као драмско стваралаштво, као искуство се одржала управо у значењу приче у којој се неко зло обрушило на “вриједне људе”, тј. на оне који `живљаху у благостању, а скрхани окончавају живот у очају, павши с висине у биједу`, како је појам трагедије описао Чосер у предговору својих *Кантерберијских прича*.“ (Лешић 2008: 402) *Монахова прича* овог аутора, која говори о трагичним судбинама многих личности (Луцифера, Адама, Самсона, Херкула, Цезара и других), нам сведочи о чињеници да су трагедије у средњем веку тумачене као примери који треба да упозоре људе на непоузданост судбине и узроке пада људи из благостања у несрећу, истиче Лили Кембел. (Campbell 1961: 3) Она наводи и *Огледало за властодрице* као добар пример дела у коме су се, као у огледалу, могли огледати пороци и последице њиховог постојања. Пороци су неминовно били кажњавани и ови примери су имали за циљ да утичу на преобраћење човека. Сидни у *Одбрани поезије* дефинише трагедију као „учитељицу несигурности овог живота“ која нас учи моралној сигурности и захваљујући којој можемо заслужити бољи живот после смрти. Кембелова каже:

Морална сврха трагедије је тако била стално наглашавана у овим причама о паду принчева, од средњег века па кроз целу ренесансу. Не само несталност људске среће, већ вечна правда укључена у промену среће упорно је конституисала субјект трагедије. Чак су се тако и превише често цитиране речи Аристотела потврдиле... Трагична чињеница је заувек пронађена у промени среће у несрећу; такав је перманентни и есецијални материјал трагедије. Променљив елемент у трагедији је начин на који је промена описана. Када је точак судбине окренут необјашњиво, пад принчева може да натера људе да се чуде и сумњају у целу срећу. Али када нужност хришћанског учења захтева да точак судбине буде окренут бар са знањем или допустом Бога, ако не директно под његовом наредбом, онда морални ред универзума, вечна правда Бога која дозвољава или наређује промену, је проблем са којим се суочава записивач трагедије. (Campbell 1961: 15)

Ренесансна идеја о моралној сврси трагедије природно произилази из средњовековне. Она покушава да пронађе одговоре који ће оправдати судбину принчева који су доживели пад. То најчешће чини препознајући неку погрешку или лудост у поступку, те тако судбина бива удружена са сопственом кривицом јунака. Мада богови директно више не пресуђују о људској судбини и човек преузима живот у сопствене руке, теме кривице и греха, те сходно томе, казне и одмазде су и даље велике теме трагедије. Идеја о ћудливој богињи Фортуни постаје божја правда или природни поредак који кажњава грех и човекову грешку која је најчешће производ страсти. Трагедије заиста могу да се посматрају као *огледала* која служе свим људима да се у њима огледају.

Драма је у Грчкој настала на религиозној основи и њој ће се вратити у тренутку своје обнове у Енглеској, прво кроз мање драмске литургијске целине, као што су тропи, затим кроз миракуле и моралитете као развојне драмске форме, све док не достигне врхунац у елизабетинској драми која се одликује мешавином елемената средњовековне

и античке класичне драме. Специфичност енглеске ренесансе драме заправо и лежи у задржавању традиционалних драмских елемената средњовековне драме којих се аутори нису лако одрицали и прихватају утицаја класичне драме, увек имајући на уму публику за коју се пише. Елизабетинска драма дугује моралитетима уметност грађења драмских карактера, јер су они донели ново интересовање за психологију и мотивацију ликова. Приказујући човеков живот као дилему и сукоб између супротних начина понашања, моралитети су унели и појам драмске радње. Један од сталних ликова моралитета, Порок, развиће се у злочинце попут Јага или Ричарда III или у комичне ликове попут Фалстафа и луда.

Елементи класичне римске драме, више него грчке, наћи ће своје место на позорницама јавних елизабетинских позоришта посредством универзитетски образованих људи. После епохе експериментисања и формирања типичних енглеских ренесансних елемената драме у делима „универзитетских умова“, на сцену ће коначно ступити велики Бард, Вилијам Шекспир. Марлоове трагедије су типично ренесансе у смислу приказа сукоба изузетног појединца са судбином, који не настаје у одређеним друштвеним оквирима, већ у њему самом. Зато у његовим драмама нема узајамног деловања главних јунака са другим ликовима као код Шекспира, нити умешности у нијансирању људских врлина и мана, осећања и страхова, као ни психолошки дубинске анализе човека. Марло је увео поетичнији бланкверс у трагедију, конвенцију *one – man play*, грађење карактера (посебно макијавелистичких), а Кид потврдио конвенције трагедије освете и ужаса са сенеканским елементима. Међутим, тек ће Шекспир свим овим теоријским одредницама дати естетички и аксиолошки карактер. Марло показује шта све човек, као газда своје судбине, може да учини снагом своје воље. За разлику од средњовековне концепције трагичног која је представљала човеков пад у несрећу због промене срећних околности (точак Судбине), овај аутор у срж трагедије ставља храбру људску душу која се бори против сила превише јаких да би их покорио. Овај егзистенцијални контекст ће Шекспир научити од њега.²⁴

Сличностима античких и Шекспирових трагедија највише се бавио Лесинг, који је уочио парадигматске обрасце ове драмске врсте. Јунакова кривица или грешка, која ће проузроковати његов трагичан пад, је наметнута спољашњим чиниоцима. Било да их припишемо прсту судбине, натприродним елементима или само друштвеним околностима, јунак их не може избећи.

²⁴ Главна концепција трагедије XVII века у Енглеској је постала исказивање типичне ренесансне воље појединца да се бори за успех и у тој борби изгуби, али очува свој идентитет и тако остане непобеђен од судбине.

У грчкој трагедији и Шекспиру поступци смртника опкољени су силама што надилазе човјека... виле суђенице чекају Магбетову душу. Не можемо замислити... Хамлета без Духа... А у радњи судјелује свеукупност свијета природе... олуји у *Краљу Лиру* узрок је нешто више од времена. У трагедији, муња је гласник... Трагичка је позорница подиј што се опасно протеже између неба и пакла. Тко њиме крочи може на сваком заокрету сустрести посланике милости или проклетства. Едип и Лир поучавају нас о тому колико мало од свијета припада човјеку. Смртност је ход кратке и погибелне уре, а за све страже, у Елсинору или на грудобранима Микене, долазак зоре има дах чуда. Она гони ноћне луталице у огањ или на починак. (Steiner 1979: 136)

Опасност и у грчкој и у елизабетинској трагедији долази споља, а опипљиви весници проклетства покрећу драмску радњу, за разлику од модерне драме где сукоб настаје унутар самих ликова и у њиховој проблемској души. Јунаци ренесансне трагедије реагују на спољашње импULSE и тада чине грешку која ће их најчешће коштати живота. Јунаци у Шекспировим драмама нису оковани судбином или бојом промисли као у грчким трагедијама, већ су првенствено мотивисани сопственом одлуком да крену у акцију. Међутим, када једном крену у борбу са силама већим од њих самих, када поремете *ланац бића* у који је ренесансна мисао веровала, они ће уздрмати цео свет који ће „изаћи из зглоба“.

Шекспиров јунак дакле, може само да почне своју акцију потпуно слободно и крајње лично. Али, парадоксално, што се више користи својом великом моћи покретача радње, предео његове слободе се све више смањује и постаје све трагичнији... Слобода Шекспирових јунака (слобода избора шта ће урадити) у акцији постаје трагична. И та сама акција носи печат судбинске неумитности. Јунак је на почетку покреће с осећањем готово неограничене личне моћи. Али њен ток све неумитније открива сопствену гвоздену логику која у трагичном крају достиже кулминацију. (Кољевић 1981: 37)

Сенекина стоичка филозофија се рефлектовала на ренесансну трагедију, посебно на Шекспирова дела. Овај римски трагичар осликава индивидуалну судбину јунака и испитује његову мотивацију, страсти и психологију. Сенекини јунаци су сматрали да се спољашњим несрећама треба супротставити, а ако исход буде негативан, излаз се увек може наћи у самоубиству. Крваве сцене, многобројна убиства и крвопролића су главни чиниоци сенекинске трагедије, али и за њих писац покушава да пронађе мотивацију и приписује их најчешће некој страсти. Од њега ће ренесанси писци преузети трагедију као причу о пропасти „велике“ личности која за собом повлачи катастрофу шире друштвене зајединце (породице, државе). „Мотив освете, мотив халуцинантних стања осветника, појаву духа који подстиче на освету, хорске коментаре радње и реалистично описивање сензационалних злочина“ (Kostić 2006: 133-134), све су то елементи које ће ренесансни драматичари преузети од Сенеке, са том разликом да краљевска фигура владара постаје митолошко средиште ренесансне трагичне радње и замењује антички однос богова и људи. Одвијање крвавих сцена на самој позорници (*coram populo*), а не иза сцене као што је чинио Сенека, било је омиљено код публике енглеске ренесансе, те ће писци стварати вођени и тим императивом.

Поредак природе и точак судбине, дакле, постају главни елементи ренесансне трагедије. Тај природни поредак произилази из хришћанске визије греха и смрти као последице човековог пада, док точак судбине смењује аполонијски ред са дионизијским нередом и они заједно утичу на живот јунака у трагедији. Шекспир није био толико окупиран злом као грехом, као увредом Богу, већ злом као људским импулсом које се манифестује кроз нехуманост према другом бићу. Нестални точак судбине не изузима ни краљеве који су га понекад и сами призвали, попут Лира. Нортроп Фрај истиче:

Визија Шекспирових трагедија је, сасвим просто, трагичка визија, визија у којој је смрт коначан сваког дјела, и у којој су најјача она дјела што воде најнепосредније у смрт. Мудар човек ће, каже филозоф Сократ, живјети по законима праведне државе ма у којој држави да живи. Сваки човек, каже трагичар, живи, или би волио да живи, по самоуништавајућим страстима које се најјасније очитују у архаичном окружењу Шекспирових трагедија. (Фрај 2008: 115)

Шекспир је у својим трагедијама употребљавао такозвана *комичка олакшања*, супротно аристотеловском и класичном захтеву да се не мешају трагични и комични елементи, као ни узвишени и прости. Ове сцене нуде само трен одушка, одлагање мучне радње, али не заустављају низ који независно наставља да се креће својим трагичним током. Комична олакшања покушавају да учине бол подношљивијим тако што ће се на тренутак отклонити поглед са мучења протагониста и од смрти као од сунца, да не бисмо ослепили. Лутеров савет да се повремено треба ослободити мисли о смрти простом разонодом као да је нашао примену и у трагедијама. Међутим, ови сегменти нису весели, више су гротескни и понекад неумесни чиме још више наглашавају позадинску трагичност радње, али су код Шекспира увек у функцији главне трагичне радње. За разлику од Марлоовог *Фауста* у коме мешање комичног и узвишеног готово да нема функционално оправдање и личи на фарсу, код Шекспира комичка олакшања постају извор уметничког достигнућа која крију дубље значење од приказаног и осветљавају смисао главне радње.

Оно што није приказано или изречено у Шекспировим трагедијама често има велики значај. Пул истиче да и сама тишина има важно место:

Тишина може бити прелепа, блажена, херојска, мучна, сламајућа. Све зависи од тога од кога потиче и у ком тренутку се догађа. Она зависи и од речи и звукова, жељених и оних од којих се страхује, које можемо чути или изустити и прећутати. Сетите се Корделијиних првих речи: „Шта ће Корделија рећи? Воли, али ћути“. И последњих Хамлетових: „Остало је ћутање“. За трагедију су најважније оне тишине које дочекују тешка питања која постављају људи који пате, попут Лира над телом мртве ћерке: „Зашто да пас, коњ/ И пацов имају живота, а ти/ Ни даха?“ Те тишине не долазе само од Бога или од богова, већ и од свих ауторитета од којих тражимо „одговоре“, и свих сведока и посматрача који су занемели, укључујући и нас, читаоце и гледаоце. (Pul 2011: 99)

Многи критичари су, попут Семјуела Џонсона, Џона Дениса и других, замерали Шекспиру што је насумично разарао и позитивне и негативне ликове, односно, што у његовим делима нема поетске правде. Будући да нам трагедија представља визију хаоса,

у њему се не може бирати ни јасно разазнати добро од лошег, већ све заједно постаје жртва нереди, порушеног поретка или изврнутог морала. Трагедија открива беду етичких категорија и Ниче уздиже ту њену функцију. Признаћемо да нас често збуњује смрт неких лица која никако не заслужују такву судбину, попут Корделије. Бредли је њену смрт објаснио као спасење из суровог света, прелазак у трансцендентално боравиште бића које је било предобро за овај свет. Шопенхауер је био против поетске правде у трагедијама. Иако је сматрао да многи ликови нису заслужили трагични крај, попут Офелије, Дездемоне или Корделије, он истиче да трагични ликови не плаћају своје грехове, него почетни грех, тј. кривицу самог постојања. Према мишљењу Шопенхауера, трагични јунаци губе вољу за животом када схвате да живот нема сврху и да зло увек постоји, истиче Мајкл Лонг. (Long 1976: 17) Зато ликови у трагедијама често извршавају самоубиства, али код Шекспира они то углавном чине или из случаја (Ромео), части (Отело) или лудила (Офелија). „Код Шекспира, истина, јунаци гину, али зло никад не побеђује, а што се на крају драме ипак умире, то само показује да је за племениту ствар дивно умрети. Уосталом, да јунак на сцени где све ваља да се покаже, не гине, како би показао да је готов да погине“. (Марић 2008: 64)

Трагедија је, на крају крајева, увек жалосна игра у којој влада судбина и њен безусловни захтев јунаку да жртвује сам себе, мисли Бјелински. Јунак се мора сукобити са својим срцем да би испоштовао моралне законе и већ тада постаје „мртвац међу живима“ (Bjelinski 1950: 140) који се храни патњом и болом своје душе. Његов једини излаз из таквог стања је самоодрицање или брза смрт. Бјелински каже да без јунаковог пада, најчешће смрти, он и не би постао јунак. „Уклонимо ли из било које трагедије судбинску катастрофу, лишит ћете је сваке узвишености, одузети јој свако значење.“ (Bjelinski 1950: 141) *Отело* би као трагедија била упропашћена да је Мавар одговорио на Емилијино куцање и избегао убиство Дездемоне. Такав би сценарио наравно открио заблуду у којој се *Отело* налази, али би трагедија била упропашћена јер је Дездемнина смрт последица *Отелове* љубоморе која је извирала из његовог страшног бића и чинила га колико кривцем толико и невиним. Зато *Отело* у нама не изазива гнушање већ сажаљење, закључује Бјелински. (Bjelinski 1950: 142)

Трагедија потврђује наш амбивалентан однос према смрти. Ми смо свесни да је смрт неизбежна и да се увек и свима дешава, али када се заиста деси, увек носи са собом призивак неприродног и преурањеног. Нортроп Фрај као пример истиче Тамерлана: „Наивност Марлоовог Тамерлана, запрепашћеног чињеницом да треба да умре када већ годинама гази кроз крв других, један је од примјера, а чак и Шекспиров Цезар, до у танчине изобразован по питању смрти уопште, бива изненађен сопственом

смрћу.“ (Фрај 2008: 96) Смрт јунака у трагедији постаје неминовни дуг природи, што га заправо чини жртвом околности. Тако и смисао трагедије можемо тражити у њеној религиозности, не као одређене вероисповести, већ схватања света и живота. Највећа човекова кривица је у томе што се родио, рекао је Шопенхауер, а Виготски каже да смо сви ми који смо се родили уплетени у трагедију, и док је посматрамо, видимо на сцени сопствену кривицу, кривицу рођења, кривицу постојања и учествујемо у тузи трагедије и смрти јунака. Трагедију треба завршити и допунити у себи, у свом доживљају. Остало је ћутање које ми треба да изговоримо у себи, каже Виготски. (Vigotski 1975: 511)

Трагичан крај Шекспирових драма доноси наду да ће из света „трулог“ и крвавог изаћи неко неискварен ко ће моћи да га поправи да би се живот вратио у нормалне оквире. Крај доноси изражавање самилости над патњама ликова, неки говор над мртвим телима или музику посмртног марша. Зло не побеђује. Међутим, оваква атмосфера, иако наглашава помирење са трагичним догађајима и валоризује жртвовање јунака, не умањује жал за изгубљеним врлим животима и не уверава нас да ће свет који је „изашао из зглоба“ поново бити успостављен на правим вредностима и устројствима. То се дешава зато што схватамо да је херојско и бесконачно нестало, а да остаје само људско и коначно.

Духови мртвих јунака у трагедијама освете опседају наследнике од самог почетка радње, те за ову трагичну врсту не важи Аристотелова дефиниција трагедије као пад из среће у несрећу, будући да је несрећа већ у почетку дата. Јунак се у трагедији освете на самом почетку драме налази у хаотичним и неподношљивим околностима које није сам проузроковао. Он је бачен у конфликт и мора се, упркос великом напору, снаћи и заузети свој став и место у свету коме заправо не припада. Било да свет зла открива весник смрти, дух или га јунак сам постаје свестан, он се против њега мора борити. Конвенцији трагедије освете, по узору на Сенеку, припадају духови који утичу на јунака да изврши освету, али и да се дубље загледа у смисао сопственог живота и смрти.

У трагедијама су слике смрти и експликације овог феномена разноврсне. У њима ћемо наћи говоре о смрти, пројекције смрти (физичке и метафизичке), различите типове смрти, као и жалост и патњу због смртне судбине човека. Различита обличја смрти нам постају препознатљива захваљујући богатој иконографији и симболима смрти који су традиционално везани за овај феномен.

2.3. Иконографија и симболи смрти

У дијахронијској перспективи у којој су манифестације смрти мењале своја обличја и начин идентификације, створена је богата иконографија и спектар симбола смрти који су имали за циљ да унесу фамилијарност у овај феномен, али и да застраше. Покушаји да се смрт дочара на различите начине и у дисперзивним облицима и видовима служили су да се смрт као непријатељ боље упозна, будући да је непознато често најстрашније. На тим сликама, поново ће се доказати амбивалентан став човека према смрти: као добротинитељке или непријатеља. Луј Венсан Тома каже да је сама смрт симбол наше ограничене природе. (Тома 1980 II: 278) Само се кроз симболе и богате слике маште она и може представити, јер нико не зна тачно како смрт изгледа и шта укључује, уколико ишта и укључује. Из тог разлога је човек од првог момента суочавања са смрћу покушао да јој да препознатљиво лице, да би овај мистериозни феномен приближио знаним представама и тако га учинио прихватљивијим. Међутим, богата иконографија смрти је кроз историју имала и други циљ. Наиме, застрашујуће слике смрти су се некада биле у служби танатополитике или, да будемо јаснији, зарад наметања одређене религијске и политичке идеје. Дакле, с једне стране, иконографија и симболика смрти служи приближавању смрти човеку, акцентовању фамилијарности са смрћу, док са друге стране, она има за циљ да застраши човека и натера га на усвајање одређених ставова према смрти због владајуће праксе цркве или државе. Док је уметност била строго у служби цркве, овај други циљ је био присутнији.

Иконографија и симболи који представљају смрт су обично инспирисани народним фолклором, архетиповима, митологијом и религијом. Многобројни предмети, природни феномени и хтонска фауна налазе своје место у сликању смрти. Споменик, скелет, лобања, вода, ватра, крв, месец, змија, коњ, пас, сова, гавран, јелен, паук, шкорпион су само неке од многобројних асоцијација на смрт. Значење које ове слике смрти имају се мењало временом и зависило је од одређених друштвених, митских и религиозних норми доба. Тако, чувена мртвачка глава између две укрштене цеванице, која је некада била главна слика смрти, данас је за урбанизовано становништво постала симбол опасности.

Митологија је богат извор представа смрти које ће се експлоатисати кроз историју:

У антици су постојала многобројна смртна божанства: Зевс, Атена, Аполон, Артемида (Дијана), Арес (Марс), Хад (Плутон), Хеката, Персефона. Али пажњу привлачи нарочито Танатос, син Ноћи и брат Сна, „окрутан, неосетљив, немилосрдан“. Споменимо још и Еуринона, духа „чија је улога, како прича Паусанија, да прождире месо мртваца и оставља им само кости“. Он је сликан „модром бојом која вуче на црно, попут оних мува што иду на

месо“. Он такође „има оштре зубе, а седиште на којем пребива пресвучено је кожом од крагуја“. Иконографији смрти припадају и цинови, титани и нама ближи људождери, слепа и прождирућа сила, коју је на познати начин савладао мали довитљиви Пусет. Слика времена (хронос) које само себе ствара и прождире? „Изобличена“ или „настрана“ представа оца кастратора? (Тома 1980 II: 279)

Танатос је често био замишљан као тамно црни или пурпурно црвени облак, или као прамен магле који затамњује очи. Он је безличнији од Кера које су, као кобни лични демони смрти, односиле самртнике. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 201) Танатос, као грчка персонификација смрти, није био представљан као застрашујући и претећи бог. Он је са братом Хипносом само водио мртве до места починка, није их убијао. Танатос се ретко појављује персонификован; ако се и појави онда је он брадати, крилат човек који узима самртника у наручје на начин који није непријатељски, каже Мари Луиз Фон Франц. (Fon Franc 2010: 79) Одевен у црне хаљине он прилази самртнику, одсеца му косу и тиме га посвећује царству мртвих. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 399) Њега мрзе и сами богови јер носи окрутено гвоздено срце у грудима, неумољив је и не прима дарове.

Стари Грци су смрт често приказивали као женско биће. Кере проузрокују смрт и односе душе умрлих у Хад, а тамо их чека Хеката. Сваком човеку је на рођењу дата Кера која ће га сачекати после смрти. „Црне су као ноћ, буљавих очију, исплажених језика, а зубима као у дивљих звери, а са њихових рамена висе огртачи, црвени од људске крви. Своје дуге и повијене нокте забадају у тела рањених и мртвих, комадају ратнике на бојном пољу и пију њихову крв.“ (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 201) Горгоне, женска бића наказне главе које станују у Хаду, такође, представљају смрт у грчкој митологији. Насликане су са главама окруженим змијама, зубима попут вепра и језиком дугачким и страшним. Оне су претварале у камен не само људе, већ и богове. Најпознатија међу њима је Медуза чији поглед доноси смрт свима. „У спекулацијама стоичара, горгоне персонификују три ступња страха: оног који паралише мисао (Стено), кочи цело тело (Еуријала) и заслепљује очи (Медуза).“ (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 98) У уметности су представљане у телу жена са главом чудовишта, мушком брадом, крилима и роговима. Уметност класичног доба ће их хуманизовати и видети у њима женску снагу и лепоту.

Питагора је сматрао да је људска природа састављена од бројева и питагорејци су веровали да се контуре живота и смрти могу чак опазити на небу у ведрој ноћи када се на тамној позадини види мноштво звезда. Тамна позадина на тој слици репрезентује смрт, док звезде репрезентују живот, према мишљењу питагорејаца. Двојство смрти и живота је дакле вечно, неограничено и међусобно се смењује. Тања Павловић истиче:

Живот је био замишљан најчешће као ватрена стихија (или свјетлост), а смрт – као царство мрака. Одатле потичу директне корелације дан - живот, односно ноћ - смрт. Захваљујући

последњој корелацији, смрт се замишља као слијепа. Смрт се повезује са злом судбином, живот са добром, смрт са лијевом страном, живот са десном итд. (Павловић 2004: 65)

Људски живот је подложен законима природе и поистовећује се са њеним променама. Може се упоредити са краћом временском одредницом, односно једним даном у коме предвечерје постаје старост живота, а ноћ смрт. Међутим, живот има и своје пролеће и лето, јесен и зиму. Пролеће би било детињство, лето доба пуне телесне и духовне снаге, јесен дани убирања плодова радног века, док зима доноси старост и смрт. Природно је да је човек, посматрајући обнављање природе, жудео за обнављањем живота. Он се и обнавља преко потомака и опстанка врсте, иако јединка умире.

Најпознатија слика смрти је онај страшни жеталац са српом у рукама који се јавља у *Старом завету*, али је првобитно у миту о Крону срп постао симбол зла и смрти, јер је Крон њиме кастрирао свог оца Урануса. Смрт је још представљана пиктурално као скелет са пешчаним сатом, јахач на бледо - зеленом коњу из библијске епизоде о Апокалипси, ловац са ласом, плесач, судија, чувар. Змија је најчешће представљана као симбол смрти због хришћанске асоцијације са грехом и Сатаном. Она је навела човека на први грех којим је изгубио бесмртност, а добио смрт. Међутим, због њене способности да одбаци своју кожу и појави се у новој, змија постаје и симбол излечења и бесмртности. Ц. К. Купер бележи да је њена симболика поливалента:

Соларна је и лунарна, живот и смрт, светлост и тама, добро и зло, мудрост и слепа страст, лек и отров, очуватељ и заторник те поновно рођење, како духовно, тако и физичко... Живећи под земљом, у додиру је са доњим светом и доступне су јој моћи, свезнање и магија коју поседују мртви... Повезана с дрветом живота, има добротворан вид, а повезана са дрветом познања је злотворна и отров зла манифестног света. (Купер 1986: 194)

Змија ће у *Епу о Гилгамешу* појести биљку вечности коју је Гилгамеш желео, чиме је стекла тајну о бесмртности као поновног рођења. На другачији начин змију у овој причи можемо тумачити и као некога ко је отео бесмртност Гилгамешу па и целом човечанству, чиме бисмо се приближили хришћанској интерпретацији природе змије. Њена симболика је вишезначна.

Међутим, од свих до сада набројаних слика смрти, иконика лобање је још од времена првобитног човека имала важну функцију у ритуалима смрти. Парадоксално је то што је она више била симбол бесмртности него смртности. Да, она сугерише пропадљивост људског тела, дакле смрт, али сама лобања остаје као:

[И]стакнути симбол чистоће у супротности са нечистоћом меса у распадању, постојаности наспрам пролазних меких делова; до смрти, она је чувар душе, говора (на уста), погледа (очима), штавише сексуалности (усне, или евентуално ухо = родница); предмет лагодан својим обликом, користили су га као пехар за свети напиток, као резонантну кутију за обредне богослужења, као маске у неким обредима у које улазе и преци, као подножје престола или трона намењених личностима великог формата, као ратни трофеј који изражава заплenu мртвога непријатеља... Оголеле и суве лобање, обојене или украшене шкољкама, брижљиво обојене или гравиране лобање, или у мозаику, премазане лобање (земљом, воском, смолом, биљним соком) или прекривене кожом... играле су у историји човечанства, као у верском,

тако и у магијском плану, главну улогу која подсећа на победу живота над смрћу. (Тома 1980 II: 350)

У хришћанству она има двоструку улогу: симбол је таштине овосветских ствари, док удружена са крстом представља вечни живот. (Kuper 1986: 93) Поново наилазимо на двоструко значење једног симбола смрти и ова чињеница само доказује, по ко зна који пут, да о смрти не можемо говорити изричито, у само једном контексту, због вечне тежње човека да она дарује вечност. Смрт је пропадање, крај и коначност живота каквог знамо, али и нада да ћемо у њој наставити да постојимо вечно.

Анђели смрти су у раној хришћанској иконографији обично представљани у мушком роду као синови Божји, али од ренесансе они поново постају махом женски и та слика остаје доминантна кроз XIX и XX век, указује нам Џеј Робинсон у делу *Живот после смрти* (1998). Још је античка Персефона симболизовала смрт и обнављајући живот, а велика мајка из неколико митологија је богиња смрти. Кали симболизује плодност и смрт. Индијски еп *Махабхарата* прича о стварању смрти – прелепе жене опточене у драгуље и крунисане лотосовим цветом. Међутим, у Енглеској је смрт махом представљана у мушком роду, типично као старац са косом (*Опростичева прича* Џефри Чосера), сурови стражар (Хамлетов *fell sergeant*), очајни крmanoша (Ромеов *pilot Death*), надзорник (*Изгубљени рај* Џон Милтон) или као коцкар и младожења (Џон Дон), мада има и примера где се о смрти говори у женском роду. Сиромашни старац из Чосерове *Опростичеве приче*, који је персонификација смрти, овако описује себе:

Гле како месо, кожа, крв ми вене!
Кад, авај, да се кости моје скрасе?...
Због тога сам тако блед и лица свела. (Чосер 1983 II: 29)

Аријес нам у делу *Есеји о историји смрти на западу од средњег века до наших дана* дијахронијски представља лице смрти кроз обреде, сахране и ритуале, првенствено у Француској, и казује нам да је тело на сахранама до XIII века најчешће било откривено, а од тада почиње да се скрива. У праксу улазе маске смрти које се праве по обличју самртника које су често биле врло реалистичне. Тако нам Аријес даје пример краљице Изабеле Арагонске која је умрла од последица пада са коња. Њена посмртна маска је приказивала њено лице какво је било у тренутку смрти - подерано и крваво, док је тело идеалистички представљено у пози молитве. Овакве маске су се правиле, не због застрашивања од смрти или леша већ, због реалистичности приказа. Макабристичка епоха XIV и XV века приказивала је такве слике смрти.

Но, крајем тог века и у XVI веку оне примају еротска значења. Скелетска мршавост коња јахача Апокалипсе од Дирера, који је сама Смрт, није ни дотакла капацитете његових гениталија, који се не могу игнорисати. Смрт се не задовољава само да додирне живот, као у мртвачким плесовима, она га напаствује... У барокном позоришту нижу се све бројније љубавне сцене на гробљу и у гробницама. (Arijes 1989: 113-114)

Од XVI века слике леша су замењене скелетом или само једним његовим делом попут лобање или кости цеванице, да би поново од XVII века до XVIII скелет био састављен и постао предмет језе. Међутим, он више не симболизује жалост због проласка живота и *memento mori*, већ постаје симбол ништавности човека. Почетком XIX века овладаће страх од смрти и слике смрти престају да се показују експлицитно. Замениће их скривени симболи прерушени у назначене претње, празнину и страх.

Због страха од смрти и леша као заразе и сама гробља (системи симбола смрти) мењају своју структуру и значај. Са развојем науке почињу да се истражују испарења која долазе од леша за која се веровало да заразно утичу на живе:

Пре налета неке смртоносне епидемије (то је предсказање којим се најављује и куга) у XVI и XVII веку покопани мртваци, нарочито они слабијег пола (пажња: познато је да су вештице готово увек жене), прождиру свој покров и укупну одећу, испуштајући при том оштре крике, сличне гроктању свиња кад једу... Кад се нешто слично деси, то је знак страшне епидемије која ће се сручити на град или на неку породицу. (Arijes 1989: 137)

Људи би откопавали те гробове и одвајали главу од тела мислећи да ће тиме зауставити активност леша. Правим творцем ових феномена сматрао се демон, као инструмент Божјег беса и освете. Данас знамо да постоје различити *post mortem* покрети тела и звукови које распадајуће тело производи, што тадашњем човеку није било лако схватљиво. Међутим, овај промењен однос према лешу (страх) доста говори и о промени односа према смрти уопште који се ближи данашњем негирању овог феномена.

У средњем веку, гробље је било јавно место, место сусрета и игара, упркос изложеним костима и костурницама, упркос што су слабо покривени лешеве извиривали на површину земље. Задаси, касније проглашени за кухне, па за заразне, морали су се и тада осећати а ипак нико на њих није обраћао пажњу. С друге стране, Демон се појављивао на гробљу само зато да би тражио тело које му је измакло лукавством покојника, коме су иначе његови греси ускратили право да почива у посвећеној земљи... Простор гробља и гробнице заузео је, значи, око XVI века, ђаво; феномени, који су, несумњиво, одувек постојали, уз свеопшту равнодушност, приписани су тада ђаволу и постали су фасцинантна и застрашујућа чудеса. Научници, лекари, астролози, алхемичари, компилатори посветили су томе дуге анализе... Интересовање ове манифестације увећано је страхом од епидемије, од куге, чије је спречавање било свеопшта преокупација. Од тада је успостављена стална повезаност између куге, ђавола и чуда који стварају мртви. Рођена је наука о лешевима и гробовима. (Arijes 1989: 139-149)

Тек када се смањио страх од распаднутог смртниковог тела, када је наука заиста напредовала и успела да објасни хемијске процесе који се одвијају у лешу, људи су престали да се плаше заразног леша и прихватили су га као претка. Из тог разлога је скелет, као слика смрти, увек био утешнији од леша који престрављује због танатоморфозе. Кост са које место иструли представља новостворену чистоћу која је драгоценна и вечна.

Страх од физичке смрти и распадања је био честа тема поезије XV и XVI века. Она је илустровала призоре пропадања тела и *post mortem* стање, али и страх од

болести и старења. Сliku смрти (костура, леша, лобање) представљаће и време као уништитељ живота. Спенсер је тако представља у *Вилинској краљици*, каже Спинрадова. (Spinrad 1987: 25) Песници су постали свесни свеприсутне трулежи не само природе већ и човека. „Црви који изједају лешеве не долазе из земље већ из унутрашњости тела, из његових природних `сокова`.“ (Агијес 1989: 44) Са развојем сабласне уметности (*macabre*) крајем XIV века, смрт добија непогрешиву персоналност. У касној средњовековној и ренесансној уметности смрт није само замислива, већ јој је дато и лице: постаје Милтоново деформисано чудовиште које чува врата Пакла са својом мајком, Грехом или скелет који се цери или постаје злобан шаљивција који изненађује своје жртве. Као Краљ Смрт, брат Времена и монарх земље, она поседује моћ. Ова трансформација у представљању смрти подудара се са променама социјалних ставова о смрти: представља се другачије јер се другачије искуство јавља, нове слике деструкције кореспондирају са идејом персоналне смрти, чија се појава види из касне средњовековне елаборације *ars moriendi*. Мајкл Нил сматра да су оног тренутка када је смрт почела да се посматра као крај личног идентитета и слике смрти добиле лице. Тада смрт почиње да се замишља као претеће „друго“ или морбидна опасност животу. (Neill 1998: ch. 5)

Најснажнији утисак су оставиле слике *Плеса смрти (Dance of Death)*, које су се илустровале од XIV до XVIII века широм Европе.²⁵ Овај уметнички жанр средњовековне алегорије приказивао је универзалност смрти. Мотиви скелета краљева, попова, монаха и девојака требало је да подсети људе на крхост њихових живота и безначајност славе овоземаљског живота у односу на универзалност смрти. Ове слике су се налазиле на зидовима и витражима цркава, споменицима и писаним документима, као у *Елизабетином молитвенику (Elizabeth's Prayer Book)*, открива Мајкл Нил. (Neill 2005: 52-54) Главна порука ових *плесова* је да ће смрт доћи по све: младе и старе, богате и сиромашне, краљеве и просјаке. Мајкл Нил сугерише да је упечатљива супериорност смрти на овим сликама одузимала човеку наду које су му нудиле слике *ars moriendi* и наговештавала потпуну анихилацију бића. Плесови смрти су се практиковали у Енглеској све до XVII века. Пагански у основи, ови плесови су били забрањивани од стране цркве која је покушавала да смрти да догматско обличје. У мистеријама и моралитетима су се користили костими костура као персонификација смрти. Слике леша са кога месо виси и отпада у труљењу нису биле ретке.

²⁵ „Е. Мал је мислио да је најстарији плес мртваца био пантомимска илустрација проповеди о смрти. Најпре је извођен у цркви, а касније је изашао напоље и игран на вашарима као моралитет... Потом сликан, гравиран или илумиран, он је постао славни `стрип` који су нам пренели многи иконографски документи.“ (Делимо 2013, I: 129)

Плес мртваца (*danse macabre*), овековечен у уметности касног средњег века, био је важна симболизација промене односа према смрти у Европи након куге која на сликама из овог доба показује нарочито обезвређивање земаљских вредности... Премда плесови мртваца из овога доба сугерирају једнакост, односно то да смрт стиже све, ови ритуали нису осуђивали хијерархије садашњице. Напротив, чувају их, јер је њих Бог хтео... Мање је важно присуство појединачног и свеопштег суђења и визија апокалипсе и колективне есхатологије. Важнија је била претња грехом за бунт против феудалног режима. (Кулић 2014: 148-149)

Дакле, и иза ових илустрација којима је примарни циљ био акцентовање једнакости смрти, танатополитика има своју улогу у покушају одржавања поретка. Опис једног *Плеса смрти* који се изводио у Паризу оставио нам је Вилнер Баржанон у књизи *Историја Рене од Анжуја*. Луј Венсан Тома га цитира:

Та славна поворка кретала се улицама Париза под именом „мртвачки“ или „паклени плес“, и представљала је језиву забаву којом је управљао један скелет, увијен у краљевски плашт, седећи на трону који се сјактио од драгог камења. Овај грозни приказ, одвратна мешавина туге и радости, дотле непознат... имао је за сведоке само стране војнике (Енглеze) и неколико несрећника који су све своје рођаке и пријатеље положили у те гробове одакле су онда вађени њихови скелети. Таква понашања имала су неоспорну катарактичку улогу. (Тома 1980 II : 91)

Са *Плесом смрти* и моралитетима, морбидне илустрације помажу да се смрт стави у арену ритуала и презентације. Дајући јој изглед и глас, уместо тишине и црнила, умањивао се њен нихилистички ударац.

Најпознатији немачки сликар XVI века, Ханс Холбејн, који је у Енглеској насликао портрете Хенрија VIII и Томаса Мора, је био опседнут приказом социјалног статуса смрти. Смрт на његовим сликама долази и по краља и по папу. На сликама свуда стоји пешчаник као симбол проласка времена и смрти. Циклус слика почиње са сценом стварања света на којој је смрт приказана као грешни аспект човечанства и обележје греха од када постаје и награда и казна. Смрт се појављује у свакој сцени осим у првој сцени стварања и последњој сцени искушења за време страшног суда где су смртници главни ликови. Холбејн је најчешће приказивао смрт као скелета који носи лук и стрелу и пробија се кроз људе тражећи своју следећу жртву. На лицу нема никакав израз чиме аутор пориче снажни наследни семиотички квалитет људског лица и означава другачију врсту постојања. Често се скрива и вреба из позадине и више није доступна погледу смртника. Достојевски се дивио Холбејновим сликама. Дирер је, такође, био опседнут сликама Апокалипсе и смрти, али и спасењем. *Витез, смрт и ђаво* и *Четири јахача апокалипсе* су само неке од његових познатих слика на којима је смрт представљена застрашујуће како се прикрада човеку и доноси крај човечанству. Спинрадова објашњава да је смрт на првој слици представљена као крунисана и брадата мумија са пешчаним сатом и гомилом црва које витез игнорише, док је на

другој представљена као старац дуге браде, дивљих очију који јаше преко тела људи. (Spinrad 1987: 17)²⁶

Поред слика *Плеса смрти*, Мајкл Нил у студији *Проблеми смрти* наводи да су постојале и слике *Тријумфа смрти* које припадају истој макарбистичкој уметности. Настале у сенци куге као и претходне, оне доносе апокалиптичну претњу масовне анихилације. Краљ Смрт је приказан као бездушни изједначитељ који не штеди ни младе ни старе, краљеве ни сиромаше и претња је читавом социјалном реду. Он је тријумфалан не само по свом изгледу којим подсећа на раскошне ренесансне краљеве, већ и по томе што кочијама гази преко својих жртава и лешева, чинећи од њих непропознатљива тела. Социјална једнакост у смрти огледа се и на овим сликама које су еквивалент погребној процесии чији је крај истоветан. (Neill 2005: 89-91)

Чувене слике смрти које су у XV и XVI веку застрашивале вернике, али и нудиле утеху, су такозване слике уметности умирања (*ars moriendi*). Заправо, текстови илустровани гравурама приказују *лепу смрт* смртника који је окружен породицом и пријатељима у својој постељи. Оно што на њима застрашује су натприродна бића која испуњавају собу и смештају се уз узглавље самртника. Са једне стране се налазе света Тројица, Богородица и читава небеска свита, а са друге Сатана и војска демона. Дакле, страшни суд се више не одлаже за крај времена, већ се одвија на крају живота појединца, каже Аријес. (Arijes 1989: 40) Космичка борба добра и зла се већ води око самртника на основу чега ће се одлучити његова судбина после смрти. Из Какстонове штампарије ће изаћи дело *Уметност и вештина знати лепо умрети* у којој се описује страхота умирања, али и даје нада да се после тог кратког тренутка патње, душа ослобађа свих тешкоћа света и живи заједно са Богом уколико се правилно припреми за овај пут, наводи Спинрадова. (Spinrad 1987:30) Већ је тада смрт индивидуализована и окренута појединцу, насупрот учењу раног хришћанства када је свим верницима обећано васкрсење после страшног суда, а неверницима ништавило. Одбацујући доктрину чистиштва и застрашујуће слике смрти овога царства, реформација потенцира дидактички потенцијал моралних живота и смрти. Зато су после ренесансе све учесталије слике о *лепим смртима*, па се представља невиност мртвог детета, патос мртвог војника, хероизам смрти за неку добру ствар, жртвовање светаца, мирноћа стараца на умору, врлина добре жене када умире итд. Реформација ће донети раскид са веровањем да је важно да чинимо добра дела целог живота и инсистираће на томе да се може заслужити лепа смрт уколико се покајемо на самом крају живота. Енглеска црква

²⁶ Смрт је на првој слици представљена као „злокобни и непобедиви коњаник... крунисани костур, наоружан косом, на испијеном коњу о чијем врату виси звоно“, а на другој као ружни старац наоружан трозупцем, каже Делимо (Делимо 2013, I: 178)

је и пре и после реформације стављала велики акценат на духовну припрему за смрт. Свакодневно је требало бити спреман за смрт. За ту сврху су постојали многи артефакти *memento mori* који су носили и моралну поуку. Све је ово припремало грешника за живот после смрти и помагало ожаложћенима да виде смисао у смрти својих вољених. Период реформације је посебно инсистирао на сликама *memento mori* због укидања традиционалне католичке улоге икона, као средства посредовања између живота и смрти. Сlike смрти су биле толико уобичајене, а идеја *memento mori* толико заступљена у мислима ренесансног човека, да су се лобање и скелети могли видети на кашикама и на кутијицама за накит, а представљање леша је чак било уобичајено на зидним декорацијама цркава и домова, али и на каминима и намештају, истиче Аријес. (Arijes 1989: 43)

Од XVI века слике смрти се у Енглеској мењају и постају мање личне, замењене су костуром који се прикрада и скрива својим жртвама симболизујући неизвесност и опасност смрти. Разлог лежи у напредовању науке и упознавању анатомије људског тела, као и потреби да се смрт учини мање личном, те ће се слике костура коначно заменити само лобањом као довољним симболом смрти. Непокретна лобања која нема руке да зграби је била мање претећи симбол смрти и сасвим довољан да наведе на страх и размишљање. Симбол лобање је постао толико устаљен да се крајем XVI века јавила мода ношења накита са овим знаком у нади да ће штитити од смрти, а не само као подсетник коначне судбине човека, каже Спинрадова. (Spinrad 1987:23)

Дакле, до XVII века је била заступљена макарбистичка иконографија смрти, слични обреди при сахрањивању и однос према лешу. Након тога, постепено се ближимо данашњој негацији смрти: жалост је афектиранија, мртви су удаљени од света живих, сахрана више нема толико духовни карактер, а сам смртник се не припрема за смрт. Он ће изгубити свој суверенитет када га предаје у руке породице и медицинског особља. Смрт више није неминовни крај човековог постојања, већ болест против које се треба борити. Оваквим приступом, човек је лишен достојанства које га је некада красило у сусрету са смрћу. Живима остаје терет шока, неприпремљено суочавање са губитком и често апатија. Нестало је антропофозије, како Тома назива синтезу вештине живљења и умирања. (Тома 1980 I: 30)

Симболика смрти се не исцрпљује у иконографској алегорији, ставовима и понашањима, у облачењу и надгробним фигурама, већ она иде много даље и продире много дубље у наше несвесно и извор је свих наших сањарија и фантазама, истиче Тома. (Тома 1980 II: 280) Иконографија смрти коју смо представили не би била тако утицајна да је нису осветљавали архетипски симболи смрти. Крв је важан симбол смрти:

Обухвата недужне жртве, хероје који су ризиковали живот и мученике који су добровољно изабрали смрт, али и заслужену освету и казну која је стигла непријатеља... Емфатична опомена да је Христова крв проливена да би ми сви живели јесте кључна домишљена танатополитичка порука свеукупног хришћанства. (Кулић 2014: 41)

Међутим, у речницима симбола крв је више дефинисана као симбол животног принципа, душе, снаге и подмлађивања. Сличну двосмисленост у симболичном значењу представља и цвеће. Иако оно због тенденције да брзо вене можемо сматрати симболом смрти, оно је више симбол за васкрсло тело, јер су флора и вегетација у митовима често слике људске смрти, али и симболи васкрсења. Цветни вртови су повезани са рајем, посебно они у којима расту руже и љиљани (као петолатично цвеће). Такво цвеће одражава:

[Ч]овеков микрокозам, учвршћен у пет крајних тачака пет чула. Шестолатични цвет, особито лотос, јесте макрокозам... Цветови осликавају и крхост детињства или ишчезљивост живота... Мирисно цвеће или биље, које је апотропејско и од помоћи покојницима, употребљава се у мртвачким обредима... Хришћанско слање цвећа за погреб и раку вероватно је продужетак тог обичаја. (Купер 1986: 30)

Рузмарин је, у елизабетинско доба, традиционално ношен за време сахрана као симбол смрти и сећања на умрле. Лешеви девица су увек били посипани цвећем, што ће нам и Шекспир показати у сцени Офелијине сахране. Свећа која се пали на сахранама је симбол светла за пут душе ка рају. Звезда је још један симбол васкрслог тела и симболизује вечну јединственост умрлог, али може значити и зло, вештичлук или црну магију ако јој је пети крак окренут наниже. У хришћанској симболици она асоцира на Христово рођење и божанско вођство, каже Купер. (Купер 1986: 201)

Луј Венсан Тома додаје још важније симболе смрти. Вода од давнина има двоструко значење: она отиче и нестаје јер све реке отичу у реку смрти, тајанствена је јер је њена дубина несагледива и подсећа на крв, али вода је и симбол живота, крштења и рађања. Симболици воде можемо додати и значење плодности, зачетка и стварања, док дубоке воде више симболизују царство мртвих, натприродна бића, хаос. У келтској митологији, на пример, вода поседује магијска својства и она је станиште натприродних бића, истиче Купер. (Купер 1986: 187) Ватра је, такође, двосмислен симбол прождирања и прочишћавања. Она сагорева нечисте лешеве чиме ослобађа душу, али је и извор живота (огњиште) које струји домом и кува храну. Ватра, као моћ сунца, постаје симбол светла, топлоте, очишћења, снаге и енергије, али и пакла, патње и опасности. Земља нас у смрти прима, у њој се распадамо, али смо из ње и потекли. Она је родитељка и сахранитељка, *prima materia*. У келтској традицији, она је симбол кварљивог тела, одакле и потиче традиција стављања земље на груди умрлих. Ваздух је симбол живота, душе, даха, али и сржбе, те тако евоцира процес успења Христовог и Девике Марије, али и спуштања у сан, смрт. Месец је први мртавац који васкрсава, мера

је времена, дакле и пролазности, али и експлицитни пример вечног враћања, каже Тома. (Тома 1980 II: 280-282) Он је смрт и обнављање, мрак и светлост. Месец је симбол рођења, смрти и ускрснућа, али и тамне стране природе и њен невидљиви вид, око ноћи. (Lamrić 2000: 88) Полумесецом се најчешће приказује погребни симбол. У хришћанској вери, месец је са сунцем симбол Христове дуалистичне природе. Марко Вишић истиче да је још Месопотамац у месецу и сунцу видео симбол смрти и поновног рођења:

Из појаве заласка и изласка сунца развила се идеја о смрти и ускрснућу Сунца, али и човека! Као што, наиме, Сунце увече одлази под земљу у станише мртвих, тако се и мртав човек покопава у црну земљу из које, попут Сунца, може ускрснути. Мисли о човековом ускрснућу добрим делом је допринело годишње умирање и процват вегетације, посебно сетва жита која се, слично умрлом човеку, похрањује у земљу као у свој гроб из кога у пролеће ускрсава, клија дајући нов живот. Мотив рођења, односно ускрснућа условио је митолошка предања о богу и богињи плодности, односно о мушком и женском почелу оличеном у Великој богињи плодности, *alias* Великом богу плодности. С овим у тесној вези стоје митови о смрти и ускрснућу младога бога што у јесен умире, а у пролеће ускрсава, као и митови о љубавној вези Мајке Земље и бога вегетације. (Вишић 2006: 115-116)

Као симболичке асоцијације смрти Тома још издваја и тишину, старост, оронулост и насиље. Говор о смрти може бити различит и имати одређена обележја. Промене тона у говорима о смрти уочићемо и у Шекспировим трагедијама. Он:

[М]оже да буде спекулативан (научника) или лудачки говор за функцијом удвајања, катарзе или избегавања, час озбиљан (он поучава, доноси поруку), час необавезан (забавља), као наизменично добро па сурово дете, поучан или саркастичан, драматичан или комичан, демистификујући или луцкаст: то је говор писца, романијера, песника или драматичара, говор вајара или сликара, филмског уметника или уредника телевизијске емисије. (Тома 1980 II: 234)

Смрт је одувек била велики изазов, мистерија и опсесија човека, његова велика трагедија и страшна слика са којом се морао и мора борити. Покушавао је мислима, делима и сликама да је учини препознатљивом, мање страшном и прихватљивом, али у томе није успео. Човек је кроз историју био у стању само да јој мења обличје, мења себе наспрам ње и дође до истих закључака. Смрт је „госпа свих болова свету знаних“, толико застрашујућа да јој данас готово не желимо видети лице.

3. РЕНЕСАНСНИ ЧОВЕК И СМРТ

Ренесанса је значајан историјски период који је човека приближио модерном добу. Велике промене које су се десиле човеку на преласку из средњег века у рано модерно доба условиле су другачији однос према свету, Богу, животу и смрти. Другачији приступ феномену смрти је био подстакнут религиозним, историјским и политичким променама. Дискусије о смрти, самоубиству и односу живих и мртвих, које су се јавиле у јеку верске реформације, промениле су однос човека према смрти, што се најбоље огледа у делима ренесансних мислилаца и писаца. Танатополитичка и религиозна манипулација животом у периоду ренесансе је више него приметна, посебно после раскида са традиционалним (папским) системима веровања, када се покушавају креирати нови модели и религије. Како Питер Маршал каже - чистилиште је било тројански коњ реформације, а ми можемо додати да је ово питање било пресудно и у промени односа човека према мртвима и смрти. (Marshall 2002) Наиме, желећи да укину ову доктрину, протестанти ће креирати другачије есхатолошко веровање, што потврђује јаки верски и друштвени утицај на човекову перцепцију феномена смрти. Уско везано за доктрину о чистилишту је и веровање у духове мртвих који из чистилишта могу ступити у контакт са живима. Будући да су духови сенке или двојници мртваца, ми их морамо узети у обзир када обрађујемо тему смрти у Шекспировим трагедијама, где се појављују као метафизичке манифестације ове појаве. Не само да се духови враћају из „ничије земље“ (terra nullius), већ својом појавом и вестима са оног света подстичу остале ликове да се запитају над крајњом људском судбином – смрћу. Осветлићемо религијске, културолошке и фолклорне ренесансне представе о натприродним елементима које ће нам боље појаснити традицију из које је Шекспир црпео своју инспирацију. Циљ је представити само општу слику веровања у духове, поједине илустрације, важна дела и дискусије о овом феномену, док ћемо се конкретним појавама Шекспирових духова бавити у централном делу дисертације.

3.1. „Ново рађање“ и „нова смрт“

Не можемо се посветити изучавању ренесансног става према смрти, а да при том не упознамо епохалне промене мисли о човеку, космосу и Богу које су се јавиле у ово доба. После једнообразне хришћанске мисли средњег века, човека раног модерног доба почињу да обузимају религиозне, филозофске и историјске дилеме. Да није дошло до нових научних открића, реформације цркве, јачања државе и откривања античке

традиције, однос човека према свету, свом бићу и смрти би остао непромењен. Хришћанска схоластичка традиција је видела човека на одређеном степену лествице бивствовања који се није дао променити. Бог је одредио положај човека на свету и он га таквог треба прихвати. Геоцентричан свет је био посматран као сложени систем састављен из делова у коме је човек само један мали сегмент те целине. Овакав поредак ће наставити да се обожава у ренесанси с тим што ће нове идеје пољуљати веру у њега.

Смрт је била централна мисао човека средњег века који је читав живот посматрао само као припрему за смрт. Средњовековно хришћанство можда није пружало наду човеку да свој живот може променити, али му је нудило утешно и фиксирано место у космичкој хијерархији између анђела и животиња и веру у могућност утицаја на вечни живот, истиче Мартин Вигинс. (Wiggins 2000: 49) Наиме, постојала су средства којима је човек могао себи да помогне у овом животу како би уживао „бољу смрт“ (безгрешан живот, индугенције, молитве). Међутим, са обновом идеја античке, паганске и многобожачке културе, антропоцентричан хуманизам почиње да истражује епикурејство, скептицизам, стоицизам и платонизам и да преиспитује утврђене социјалне, религиозне и културолошке норме, па се самим тим мења и став о смрти. Стоицизам је на ренесансну културу утицао посебно због сличности са хришћанским учењем о трпљењу, епикурејство ће на нов начин осветлили феномен смрти, скептицизам ће учити преиспитивању свих утврђених норми, а платонизам ће потврдити хришћанско учење о бесмртној души.

Ренесанса се већ у називу представља као „ново рађање“, то јест као привилегован, позитиван тренутак од неоспорне вредности: као да је људски род после дугог сна, или напосто после смрти „васкрсао“, будећи се у новом животу, проналазећи лепоту живљења. (Garen 1982: 13-14)

Међутим, тај новооткривени живот је нудио како одушевљење овоостраним благодетима и способностима човека, тако и страх од формирања новог поретка на *овом* и *оном* свету. Наиме, у судару паганских и хришћанских начела о људској природи, ренесанса ће постати сложен историјски период који ће покушати да помири старе обрасце живљења са новим открићима, сматра Николај Берђајев. (Берђајев 2001: 150)

Развитак науке, упознавање са другим традицијама и цивилизацијама и слабљење утицаја хришћанства учинило је да ренесансни човек почне да истражује свет на нов начин и да долази до открића која ће га учинити смелијим, личнијим и модернијим према многим дотадашњим нормама и канонима. Верска реформација ће утицати на промену религијске свести човека који ће смрт почети да тумачи на другачији начин. Читав свет је постао новооткривена мистерија и смрт у њему заузима другачије место. У ренесанси ће се преокренути читав космос. Оповргнут је Птоломејев геоцентрични

систем у који се веровало четрнаест векова и који је подразумевао следећу констелацију свемира:

У средишту свемира налази се Земља... Око те Земље космос је постављен у низу концентричних кругова - прозирних и стога невидљивих људском оку – а у сваком од њих креће се по једна од седам планета. Сабласни Мечес, страшни Јупитер, суморни Сатурн, хитри Меркур, љупка Венера, Сунце и ратоборни Марс. Они се крећу око земље компликованим плесом, чији ток астрономи могу да предвиде. Изван тога налази се још једна сфера у којој ротирају звезде, али веома споро. А изван свега тога је још пространија сфера, чије кретање изазива кретање свих осталих. Ту сферу, *Primum Mobile*, покреће рука самог Бога... Комете и звезде падалице представљају поруке од Бога. Мада црква није подржавала паганска астролошка празноверја, већина хришћана занимали су хороскопски знаци. Свака планета имала је одређене одлике, а у њихов утицај на људе нико није сумњао. Такође, веровало се да се све састоји од 4 елемента - ваздуха, ватре, земље и воде - и у складу са тим, година има 4 годишња доба, а човек 4 телесне течности. Све је у Божијем универзуму повезано на тај мистични начин. (Raderfurd 2009: 53-54)

Ово веровање ће постепено нестајати захваљујући Коперниковом открићу кретања небеских сфера 1543. године. Овај научник је доказао да Земља није у средишту света, већ се као и остале планете окреће око Сунца које је у центру (хелиоцентрична теорија). Кеплер и Галилеј ће само потврдити ову теорију, али ће бити потребно времена да се она прихвати и заживи као истина. Католичанство је осудило хелиоцентричну теорију као јерес, а ни протестантни нису били спремни да прихвате ново научно уређење света. Теолози су сматрали да су овакве теорије очито неспојиве са *Библијом* и уколико опстану, хришћанство ће изгубити ауторитет и претрпети велику штету.

Развој науке откривао је деловање „закона природе“ у многим случајевима - на пример траг комета - тамо где је вера видела руку Провиђења... А ова Земља, на коју је, по омиљеној људској митологији, својевремено крочио сам Бог - да ли је она, како су Коперник и Галилео наговестили, само мехурић и тренутак у универзуму бескрајно превеликом за љубоморног, осветољубивог бога Постања? Где је нестало небо, сад кад *горе* и *доле* мењају места два пута дневно? (Дјурант 2001: 585)

Револуционарне идеје и проналасци су обележили читаву епоху. Човек је већ изумео штампарију, телескоп, топломер и многа друга средства која ће му помоћи у модернизацији друштва и стварању осећаја самосвести. Пико дела Мирандола је био само један од прогресивних хуманиста који је захтевао већу слободу човека у кројењу сопствене судбине и дао му је привилеговано место у универзуму, истиче Еуђенио Гарен. (Garen 1982: 124) Његово дело *О достојанству човека* (1486) је постало манифест ренесансног хуманизма, јер је покушало да открије праву природу човека коју је и Бог изрекао Адаму. Човек има слободу да сам бира своју природу, те тако може да падне на ступањ животиње, али и да се уздигне на ниво божанства. Према мишљењу Мирандоле, Бог је створио човека, али од човека зависи да ли ће се приближити Богу и постати бесмртан, или животињи и бити смртан. Пико се залагао за индивидуалност, интелектуалност и достојанство човека и његову слободу одабира начина живота. Његове ће се идеје наћи у делима многих ренесансних писаца.

Идеал ренесансног човека је заправо био постизање ступња универзалног човека (*Uomo universale*). То би био човек који изучава класично наслеђе, музику, сликарство, архитектуру, који је у исто време и војник и песник и филозоф – мајстор свих заната (*Jack of all trades*), како је Грин подсмешљиво назвао и Шекспира. Типичан пример оваквог човека видимо у Волтеру Рајлију, али још више у Леонарду да Винчију који је био свестрани уметник и мислилац и заиста прави представник микрокосмоса. Заправо, велики императив ренесансног човека је био *уознај себе* (*Nosce teipsum*). Отуд и честе слике огледала у коме се могу огледати пороци и илузије и изазвати промишљеност. Мишљење да човек треба прво да упозна себе да би могао да упозна свет, води порекло још од Сенеке. Себе ће упознати као мали свет (микрокосмос) који је састављен од елемената од којих се састоји и велики свет (макрокосмос). Одатле долази студија микрокосмографије. Развитак анатомије и упознавање унутрашње структуре тела допринеће буквалном познавању човека. Оно што су научници открили није било ништа друго до физичка смрт, сугерише Мајкл Нил. (Neill 2005: 44) Нада да ће мртво тело пружити одговоре на питања психологије, етике и духовности била је саставни део тадашње анатомије. Отуд и наслов књиге Роберта Бартона, *Анатомија меланхолије*. Мајкл Нил записује да је „завирити у тело“, како Џонатан Содеј каже, `било као подухватити се путовања у корумпиран свет смртности и пропадања... пута у само срце праузрока духовног изумирања`.“ (Neill 2005: 130)

Велику могућност људског разума уздизао је још Тома Аквински чије ће учење ренесансни мислиоци прихватити. Човек је створен по обличју Бога и може да има његове карактеристике: моћ резоновања, бесмртност душе и ум који је у центру душе, како Џонатан Долимор интерпретира учење Аквинског. (Dollimore 1984: 162) Еразмо Ротердамски у *Похвали лудости*, такође, уздиже људски индивидуализам, али представља свет као радостан и горак и оваква дихотомија осећања ће обележити читаву епоху, закључује Гарен. (Garen 1982: 118) Томас Мор у *Утопији* захтева нови друштвени поредак, религиозну и друштвену толеранцију чиме указује на размишљање о променама, што је почетак спровођења истих. Мор чак одобрава становницима Утопије извршење самоубиства у случају неизлечиве болести, што се у хришћанској мисли средњег века никако није могло оправдати. У овој држави се тела мртваца спаљују током погребне службе, а људи се за мртве моле Богу, верују у срећан вечни живот после смрти и благу смрт која им не уноси страх. „Онога ко умре весело и пун наде нико не оплакује, већ га испраћају са песмом и, топло препоручују његову душу Богу, најзад му тело спаљују, изражавајући при томе више поштовања но бола.“ (Mor 2002: 176)

Остаци средњовековног погледа на свет су се у Енглеској одржали највише поводом питања поретка. Хоризонтални вид тог поретка огледа се у веровању да је Бог створио свет и одредио свему место у свемиру. „На пример, сматрало се да камен бачен увис пада на земљу зато што је вођен унутрашњом тежњом да заузме своје место у општем поретку ствари.“ (Kostić 2006: 54) Вертикални поредак је подразумевао хијерархијску степенувану структуру у склопу које свако неком припада. Небеске сфере су уређене по хијерархији, али и људско друштво. Златни ланац (*catena aurea*, *Great Chain of Being*) је илустрација вертикалног поретка. Цео свет је састављен у хијерархијском низу као у ланцу. Најниже карике у том ланцу су најпростији облици постојања, затим следе животиње, људи, анђели и Бог. Појединачно, свака карика има низ чланова, па тако у животињском свету највишу позицију заузима лав, а у људском друштву краљ. Све оне треба да постоје у складу, да буду чврсто спојене и тада читав свемир складно функционише, интерпретира Веселин Костић. (Kostić 2006: 55) Последњи, аналошки вид основног начела поретка је изражен у идеји о аналогјама хијерархијских структура:

Све појаве у свету стоје у међусобном односу сагласности делова. Устројство човека („малог света“ или микрокосма) одговара устројству државног организма, а, ово, опет одговара устројству свемира („великог света“ или макрокосма). Оно што је у хијерархији небеских тела Сунце, то је у држави краљ, међу земаљским бићима човек, у телу глава итд... Поремећај у једној хијерархији може изазвати поремећај у другим структурама, па се грех нарушавања Богом установљеног поретка може ширити познатим светом као кругови на мирној води у коју је бачен камен. Тако у *Макбету* убиство краља Данкана изазива чудне догађаје у свету природе, а Сунце, одговарајући члан у небеској хијерархији, остаје скривено и пошто ноћ прође. (Kostić 2006: 56-57)

Френсис Бекон је у делу *Унапређење учења (Advancement of Learning)* сумирао теорију „човека као микрокосмоса“ и она је дуго остала део интелектуалне свести, па и самог Шекспира. Гален и Хипократ су први створили идеју о микрокосмосу, напомиње Кембелова. (Campbell 1961: 51) Главна четири елемента из којих је сачињен свет су ватра, ваздух, вода и земља који поседују квалитете топлог, хладног, влажног и сувог. У човеку постоје четири течности: крв, жута жуч, флегма и црна жуч и у зависности од тога која од њих преовлађује у организму настају темпераменти: сангвиник, колерик, флегматик и меланхолик. Све ове течности су присутне у сразмерном односу у организму, а ако једна од њих превлада наступиће болест. Циљ тадашњих медицинских поступака је био да се тај баланс поврати тако што ће се избацити вишак неке течности из тела болесника па су се у ту сврху користили јаки лаксативи, пијавице или друга примитивна средства. Сангвиници су карактерисани као људи пуни оптимизма и веселог духа. За колерике, иако су елоквенти и друштвени, веровало се да су често преки и хировити. Флегматици су летаргични, али мислило се да имају добро памћење и да су стрпљиви. Они су најмање привлачни по изгледу: дебели су и бледи,

страшљиви и незналице. Међутим, свакако се највеће интересовање у XVI и XVII веку поклањало меланхолицима који су били дефинисани као тужни, мрачни и мрзовољни људи. Они су често уморни јер не спавају добро и имају лоше снове. Хамлет себе назива меланхоликом првенствено због лоших снова. Није случајно највеће интересовање владало за овај темперамент будући да је ово доба својим нестабилним и туробним околностима лако будило таква осећања код човека. Није велико чудо што ће човек ренесансе, који је био неуобичајено елоквентан о меланхолији, бити једнако вокалан о својој смртности, кажу Марго Свис и Дејвид Кент. (Swiss&Kent 2002: 76)

Аристотелова концепција о три човекове душе прихваћена је и у ренесанси. Човек има три душе: вегетативну, емотивну и рационалну од којих последња има најважније место у човеку, јер је њен посао да контролише осећајну душу, односно, страсти. Ренесансни човек је веровао да се душа већ на самрти одваја од тела и тада може да има увид у будућност и да пренесе пророчанства. Људи на самрти имају посебно изражена чула и из тог разлога Нериса подсећа Порцију у *Млетачком трговцу* да је њен отац сигурно знао да ће њена судбина случајним избором ковчежића бити за њено добро, сугерише Тизелтон Дајер. (Dyer 1884: 362) То је и Аристотел мислио – душа на самрти види будуће ствари и може да предвиди будуће догађаје. Главна морална брига ренесансних мислилаца била је спутати изражену страст. О страстима се у ренесанси говорило као о поремећају, те из тог разлога Лили Кембел у студији *Шекспирови трагични хероји* тумачи најзначајније Шекспирове трагичне ликове изоловањем неке од водећих страсти као последицу трагичног пада јунака.

Нови природни поредак је почео да се креира фокусирањем научника на емпиријско знање, рационалистичку и материјалистичку филозофију, уместо на традиционалне ауторитете. Поред Коперника, Макијавели и Монтењ су ауторитети који су томе највише допринели, према мишљењу Долимора. Макијавели је смело истицао да се религија користи само да се легимитизује систем државне моћи. Дакле, она је у служби власти, а држава није божанска творевина. Циљ државе треба да буде да помогне својим грађанима да уживају у овоземаљским добрима, а не да га припремају за оностраност. Макијавели чак сматра да држава и црква треба да се одвоје јер држава може опстати водећи се принципом корисности, а не морала. Држава, односно владар, може и треба да сачува моћ манипулацијом, издајом, лажима, па и убиством ако је потребно. (Machiavelli 2009: 52-54) Многи су Макијавелијеве речи схватили дословно и у њему видели демона који утиче на свест људи тог времена, иако је он био делимично ироничан и првенствено је имао на уму тактику којом би Италија могла да се уједини. Он је само реалистично покушао да сагледа друштвене околности

свога доба позивајући се на многе историјске примере добре владавине. Неоспорно је да је његов начин мишљења био прихватљив хладној логици практичног човека ренесансе и његовом циничном погледу на свет. Човек није рођен да медитира и да се ограничава самоанализама или покајањем, већ је створен за акцију, то су идеје које Макијавели као да упућује Хамлету. Иако су елизабетински мислиоци протумачили Макијавелијеве идеје као израз монстроузне амбиције бруталног лицемера, самовоља човека је почела све више да се истражује, каже Хенри Флачер. (Fluchere 1956: 45-48) Монтењ је, попут Макијавелија, сматрао да су законе измислили смртници, а не Бог и да не постоји природни или узвишени закон. Монтењ је померио човека са његове привилеговане позиције у великом ланцу постојања бића, а Макијавели га је одвојио од санкционисане позиције у држави, наглашава Лагрета Ленкер. (Lenker 2001: 35)

Слика о свету природе је, такође, доведена у питање. У њој је Бекон видео многобројне неправилности и несиметричности и залагао се за преиспитивање свих законитости, индуктивном методом истраживања и практичним посматрањем природе. Вил Дјурант сугерише да његово дело *Нови органон*, којим се супротставио ауторитету Аристотела, уздиже искуство и експеримент као методе доказивања. (Дјурант 2001:175) Само новим доказивањем свих норми можемо доћи до истина, истицао је Бекон. Едвард Довден сматра да му је основни циљ био да прошири доминацију човека над природом и тако обогати његов живот. (Dowden 1962: 19) Дакле, све већи акценат се ставља на уређивање овоземаљског, материјалног света који треба да буде у служби човека, што се дијаметрално разликује од мисли човека средњег века који је живео за онострани свет и духовно служење Богу.

Многа географска открића која су се десила у овом периоду су допринела да се још више промени свест човека о свету и преиспита хришћанска схоластика, јер су новооткривени делови света негирали *Библију*. Наиме, она нигде не помиње *нови свет*, те се тако јавља сумња у истинитост *Светог писма*. Са друге стране, нови географски простори су човеку открили нове цивилизације и сазнања. Свет постаје неисрпан извор нових знања, добара и моћи чиме се приближава слици модерног устројства.

Ренесансни човек се тако нашао на раскршћу: један пут му је нудио старо веровање у уређен систем и поредак, а други откривао нове хоризонте, нове истине којима је губио свој сигуран положај у свемиру. Отуд толика скептичност, несигурност и збуњеност ренесансног човека. Захваљујући хелиоцентричној теорији, свакако се преиспитивало човеково место у свемиру које више није било сигурно и фиксирано у хијерархији *златног ланца бића*. Човек је одједном пред собом имао бескрај свемира у коме је Сунце заузимало централно место, а не Земља. Тако почиње да се сумња и у

божанску сврху. Док нови систем веровања није заживео, човек се осећао изгубљеним и усамљеним у новом универзуму. Томе је допринела и реорганизација цркве. Дотадашња једина, универзална и свемоћна римокатоличка црква почиње да трпи ударце незадовољних интелектуалаца који покушавају да разоткрију вишевековну злоупотребу обичног човека од стране папства.

Веровало се у казну Божју за грехе, а пошто се појединачна савест, као цивилизацијска чињеница - управо помањала из тмине, свако се осетио ужасно кривим. Опажајући зло свуда око себе и осећајући да их ђаво угрожава, морално и физички - страх кога се Лутер никако није могао ослободити... Боље је било припремати се за смрт. Зато је верска књижевност у изобиљу ширила оне artes moriendi које су верника училе да се одупре неизбежним насртајима демона у последњим часовима живота. Но, да ли ће човек имати времена и прилике да умре у кревету? Страх од изненадне смрти, против које су грозничаво молили светог Кристофера, мучила је наше претке на размеђи средњег века и модерног доба. Јер, плашили су се мимо свега, да се појаве пред Судијом, а да нису примили одрешење, које би им помогло да умакну паклу... Хришћани тога времена живели су у опседнутости крајем времена и Страшним судом... Како, дакле, постићи спас у свету где је Сотона тако силан, а човек тако слаб? Постојало је једно решење тог мучног проблема, које би се могло назвати квантитативним: наваљивати на небеска врата сталним молитвама и ходочашћима; куповати „опроштајнице“, сакупљати индулгенције. (Delimo 1989: 152-153)

Жан Делимо посматра праксу продаја индулгенција као „згодитак на томболи“, будући да покајање заиста добија трговачку природу. (Delimo 1989: 131) Ова пракса, заправо пружа најбољи пример танатополитичке махинације према човеку и Мартин Лутер ће се против ње најстрасније борити. Реформација цркве је започела 1517. године када је овај свештеник закуцао својих 95 теза на врата дворске цркве у Витенбергу. Његове идеје су преиспитивале доктрине католичанства и утицале на стварање протестантизма, који ће се идејама Калвина још више удаљити од „старе вере“. Оцепљењем од велике хришћанске породице, створено је много секти унутар саме протестантске вере које су више уносиле немир и неред у религиозну мисао овог времена, него што су донеле ред. Чак је и најревноснији елизабетински протестант Џон Норден назвао последњу деценију XVI века „време испитивања“ Енглеске, истиче Џефри Кнап. (Кнарр 2002: 63) Католичка црква ће покушати да се сама реформише не би ли зауставила растуће незадовољство народа, међутим, силе промена су се већ биле захуктале. За нашу тему је најважнија промена односа човека према смрти која је настала услед овако бурних религиозних времена. Када је реформација укинула молитве за мртве, опроснице и дотадашње манастирске праксе миса, оставила је човека самог са Богом. Књиге су замениле симболе и слике католичког иконопоклонства, а наређење о посећивању цркве сада долази од државе, а не од свештеника. Чак се прописују и новчане казне за неиспуњавање религиозних обавеза. Нестајање духовног колективизма, јачање религиозног индивидуализма, укидање доктрине о чистицишту, појачан осећај личне кривице, ратови, болести и глад ће ренесансног човека ставити у потпуно нови однос према смрти. Калвинизам ће својим учењем о предестинацији још

више изазвати терор смрти над човеком. Наиме, ово учење проповеда предодређеност човека за пакао или рај. Није важно шта ће у животу чинити јер је човек, по рођењу, предодређен за блажено или проклето царство. Само ће малом броју људи бити дозвољено да бораве уз Христа. Непокорност првог човека (Адама) донела је људима смрт, али им је покорност другог (Христа) донела вечни живот. Тако човек заслужује спасење не толико самосталним напорима, колико Божјом милошћу, каже Стивен Браун. (Braun 2000: 60)

Религиозна криза је утицала и на јачање моћи државе која ће преузети водећу улогу у инструментализацији смрти. Доктрина „божанског права краљева“ уведена је од стране самих монарха (подржана од стране цркве) који се сматрају више светим од свих осталих смртника и постављају себе на чело ланца бића. Политичка теорија о *два краљевска тела* „*facta persona* и вечна *facta dignitati*“ (Куљић 2011: 38) је доказ танатополитичке злоупотребе бесмртности базираној на социјалном статусу. Смртно тело монарха је сматрано само као објекат за његово политичко тело које је вечно и бесмртно. Краљеви ће смењивати једни друге, али сама титула краља је бесмртна и ко год јој се супротстави сносиће озбиљне последице. Како је краљ на челу државе водећа фигура у ренесансној хијерархији поретка, тако је и отац на челу породице. Ови односи ће се осликавати у више Шекспирових драма.

Стална претња смрти и људска сурова амбиција, која се сада испољавала слободније због индивидуализације моћи и макијавелистичких принципа, застрашивале су ренесансног човека. Сазнање да човек може пасти до ступња животиње уносило је тескобу у иначе несигуран свет ренесансног човека. „Колико су се Шекспирови савременици плашили такве могућности види се већ по томе што се у елизабетанској драми Макијавели помиње 395 пута као оличење људске покварености“, каже Никола Кољевић. (Koljević 1978: 51-52) Слобода избора сопственог животног пута је пружала човеку одређену дозу самодовољности после средњовековног спутавања, али га је и довела до све веће усамљености, скептицизма и егзистенцијалних проблема. У оваквом процепу дијаметрално супротних начела живота, човек је све више мислио о смрти и самоубиству. „Готово код свих мислилаца, песника и филозофа ренесансе наилазимо на те оштре прескоке од експлозија одушевљења према човековој освајачкој мисли до катастрофалних визија уништења. Оне постоје и код Микеланђела, и још чешће код Леонарда.“ (Кот 2000: 214)

Ренесансу је у Енглеској обележило духовно ослобођење од строгих захтева религије, учвршћивање новог друштвеног поретка, јачање народне самосвести и креирање већих могућности за јединку, што је читаво доба прожело „осећањем

уравнотеженог полета и јединствене каквоће среће и самониклости“, како каже Довер Вилсон. (Wilson 1959: 23) Ратови ружа у којима се проливала *плава крв* су ослабили феудалну класу и ојачали централу власт до те мере да је настао тјудорски мит о божанском праву краљева (divine right of kings) који су земљи донели мир. Реформација започета у време Хенрија VIII није заживела у пуној мери. Краљ заправо, није подржавао реформацију, штавише, написао је књигу *Одбрана седам светих тајни* (*Assertio Septem Sacrementorum*) 1521. године која је била уперена против Мартина Лутера. Лутерове идеје су биле критиковане, а његове књиге спаљиване у Енглеској, истиче Рони Хсиа. (Hsia 2004: 135) Напори које је Хенрија VIII учинио у правцу реформације цркве били су више производ личних, друштвених и економских потреба краља, као што је женидба са Аном Болен, затварање манастира и конфискација њихових имања. Тек ће Елизабета I учврстити протестантизам. Ни она није била превише строга у кажњавању католичких присталаца, све док је папа Пије V није изопштио из цркве 1570. године. Тада почиње жесток обрачун против непријатеља. Победа над католичком, шпанском Армадом подигла је Енглезима национални понос и учврстила веру да се крећу правим смером на путу реформације када самозадовољство острвљана расте:

Пораз Армаде утицао је на готово све сегменте у тадашњој европској цивилизацији... Да је Армада била мудрије изграђена и вођена, католицизам би можда повратио Енглеску, Гизови би можда превагнули у Француској, Холандија би се можда предала; можда никад не би дошло до велике експлозије поноса и енергије који су Шекспира и Бејкона издигли као симболе и плод тријумфалне Енглеске; а елизабетински занос би морао да се суочи са шпанском инквизицијом. Тако ратови одређују теологију и филозофију, а способност за убијање и уништавање су предуслов за дозволу да се живи и гради. (Дјурант 2001: 45)

„Златно доба“ владавине краљице Елизабете I је учинило од Енглеске нову светску поморску, трговачку, економску и интелектуалну силу. Сама краљица је била велики покровитељ уметности, учила је од великог хуманисте Роџера Ашама и писала је и говорила латински, француски и италијански. Удата само за своју државу, утицаће на стварање култа о *Девичанској краљици*, Глоријани. Култ о божанском праву краљева којим се оправдава и лоше владање се и даље одржавао. Наиме, ако је краљ лош то је због поданика које Бог жели да казни. Краљ је само продужена рука Божје воље. Ова теорија је била део друштвеног система и ширег космичког веровања: великог ланца бића. Енглески народ и јесте био кажњаван будући да је на крају владавине Елизабете I ову земљу захватила инфлација настала услед лоше жетве, неизвесност о наследнику престола је уносила немир, а највећа претња људском животу (куга) још увек није јењавала. Куга је свакако имали велики утицај на свест људи. Како Норман Кантор каже, она је „ослабила веру у традиционалну средњовековну католичку духовност и покренула потрагу за дубљим натуралистичким разумевањем људске психологије и

понашања и изражавањем личнијег сензибилитета.“ (Kantor 2010: 186) Праву патњу коју је куга донела у Енглеску најбоље је описао Томас Декер у брошури *Чудесна година* у којој је приказана слика Лондона зараженог кугом из 1603. године. Стенли Велс је цитира:

Онај ко би се усудио да у глуво доба поноћи буде довољно храбар да шета кроз тмурне улице, које нису давале знаке живота - шта мислите да би чуо? сигурно гласне јауке и бунцање болесних, смртне муке душе која се растаје од тела; у свакој кући јад је изазивао узбуну - слуге су дозивале (оплакивале) своје господаре, жене своје мужеве, родитељи своју децу, деца своје мајке... Колико су само често запањени мужеви налазили своје лепше половине како леже беживотно поред њих, своју децу како се у истом тренутку боре за ваздух, и своје слуге смртно рањене у срце овом болешћу. (Vels 2009: 166)

Друге болести су, такође, претиле становништву Енглеске; маларија, мале богиње и сексуално преносиве болести су биле неизлечиве у то доба.

Католици су упорно покушавали да дестабилизују земљу и то су наставили да чине за време владавине Џејмса I. Иако су јакобинске године биле релативно мирне и просперитетне, није прошло много времена док народ није почео да гледа носталгично у прошлост и владавину Елизабете I. Џејмс I је довео много Шкота на енглески двор, продавао је титуле барона које је измислио и није био близак са народом. Самовоља, раскалашност и тврдоглаво потенцирање на божанском праву краља, учинили су од Џејмса I не тако омиљеног владара. Ако овоме додамо и католичанство његове жене Ане од Данске, расположење народа је било потпуно разумљиво. Његова владавина је још више допринела атмосфери суморности, бриге и слутње Апокалипсе. Како Флачер каже, Џејмс је са собом довео „читаву свиту церећних демона који ће протерати елизабетинске виле“, а сумња и иронија, сатира и цинизам замениће некадашњи оптимизам и ватреност. (Fluchere 1956: 40) Превише дилема и промена са којима се сусретао човек јакобинског доба довеле су га у стање укочености. Раширеност *енглеске болести*, односно меланхолије присутна је свуда: у литератури, уметности, спиритизму и религији. Пуританци ће унети још већу дестабилизацију у већ конфузно друштво. Ова протестантска фракција захтеваће потпуно огољавање хришћанства до његове базичне чистоте и Христове речи. Морална строгост којом су осуђивали сваки облик претеривања, раскалашности и греха допринела је још већем страху човека од оностране казне, али и коначном избијању енглеског грађанског рата.

Крајем XVI и почетком XVII века Лондон је можда више но и један град у Европи представљао судар старог и новог, фанатичног жртвовања за католицизам или пуританизам, институционализацију протестантизма као државне монархистичке религије, слику макијавелистичке праксе и хришћанске теорије, живота ситних и богатих, сиротиње и бескућника и сабор читаве енглеске интелигенције, памети, талената, боема и бунтовника свих врста. Само таква духовна атмосфера могла је и породити великог песника. (Владика Николај 1995: 133)

Наравно, Владика Николај мисли на Шекспира. Сlike опречних осећања, идеја и погледа на свет у периоду ренесансе типичне су за Енглеску. Са једне стране имамо

елеганцију и узвишеност стила, стиха и музике, а са друге, убиства, сурове казне и морбидности. У борбама медведа и паса уживају сви, као и у позориштима која пуританци називају учитељима неморала. Ајвор Браун је написао:

На води (Темзе) су пливали лабудови који су били симболи елеганције и раскоша града на реци. У ваздуху су летеле птице тражећи плен, сручивши се да изведу њихов понекад језив, понекад користан задатак на улицама без хигијене. Публика позоришта не би устукнула од одрубљене главе: Шекспир их је сам представио – једна се појављује чак у тако финој трагедији као што је *Магбет*. (Brown 1962: 113)

Овакве слике и прилике су заисте биле део реалног света енглеског ренесансног човека. Ни племићима није била осигурана вечна срећа и слава. Преко ноћи су могли да падну у немилост владара и добију смртну казну због неког преступа. Међутим, и у тим тренуцима ишли су лепо обучени на вешала. Како Браун каже, они се „одазивају свакој вештини у великом подухвату раскошног живота. Племић Шекспировог времена могао је тврдити да је поклоник и љубитељ чак и уметности умирања.“ (Brown 1962: 119) Гђа Папреница у *Равном мером* жали за губитком својих муштерија којих има све мање због рата, куге, вешала или убоштва. (Šekspir 1966 I, ii: 211)

Шекспир је, дакле, стварао у тренутку великих научних, филозофских, теолошких и идеолошких превирања. Иако се није приклонио ниједном систему мисли, рушење старог система знања и све јачи пробој нових учења на почетку XVII века неминовно су утицали на њега. Из Шекспирових „великих“ трагедија и проблемских драма избија туробно расположење, скептицизам и сумња у божанску сврху и провиђење, каже Костић. (Kostić 2006: 99) Све ће се религијске, друштвене и економске промене одразити у Шекспировом представљању реда и нереди или хаоса у драмама. Рецимо, *Отело* симболизује остатке средњовековне хришћанске части, док је Јаго представник новог ренесансног човека који не бира средства да дође до циља.

Интелектуалци су на крају ове велике епохе били свесни њеног краја. Одушевљење и опијеност животом су нестали, као и смисао за савршенством, а вратило се осећање клонулости, заморености и страха од смрти, истиче Мирослав Пантић. (Пантић 1957: 35-36) Поново се предсказује надолазећа Апокалипса, буде се стари есхатолошки страхови, а страшни суд замишљају Лутер и Калвин, али и Њутн, Колумбо и Кромвел. (Hristić, Stojanović 1984: 20-21)

Велики снови хуманиста о срећи нису се испунили, показали су се само као снови. Остала је горка свест о изгубљеним илузијама. Нова превласт новца чинила је још округлијом некадашњу превласт феудалаца. Стварност је била рат, глад и зараза, терор владара и терор цркве. (Кот 2000: 216)

Жан Делимо каже да је ретко током једног историјског раздобља оно најбоље било у тако тесном додиру са најгорим. Ренесанса је била океан противуречности „погледаш шкрипави концепт опречних тежњи, тегобно сустанарство воље за моћ и још

муцаве науке, жудње за лепотом и нездравог прохтева за ужасним, мешавина једноставности и замршености, чистоте и путености, милосрђа и мржње.“ (Delimo 1989: 9) Ренесанса је нудила разум и лудост, светлост и таму, машту и ограниченост, тајанство и прозирност и тако је сва стајала у дијалектици мишљења, истиче Делимо. (Delimo 1989: 465) Оптимистичну филозофију Фичина и Пика о човеку узвишеном разумом и љубављу смењивало је Макијавелијево учење и прагматичној политичкој моћи човека. Доба у коме се развио критички дух истовремено је било и доба крајње лаковерности (вере у духове и вештице), доба науке и задржавања аристотеловске теорије о четири елемената. Мајкл Нил наводи речи Теодора Спенсера који је, говорећи о опсесији смрћу човека касног средњег века и почетка ренесансе, рекао: „Што је срећнији глас живота растао, бучнији су постојали шупљи тонови смрти.“ (Neill 2005: 66) Можемо рећи да нам је ренесанса пружала идеализовану слику човека са једне, а реалистичну и чак натуралистичну са друге стране. Иста амбивалентност се показала и у односу човека према смрти. Још увек су владали стари обичаји средњовековног хришћанства, али су протестантизам и сва нова научна знања доносили преиспитивање овог феномена. Човек је изгубио колективну веру и добио индивидуални однос са Богом што је утицало на израженију стрепњу од сопствене смрти. Беспомоћност човека се још једном испољавала највише према смрти, без обзира на велики напредак који је ренесанса донела људском бићу.

У том рату за освајање знања, главна битка је она коју живот води против смрти - битка се појединачно увек губи, а колективно редовно добија. У борби против болести и бола лекари и болнице су имали сијасет човекових непријатеља: личну нехигијену, јавну прљавштину, смрдљиве затворе, надрилекаре са чаробним напицима, „научне“ мистике, намештаче херније, топионичаре камена, скидаче катаракте, вациоце зуба, аматерске испитиваче урина. А нове болести су се утркивале са новим лековима... Плодност жена је с муком држала корак са довитљивошћу смрти. Рађање детета је постало двоструко болно због своје честе узалудности; две петине укупног броја деце умирало је пре него што напуне другу годину. Породице су биле велике, а популације мале. (Дјурант 2001:565)

Како ће се човек снаћи у овим промењеним историјским, социјалним и религиозним околностима које су диктирале и нови однос према смрти, представићемо у наредном одељку. Превасходно су религиозне дискусије утицале на креирање нових идеја о смрти и мртвима, да би крајем епохе социјалне околности почеле да приближавају човека модерном схватању смрти, односно секуларизацији овог феномена на физичком, колико и на метафизичком плану.

3.2. Смрт у ренесансној Енглеској

Куга или *црна смрт* (названа тако због црнила коже услед поткожних крварења) је за последицу имала економске (скупља радна снага), друштвене (капитализам) и

религиозне промене (слабљење утицаја цркве) које ће, у крајњој мери, утицати и на промену става човека према смрти. Започни чак мисли да су социјалне промене у XIV и XV веку које је подстакла куга биле фактор настанка ренесансе и реформације. (Kuljić 2014: 145) Масовно умирање за време налета куге, млађег света чешће него старог, довело је до осећања веће несигурности живота, неверице у божанску правду и сумње у вечни живот. „У општем смртном расположењу обнављали су се верски хилијазам и фанатизам, погроми и масакри.“ (Kuljić 2014: 144) Страх да је куга претходница осталих пошести које је Бог послао на земљу увлачио се у срца људи који предосећају долазак Апокалипсе. Куга је дефинитивно обликовала идеје о смрти у раном модерном друштву. За време епидемија људи виде смрт која се одвија пред њиховим очима. Они постају учесници у борби против непознатог непријатеља који се не може видети и беспомоћно чекају да их он нападне – у овој борби активан је само непријатељ. Он не врши дискриминацију и то је други велики страх људи, истиче Мајкл Нил. (Neill 2005: 15) У фанатичном страху од смрти као Божјег гнева људи су настојали да је некако учине приснијом. Преко *плесова смрти*, *ars moriendi* и сличних презентација идеје *temento mori*, човек настоји да јој да препознатљиво лице и да се саживи са идејом неминовности њеног доласка да би олакшао своје апсурдно постојање. Људи су заправо покушали да се супротставе смрти управо представљањем сабласних елемената овог феномена. Међутим, приказом фаза пропадања тела (што указује на постепену смрт) само су негирали смрт као тренутни прекид живота. Човек је ритуалном презентацијом смрти покушавао да умањи њен нихилистички ударац. Примарни страх средњовековног човека био је од физичког ужаса пропадања тела и смрти, те су представе смрти служиле да стално подсећају на пролазност земаљских ствари и да наглашавају социјалну једнакост човека пред смрћу. Страх од тога шта ће бити са душом био је још већи. Средњовековна симболизација смрти неће престати ни у доба ренесансе, само ће њене слике бити мање застрашујуће, јер престаје да вреба директно, већ се скрива и у потаји прети човеку.

Али, Црна смрт је, поврх тога, најбруталније подстакла и цинизам према службеној религији јер попови нису били кадри да испуне обећање да ће божја милост излечити оболеле и спречити заразу. Узалуд је папа освештао реку Рону. Ни црква, а ни било ко други, тада није могао уверљиво да објасни кугу. Црква је убедљиво понављала да је куга судбинска божја казна. Људи су питали зашто, а црква није знала одговор. (Kuljić 2014: 146)

Тада нестаје хришћанска толеранција и почиње револт против цркве. Како је ауторитет цркве слабио, губила се и вера у божанску правду и награду безгрешног живота, опадао је страх од пакла и људи су се окретали оностраним задовољствима. Оваквом ставу према смрти допринеле су и хуманистичке студије и скептицизам према средњовековним идејама о човеку и животу.

Живот човека XVI века је био угрожен на сваком кораку:

Живот Енглеза почињао је од рођења са ризиком умирања, а смртност одојчади је била висока... Затим, било је епидемија као што је „болест знојења“ 1550, као и налета куге 1563, 1592 - 94 и 1603. Животни век је свакако био кратак; по једном прорачуну износио је осам и по година. Људи су сазревали и старили брже него данас. Они који би преживели били би отпорни и жилави, а сусрети са смрћу су их очврснули за варке и пљачке. (Дјурант 2001:62)

Из наведених разлога, енглески ренесансни човек је веровао да људски живот почиње тек крштењем, а не зачећем и завршава се сахраном, а не самом смрћу. Само зачеће није гарантовало живот, а тела су понекад могла бити кажњена због одређеног престапа. Најпознатији пример из енглеске историје је вађење тела Оливера Кромвела из гроба и његово черечење након рестаурације монархије, мада је и за време владавине Тјудора одмазда против мртвих била на снази, посебно у јеку религиозне борбе.

Када је реформација цркве укинула католичку идолатрију, представе о животу после смрти су се промениле. Питање чистиштва је било тројански коњ енглеске реформације, како је рекао Маршал. (Marshall 2002: 64) До реформације је владало уверење да људи могу помоћи душама које бораве у чистишту да се раније отисну у рај и оно је захтевало одређена правила понашања живих према мртвима. Колективно сећање на мртве (All Soul's Day) је била средњовековна пракса која се спроводила једном годишње. Епитафи су пре реформације најчешће почињали речима *orate pro anima* или *молите се за душу*. Датум смрти на споменицима је био подсетник на годишњице када се требало молити за душу покојника, а сами споменици су представљали мултимедијалну продукцију са комбинацијом текста, реалистичних приказа и иконографских симбола, због подсећања на смрт и молитву за душу. Често би на споменицима био представљен леш у стању физичког пропадања, било као скелет или тело прекривено црвима, да би се посматрачи шокирали, натерали да застану и помоле се за душу покојника. Парохијске цркве и гробља су на сваком кораку подсећали на душе мртвих. У градовима у којима има све мање места на гробљима почиње да се практикује измештање костију у костурнице које су биле посебно изграђене као неизбежни подсетници смрти. (Marshall 2002: 22-25)

Није било говора о модерној идеји да се мртав смести у неку врсту сопственог пребивалишта, чији је он био власник (или бар дугогодишњи станар) како би имао своје боравиште из којег га нико не може истерати. У средњем веку, као и у XVI и XVII веку, порекло костију било је од малог значаја... Тело се поверавало цркви. Без икаквог је значаја било шта ће црква учинити са њим, под условом да га задржи у свом посвећеном кругу. (Arijes 1989: 34)

Из тог разлога се не треба чудити клетви која је уклесана на Шекспиров споменик, а упућена ономе ко помери његове кости из гроба, о чему ће бити речи касније.

Католичанство је нудило прилику својим поданицима да се још за време живота ослободе тешке казне у чистишту куповином индулгенција или наручивањем

молитви које би се након смрти казивале за њихове душе. Опроснице нису опраштале грех као такав, већ се њима умањивала казна која је била примерена греху, односно, њима се смањивао боравак у чистилишту, каже Маршал. (Marshall 2002: 30) Наравно, све се то вршило уз високу финансијску надокнаду смртника. Међутим, још је Џефри Чосер у својој познатој *Опростиочевој причи* исказао покварену и себичну природу ових људи, који су лажним реликвијама застрашивали чак и сиромашне људе наводећи их на откуп индулгенција, док су сами били порочни и грешни.

Јер је у торбу јастучницу свио,
За коју вели да је Госпин вео; ...
Крст има меден, камичци су прости,
Под стаклом држи од прасета кости.
С реликвијама када овим дела,
Сиротог збуни пароха са села;
За дан он више новца стећи зна
Но што ће овај за месец два.
Те тако, док се улагиво, врдо,
Са парохом и народом се спрдо. (Чосер 1983 I: 24)

Католичка пракса продавања опросница и вера у чистилиште су дуго опстале јер су пружале наду људима да могу купити блажен вечни живот без обзира на грехове почињене у овом животу и доносиле су осећај блискости између живих и мртвих. Из вере у чистилиште ће произаћи и веровање у духове које се, такође, није дало лако укинути. Католичка црква је симболизацијом чистилишта и смрти изазивала првенствено страх људи од неизвесне судбине, али је истовремено пружала наду у промену начина загробног живота. Међутим, ова пракса је потврдила танатополитичку или боље рећи танаторелигиозну манипулацију људима, упркос сталном потенцирању да је смрт велики изједначитељ. С обзиром на материјалне трошкове индулгенција и молитви, богати су имали већу шансу да смиреније дочекају смрт, јер су били у могућности да плате све дажбине које је црква одредила. Финансијско оптерећење је било велико за потомке који су имали обавезу према умрлима и осећали су терет мртвих, што је психолошки и економски доста утицало на човека. Душе сиромашних су се помињале само за време одређених празника, али су они представљали неименовану групу људи којих би се живи повремено сетили.

Иако су проповедници и сликари могли да представе смрт као великог социјалног изједначитеља, вукући и велике и мале заједно у *Плесу смрти*, могућност да се учини вечним нечије сећање, носило је директну везу са земаљским богатством и статусом... Место и величанственост гробнице говорило је живима о социјалној моћи. (Marshall 2002: 33)

Можемо рећи да је један од разлога за покретање реформације цркве била све већа нетрпељивост интелектуалаца према доктрини чистилишта. Имлицитно, неслагања поводом статуса мртвих била су разлог велике религиозне промене у Европи. Маршал истиче да је Мартин Лутер својим тезама негирао ефикасност папских индулгенција, мислећи да су духовно штетне и да спречавају искрено покајање. (Marshall 2002: 48)

Докази за постојање чистилица нису постојали у *Библији* и Лутер је сматрао да молитве за мртве не могу помоћи душама. Смрт је, према мишљењу Лутера, супротност животу и ниједна жива душа не може тврдити да је познаје. Он је био свестан да страх од смрти опседа људе, али је сматрао да у његовој основи лежи воља за животом. Када бисмо више волели Бога и имали веру у његову милост, смрти бисмо се предавали са радошћу. Природно је да се човек плаши смрти и да измишља разне начине да је избегне, али једини прави однос према овом феномену јесте потпуно прихватање. Лутер саветује људе да повремено одврате поглед од смрти и забораве је бавећи се тривијалним стварима, али се коначно морају суочити са њом. Разлог страха од смрти, између осталог, лежи у непознавању овог феномена изван оквира маште, али зато се треба препустити Божјој вољи.

Још изразитије негодовање због страха од смрти исказаће Калвин, који у њему препознаје грех и неповерење према Богу. Смрт по себи није зла и не треба је се плашити. Сваки дан живимо са смрћу и пролазношћу, сваки дан умиремо и смрт не треба буде проблем оном човеку који је живео добар живот. Што се бола у смрти тиче, протестанти подсећају да је она само тренутна после чега патње више никада неће бити и зато се према смрти треба односити херојски, наводи Спинрадова. (Spinrad 1987: 36-38) Долимор помиње и учење енглеског калвинисте Вилијама Перкинса који је истицао да смрт мора бити добро за човека јер ју је Бог доделио људима. (Dollimore 1984: 105) Међутим, протестантски захтев да се слепо верује у Бога није увек и код свих био лако прихваћен без дозе скептицизма и неверице.

Протестанти нису укинули упутства за дочекивање смрти и практиковање *ars moriendi*. Искушења ђавола, која треба превазићи уколико се жели досегнути рај, и даље вребају у тренутку смрти. Треба им се одупрети без страха и са надом да је Христова смрт искупила све наше грехе. Спинрадова истиче да је Џон Мур 1596. године у делу *Живахна анатомија смрти* чак истицао да смрт не постоји, јер настављамо да живимо са Богом. Она је само тренутак прелаза у ново стање постојања и препрека коју треба да пређемо. Џорџ Стод у делу *Анатомија морталитета* из 1618. године наставља да говори у сличном тону, закључује Спинрадова. (Spinrad 1987: 45-46)

Борба између католика и протестаната по питању чистилица је дуго трајала. Заступници обе стране укрстили су своја знања и пера у одбрану и напад ове догме. Томас Мор и остали католици доказују постојање чистилица (Мор чак узима и појаве духова као доказ којим потврђује да ово место постоји), док противници попут Тиндала, Сајмона Фиша и Џона Фрита тумаче чистилице као производ маште песника и папске

жеље за контролом поданика и материјалним богаћењем цркве. Било је и оних протестаната, попут Џејмса Ашера, који су сматрали да молитве за мртве не морају нужно бити повезане са католичком доктрином чистилица. Он се позива на пример православне цркве, која практикује молитве за мртве, а никада није признавала постојање чистилица. Међутим, било је и оних протестаната, попут Томаса Брауна, који су тешко поднели губитак утехе које је чистилица пружало, каже Нил. (Neill 2005: 39)

Практиковање молитви за душе мртвих које се налазе у чистилицу је заиста имало далекосежне социјалне и економске последице. Дешавало се да цела породична имања буду приписана цркви зарад ове услуге, што је доводило до пропасти породице и самим тим социјалне смрти. Реформатори зато сматрају да догма о чистилицу наноси више штете него користи и никакав страх, који је она наметала, не може спречити људе да чине грех ако се томе нису научили из *Светог писма*. Протестанти су замерали и католичко стварање мита о Богу као осветољубивом тиранину јер су веровали да је улога Бога да опрашта, а Исус је већ искупио наше грехове. Ако верујемо у чистилице и морамо да искупљујемо своје грехове, онда је Исусова смрт била узалудна, закључују протестанти, а наводи Маршал. (Marshall 2002: 56-62) Протестанти су учили да душе мртвих које су у рају не чују молитве живих и немају знање о томе шта се дешава на земљи, а католици обрнуто. Зато ни молитве свецима нису биле од помоћи, према мишљењу протестаната, већ само интимне молитве упућене самом Богу и Христу. Међутим, има много примера у *Библији* који показују да су сведи и анђели били свесни онога што се дешава на земљи. Маршал напомиње да је Августин говорио како мртви не знају ништа о живима, али то сазнају преко нових душа које долазе или од анђела који путују на земљу као егзекутори Божје воље. Мртви не могу чути наше патње и молитве, јер какав би то онда починак у миру био, питају се протестанти. Неки од њих су чак заговарали тезу да мртви губе сећање о земаљској муци јер једино тако могу да уживају у вечном и блаженом животу. Смрт, дакле, радикално трансформише и премешта способности човека: живи су избачени из сећања мртвих. *Овај* и *онај* живот више нису повезани заједничким интересима, већ су одвојени заједничким отуђењем и неразумевањем. Стање мртвих постаје удаљено од имагинације живих, а стање живих је сакривено од погледа мртвих, истиче Маршал. (Marshall 2002: 211-220) Душе треба у радости да чекају тренутак уједињења са телом и сусрета са најмилијима. Оне не пате за телом јер знају да се оно налази у мирном сну, али ишчекују уједињење.

Ова слика сна је врло важна и обузима протестантску литературу о смрти и комеморацији мртвих до изванредних граница. Веза између сна и смрти није, наравно, откривена по први

пут средином шеснаестог века. По суду оца и оснивача историјске танатологије, Филипа Аријеса, „идеја сна је најстарија и најпопуларнија и најконстантнија слика онога после“. Средњовековне литургије су укључивале и молитве за оне које спавају сном мира, али слика ни у ком случају није доминирала, нити обликовала пререформацијску погребну културу до тих мера које ће имати касније. Реформатори су били привучени њој из више разлога. На првом месту, била је, или је изгледало да јесте, скриптурална. И *Стари* и *Нови Тестамент* су били пуни алузија на мртве који спавају у Господу. Веровало се да концепт мртвог који спава или одмара штети папском концепту чистиљашта: како се за благословене мртве може рећи да почивају, ако су мучени ватром чистиљашта? Појмити смрт и стање бити мртав као у сну је, такође, сматрано за утешну доктрину за оне који умиру и ожалостијене... Посматрање смрти као сна имало је огромну корист као инструмент побожне утехе, посебно у литератури *ars moriendi* и у штампаним проповедима за сахране. Стално је понављано да се побожни не треба бојати смрти, нити их њихови вољени треба превише жалити, јер је за побожне смрт попут сна. (Marshall 2002: 221-222)

Смрт чак није морала да буде једна и коначна, већ се могла понављати неколико пута као спавање и буђење. Дездемонино враћање у живот на тренутак је илустрација овог веровања, као и Лирово ишчекивање да се Корделија пробуди из смрти, указује Вотсон. (Watson 1994: 39) Визија сна тела као метафора смрти је била лако схватљива и због учења о буђењу за време страшног суда и васкрсења тела, које ће пратити други Христов долазак. Тиме се наглашавало да тело није нестало смрћу већ оно остаје у сну до васкрснућа. Иако религиозне службе за мртве душе нису имале много смисла у постреформацијској Европи, пристојна сахрана је била обавезна управо због очувања тела. Веровало се да ће тела приликом васкрсења сачувати своја обележја пола, али изгубиће све друге особености: деформитете, ожиљке итд. Такође се веровало да, без обзира на године у којима су умрли, људи ће васкрснути у телима која су их красила на врхунцу живота – са око 33 године, колико је Исус имао када је умро. Иако је доносила наду, ова протестантска доктрина је била најтеже прихватљива људима. Зато је постојало и учење које је заговарало само бесмртност душе, док тело остаје физичка манифестација смрти и труне у земљи. У каснијим годинама реформације овакво веровање је преовладавало.

Хенри VIII је након реформације у Енглеској забранио папске индулгенције и помињање чистиљашта, али је људима толерисао молитве за мртве, које су се спроводиле махом у тајности. Чак је сам краљ платио извођење миса за свог незаконитог сина, војводу од Ричмонда и за Џејм Сејмор, истиче Маршал. (Marshall 2002: 76) Да би задао ударац доктрини о чистиљашту, краљ је затворио манастире који су, поред цркава, били главне институције одговорне за обреде око душе, али је то више учинио из економских, него религиозних разлога. Имања је продавао богатијим грађанима јер му је новац био преко потребан због припреме за рат са Француском. Међутим, сам поступак је довео многе људе у очај због неизвесне судбине тела мртвих рођака, који су били сахрањени на манастирским имањима. Краљ није имао слуха за њихове молбе, чак је и манастир у чијем је дворишту била сахрањена његова сестра

Мери уништен 1540. године. Зато су многи имућнији грађани преносили кости својих предака на нова црквена гробља. Са друге стране, сам краљ је оставио у завештање велику суму новца да се за његову душу после смрти моле сиромашни и да се одржи свечан погреб, каже Маршал. (Marshall 2002: 86-91) Још неутврђени протестантски погребни ритуали остављали су простора за практиковање старих и дубоко усађених пракси сахране.

Религијска реформа ће бити ригорозније спровођена за време владавине Едварда VI (под протекторатом војводе Сомерсета), када су се уништавали и споменици и гробнице због тежње да се избришу сви идолопоклонички статуси католичанства. Епитафи који су подсећали на молитве за душу скидани су са споменика и бес реформатора је био усмерен према мртвима. Чак су се и споменици из цркве св. Павла срушили, а кости из њих су се пренеле на гробља, информише нас Маршал. (Marshall 2002: 93-107) Шекспиров отац ће учествовати у прилагођавању стратфордске цркве протестантским нормама. Све фреске су биле прекречене, а иконостаси расклопљени. Међутим, одређене реликвије нису уништене, већ су се само сакриле и поново нашле примену за време владавине краљице Мери, кажу Ричард Датон и Џин Хауард. (Dutton, Howard 2003: 180) Уништавањем католичких обележја, реформација је задала велики ударац традиционалној цркви и односима људи према смрти и мртвима. Реформација је била против ослањања на материјалне слике као интерпретацију хришћанске мистерије, па је била и против материјалности леша. Како су све материјалне слике мртве, обожавање мртвих слика поред живог Бога је прави симптом греха, покушај демистификације Бога. Католици су веровали да је леш пропадљив због почетног греха који је донео смрт, али само тако може доћи до трансформације тела, односно васкрсења. Гроб није финална дестинација човека, већ само један део пута који треба да пређе. После страшног суда тело ће се обновити, васкрснути и ујединити са душом. Како је бесмртност немогућа без тела, католици су проповедали радовање због распадања тела. Интегритет човека ће се поново успоставити онда када дође до уједињења душе и тела. Реформација је желела да тело прогласи мртвим и тако га демистифукује. Тело је једино оно што потврђује смрт, док је душа једина која је вечна. Тело се посматрало као пролазно и коначно и колико год покушавали да га улепшамо, оно ће увек симболизовати смрт. Протестанти су, из тог разлога, често упоређивали материјалност кипова са покушајем имортализације женске лепоте шминком. Ни једно ни друго нису оно за шта се представљају. Жена је тако постојала симбол материјалне претње, док је мушкарац био потомак духовног Бога. Мушкарци су посебно били угрожени и отуд толики страх ренесансног човека од женске доминације и

карактерисање жена као грешница. „Слабости, име ти је жена!“ Хамлет поручује мајци да боје које користи ради улепшавања не могу прекрити сенку пролазности, старења и смрти и да ће она, неминовно, постати огољена лобања попут Јорикове. Бог ствара и човека и црва, а како људске творевине не могу бити жива бића, оне су само безосећајне слике којима се човек клања. Протестанти су критиковали и реликвије, посебно кости светаца, јер су сматрали да самим тим што су мртви доказује да нису сведи. Њихове душе су уз Бога, али им тела труну у земљи. До коначног васкрсења и они су мртви, осим што су им душе већ уз Бога.

Сви елементи католичког ритуала везаног за мртве нису укинута. Црна одећа, певана молитва, свеће и изражавање жалости су и даље били главни елементи сахране. Служба протестантског свештеника на сахрани се постепено мењала, тако што се умрли све више помињу у трећем лицу као душе које су отишле заувек и никад се неће вратити. У католичкој погребној служби, свештеник се покојнику обраћао у другом лицу као души која је и даље блиска живима и може имати контакт са њима из чистишишта. Протестантски свештеник би положио тело у земљу, бацио земљу на њега и предајући његово тело земљи изговарао: „Пепео пепелу, прах праху!“ (Ashes to ashes, dust to dust). Душа се предавала Богу са надом да ће се ујединити са телом и заслужити вечни живот. Блискост живих са умрлима више није постојала, строге границе између ова два света су повучене, каже Маршал. (Marshall 2002: 109-112) Нада у васкрснуће и блажени живот није нестала, али је вера да се то може постићи уз помоћ живих негирана. Молитве за мртве су се и даље практиковале, али искључиво за заслужне људе: краљеве, свештенике и мученике и оне нису биле упућене душама у чистишишту, већ Богу у нади да ће их посветити свом царству.

Када је Мери Тјудор дошла на власт, католичанство се накратко поново устоличило као званична вера у Енглеској и статус мртвих постаје још конфузнији. Неке религиозне праксе су већ одумрле (као вера у чистишиште и индулгенције), а краљица није остала дуго на власти да би их вратила.²⁷ Краљица Мери није успела да поврати веру људи у значај молитви за мртве, без обзира на сурово опхођење према протестантима чија су мртва тела узнемиравана и премештана из освештене земље.²⁸

Према Фоксу – који није био непристрасан посматрач – велики број људи у Кембриџу је, пијачним данима, био неизменично запрепашћен „екстремном грубошћу према трулим лешевима“ и забављен припремама које су укључивале уланчење лешева и обезбеђење наоружаних стражара, „као да су се бојали да ће им мртва тела, која их нису осећала, некако

²⁷ Колико је статус мртвих био условљен религиозним приликама говори и податак да када је краљ Едвард умро у Вестминстерској опатији је вршена протестантска служба, док је Мери у Тауеру служила католичку мису за спас брата, каже Маршал. (Marshall 2002: 114)

²⁸ Маршал наводи и податак о постојању рекузантског извештаја који открива да је Мери наредила есхумацију и спаљивање леша свога оца. (Marshall 2002: 122)

наудити“... Тела која су била ритуално ископана из својих места починка за време владавине Мери, ритуално су враћена на почетку владавине Елизабете. (Marshall 2002: 122-123)

Статус мртвих је, дакле, зависио од религиозних и политичких расправа живих, те када говоримо о смрти морамо узети у обзир социјалне околности времена јер је друштво оно које формира начин живота, па и однос према смрти.

Време владавине Елизабете I, без обзира на напредак друштва и ширење хуманизма, није било доба човечности. Закони су били јако строги, а судови корумпирани. Човек је могао да сретне смрт на сваком кораку, често ни крив ни дужан. Издаја је била магловито дефинисана законом, те је као пресуда могла да задеси свакога. За њу и још 200 различитих престапа следила је смртна казна, каже Вил Дјурант. (Дјурант 2001: 62) Годишње би у Енглеској било изречено око 800 смртних пресуда вешањем. Мањи преступи су подразумевали казне стуба срама, бичевања, одсецања језика, уха или шаке итд. Ако томе додамо и епидемијске и сексуално преносиве болести, као и нехигијену од којих су људи умирали, ратове који су стално претили миру и просперитету, живот у елизабетинско доба није нудио човеку светлу будућност.²⁹

Елизабета I ће у потпуности укинути веру у чистишиште и молитве за мртве, када ће се променити и однос према смрти. Стара пракса сахрањивања мртвих (свеће, звоно и молитве, крстови у сандуку и колач за душу) се наставила у одређеним руралним парохијама, али се покушавала укинути. Католици су замерали протестантима што укидају наду живима да могу помоћи мртвима и себи. Међутим, молитве се сада упућују само Богу са надом да ће мртве посветити свом царству и протестанти не дозвољавају претерану жалост за мртвима. Протестанти су заговарали да мртве не треба заборавити и да живи имају обавезу према њима, али молити се за њих је безначајан и површни чин, јер се тиме претпоставља да они пате. Чак су дозволили и коришћење звона за обавештење о нечијој смрти, с тим да она не буду асоцијација на душе у чистишишту или терање ђавола, већ да пружају утеху због успења душе. Давање новца или хлеба сиромашнима је још један од старих обичаја који се очувао у склопу ритуала сахране. Веровало се, да се служењем хране на сахрани једу греси покојника и тако му се скраћује трајање боравка у чистишишту. (Marshall 2002: 137-146) Како је милосрђе било део протестантске доктрине, овај ће се обичај очувати до 30 - тих година XVII века. „Божја милост је божја милост, упркос свим неслагањима и препиркама... раздвајају нас само једне маказе које су преполовиле крпу“ – кажу други и први племић

²⁹ Сама краљица је преживела епидемију малих богиња 1562. године када јој је било 29 година. Вероватно је то разлог што је рано остала без косе, била приморана да носи перике и прекрива ожиљке на лицу дебелим слојем беле фарбе која се справљала од олова и беланаца. Тада се није знало да је олово штетно по људско здравље.

у *Равном мером* (Šekspir 1966, I, ii: 209), као да указују на безначајне религиозне разлике тога доба.

Краљица Елизабета I је 1560. године донела закон којим је забранила уништавање гробних споменика које је започео њен брат. Закон је прописао високе казне за овај чин који је могао да доведе починиоца до утамничења. Забрањено је било скрнављење било којих споменика, јер су они једини остајали као материјални подсетници на покојнике. (Marshall 2002: 170) Остаци многобројних елизабетинских натписа на споменицима и у црквама који позивају живе да се моле за душе мртвих указују на толеранцију власти према традиционалним погребним праксама. Дакле, папске молитве за душе постале су анатема, али није било забрањено обраћати се Богу у име оних који су умрли, што је била дуготрајна пракса погребних ритуала. Међутим, молитва више није била индивидуализована нити је потенцирала очишћење душе од греха, већ је садржала веру у васкрсење умрлих, истиче Маршал. (Marshall 2002: 181) Католичка пропаганда је и даље била јако организована, Језуити су се тајно слали у Енглеску и наставили су да шире „стару веру“. Најпознатији је случај Томаса Кемпиона који је био ухапшен, убијен и расчереан после смрти за казну и пример осталима. Ко год им је помагао, такође, је могао да добије смртну казну. Везу породице Шекспир са овом афером, поменућемо у даљем излагању. Елизабета је тек након екскомуникације папе Пија V и његовог одобрења да се краљица убије као Божји непријатељ постала опрезнија и суровија према католицима.

О постојању чистилица је наставило да се расправља и у време Чарлса I. Строги пуританци ће покушати да реформишу ритуал сахране, а молитве за мртве ће стриктно забранити, јер су се поново везивале искључиво за чистилице. Како су се религиозне праксе брзо мењале, сумња обичног човека, да је смрт комплетна и трајна анихилација, постала је све заступљенија. Томе је допринело укидање колективног ритуала смрти и истицање човекове личне савести. Налети смрти постају, у новом материјалистичком друштву, нешто неприродно, поравњање индивидуалних разлика и отимање личног идентитета.

Калвинисти су својим учењем о предестинацији највише допринели да се укине илузија о континуитету понашања на овом свету са животом после смрти. Наиме, читав отпор протестаната према чистицишту имао је за циљ смањење анксиозности због смрти и покушај заборављања смрти до страшног суда. Било је и појединих секти у оквиру протестантске цркве које су заговарале непостојање пакла и раја – „пакао је само мучена савест“. У сврху умањивања страха од смрти, јавиле су се идеје да је живот после смрти једнак животу пре рођења и да га се не треба плашити. Међутим, како

немамо свест о животу пре рођења, страх да је нећемо имати ни после смрти само је повећавао ужас од анихилације бића. Овакве атеистичке сумње поводом смрти као феномена су стидљиво почеле да се јављају у ренесанси, међутим, њихово порекло налазимо још у учењу античких мислиоца.

Јакобински човек се борио са питањем неминовности смрти, без обзира на снажан религиозни занос да живота после смрти постоји. Недоумица се јављала због незнања шта се тачно после смрти дешава. Попут модерних мислилаца, они су карактерисали човека као јединствено живо биће које је свесно смрти за разлику од животиња. „Једино човек умире, а животиња скапава“ – рекао је много касније Хајдегер. (Варава 2010: 17) Не пати ли Лир због Корделијине смрти, док некакав пас или пацов настављају слободно да живе несвесни своје коначности? Човек зна да ће умрети и доживљава смрт блиских људи као највећи ударац судбине, док сопствену ишчекује са највећим страхом. То је његово проклетство и трагичност.

Проповеди, штампане беседе, тестаменти и гробни споменици се и даље користе као *memento mori*. Прикладна сахрана, умерена жалост и нада у васкрсење покојника без помоћи живих постаје погребна пракса после реформације. Мртвих се треба сећати. На ову обавезу, Хамлета подсећа дух његовог оца. Некада је памтити мртве значило молити се за њих, а после реформације они треба да остану живи у нашем сећању, каже Маршал. (Marshall 2002: 270) Ренесансни хуманизам и вера у индивидуалност и славу коју ће неко оставити иза себе доприносе оваквом ставу према покојнику. Епитафи на споменицима су сада све обимнији и детаљнији, писани језиком који изражава жаљење због губитка живота, а не страх од смрти. У покушају минимизирања ефекта смрти, верује се да смрт не може поништити дела која је покојник за живота учинио. Време не може поништити стваралаштво, уче нас и ренесансни писци, између осталих и Шекспир, посебно у сонетима.

Епитафи су почели да се штампају и књиге су писане у част еминентних грађана који су умирали да би се очувало сећање на њих. Маршал наводи податак да су после смрти Филипа Сиднија његови обожавалаци написали око 200 елегија, које су сакупљене и објављене у више томова. Штампале су се и речи церемонија са сахрана, говори проповедника и описи живота умрлих који су чинили вечним како ауторе, тако и покојнике. Тражила се лична бесмртност у стварима које је покојник оставио на овом свету. Због оваквог односа према мртвима закључићемо да се смрт све више посматра као претња животу и поништење земаљских постигнућа. Пре реформације епитафи и обележја споменика су изражавали наду у рајски живот, док они после реформације све чешће прослављају земаљски живот и људска достигнућа. Дакле, поред

индивидуализма јавља се и секуларизација смрти, закључује Маршал. (Marshall 2002: 273-276)

Слике на споменицима су пре 1600. године показивале став молитве, склопљене руке или слике распалог леша ради *memento mori*, али после овог периода имамо слике васкрсења, анђела или чак реалистичног приказа ликова покојника. Комеморација се служила не само да се сачува сећање на покојника, већ и да се примером његовог живота упути савет живима. Томе су служили и натписи на споменицима. Као њихови средњовековни претходници, протестанти су тврдили да је гроб велики изједначитељ, у којем нема разлике између богатих и сиромашних. Међутим, иако се покојници скоро једнако заборављају, разлику међу њима чине споменици у двориштима цркава. Иако сви умиру, не морају сви бити сахрањени на исти начин, па су споменици служили за разликовање статуса покојника. Место гроба је, такође, говорило много: они сахрањени унутар цркве потврђивали су тиме свој статус. Тачно се знало које место у цркви може да буде коначно пребивалиште којег покојника. Чак су документовани и судски процеси који су се водили због места укопа, а било је и покушаја куповине статусног гробног места, што је данас постало танатополитичка пракса. Угледнији људи су често захтевали у својим тестаментима да буду сахрањени испод клупе у цркви, која је била њихово седиште за време живота. Много се више људи сахрањивало у црквама него раније, што је Џон Дон осуђивао, рекавши да се људи више грабе око гробних места него око позиције на двору и да исказују веће поштовање према цркви у смрти, него док су били у животу. Било је случајева да наследници нису дизали споменике својим покојницима који би у том случају били брзо заборављени. Бригу о вечном пребивалишту и значај који погребни споменик има за ренесансног човека изражава и Бенедето у *Много буке ни око чега* када каже: „А у данашње време, ако човек себи не подигне надгробни споменик пре но што умре, његов спомен неће живети дуже него што звоно звони и удовица плаче.“ (Šekspir 1966 V, ii: 500) Скоро 30% споменика овога доба су подигли људи себи за живота, истиче Маршал. (Marshall 2002: 302) Аристократија је посебно трошила много новца на велелепне споменике, док сиромашни нису могли да бирају ни где ће бити сахрањени. Међутим, остало је и сећање на њих захваљујући административним књигама и умрлицама које су се у Енглеској водиле од 1538. године и у којима су се уписивали баш сви умрли, били они племенитог порекла или не. Некада су умрлице биле попут правих епитафа и елегија.

Сахрањени у црквама су увек били у друштву живих, што је одступало од протестантског учења о неспојивости њихових живота. Њихова физичка близина говори о континуитету веровања у повезаност света мртвих и живих. Било је побуна

против овог обичаја, јер су се мртви сахрањивали свуда: испод клупа и испод плочника цркава. Често су се плоче при ходању померале и откривале кости покојника, па се уводе закони који покушавају да укину ову праксу. Остале протестантске земље су биле против овог обичаја, а Енглеска је дуго била позната по томе и зато је била мета напада, јер протестанти захтевају удаљавање мртвих од живих и изоловање гробља од активности живих.³⁰

Гробља у постреформацијској Енглеској нису била места на којима би се озбиљно контемплирало о пролазности живота и поштовању мртвих, јер су се на њима често одигравале разне светковине. Почиње да преовлађује световни и практични однос према гробљу. Слично се дешава и са тестаментима у XVII веку који престају да буду религиозна сведочанства и „пасош за небо“ као што су били у претходном веку. Ту промену можемо уочити ако упоредимо тестаменте оца и сина, Џона и Вилијама Шекспира, од којих је први посве религиозан, а други више светован и правнички, који садржи практична упутства за расподелу имовине. Међутим, религиозност остаје основна црта тестаментата обичних људи који у њима исповедају лоша дела и надају се спасењу, сматра Аријес. (Ariès 1989: 144) Како однос са свештеником и црквом слаби, постепено се смањује и страх од страшног суда и пакла што ће у XVIII веку коначно довести до препуштања самртника својој породици, телом и душом и до секуларизације смрти која је и данас на снази.

У постреформацијској Енглеској црна одећа је била стандардно обележје жалости и сахране. Одређена је била и врста материјала, која се користила у зависности од статуса покојника. Начин жаљења је био одређен по фазама: интензивна жалост се толерисала кратко време, затим је она требало да јењава и напослетку нестане. Различита одећа се носила у различитим фазама жалости, што је било најприметније на двору. Клаудије и Гертруда из тог разлога замерају Хамлету што предуго носи црнину и жали преко мере због смрти оца. Што је покојник био богатији, сећање на социјално тело је требало дуже да се очува, те је и слика смрти била раскошнија. Било је забрањено ношење било каквог сјајног предмета јер се од антике веровало да је душа рањива у рефлектујућим сликама због мита о Нарцису. Одатле и погребни обичај окретања огледала према зиду у кући у којој неко премине. Слабљењем утицаја цркве, почела је да се рађа институција погребника и ритуали смрти су се мењали толико да су изазвали жанр црног хумора видљивог у сцени Хамлета са гробарима. Подизање

³⁰ Маршал наводи са су у протестантској Немачкој и Швајцарској, на пример, гробља била измештана ван зидина града у овом периоду. Разлози нису били само религиозни, већ и практични – због загађења и смрада који се ширио од распалих тела. Енглески протестанти су ову праксу правдали не жељом да се очувају нека папска веровања, већ потребом за сталним подсећањем на смрт. (Marshall 2002: 278-298)

споменика са ликом покојника је била последња фаза која ће симболично заменити социјално тело покојника. Он ће тако заувек остати у сећању и биће већа утеха живима од религијског веровања, јер ће симболизовати непроменљивост и трајање континуитета тог бића.

Све наведене религиозне и културолошке промене односа према животу и смрти су неминовно утицале на филозофску и литерарну мисао ренесансног човека. Еразмо Ротердамски је у *Похвали лудости* описао почетак људског живота као бедно и прљаво рађање, које се наставља мукама у детињству, тешкоћама у младости, страхотама у старости и коначно се завршава свирепом смрћу. (Roterdamski 1995: 63) Томас Мор, осим тога што је свим силама бранио доктрину чистиштва, учио је да се *добра смрт* постиже сталним подсећањем на њу и негирањем порива тела. Мислећи на графике *Плеса смрти*, Мор је сматрао да визуелне презентације смрти нису довољне да нас наведу на истинско, унутарње проматрање овог феномена. Сматрао је да човек мора дубоко да се загледа у сопствено биће, да би схватио да је живот само врста смрти. Бекон ће критиковати опсесију филозофа феноменом смрти јер, разноврсним експликацијама ове појаве, они смрт чине још страшнијом него што јесте. Џон Дон је у ренесансном маниру величао разум човека, али је био свестан његове немоћи пред болешћу и смрћу. Стање хроничног и неповратног пропадања света присутно је у његовом делу *Анатомија света*, које је настало као реакција на актуелну и популарну праксу сецирања људског тела којој се приступало као истраживању земљине кугле. (Neill 2005: 129)

Ово је праћено акутним осећајем ремећења: „као и човечанство, тако је и цео оквир света потпуно изашао из зглоба“. Постоји и убеђење да је свет постао „труо у корену“, а ми који још опстајемо у њему патимо од „корупције у нашим мозговима, у нашим срцима, трујемо фонтане одакле наша акција извире“. Изнад свега, то је осећај друштвеног нереда и хаоса. (Dollimore 1998: 77)

Метафизички песник и касније проповедник, Џон Дон, је био окупиран метафизиком смрти и у делу *Биатанатос* пише о својој жељи за смрћу која се јавила као резултат меланхолије. У овом делу писац ће посебно бранити чин самоубиства. Христово страдање је, према мишљењу Дона, парадигма самоубиства и аутор сматра да се овај чин не спроводи само због неподношљивости живота, већ и због жеље за достизањем трансцедентности у животу после смрти. Дон је у смрти видео савршеност којој људи треба да теже. Овакво мишљење можемо приписати ауторској дубокој религиозности, а не филозофској експликацији феномена смрти.

Молитве у тешким часовима, написане за време проживљавања различитих фаза његове болести (вероватно је тифус био у питању), откривају нам Донова најинтимнија размишљања о души, греху, смрти и Христу. Иако се аутор нада да ће га напоследку

Бог подићи из постеље као Лазара из гроба, медитације о смрти неће нестати из његовог живота. Смрт прати човека од самог рођења и она треба да буде вечна мисао која нас окупира. Медитација број 17 је интимна ауторова исповест о припремању за сопствену смрт, на шта га је асоцирало вечерње црквено звоно. Управо тада ће Дон записати чувену мисао о смрти коју је Хемингвеј цитирао у уводу свог романа *За ким звоно звони*.

Ниједан човек није острво, садржан у себи цео: сваки је човек комадић континента, делић таласа морскијех; ако ли грумен једну отплати море, Европа је окрњена тад, а исто тако и рт, а тако исто и твојих пријатеља држање, и држање твоје исто тако; свака људска смрт окрњује и делић мене, јер нисам од човечанства изузет: и зато никад немој слати гласника да сазнаш за ким звоно звони; јер оно за тобом звони. (Don 2008: 127)

Дон је овим мислима желео да истраже повезаност људске судбине у смрти – смрт је оно што нас чини једнакима и у њој треба да будемо уједињени, јер је читаво човечанство настало од једног творца и тако смо сви у њему саздани. Звоно треба да нас подсећа на неизбежност и неизвесност смрти. Оно је звонило целога дана првог новембра сваке године у Енглеској, када су се људи у католичком духу традиционално молили за душе мртвих које се налазе у чистилишту и којима је била потребна помоћ. Други новембар је био посвећен свим душама (All Souls Day). Сваку Донову медитацију прати јадиковка и молитва, а ова се наставља присећањем на речи Божјих људи о смрти и негодовањем због њене неминовности. Међутим, молитва којом се медитација завршава доказује ауторову веру да се треба препустити Божјој вољи, чиме ће се поништити и страх од смрти.

Дон заправо види последње поништење човека у „другој смрти“ која настаје у гробу са пропадањем тела до прашине која ће се помешати са прашином друма. Од тела постаје „чашица песка, све што је остало од нашег земног праха, и на хрпу смећа, све што је остало од наших костију.“ (Don 2008: 136) Црви постају наша породица и хране се нашим месом. Томас Њутон је слично у стиховима о краљици Елизабети описао похлепне црве, који се хране ројалним лешом и смеју се њеној нагости.

Дон се, у последњој проповеди коју је одржао у цркви Св. Павла 1631. године, обратио својој конгрегацији овим речима које наводи Долимор:

Материца није место рођења, већ смрти из које смо донети у „многоструку смрт овога света“: Долазимо из материце „да тражимо гроб“ и „славимо наше сопствене сахране плачем, чак и на свом рођењу“... Живот је синоним разочарању, узалудности жеље, младост се проводи у прижељкивању, а старост у кајању. (Dollimore 1998: 73-74)

Проповед је одржао у мртвачком покрову: „не да би причао о смртности гласом живог човека, већ да би учио о смртности са својим пропадајућим телом и умирућим лицем“, каже његов биограф Ајзак Волтон.“ (Greenblatt 2013: 44)

Бен Џонсон и Џон Дон су у својим елегијама писали о великој тузи због смрти својих патрона и дружбеника (да поменемо само чувену Џонсонову постморталну похвалу Шекспиру у *Првом Фолију*). Они нису желели да дозволе смрти да загади ширу заједницу, већ су покушали да је поразе славећи уметничку и божанску креацију. Џонсон именује Шекспира као писца за сва времена, а свом сину, који је умро од куге, посвећује стихове којима покушава да анулира бол због смрти детета надом у постојање блаженог живота после смрти:

Збогом, моје најдраже дете и моја радости;
Мој грех је што сам се превише уздао у тебе.
Седам година био си ми позајмљен, и судњег дана
Ћу те платити тачно како то тражи твоја судбина.
О, када више никад не бих био отац! Јер зашто
Човек да тугује због стања на којем би требало да
завиди?
Да се тако брзо ослободимо стега овог света
И да, ако ништа друго, избегнемо јад и беду старости?
Почивај у тихом миру и ако те питају, кажи
„Овде лежи најлепша поезија Бена Џонсона,
За чије добро, од сада, нека сви његови завети гласе
Да када воли никада не воли превише.“ (Vels 2009: 181)

Егзистенцијална идеја да смрт уништава живот обесхрабрује нас да погледамо дубље у сврху постојања. Из тог разлога, Џонсон и Дон теже да у смрти виде ослобађање од терета свакодневице и трансформацију у узвишено стање постојања. Придружили су се идејама ренесансне мисли да индивидуална смрт заврећује пажњу и жалили су покојника деливши са другима сећање на њега. Умањивали су значај смрти и страх од ње прогласивши је познатом и упоредивши је са сном, као што покушава да учини и Хамлет. Дон ће својим чувеним сонетом директно обратити смрти:

Смрти, не буди поносна
Чак и ако те називају моћном и одвратном
Ти ниси таква...
Након кратке дремке, будимо се за вечност
А смрти више неће бити; Смрти, ти ћеш умрети. (Donne, Holy Sonnets 2012)

Поређење сна и смрти, које се често јављало у ренесансној мисли, и за Дона је начин да умањи значај смрти и страха од ње, тако што је доводи у везу са нечим доживљеним и познатим. Сан и смрт се поистовећују јер су једнако везани за мрак и заборав, нуде наду у безболно сутра буђењем (вакссењем), а као метафора јављаће се често и у Шекспировим трагедијама. У филозофском смислу, сан се дефинише као „мала смрт“ о чему ће још бити речи. Сви су размишљали о смрти:

Кроз одјеке заноса и блиставости поезија пробија се основна туга. Болне легенде су ницале свугде; свако гробље има своју авет; свуда где је неки човек убијен јавља се дух. Много света несме да изађе из села по заласку сунца. Увече, на поселу, прича се о кочијама које се појављују и које вуку безглави коњи, са јахачем и кочијашем без главе, или о несрећним духовима који, приморани да бораве у пољима под оштрим ударом ветра, преклињу за склониште неку врзину или долину. Сви ужасно сањају о смрти... Највећи људи говоре са суморним предавањем судбини о великој бескрајној тами која обавија наш мали лелујави живот, о томе животу који је само једна „грозна пуна стрепње“, о том тужном удесу човеку

који је само страст, безумље и бол, о људском бићу које је и само можда проста варљива утвара и болни сан болесника. По њиховом мишљењу, ми се сви котрљамо низ једну злокобну падину, на којој нас случај међусобно судара, а унутарња судбина која нас гура, ломи нас тек пошто нас је заслепила... То је њихов појам о човеку и животу, енглески народни појам који пуни позориште несрећом и очајањем, који свугде излаже погубљења и покоље, који нештедимице сеје лудило и злочин, који ставља свуда смрт као решење. Претећа и тамна магла застире њихов дух, као и њихово небо, а радост, као и сунце, пробија се код њих само силно и на махове... Слободно и пуно развијање чисте природе, које у Грчкој и Италији најзад доводи до сликања лепоте и задовољне снаге, овде доводи до сликања дивље енергије, самртних мука и смрти. (Тен 1954: 28-30)

Опсесивне мисли о смрти, страх од оностраног бивствовања и натприродних појава, као и симболизација смрти (*memento mori*) пресликале су се и на ренесансне позорнице. Сlike лешева, лобања, крвавих предмета, духова и вештица биле су честе: Кидов Хијеронимо чува Хорацијев леш који је у фази распадања у *Шпанској тргедији*, Пилова драма *Битка код Алказара* захтева за извођење три бочице крви, плућа, бубрег и јетру овце, Хамлет нам описује Полонијево тело као вечеру за црве, а духови и вештице прете на сваком кораку. Овакве слике нису биле ретке у ренесансној драми и разлог њихове заступљености нам постаје јасан, након приказа социјалних и религиозних околности времена која укључују и фолклорна веровања, примитивни систем кажњавања и специфичан укус публике. Међутим, физичке и метафизичке манифестације смрти биле су и део конвенционалних елемената трагедије које су елизабетински писци преузели од Сенеке. Примарни разлог употребе слика смрти није био изазвати гађење над лешом, већ исказати бес због губљења граница у смрти између краља и крадљиваца, богатих и сиромашних. Лични идентитет не постоји у смрти и тело се универзално распада у прашину. Персонализовање смрти је покушај утехе јер страх лежи у њеној индиферентности која поништава све разлике по којима ми живимо. Беријева подсећа на војводине речи у Шекспировој драми *Равном мером*: „Смрт веома преруши човека“. (Berry 2002) Ова драма је права макарбистичка представа у којој се смрт помиње 42 пута.

Марлоов Фауст је опседнут смрћу и он ће згрешити револтиран ограниченошћу човека који не може да стекне свезнање. Заправо, оно што човека ограничава и чини га коначним јесте смрт и из тог разлога Фауст одбацује теологију као науку и не жели да прихвати паролу „шта ће бити, биће“. (Marlowe 2000, I, i: 211)

Фауст почиње проблемом. После пар интензивних, чак узаврелих тренутака у којима се доктор одриче логике, медицине и права као узалудних вештина, расположење се напрасно мења када почне да размишља о ономе што сматра централним учењем теологије: „ми морамо умрети вечној смрћу“. (1.1.48). Суочен са бруталном чињеницом сопствене смртности, доктор се распада у неми страх: „то је тешко“. Ово акцентовање смрти није оригинално у Марлоовој драми. Деценију раније, сама Смрт се појавила на лондонској сцени да ликује, „Шта су трагедије, ако не чиновни смрти?“ и било да приказује гомиле лешева, чиновне канибалистичке освете или непокорна самоубиства, крвави крај је неминовност у трагедији. Традиционално, међутим, трагедија је имала за циљ да учини смрт мање страшном. Многе трагедије су биле експлицитно моралне, дајући своје чисте перспективе живота после смрти... За доктора, смрт је тако хитан проблем који му не само узнемирава мисли; физички

узнемирава послове живих... На крају крајева, нема начина на који се може решити проблем смрти, нема начина да доктор види прошлост сопствене смртности и досегне мрачну мистерију будућности. (Fletcher 2011: 18-19)

Доктор обмањује себе игнорисањем мисли о постојању пакла и живота после смрти, иако их Мефистофилово присуство драматизује. Пакао назива измишљеном бабском причом. (Marlowe 2000: I, v: 223) Он ће одабрати сан који је живео у људима пре реформације – сан о људском свезнању. Еван Ферни сугерише да Фаустова привлачност и лежи у томе што нам показује пут до сопствених тежњи и жеља, које ће се испоставити као немогуће. (Ferne 2013: 48) Фауст ће, дакле, згрешити храбро јер више верује у људску савршеност него у грех, не обазире се на божанске законе. Лутер је у јакој индивидуалности и великој амбицији видео демонску силу која нас удаљава од Бога. Ферни сугерише да Фауст исказује и особине лутеранског протестанта и његовог опозита. Проклети сте ако не тежите испуњењу својих жеља, а проклети сте и ако тежите – ђаво је „увек близу“. Фауст не жели да буде кажњен за грех нити жели вечну смрт, али не може ни да се потпуно преда Божјој вољи, јер тада губи контролу над својим животом и бићем. Марло је свакако био упознат са Лутеровим идејама, а Лутер је сматрао да нам црква пружа велику илузију визијама раја и пакла јер она никако није могла да зна шта нас чека у смрти. Зато Марло директно повезује драму са протестантским етосом, чинећи Фауста доктором са универзитета у Витенбергу.

Фауст тражи одговоре на питања о животу после смрти одмах после потписивања пакта са ђаволом. Мефисто му вољно одговара на сва питања, али Фауст остаје у неверици. Како сам Фауст није сведок постојања пакла, он није задовољан одговорима и наставља да сумња. Фауст је заправо и призвао ђавола да би премостио удаљеност између себе и смрти. Међутим, оно што га је довело до прихватања ђавоља сада га удаљава од њега јер није упознао смрт, нити је видео пакао. Фауст час признаје да се не плаши смрти, а час вапи у страшном ишчекивању своје судбине. У средишњем комичном делу драме, Фауст покушава да скрати време и не мисли на смрт. Међутим, ситна животна задовољства нам не могу пружити надокнаду за ту неизвесну претњу коју смрт са собом доноси. Лутер је предлагао својим пријатељима да повремено уживају у разоноди не би ли се на тренутак ослободили болне предсмртне агоније. Међутим, избегавање мисли о смрти није трајно решење, већ само краткорочна терапија. Када Фауст испроба све трикове, он остаје сам са собом и схвата да је он човек који је осуђен на смрт. Чак и на самом крају када ђаво долази по своје, ми не знамо да ли је Фауст заиста завршио у паклу. Оно што знамо је да га жеља за бесмртношћу није напуштала ни тада, јер је пре био спреман да се одрекне своје

човечности него свог постојања. На крају драме, он испољава чежњу да макар буде преточен у природне елементе.

Магбет је Шекспиров Фауст. И он ће, насупротив људским и божанским начелима, зарад сопствене амбиције и среће, угушити у себи страх од смрти и оноземаљске казне желећи да потврди сопствени идентитет. Међутим, његов циљ је мање хуман од Фаустовог и зато ће доживети страшнију смрт, свестан немогућности било какве бесмртности. Таква је карактеризација великих, индивидуализованих ренесансних ликова који ће покушати да држе судбину у својим рукама.

Средњовековна теорија трагедије сумирана у Сиднијевој *Одбрани поезије* као „учитељице несигурности овог живота“ која нас учи моралној сигурности и захваљујући којој можемо заслужити бољи живот после смрти готово се поништава у *Доктору Фаусту* импликацијом да етичка вредност трагедије више лежи у самој вештини постављања питања, а не у давању одговора на њих. Овакву поставку етичких питања наћи ћемо и код Шекспира.

Шекспир је био доследан средњовековној традицији *memento mori*. Медитација о смрти је најочљивија у *Хамлету* и уопште у трагедијама освете, али је присутна и у проблемским драмама, сонетима, чак и у комедијама. Размишљање јунака о феномену смрти и лешу који се распада доводи до контемплације о сопственим греховима, суду после смрти и евентуалном спасењу. Јорикова лобања, која постаје лобања сваког човека, спада у типичну слику традиционалне слике *memento mori*. Стављајући Хамлета у расцеп између више ауторитета (оца, краља, сопствене савести), Шекспир као да истражује психолошке притиске које је протестантизам наметнуо индивидуи. „Иако није ни полемичка ни доктринална, ова драма говори о изазовима оних који живе у постреформацијском свету.“ (McEachern 2002: 93) Хамлет је одбацио све ауторитете и коначно прихватио Божје провиђење, међутим, он све време, попут ренесансног скептика, преиспитује друштвене и религиозне истине. Испитивање природе духа спада у још једну сцену којом се Шекспир укључио у савремене дискусије о чему ћемо још говорити.

Алузије на савремене дискусије и дилеме наћи ћемо у многим Шекспировим драмама како имплицитно и симболички провирују иза обриса радње. Многи критичари сматрају да је марамица у *Отелу* алузија на католичку материјалну манифестацију вере и магичну моћ предмета. Јаго својим ђаволским умећем руководи оним што Отело види и користи његову заслепљеност материјалним приказима да га наведе да посумња у Дездемону. Он је представник макијавелистичког типа човека. Свет *Краља Лира* је очишћен од магије и у њему нема никаквог доказа да Бог брине о

људима пред лицем прождирујућег зла. Оваква атмосфера упућује на реформаторски покушај да се свет оголи од свих дотадашњих католичких слика, да се магија и чудо истерају из света и успостави само духовност што доприноси осећају човека да Бог не борави више ту. Удаљен и скривен, Бог у *Краљу Лиру* постаје индиферентан према патњама људи. Описујући судбину Глостера после ослепљења која је обележена очајем (сматран је грехом у ренесансном периоду), Шекспир приказује изолацију постреформацијског човека и његов губитак вере у Бога. „Ми смо боговима ко муве несташним/ Дечацима, они нас убијају ради забаве“ - каже Глостер. (Šekspir 1966 IV, i: 435) Његово исценирано самоубиство и спасење указују на потребу за вером у чуда јер је без њих тешко живети у свету у којем нема Бога. Едгар зато лако манипулише оцем јер овај верује у чуда и ђавола, док са друге стране, сумња у Божју милост у коју ће напослетку поверовати када добије доказ за то. Гринблат је рекао да сцена на Довер литицама подсећа на католички екзорцизам, али и показује моћ коју илузија театра има на своје гледаоце. Како је Едгар убедио оца да скаче са високе литице, да га ђаво искушава, а Бог спасава, тако и драмски писац манипулише гледаоцима и магијом своје речи убеђује у одређене слике. Речи су све. (McEachern 2002: 92-98)

Покушај Глостеровог самоубиства и многа друга извршена самоубиства у драмској литератури овог времена сведоче не само о стоичкој и сенекинској конвенционалној употреби ових чинова у драмске сврхе, већ и о заступљености мисли човека о самоубиству у свету постреформацијске Енглеске.

3.3. Самоубиство у ренесансној Енглеској

Колико се став према смрти променио у периоду ренесансе, говори и податак да је много аутора отвореније и смелије интерпретирало самоубиство које се у хришћанству сматра за највећи грех и увреду Богу као творцу живота. Стрпљива патња је херојски чин у хришћанству, а паганско самоубиство је кукавичлук. Самоубиство се у очима хришћана тумачи као чин слабог духа и нерелигиозног човека. Како *Библија* нигде експлицитно не говори о забрани самоубиства, а шеста Божја заповест забрањује убиство, интерпретације овог чина су постајале све смелије. Средњовековно хришћанство није могло да оправда свој изричит став о осуди самоубиство, јер се ни *Нови Завет* нигде не бави овом темом непосредно.

Религиозни очај људи је био више него наглашен у протестантској Енглеској, посебно због учења о предестинацији. Идеја да није важно како живимо јер нам је онострани живот предодређен, изазивала је код верника незадовољство, одузимала им

наду и доводила их у очајање, што је допринело све одважнијим покушајима да се самоубиство оправда. Протестантизам проповеда дубоко сагледавање себе и својих грехова, па тек онда окретање Богу. Човек открива презир према свом греху и свету, али не сме да пожели смрт јер му је наметнута религиозна и социјална забрана да оконча свој живот. То га не спречава да о излазу из таквог света размишља и покуша да га оправда.

Све хришћанске вере у самоубиству виде ђаволски чин који надахњује очајање као један од највећих грехова:

Протестантски свет није ништа мање строг у погледу овог питања. По Лутеру, самоубиство је просто убиство које је починио ђаво... Онога ко се убије запосео је ђаво, а то га ослобађа одговорности... Упркос свему, додаје, такве случајеве треба кажњавати, зато што ће иначе ђаво постајати све одважнији. (Minoа 2008: 91)

Самоубиство се у Енглеској сатанизује и црква чак прихвата нека народна сујеверја када се сахрањује самоубица. Леш самоубице се сахрањује лицем према земљи у правцу север - југа да не би могао да васкрсне, набија му се колац кроз срце да не би могао да устане из гроба и узнемирава живе и често се сахрањује на раскрсници путева да би га људи газили и да он сам не би знао куда да крене уколико устане из гроба. Ако би тело самоубице било сахрањено на гробљу, било би положено у неосвештану земљу, обично у северни део гробља где су се сахрањивали и некрштени, каже Миноа. (Minoа 2008: 94)

Расправа о самоубиству је покренута за време владавине Хенрија VIII у црквеним круговима због неслагања калвиниста и англиканаца о овом питању, што је навело и интелектуалце да више размишљају о овом чину. Ренесансни мислиоци су проналазили идеје о оправдању самоубиства као бекства из тескобног живота у учењима стоика, док је забрана овог чина била главна позиција хришћана. Хамлет се налази у расцепу оваквих мисли. Захваљујући преводима дела Плутарха, Плинија, Тацита и других, хуманисти се упознају са херојским античким самоубиствима, стоичким и епикурејским учењима захваљујући којима ће мислиоци раног модерног доба почети да преиспитују овај феномен.

У покушају либерализације кажњавања самоубиства, које је било врло сурово у Енглеској, правила се разлика између несрећне и преступничке смрти. Гробари ће у *Хамлету* дискутовати о овом проблему. Офелијин свештеник каже да би она требало да буде упокана у неосвештаној земљи због тога што је учинила. Гробари, такође, коментаришу Офелијин статус, јер би, да је потицала из сиромашне и неутицајне породице, завршила ван освештаног земљишта. Дакле, неједнакост људи у смрти видљива је и на овим примерима. Лако је замислити да би Офелијина породица на суду заступала тезу да се једна девојка случајно оклизнула и упала у реку. Офелијин случај

би чак могао добити парницу на суду уколико би се бранилац позивао на лудило као главни узрок самоубиства. Роланд Фрај указује на то да је мртвонадзорник и дозволио хришћанску сахрану, а свештеник је одбио због чега Леарт толико и протестује. (Frye 1984: 300) Зашто би се овакве манипулације истине уопште чиниле? Зато што су казне у случају потврђивања намерног одузимања живота биле страшне, не само за тело преступника и за његову душу која би вечно боравила у паклу, већ и за читаву његову породицу.³¹ Сва имовина преступника би одлазила држави. И у оквиру ове праксе честе су биле злоупотребе имућнијих и угледнијих чланова друштва који су успевали да издејствују ослобађање од такве пресуде позивајући се на лудило починиоца. Мада, аристократе су ређе чиниле самоубиства јер су имали неку врсту замене за одбрану части, а то су били двобоји, док и они нису почели да се третирају као самоубиства законом из 1670. године. Кажњавање самоубица доводило је не само до финансијске пропасти целе породице, већ и социјалне смрти, односно искључења из друштва, осрамоћења и губитка идентитета. Из тог разлога су породице користиле разна средства манипулације и кривоклетства да би доказале лудило самоубица и да би наследили њихово имање. Међутим, ово су били ређи случајеви јер се власт трудила да спречи извршавање самоубиства оштрим мерама. Она није смела да дозволи појединцима овакву слободу, јер је то могло да води до анархије. Дакле, поред религиозних и социјалних притисци су утицали на контролисање човековог става према самоубиству. Посебно се у одређеним историјским тренуцима, када је пад наталитета био велики и продуктивност друштва умањена (рат и епидемије), власт строжије односила према самоубицама.

Велика индивидуализација човека ренесансе (личнији однос са Богом, индивидуална свест и капиталистички приступ добрима) довела је и до његове усамљености. То посебно важи за хуманисте који су се окренули својим књигама и знању, што им није могло донети бољи социјални положај и уклопљеност у друштво. Диркемова теорија да стопа самоубиства зависи од степена друштвене интегрисаности показала се као тачном и за ренесансног усамљеног човека. Протестантизам је ослободио вернике туторства цркве, али му је укинуо утеху какву је исповест пружала и учинио га рањивијим према декаденцији човечанства. Сада се свако борио сам за своје место под сунцем и изнад сунца. Емил Диркем је дошао до закључка да је стопа самоубиства већа у протестантским државама управо због слободног духа испитивања себе и света, што води ка религиозном индивидуализму. (Dirkem 1997: 173-174) Иако је

³¹ Конкретни, документовани примери су забележени у делу Цефрија Вата *Од греха до самоубиства*. (Watt, J. W. 2004. *From Sin to Insanity. Suicide in Early Modern Europe*. New York: Cornell University Press. page 25-48)

Енглеску издвојио као умерену протестантску земљу у којој ово није био изричит случај, о самоубиству се, у овој тада новој протестантској земљи, говорило више него раније и због културне и материјалне кризе. Социјална и религиозна атмосфера Енглеске изродила је низ текстова у којима се по први пут феномен самоубиства систематски разрађује. У њима се доводе у питање традиционалне забране како би се изучили мотиви и вредности тог чина у светлости разума и античких примера. Први пут се у западњачкој историји примећује такво интересовање за самоубиство. Мишљења си у даље подељена: има оних који оправдавају самоубиство уколико оно има неку дубљу сврху или је учињено за опште добро (утилитаристичко), али има и оних који су против овог чина и који сматрају да никаква сврха не може да га оправда (деонтолошко).

Није случајно то што се у овој земљи развија систематично размишљање о добровољној смрти између 1580 и 1620 са Марлоуом, Шекспиром, Џоном Доном, Робертом Бартоном и многим другима... Продор античких примера у интелектуалну елиту означава почетак преиспитивања или барем збуњеног поређења античког и хришћанског става, иако све то још увек не доводи у питање хришћански морал. Проблем самоубиства поставља се на други начин, преко лудила, које је веома модерна тема крајем 15. и средином 16. века. (Minoa 2008: 96)

Лудило је донекле образина смрти јер је лудак већ мртав за себе и за свет, он није свој. Тако ово неконтролисано психичко стање постаје изговор за бекство од греха који опседа лутеранску мисао. „Пошто га притиска беда, смрт, грех и пакао, човечанство се укрцава на брод лудака. Но, од апсурдног одговора на забрињавајуће животне проблеме, лудило брзо постаје рационална критика апсурдног људског понашања“, истиче Миноа. (Minoa 2008: 97) Еразмо Ротердамски у *Похвали лудости*, додуше сатирично, истиче да је људски живот толико испуњен тешкоћама, сиромаштвом, болестима и патњом да човек треба бити луд да остане у животу. Они који су се убили су мудри, али не може свако да буде мудрац или да изврши самоубиство - шта би онда било са светом? (Roterdamski 1995 : 64) Из тог разлога је лудост потребна човека, да би упркос многобројним мукама живота, остао у њему. Лудост заправо помаже човеку да подноси „праћке и стреле судбе обесне“. (Šekspir 1966, III, i: 280)

Томас Мор је у својој *Утонији* изнео идеју блиску данашњем покрету за легализацију еутаназије: људи могу да одлуче да окончају свој живот уколико болују од неизлечиве болести и притом добију сагласност од свештеника:

Али ако је болест не само неизлечива већ болеснику задаје сталне и ужасне муке, онда свештеници и магистрати саветују јединку отприлике овако: За тебе је у животу све изгубљено! Другима си тежак, а себи си несносан, пошто само надживљујеш своју смрт. Одлучи се да не храниш више ту неизлечиву кугу. Живот је твој само мучење и зашто оклевати? Пун наде што ћеш се ослободити своје тамнице, мучилишта свог, свог чемерног живота, одлучи се и ослободи се сам, или дај одобрење да те други ослободе! Само ће патње твоје а не срећу твоју прекинути смрт, и стога је мудро ако је убрзаш. То те саветују свештеници, тумачи воље божије! Послушај их, учинићеш побожно и свето дело. (Mor 2002: 148)

Мор тумачи самоубиство само као разумну меру која се спроводи у изузетним случајевима, док појединац сам никако не може да одлучи да се убије. Тада ће бити бачен у обичну рупу без сахране каква доликује човеку. Као и антички законодавци који су допуштали самоубиство уз одобрење Сената (Dirkem 1997: 362), Мор се залаже за исти третман људи у својој *Утонији*. Касније је, као заточеник Тауера, одбацио идеју о самоубиству и писао да таква идеја може да задеси човека само ако га је запосео ђаво, а свети људи који су то учинили, мора да су добили позив од Бога.

Готово сви познати ренесансни мислиоци и писци су писали о самоубиству: Сидни, Шекспир, Дон, Монтењ, Бекон и други. Филип Сидни у делу *Грофица Пембрукове Аркадије* (*The Countess of Pembroke's Arcadia*) из 1580. године описује расправу између присталица и противника самоубиства. Бекон у свом есеју о смрти из 1607. године проучава самоубиства и ни у једном тренутку их не осуђује. (Mіnoа 2008: 109) Међутим, дело Џона Дона, *Биатанатос* са поднасловом „*То убиство самога себе није по природи толики грех да не може да буде другачије*“ је дело у потпуности посвећено рехабилитацији самоубиства. Ово прво енглеско дело које ће покушати да оправда самоубиство написано је око 1603. године, али је штампано тек после Донове смрти 1647. године, када ће се његови аргументи боље прихватити у земљи опустошеној грађанским ратом. Век касније, још један британски писац и филозоф ће се устручавати да објави своје дело *О самоубиству и бесмртности душе*. Дејвид Хјум је сматрао да човек има апсолутно права да себи одузме живот, јер ако је Бог дозволио да убијамо животиње, зашто би био окрутан према човеку који ником другом, сем себи, не чини зло. Смрт јединке не одузима заједници и друштву постојање и не умањује их. Дон, са друге стране, сматра да смо сви повезани у смрти и губитком једног члана заједница губи део себе, али то не значи да треба по сваку цену тежити очувању живота.

Џон Дон је самоубиство назвао природном и рационалом одлуком бића да заустави патњу. Он започиње дебату признањем да универзум и држава самоубиством губе живот појединца који преузима улогу Бога. Међутим, човек поседује сопствену вољу која ће повремено, услед тешких животних тренутака, исказивати жељу за ослобођењем тегаба. Позива се на речи Ципријана које цитира: „Зидови и кров се тресу, зар нећете изаћи напоље? Уморни сте од ходочашћа, зар нећете отићи кући?“ (Donne 2012: conclusion) Позива се и на Морову *Утонију* у којој је самоубиство дозвољено у изузетним случајевима. Наводећи примере многих античких самоубиства, речи и законе хришћанских отаца и власти поводом овог питања, Дон закључује да човек самоубиством не би увредио Бога, јер ако му је он већ дао бесмртну душу, он “не би потопио брод, већ би га само упловио у сигурну луку, и бацио сидро.“ (Langley 2009:

220) Зашто би самоубиство био грех и зашто би осуђивали неког који га је извршио, када су многи хришћански свеци и мученици извршили овај чин што је представљено у *Библији*?

Дон посматра самоубиство као правовремено бекство од греха и не види га као последицу очајања. Многобројним примерима он жели да читаоцима укаже на истину, колико год она застрашујућа била. Самоубиство је лек за живот, међутим, читање *Биатанатоса* нуди отровно сазнање које је слично оном које су Адам и Ева добили када су преварени од стране Сатане. Сам Дон се прибојавао да ова књига може да утиче на пораст самоубистава. Он свакако не одобрава овај чин, само жели да разбије предрасуде о њему. Сам је био незадовољан животом и послом, меланхолија и смрт су честе теме у његовим делима, али као и већина аутора који опширно пишу о смрти и самоубиству тиме само желе да побегну од те идеје која их прогања и готово га никада сами не извршавају. Фројд је објаснио литерарну заступљеност теме самоубиства као покушај писца да преусмери самодеструкцију и агресију са других људи на имагинарне ликове који уместо њега проживљавају смрт. Дон је касније порицао овако слободну интерпретацију самоубиства, али ово његово дело је свакако изазвало жестоке реакције анти - суицидиста.

Књига Џона Дона има три дела: да ли је самоубиство противно закону природе, закону разума, закону Бога?.. Разум мора да нам расветли шта је добро или лоше за нас. Понекад може да буде разумније убити се. Осим тога, људи су се убијали на свим местима и у свим епохама, што указује на то да тај чин није толико противан природи колико се то жели рећи... Можемо одустати од живота ради неког већег добра, па онда се то не противи закону разума. О богу Дон каже да *Библија* нигде не осуђује самоубиство. И он поставља питање онда убиства у рату, одбрани и добровољних мучеништва, зар то није самоубиство? Зар Христова смрт, као Доброг пастира, није самубиство *par excellence*? Свети Августин каже да је Самсон добио посебан позив од Бога, али то је чиста претпоставка. (Minoа 2008: 118)

Основни циљ Џона Дона је био дати човеку слободу избора између живота и смрти и не осуђивати самоубиство до те мере да се читава породица самоубице доведе до сиромаштва и изопштења из друштва и цркве. По енглеском закону самоубиство је третирано као убиство (себе). (Donne 2012: chapter II)

Без обзира на то што у правом животу ова прва криза европске свести није утицала на повећање стопе самоубистава, о овом чину се све више размишља. Волтер Рајли је за време заточење у Тауеру, 1603. године, покушао да изврши самоубиство ножем. Написао је писмо жени да би покушао да објасни овај чин:

Не могу да живим са мишљу да сам исмејан... О смрти, уђи у мене, уништи сећање на све то и сахрани ме у сенци заборавља. О смрти, уништи моје сећање, које ме мучи, моја мисао и мој живот не могу да пребивају у истом телу... Не плаши се да ћу умрети у очајању и без Божје милости, ни не помишљај на то, већ буди сигурна да ме Бог није напустио и да ме Сатана није довео у искушење. Нада и очајање не живи заједно. Знам да је забрањено убити се, али верујем да је то забрањено да се не бисмо уништавали из очајања због изгубљене Божје милости. (Minoа 2008: 139-140)

Рајли као да је желео да одговори на Хамлетово питање са „не бити“, јер је дошао до закључка да неке околности могу и морају оправдати самоубиство. Међутим, представљена криза вредности се махом осликава у свести интелектуалне елите, док је обичан свет и даље био против самоубиства као ђаволје чини, с тим што покушава да апелује на власт због строгости закона према извршиоцима овог чина.

Највећи пораст самоубиства у Енглеској овога периода се дешава за време лоших година жетве и куге, што иде у прилог Диркемовом учењу да самоубиство није искључиво реакцијски чин поремећеног ума, како ће га ренесансни мислиоци све више тумачити, већ је реакција на социолошке и економске околности појединца. Мит о „енглеском јаду“ који је пратио ову земљу од XVIII века, јавио се заправо због енглеске бирократске перфекције која је од година куге водила детаљну евиденцију о броју умрлих одакле се створио утисак да је број самоубиства био највећи у XVII веку.

Оволико размишљање о самоубиству и смрти је јасан знак културне кризе коју ће привремено разрешити следећа генерација интелектуалаца са Хјумом, Декартом, Хобсом, Паскалом и другима на челу. Све више се чин самоубиства оправдава психолошком слабошћу човека и меланхолијом, када престаје да буде третиран као грех и тако постепено постаје предмет интересовања медицине, а не више теологије и филозофије чиме се заправо секуларизује. Када црна жуч, та хладна, густа и сува течност овлада јединком проузрокује меланхолично расположење и рађање идеје о самоубиству. Прво је Тимоти Брајт објавио студију *Трактат о меланхолији* у којој је Довер Вилсон пронашао много синтагми и паралела које ће Шекспир користити, посебно у *Хамлету*. (Wilson 1962: 309-320) Затим је Роберт Бартон, у свом славном трактату *Анатомија меланхолије* из 1621. године покушао да објасни како се меланхолија ствара и како је треба лечити.

Ова размишљања, каже он, нарочито погађају учене људе, чија размишљања лако могу скренути ка морбидном преживању. И он (Бартон) има такве склоности, и због тога, поверава нам „пишем о меланхолији, да бих се нечим заокупио и побегао од меланхолије“. Његов опис болести је класичан... ту је реч о вишку црне жучи, повезане са најмрачнијим од свих елемента - земљом, и најмрачнијом од свих планета - Сатурном. Та се нарав стиче рођењем, а неки људи су, дакле, предодређени за мрачну нарав. Ту црту, међутим, може побољшати или погоршати друштвено окружење и понашање појединца. (Minoa 2008: 122)

Бартон је веровао да се меланхолија може излечити уз помоћ музике, чистог ваздуха, вина, сунца, читања, чајева и нормалног сексуалног живота јер је, попут Фројда, сматрао да је сексуална фрустрација извор меланхолије. Најзначајнији савет који је Бартон дао оболелима од меланхолије је да никако не самују. Сиромаштво је по њему још један разлог меланхолије, а ово свеобухватно објашњење меланхолије било је модерније од учења свештенства његовог времена који су меланхолију и самоубиство приписивали натприродним утицајима (ђаволу). „Меланхолија је изнемоглост без

грознице, која има, као своје обичне пратиоце, страх и тугу без неког очигледног повода“, каже Бартон. (Lund 2010: 9) Међутим, главни извор меланхолије, он ипак види у прародитељском греху. „Меланхолија је ознака смртности... Меланхолија је неизбежан резултат гледања кроз мрачне наочаре.“ (Lund 2010: 195) Из само овог кратког приказа видимо да је Бартон обухватио психолошке и социолошке околности које човека, захваћеног меланхолијом, могу лако да натерају да одузме себи живот. Не размишља ли и Хамлет о самоубиству подстакнут својим меланхоличним стањем? „Меланхоличним људима је душа гангренозна, изједају је бриге, незадовољство, *taedium vitae*, нестрпљење, стрепња... не могу да поднесу друштво, светлост, живот сам. Уништавају се... у једном тренутку он се сломи или умори од живота; жели да се убије.“ (Minoa 2008: 123)

Као претеча модерних психолога, ако изузмемо античку идеју о течностима, Бартон ће допринети секуларизацији самоубиства и његовог осуђивања као ђаволске творевине. Као претеча модерне суицидологије, узео је у обзир и социјалне прилике које окружују човека и утичу на његово меланхолично стање, односно, одлуку да изврши самоубиство јер овај чин није само производ лудила. У том случају би нам лако било решити овај проблем као искључиво индивидуални, каже Диркем. (Dirkem 1997: 55) Бартон истиче бројне разлоге, попут невоље, беде, болести или религиозног страха, који могу навести људе на овај чин. Он ће посебно окривити католике и пуританце који су креирали и спроводили застрашујуће казне за самоубице на овом и оном свету. Религиозна меланхолија је резултат сујеверја, идолатрије, очаја или богохуљења и од ње оболевају најчешће грешни људи јер су притиснути многим осудама. Бартон само захтева самилост према људима који изврше самоубиство, јер нико не зна иду ли они у пакао. О томе ће одлучити само Бог, а ми треба да их жалимо јер се нико не убија од среће. Бартон је набројао најславније примере самоубиства из античке и хришћанске историје желећи да нагласи идеју о прихватању, па чак и величању појединих случајева. Оваква секуларизација самоубиства била је супротна црквеној осуди овог чина и ова два гледишта ће се сукобљавати све до XIX века, истиче Миноа. (Minoa 2008: 122-123)

Оно што је ренесансна мисао о самоубиству постигла није била апсолутна рехабилитација овог чина. Много разговора на тему самоубиства није допринело смањењу, нити пак повећању броја самоубиства. Вредност дела која смо представили лежи у самом постављању питања о самоубиству јер у средњем веку она нису била ни постављана. (Minoa 2008: 110) Хришћанско тумачење самоубиства је и даље било на снази и строги закони су се и даље спроводили због извршења овог чина, али се глас одбране чује све гласније и има дужи ехо.

Проблем самоубиства није био само тема филозофије, медицине и религије, већ је продро и у књижевност. Фикција ослобађа званичне осуде, те на позоришној сцени ренесансе, у песмама и романима можемо наћи многобројна самоубиства. Популарност ове теме је била изузетна и код писаца се не чује често осуда самоубиства. Морална поука самоубиства нигде није у првом плану јер се убијају и лоши и добри ликови, а у зависности од мотива и околности, самоубиство ће бити окарактерисано као кукавички или узвишени чин, истиче Миноа. (Minoa 2008: 126) Љубав, грижа савест, част, очајање и све више економско – друштвена криза постају главни мотиви самоубиства. У Енглеској се, само у драмама између 1500. и 1580. године, у више од тридесет комада јавља један или више случајева „добровољне смрти“. (Minoa 2008: 83) Драме са класичном темом почињу да величају самоубиство. Марлоов Фауст је типичан пример незадовољног хуманисте који, у немогућности да стекне неограничено знање, долази у искушење да се убије. Свестан ограничености људског ума, а жељан превазилажења тих граница, он ступа у савез са ђаволом и након тога један од излаза из греха види у самоубиству иако га не чини.

Срце ми је толико отврдло, да не могу да се покајем;
Једва да могу да потражим спас, веру или небеса:
Мачеви, отрови, конопци, и отроване оштрице
Ми се нуде да се уништим. (Marlowe 2000 II, i: 225)

Шекспир је проучио многе околности и мотиве овога чина кроз чак 52 самоубиства која је приказао у својим драмама, колико их је избројао Жорж Миноа. (Minoa 2008: 130) Он га начелно не оправдава, али га и не осуђује оштро и чак га имплицитно одабрава у драмама са античком тематиком. Хамлет ће се својим чувеним монологом „Бити ил` не бити“ укључити у савремену дискусију о феномену самоубиства, која је одраз бриге ренесансног човека услед кризе културне свести.

За четрдесет година је на сценама енглеских позоришта извршено више од две стотине самоубиства у стотинак комада: ова бројка сама за себе открива један „друштвени феномен“, привлачност коју публика осећа делом из радозналости, делом из забринутости. Гледаоци с краја XVI и почетка XVII века гладни су добровољне смрти. (Minoa 2008: 109)

Поистовећујући се са ликовима који се усуђују на овај чин, гледаоци, који не смеју то сами да учине, доживљавају макар непосредно искуство самоубиства. Не би ова тема била толико заступљена да није лековито деловала на друштво и саме ауторе. Учесталост приказивања самоубиства на ренесансној сцени је вероватно имала за циљ да пружи искуство „добровољне смрти“ генерацији овог кризног периода, да би је тиме спречила да се у реалности одаје оваквим искушењима. Преко литерарне смрти, публика стиче одређени увид у феномен умирања било оно добровољно или не. Не излажући се опасности, она са јунацима умире и надживљава их, чиме се ослобађа

страха о смрти и доживљава неку врсту катарзе, како истиче Едгар Морен. (Moren 1981: 208-209)

Велико интересовање за самоубиство и смрт у ренесанси се, дакле, јавило у тренутку кризе културне свести. Хелиоцентрични систем, хуманизам, реформација цркве и јачање науке уздрмало је читав систем вредности.

У периоду мутације и транзиције према модерном духу, дакле од 1580. до 1620. долази до уобичајених прелома из кризних времена.: један део елите одушевљено и бучно креће ка новом свету, други део, у којем су политичари и људи од вере, везују се за традиционалне вредности, које су уздигнуте до статуса вечних и апсолутних истина, док већина, неодлучна и забринута, посматра њихове сукобе, спремна да се уједини са јачим. (Minoа 2008: 135)

Оваква слика друштва пресликаће се и на књижевност: када мир и стабилност краси друштво, добро у литератури увек побеђује, међутим, у тренуцима транзиције, опасност зла постаје доминантна и тема је великих књижевних дела. Тада смрт често представља једино решење.

Племенита душа, она од које је саткан херој, она којој се дивимо, може само да се убије кад се суочи са противречним дужностима, и зато што не прихвата половична решења и нагодбе. Шекспировске трагедије... јесу механизми смрти, у којима се фатални исход наслућује као неизбежан од самог почетка. Епохе у којима су веома значајни комади са самоубиствима јесу епохе у којима долази до сукоба вредности. (Minoа 2008: 135-136)

Како је XVII век био више песимистичан према свету и човеку од претходног, и став према самоубиству се променио. Заостриле су се забране јер се сва нада човека поново усмерава ка оностраном, а овај живот се тумачи као привремени и припремни за онај после смрти који ће бити пун уживања. Крај овог века доноси другу кризу европске свести када питања о самоубиству почињу поново слободније да се тумаче.

Енглеска је у време ренесансе претрпела велике друштвене, економске, филозофске и религиозне промене које смо скицирали у претходном делу рада. Однос према смрти, убиству и самоубиству је од највећег значаја за нашу тему и из тог разлога смо на овом месту представили опште идеје о овим феноменима и главне мислиоце који су се њима опсесивно бавили. Објаснили смо разлоге промене става према њима и њихову свеобухватнију заступљеност у литератури. Можемо закључити да је ренесанса била историјско раздобље на граници модерног доба које је експериментисало са светом на нов начин, преиспитивало многе традиционалне норме, али које није посве било у стању да раскине са многобројним веровањима и праксама које су дуго биле део колективне свести човека. Једно од тих је и веровање у духове, који су као натприродни елементи неодвојиви од теме смрти и предмета трагедије. Они ће бити предмет многобројних дискусија у периоду ренесансе, посебно религиозних и њих ћемо приказати да бисмо схватили у каквом их контексту Шекспир користи. Да ли су они искључиво погодни и конвенционални драмски елементи или пак имају дубље културно - религиозно значење? Натприродни елементи су одувек били саставни део

трагедије због драматизације језе и тајанства, наговештаја зла, моћи и смрти, али и због вере у њихово постојање. У периоду пре и после реформације у Енглеској су се водиле жестоке расправе о постојању духова и вештица, а како их је протестантизам избацио из свакодневног живота, они се пресељавају на позоришну сцену. Приказаћемо историју веровања људи у духове, посебно уважавајући ренесансну мисао о њима и њихову употребу у драмама, док ћемо Шекспирове конкретне примере представити у централном делу рада.

3.4. Духови као ехо смрти

Веровање у духове и натприродна бића датира од давнина. Већ смо говорили о вери архаичних људи у двојнике, а њихова сличност са духовима је очигледна. Двојници су у архаичним друштвима сматрани за душе умрлих бића која могу снажно да утичу на живе (после смрти етеричне душе се крећу кроз простор и време, али могу преузети и материјални облик). Оваква веровања су настала због наде живих да постоји неки алтернативни свет мртвих у којем ће и они постојати после смрти и из којег се може комуницирати са живима. У првом поглављу смо говорили о томе да у корену ових веровања лежи човеков страх од смрти, покушај приближавања света мртвих живима и нада у бесмртност. Из ове исконске жеље рађа се веровање архаичних људи у двојнике угледнијих предака који постепено израстају у мала божанства. У истом корену лежи и успех монотеистичке религије која ће обожавати једног универзалног Бога. „Потреба човека да верује, али и општи са оностраним светом (не би ли тако `доказао` себи своју веру) показала се, кроз хиљаде година, неодољивом.“ (Јеротић 2007: 44)

Двојник је имао значајну улогу и у књижевности од првих писаних споменика. Гилгамеш призива дух Енкидуа у жељи да сазна има ли живота после смрти и какав је тај живот. Иако је и сам зашао у свет мртвих, Гилгамеш није доживео искуство саме смрти и не зна шта од ње може да очекује. Он је препознао душу Енкидуа, али пријатељи остају далеко један од другог јер нема моста између живих и мртвих. Хришћанска црква ће касније учити да је једини начин да се то постигне молитва за умрле, истиче Владета Јеротић. (Јеротић 2007: 48) Енкиду се не усуђује да открије Гилгамешу тајну света мртвих јер би, након сазнања какав је онострани живот, Гилгамеш могао само да плаче над људском судбином. Као и дух Хамлетовог оца, Енкиду зна да откривање тајне о оностраном постојању може заледити крв у жилама живих.

Стари Грци су веровали да душа којој је ускраћена традиционална сахрана не може да доспе до Елизијума, те се таква јављала живима и захтевала достојну сахрану (дух Патрокла се јавио Ахилу у сну), истиче Тизелтон Дајер. (Dyer 1884: 48) Платон је духове (демоне) замишљао као бића која се налазе између богова и људи на хијерархијској лествици и веровао је да смртници преко њих могу имати контакта са боговима. Ниједан бог не разговара директно са људима. Ни демони нам нису видљиви јер су од ваздушастог састава и живе између сфера ваздуха и етра. Међутим, они су бесмртни и неки од њих су живели у људском телу пре него што су то постали. Сваком човеку је дат по један дух да му буде вођа и заштитник. Ове Платонове мисли долазиле су до средњовековних аутора и утицале су на креирање хришћанске слике демона и анђела. После појаве хришћанства, духови постају више авети којих се треба плашити него оне које могу помоћи живима. Они су сада несмирене душе које лутају светом, тражећи правду и смањење тегоба на оном свету и постају оружје демона и ђавола.

Спиритизам се практиковао у свим временима, посебно у фолклору, који је неговао веру у могућност комуникације са духовима да би се умилила њихова моћ и тако осигурао бољи живот на овом и на оном свету. Накромантија, као специјални облик окултизма, претпоставља призивање духова и договар са њима. Спиритисти верују да се душе покојника указују тако што се броја титраја етеричке супстанције смањи на број титраја физичке материје, док су медији само средства „из чијег тела излази за време сеансе специјална бела фина материја звана перисприт или ектоплазма.“ (Милин 1995: 223) Милин каже да је прво одушевљење окултизмом настало у периоду када је античка филозофија заменила многобожачку религију. Неоплатонизам је мистичан и окултистичан. Други пут се навала окултизма јавља у доба хуманизма и и ренесансе, када је човек поново био суочен са опадањем моћи религије – хришћанства. Старо паганство, окултизам и магија почиње да се јавља због слабљења хришћанства, које је до тада било владајућа идеологија европске културе. Трећа фаза обновљеног интересовања за окултизам се јавља у другој половини XIX века, поново због слабљења вере, а јачања атеизма, истиче Милин. (Милин 1995: 197)

Религија и магија верују да поред материјалног, постоји и неки надфизички свет и да веза између та два света постоји. Међутим, религија жели да нам тај други свет представи као будућу вечност коју треба заслужити, а магија покушава да од оноземаљских сила добије корист у овом свету. Иако религија одбацује магију, она прихвата могућност њеног постојања кроз демонске силе нечастивог. *Стари завет* говори о вештицама и чаробњацима, а тек у *Новом завету* имамо појаву ђавола. Сатана *Старог завета* је био Божји слуга за рђаве послове, а не непријатељ Бога, док у *Новом*

он постаје и једно и друго. Демони сада постају некадашњи пали анђели, које је охолост довела до прогонства у пакао. Посебним подвигом ђавола се сматра сједињавање ђавољег духа са људским умом, што узрокује опседнутост. Из тог разлога се вештичарење и чаробњаштво у средњем веку сматрало ђавољим послом. Магија је чак старија од теорије о духовима, она чини језгро анимизма од ког ће настати и религија. Фројд наводи Фрејзерову поделу магије првобитних људи на две врсте: имитативну или хомеопатску (она која се дешава онда када се имитира поступак који се жели произвети, попут имитирања кише) и контагиозну (када се путем предмета жели неком наудити или помоћи). (Frojd 2011: 231-232)

Католичка концепција оностраног света као трочланог царства погодовала је утврђивању вере у духове. Идентификација чистишти са посебним местом, које ћемо касније описати, је настала касно. Званично се појављује тек у дискусији између римске и грчке цркве 1254. године. Чистиште је био једини простор из кога су духови могли да се појаве живима, а како су уливали страх, требало је објаснити разлог њиховог појављивања. Духови најчешће траже помоћ у виду молитви и опросница грехова, уверева папско свештенство.

Утваре и духови које су људи у ствари сусретали били су скоро увек застрашујући. Они су били предсказања катастрофа, знаци лудила, или оличење зла, јер је ђаво могао да узме лик умрлог и да усађује грешне мисли у главе оних који не посумњају. Насупрот томе, црквена предавања требало је да пруже објашњење зашто духови прогањају своје вољене: мртви у својим мукама у чистишту просто преклињу да не буду заборављени... А са сећањем, у облику одговарајућих обреда, доћи ће и опрост. (Grinblat 2006: 314)

Гринблат нас информира да је у случају појаве духа, католички свештеник имао водећу улогу у комуникацији са њим. Трало је прво утврдити да ли је дух добар или зао, а то се постизало постављем питања самом духу. Зато се стражари у *Хамлету* обраћају Хорацију као класично образованом човеку који једини може да комуницира са духом. Та се процедура звала *discretion spirituum* и укључивала је испитивање духа: Ко је он? Зашто је дошао? Шта жели? Да ли жели молитве и колико, који свештеник треба да их изговори или жели пост, колико и од стране кога? Које траб дати новац у његово име? Болницама, просјацима или сиромашнима? И какав ће знак дати да је дошло до његовог ослобођења? Појава духова је покушала да се ублажи и банализује оваквим уношењем фамилијарности и блискости у однос са мртвима, сматра Гринблат. (Greenblatt 2013: 103) Постојало је веровање да је потребно чекати да се знак о појави духа понови три пута да би били сигурни да нас ђаво не залуђује. Број три има „ауторитет нагомиланог дејства, јер једном или двапут су могућа коинциденција, али трипут садржи извесност и моћ“, каже Купер. (Купер 1986: 21) Три је и магијски број судбине и симбол три Христова јављања после смрти. Можда се зато и дух Хамлетовог

оца појављује три пута, док се коначно не обрати Хамлету. Паписти верују да постоје четири начина по којима можемо разликовати добре од лоших духова. Добри дух ће на почетку застрашити човека, али ће га после смирити и утешити. Његов спољашњи изглед индиковаше његову природу, јер зли дуси долазе у обличју застрашујућих животиња. Фауст описује Мефистофила као ружног и захтева од њега да промени облик. (Marlowe 2000, I, iii: 216) Глас духа нам, такође, може открити његову природу јер по томе да ли је мио или груб можемо закључити да ли је дух добар или зао. Католици уче да је дужност човека да испуни све што дух тражи, ако је дошао са добром намером. Стивен Гринблат у делу *Хамлет у чистилишту* (*Hamlet in Purgatory*) истиче да је од касног XIV до XVII века највећа дилема везана за духове била да ли су они добри или зли.

Гринблат нам у горе поменутом делу износи исцрпне извештаје о тобожњим појавама духова, чија се историја преносила широм Европе. Посебно је интересантан случај појаве духа *The Gast of Gy* у Француској из 1323 – 24. године. Дух Гаја се помиње у више дела све до XVI века, што говори о популарности ове теме. У овој причи су присутна сва традиционална веровања у вези са духом и чистилиштем у коме он борави. Сlike боравка душе у чистилишту, опседање света живих и њихов страх од мртвих су детаљно представљени. Кроз готово све средњовековне и ренесансе приче о духовима имамо стандардни патерн: дух се обично појављује брзо после смрти док је сећање на преминулог још свеже и обично се јавља блиским људима. Он не прогања живе да би их застрашио, већ се јавља онима који мисле на њега, жели да их упутује у одређену тајну или пак упозори на нешто, каже Маршал. (Marshall 2002: 17)

Чврстој вери средњовековног и ренесансног човека у чистилиште и духове, допринела је и богата иконографија овог места које је смештено између раја и пакла. Патња душа у чистилишту била је представљена попут оне у паклу и веровало се да је најмања бол која се у чистилишту може искусити попут највеће коју смо осетили на овом свету. Анђели представљени на сликама чистилиштима су уливали наду душама да ће после извесног времена ипак dospети у рај. Литерарно се чистилиште представљало још страшније. Најпознатија средњовековна прича о посети чистилишта је прича о Овејну, витезу Округлог стола, коју је записао један англонормански монах. Прича је део прозног латинског трактата *Чистилиште светог Патрика* (*Saint Patrick's Purgatory*) написаног око 1180. године. Патрик је по веровању открио улаз у чистилиште у покрајини Донегал у Ирској и он се сматра свецем заштитником чистилишта. Име овог свеца ће поменути и Хамлет после сусрета са Духом. У чистилиште ће се упутити и витез Овејн који пролази кроз много „равница и поља,

поред планине црвене као крв, прљаве и смрдљиве реке и стиже до озлоглашеног дворца пуног одаја за мучење и ватрене рупе.“ (Greenblatt 2013: 79) Овејн ће чак помешати ову слику са оном из пакла, али међу њима и нема велике разлике. И сам печен ватром, застрашиван рупама пуним топљеног олова, он коначно прелази мост раја и стиже до веселе поворке спашених. Прича се завршава молитвом која обележава пуну трансформацију некада грешног витеза који ће, по повратку на земљу, водити хришћански живот и после смрти отићи директно у рај. Дантеова *Божанствена комедија*, у којој чистилице има седам појасева, је једно од познатијих дела које је илустровало овај застрашујући предео у коме после смрти бораве душе поносних, зависних, бесних, лењих, шкртих, прождрљивих и похлепних.

Гринблат нам представља бројна дела из периода ренесансе која за главни предмет имају чистилице и духове. Та дискусија је у основи била последица католичке и протестантске теолошке битке. У дебати *Егзорцизам или сабласт (Exorcism, or the Specter 1524)*, Еразмо износи причу о лаковерном свештенику који је поверовао да је срео духа. Томас Мор се смејао овој причи, али не и делу о животу Пико дела Мирандоле када озбиљно разматра податак да се после смрти Пико јавио свом пријатељу као дух из чистилице. У *Утопији* он записује:

И мртви, по мишљењу Утопљана, присуствују разговорима који се о њима воде, иако их кратковиде наше очи не виде. Јер не би ни приличило срећи праведника кад они не би могли да се слободно крећу куд им је воља, а сем тога био би знак незахвалности с њихове стране кад би одбацили сваку жељу да посете своје пријатеље са којима су били, док живљаху на овом свету, повезани најприснијим везама узајамне љубави... Верују, дакле, да се мртви крећу међу живима као посматрачи њихових речи и дела. И стога Утопљани, уздајући се у помоћ оваквих својих заштитника, смелије приступају остварењу својих задатака, док их, с друге стране, веровање у присуство мртвих предака одвраћа да потајно врше нечасна дела. (Mor 2002: 177)

Овакве приче су имале за циљ да убеди људе да верују у католичку доктрину чистилице, па и не чуди да су протестанти приписивали стварање чистилице машти песника. Морове душе из дела *Молитва за душе (The Supplication for the Souls)* се, на пример, жале што су их живи заборавили, појављују им се и описују своје стање у чистилицу, моле да се одређене ствари ураде за њихово добро и обећавају да ће се вратити и дати извештај како су њихове молитве имале утицај на њих. Ово дело је настало као одговор на Фишову *Молитву за просјакe (The Supplication for the Beggars)* којом се захтевало укидање веровања у чистилице, јер је та пракса доносила велики финансијски терет сиромашнима. Мор је заступао католичко веровање да, уколико душе из чистилице доспу до раја, оне могу помоћи и живима својим молитвама. Аутор каже да Фиш и остали јеретици покушавају да униште осећање заједништва између живих и мртвих. Протестанти су, са друге стране, истицали да су духови део сујеверја којим католичка црква жели да натера своје вернике на послушност. Душе

одвојене од тела не могу корачати земљом, само ђаво може да узима њихово обличје и појављује се живима, проповедали су протестанти. (Greenblatt 2013: 134-150)

Након црквене реформације, протестантизам покушава да укине веровање у постојање духова које је католичанство третирао као реалну могућност. Заправо, главни циљ је био укинути доктрину чистишишта на којој је католичка црква зарађивала много новца. Духови и авети после реформације престају да имају велики значај за религиозно тумачење живота након смрти, али народно веровање у њих спорије јењава. Дакле, иако је одбацио чистишиште и драстично променио став о мртвима, протестантизам није успео да укине веровање у присуство безвремених мртвих и духова који су мучили и протестанте и католике. Питер Маршал у делу *Веровања и мртви у реформацијској Енглеској (Beliefs and the Dead in Reformation England, 2002.)* пише о борби католика и протестаната која се водила по питању чистишишта и духова. Протестанти су покушали да оповргну веру у чистишиште и духове тумачећи *Библију*. Иако у њој има неколико референци о аветима, протестанти то не виде као доказ њиховог постојања. Католици су причу о Саулу из *Библије* узимали као доказ да духови и вештице постоје. Саул је прво од Бога тражио савет како да победи Филистинце, али како није добио одговор, он се обратио вештици која је призвала дух мртвог пророка Семјела који је прорекао Саулову смрт у борби. Протестанти су ову епизоду из *Библије* тумачили као учешће ђавола у превари Саула, јер да је Бог желео да пошаље одговор, учинио би то сам. Реџиналд Скот је у делу *Откриће вештичарења (Discoverie of Witchcraft)* дискутовао о овој библијској причи и видео је у појави Семјела само добар трик вештице, а не реалну манифестацију духа. Скотов скептицизам о натприродном деловању духова на људе учинило га је уникатним у том времену. Духове је приписивао машти песника и пропаганди папства. Џон Ги им се чак подсмевао, упоређујући их са спектаклом појаве духа на позоришној сцени, попут духа Дона Андреаса или Хаметовог оца који се могу видети за мање новца. Међутим, за многе друге протестанте, прича о Семјелу је остала парадигма демонског вештичарења. (Marshall 2002: 236-244) Тадашњи краљ, Џејмс I се књигом *Демонологија (Daemonologie)*, која је доживела два издања (1597. године у Единбургу и 1603. године у Лондону), укључио у дискусију и супротставио се Скотовом негирању моћи духова и вештица. Краљ је наредио да се сви примерци ове књиге спале. Он је чврсто веровао у натприродне силе и свој страх је и озаконио чланом закона из 1604. године, који прописује смртну казну сваком ко:

[3]атражи савет, или с њим ступи у савез, запосли, нахрани или награди било ког злог и нечастивог духа зарад било чега или из било ког разлога; или извади мртвог мушкарца, жену, или дете из гроба, или другог места где му тело почива, или узме кожу, кост, или било који

део тела мртваца да би га искористио или употребио за било који вид вештичарења, врачања, бајања или магије; или се послужи, упражњава или бави било каквим вештичарењем, врачањем, бајањем и магијом којим ће нека друга особа бити убијена, уништена, испијена, ослабљена, расточена или осакаћена. (Grinblat 2006: 343)

Ватрени протестанти су на ова веровања гледали као на „игру за лаковерне“, „рекет осмишљен да се извуче новац од лаковерних“ и „песничку бајку“, како објашњава Гринблат. (Grinblat 2006: 314) Званични став протестантске вере у Шекспирово доба било је да духови уопште не постоје. Утваре, које су људи с времена на време сретали, су биле пука привиђења или сам прерушени ђаво који је дошао да натера своје жртве да почине грех. Он је то могао да чини и у служби Бога, као продужена рука казне, истиче Томас Алфред Спалдинг. (Spalding 1880: 45)

Запитаност постререформацијског човека о могућем постојању и природи духова је опстала и приче о духовима нису нестале. Веровање у њих се све чешће приписује неуким људима који су имали жељу да виде своје преминуле. Протестанти су, у нади да ће укинути ово веровање, објашњавали да постоје само бесмртне душе које су невидљиве јер нису материјалне и, као такве, не могу се манифестовати у виду неког физичког тела. Ако се и појави некаква прилика, она је производ халицијације коју подстиче ђаво, чији је циљ да одвуче човека од Бога. Дилема о томе каква је природа духа и да ли је он стварно дух одређене особе или само прерушени ђаво јавља се и *Хамлету*. Иако су протестанти уверљиво говорили о томе да духови нису душе мртвих које долазе из раја, пакла или чистилишта, требало је дати одговор на питање ко су, јер су извештаји о њиховом појављивању и даље били присутни.

У драми Џорџа Чапмана *Освета Бисија од Амбоаза*, када Клермонт угледа духа Бисија и других, каже: „Учени људи сматрају да наше осећајне душе мало времена остају око гробова, око својих покојних тела и на хладном кондензованом ваздуху могу узети исту форму коју су имали када су били затворени у сенци тела“. (Marshall 2002: 249)

Било је покушаја да се ове појаве објасне као производ ума, који их под утицајем страха, маште или карактеристичне елизабетинске болести – меланхолије, замишља. Шекспир ће их тако објашњавати махом у комедијама. Веровало се да се дух најчешће јавља особама пуним кривице, болеснима, старима, деци, женама, меланхолицима, лудацима или кукавицама. Роберт Бартон у *Анатомији меланхолије* истиче да су „меланхолични људи најчешће предмет дијаболичког искушавања и илузија.“ (Marshall 2002: 250) И Хамлет се прибојава да визија духа није резултат његове слабости и меланхолије, као што Магбет себе умирује сличним објашњењима када угледа авет Банка.

Постојала су три могућа веровања у ово време: према папистима, духови су могли да се прихвате као духови мртвих којима је дозвољено да се повремено врате на земљу, док трпе очишћење душе у чистилишту. Или, према Краљу Џејмсу и његовим истомишљеницима, духови могу бити преваре Тавола (или чак и добрих анђела), који се посебно појављују онима који су већ спремни у својим душама на освету или испуњење амбиције, у том случају ће ђаво

најчешће одабрати лик пријатеља који је био најдражи не би ли најсигурније намамио своје жртве на њихову пропаст. Или, према трећој групи, лекари и трагаоци за природним објашњењима натприродних појава, узрок таквих појава попут духова, прате до меланхолије која је сродна лудилу. (Campbell 1961:121)

Протестантска реторика и схоластика су заправо наглашавале немогућност утицаја ђавола на људе, уколико му сам Бог не дозволи, те су и појаву духа схватале само као предсказање и претњу човеку. Ренесансни људи су веровали да је свет пун натприродних појава и невидљивих бића, укључујући и божје слуге, односно анђеле. Духови се све мање тумаче као душе мртвих, већ као добри или лоши анђели. Добри духови су они који не желе да науде, који имају блиставу светлост око себе и не говоре ништа. Међутим, јавиле су се и логичне сумње: ако је анђеол добар, он се ваљда појављује људима да би им пренео неку поруку, те ако ћути значи да је зао. Ако дух и учини нешто, сматрало се то Божјом вољом и инструментом његове правде. Џејмс I Стјуарт је веровао, да ако Бог дозволи, ђаво може да запоседне нечије тело тако да оно нама изгледа апсолутно реалистично и природно и да разговара са нама као кад је био жив. (Marshall 2002: 250-256)

Разлог јаке вере у духове у Енглеској можемо тражити и у неразрешеној дискусији о постојању чистилица. Међутим, вероватније је да је она дуго опстала зато што је умањивала осећај губитка блиских особа и будила наду у поновни сусрет са њима. То осећање нема везе ни са чистилицом, ни са протестантском вером, већ са аутохтоном жељом живих да ступе у контакт са мртвима и да победе смрт. Католичка црква је, пропагирањем чистилица, покушавала да омогући ожалашћенима да са мање психолошког бола преживе губитак, него што би иначе искусили осећај напуштености и беса после нечије смрти. Молитвама је наметнула и обавезу према мртвима да би што пре отишли из међусвета. Помисао на мртве који доживљавају бол у чистицици сигурно је изазивала велики страх, па је могућност да им се помогне и да се они јаве живима нудила осећање милости и наде. Протестантизам је покушавао да одузме то осећање људима и зато је вера у чистилицу опстала толико дуго.

У друштву опседнутим редом, они (духови) конституишу немирне мртве, илегалне имигранте преко границе која треба да остане запечаћена и непробојна до краја времена. Неуспех протестаната да зауставе саобраћај је доказ, не само отпорности и тврдоглавости „популарне“ културе, већ и тешкоћа које су реформатори искусили на свим нивоима друштва у покушају помирења својих доктриналних налога са нестабилном мешавином љубави, чежње и одвратности која конституише наслеђе живих према мртвима. (Marshall 2002: 264)

Вил Дјуронт истиче да се религије рађају и понекад одумиру, али је празноверје вечно. Ретко који човек може да живи без митологије, без вере у нешто натприродно. Он нас обавештава да је чак и Кеплер веровао у враџбине, а Њутн у Апокалипсу. Дјуронт истиче да је крајем XVI и у првој половини XVII века било безброј пучких празноверица:

Свугде вребају виле, патуљци, ђаволци, духови, вештице, демони... Бројеви, руде, биљке и животиње имају магична својства и моћи. Сваки догађај је знак божје воље или гнева, или деловања Сатане. Догађаји се могу предвидети по облику главе или по линијама на длану. Здравље, снага и полна моћ варирају са Месечевим менама. Месечина може да изазове лудило и залечи брадавице. Комете предсказују катаклизме. Свет се (мало - помало) приближава смаку. (Джурант 2001: 549)

Са јачањем протестантизма у Енглеској, слободно испољавање вере у духове више није било дозвољено па се они протерују из свакодневног живота. Међутим, своје место ће наћи у позориштима. Истраживачи су израчунали да се између 1560. и 1610. године 51 дух појавио у 26 драма, каже Маршал. (Marshall 2002: 257) Од Хејвудовог превода Сенекине драме *Троја (Troas)* у којој се појављује суморан говор духа Ахила, преко духа Горлиса из драме *Несреће Артура*, Томаса Хјуза, духа убијеног Андреаса који захтева освету у Кидовој *Шпанској трагедији*, па све до духа Хамлетовог оца и Банка, духови су ходали сценама елизабетинских и јакобинских позоришта, наводи Гринблат. (Greenblatt 2013: 152) Најчешће су приказивани као ђаволска творевина, духови из Хада или су припадали сенекиној традицији. Писци углавном нису улазили у онтолошка објашњења природе духа, јер би се тако нашли у великој опасности од строге цензуре, контроле писане речи и казне. Само се Шекспир у случају духа Хамлетовог оца усудио да дубље зађе у суптилну иманентну природу духа.

Духови увек имају драмску функцију у трагедији, било да захтевају освету и започињу радњу или предсказују будуће догађаје у драми. У трагедијама освете, само убиство починиоца неправде може да умири бес духа, када он престаје да опседа живе. Овакво представљање духова је можда утицало на примедбе савременика да је позориште нехришћанско (освета није била део хришћанског учења), али духови нису изазивали теолошка питања, нити су заступали католичко чистиштиште. Њихово порекло је било античко и класично, а не папско и потиче од Сенеке и Есхила, те тако више можемо говорити о етичким захтевима духова, а не религиозним. Ејдријен Пул се слаже са тим да су духови у трагедијама увек повезани с пресудом и осветничком правдом, али сам захтев те правде није трагичан. Овај чин јесте упозоравајући, али он постаје трагичан тек када извршење правде представља проблем особи којој се дух појавио.

Нису ни сви ренесансни драматичари користили духове у својим драмама. Марло се уздржавао од представљања духова у својим драмама и изузетак чини са доктором Фаустом који призива духове мртвих, односно, практикује некромантију и обожава магију, како се каже у прологу ове драме. Дobar и лош анђео, који се појављују у овој драми, су најбоља илустрација веровања у двојну природу и моћ коју ове силе могу имати на човека. Када се невидљив Фауст поиграва са папом, архиепископ сматра да се

неки дух измигољио из чистилица и дошао да тражи опрост од папе. (Marlowe 2000: III, iii: 239) Међутим, Марло не испитује призване духове, нити жели да сазна разлог њихове појаве, што је био уобичајени приступ духовима у ренесансним драмама, већ их представља као раскошне фигуре на неком балу или у дворској маски. Има назнака да су они ипак демони, нису ни мртви ни живи, али Марло не даје никакво објашњење одакле долазе. Када цар жели да загрли дух Александра Великог, Фауст га подсећа да они немају материјалну форму, већ су више сенке. Дух Јелене Тројанске није дух који долази из чистилица, нити из класичног Хада, већ је сукуба, односно женски демон који заводи мушкарце у сновима и наводи их на сексуални чин. Она их толико исцрпљује да их доводи и до смрти, сугерише Гринблат. (Greenblatt 2013: 156)

Повратак и јака жудња умрлих најочигледнија су форма судбине у античкој и елизабетинској трагедији. Умрли никако не желе да умру коначно, њихова последња храна су живи. Наредна поколења морају да испуне жеље умрлих, да осмисле њихове поразе и врате свету правду. Али та медијација кроз време и историју у трагедији се завршава само новим лешевима који испуњавају сцену. Умрли једу живе. (Кот 1986: 30)

Из тог разлога, никако не смемо занемарати појаву духа у трагедији када говоримо о теми смрти, јер су они не само пројекције умрлог бића, већ су и весници смрти који мењају односе у драми и изазивају ликове и публику да размишљају о коначности људског бића и евентуалном постојању живота после смрти. Шекспир се, за разлику од Марлоа, интересовао за духове до краја своје каријере. Њихове карактеристике је црпео из различитих традиција: класичног Хада и популарног пакла, али и из забрањеног подручја католичког чистилица и фолклорне традиције. Умео је њихову појаву да припише и паници, сну, сујевежном страху или психолошкој пројекцији, најчешће у комедијама.

Друштвене околности XVI и XVII века, религиозне и литерарне дискусије о смрти и самоубиству и фолклорна веровања која смо у овом поглављу представили осветлиће нам пут којим ћемо даље ићи у истраживању Шекспирове мисли о феномену смрти. Приказом ренесансне мисли, која је унела промену односа човека према свету, Богу и смрти, појаснили смо атмосферу у оквиру које ће Шекспир стварати. Религиозни сукоби, ратови, налети куге, неизвесност људске овоземаљске и оноземаљске судбине, замирање почетне усхићености због напретка човека и његовог одвајања од скута римокатоличке цркве, све ће то утицати на стварање мрачне атмосфере на крају елизабетинског и у време јакобинског доба, када је Шекспир створио своје „велике“ трагедије.

4. ШЕКСПИРОВ СВЕТ СМРТИ

Шекспир је стварао своја дела у вртлогу куге, религиозне и ратне претње, сујеверја и фолклорних веровања, у времену када је животни век био знатно краћи него данас, усред личних трагичних околности и мрачне атмосфере света који је тек зашао у рано модерно доба. Вођен песничком инспирацијом, индивидуалним етичким и естетичким принципима, али и практичним умом и захтевима публике, он није могао занемарити друштвене околности које су га окруживале. Наравно да оне нису директно и неминовно имале утицај на његово стваралаштво, али су свакако оставиле трага на човека, Вилијама Шекспира, који ће део свог бића уградити у своје стваралаштво. Позитивистички метод, односно, истицање утицаја историјских и биографских података о Шекспиру на његово дело, који су оскудни, неће нам бити главни водич у тумачењу његове мисли о смрти. Постоје многе недоумице везане за његово религиозно опредељење, које нам могу указати на личну и унутарњу веру аутора а коју не можемо занемарити бавећи се овим феноменом. Такође, живот у Енглеској тога доба који је био условљен политичком и религиозном контролом, болестима и ратом, остављао је човека беспомоћног пред смрћу. Шекспир је био стални сведок смрти: породичних, пријатељских, политичких и масовних, што му је пружило многобројне примере умирања, смрти и веровања везаних за овај феномен, које ће користити у својим драмама. Ако томе додамо већ представљену религиозну стрепњу и неизвесност човека пред смрћу које је донела реформација, схватићемо да је човек овог времена био у незавидном положају у животу и у смрти. Ништа му није било загарантовано.

Из наведених разлога, у овом поглављу ћемо представити одређене околности Шекспировог живота које су га могле нагонити да према смрти заузме одређени став. Ту пре свега спада песничково религиозно опредељење, његове породичне и друштвене околности, као и однос према сопственој смрти. Затим ћемо све досадашње расправе о односу према смрти и мртвима, посебно из периода ренесансе, применити на селективна Шекспирова дела која не спадају у главни корпус истраживања, да бисмо покушали да се протопоетички приближимо ауторовој мисли о смрти. Представићемо Шекспирове мисли о смрти, самоубиству, духовима и натприродним појавама у појединим комедијама и трагедијама, док ћемо се детаљније посветити анализи трагедије *Ромео и Јулија* која се посебно фокусира на феномен смрти, али и њен највећи антипод - љубав. Смрт и љубав су у овој трагедији на изванредан начин повезане и поистовећене, што ћемо посебно истражити. Такође, различите пројекције смрти (стварне, глумљене, сањане) и типове смрти (убиства, самоубиства и природне смрти)

којима ћемо се бавити на корпусу „великих“ трагедија, наћи ћемо у *Ромеу и Јулији*, што ће нас коначно довести до примарног предмета нашег интересовања.

4.1. Шекспиров живот у ренесансном свету

Недовољно познавање Шекспирове биографије оставља много простора за различите интерпретације његовог живота и религиозне опредељености која би нам најбоље објаснила његово интимно поимање смрти и оностраности.³² Разлог због кога не можемо проникнути у Шекспирову веру није само тајанственост или непостојање биографских података, већ и чињеница да вери није било место у драмама. Наиме, законом из 1606. године изричито је било забрањено да се у драмама помиње свето име Бога, Исуса Христа, светог духа или светог тројства, истиче Џефри Кнап. (Knapp 2002: 120-121) Заправо, у Шекспировим делима се представљају готове све вере са великом дозом толеранције, што је пуританце навело да га чак окарактеришу као атеисту. Шекспир је свакако био хришћанин широког ума, али и наглашеног скептицизма према било ком систему моћи. Савест је била лична ствар, а ако је задржао љубав према старој вери, држао ју је блиско срцу. Једино што можемо тврдити везано за религиозно осећање Шекспира као човека и аутора је да је јако добро познавао *Библију*.³³

Веселин Костић истиче да је Шекспир био можда најмање „актуелан“ од свих елизабетинских драматичара, будући да је прелазио преко неких горућих проблема времена и да се никада није опредељивао. (Kostić 2006: 52) То је само један од разлога

³² Много контраверзи постоји о томе да ли је Шекспир био католик или протестант. Породичне и друштвене околности у којима је Вилијам Шекспир живео као дете су свакако биле обележене католичким заносом, будући да се у то време реформација цркве још није строго спроводила. Католички „духовни тестамент“ Дона Шекспира је пронађен сакривен у крову породичне куће 1757. године, породица Шекспирове мајке је била приклоњена старој вери, католички свештеник је венчао Вилијама и Ану Хатавеј, а постоје и неубедљиви докази да је сам Шекспир, за време „седам изгубљених година“, био тугор и глумац у служби богатог католика, Александра Хорона. Међутим, познато је и да је Шекспир сахранио сина Хамнета по протестантским правилима и да је у Лондону живео са хугенотима, а с обзиром да је сахрањен у стратфордској цркви, тешко да би имао ту привилегију да је био познати рекузант или атеиста.

³³ Најуверљивије је користио причу о Каину и Авељу. Иако је помиње у 25 драма, у 9 од њих је користи не само као пример братоубиства и љубоморе једног брата према другом, већ и у контексту закона о праву прворођеног сина. Браћа у сукобу због иметка или престола су честа тема у Шекспировим драмама. Тадашњи закон примогенитуре прописивао је наследство најстаријем сину, док је млађи остајао без ичега. Дискусије су почеле да се воде око тога да ли млађи син сме да се бори за део наследства или ће и даље трпети неприродни закон. Млађи брат ће збацити старијег са престола у *Хамлету*, *Бури*, *Краљу Лиру*, истичу Травис де Кук и Алан Галеј. Када каже Хамлету да не тугује за оцем јер је смрт неизбежна људска судбина од првог леша до дана данашњег, Клаудије мисли на причу о Авељу. Клаудијеву мисао схватамо када сазнамо од духа шта се десило - брат убија брата од памтивека. Клаудије поново мисли на ову библијску причу у сцени молитве, јер схвата да његов грех (убиство брата) носи најстарију клетву. Клаудије постаје Каин, проклет и обележен, коме је касно да се покаје. Како је љубомора била главни разлог због које је Каин убио брата, Шекспир ту мотивацију за убиство показује и када Јаго жели да убије Касија у *Отелу*, Оливер Орланда у *Како вам драго*, Едмунд Едгара у *Краљу Лиру* или Дон Хуан Дона Педра у *Много буке ни око чега*. (De Cook, Galeу 2012: 26-33)

због чега га можемо назвати песником „за сва времена“, као што је учинио још Бен Џонсон. Међутим, дух елизабетинског народа је итекако присутан у Шекспировим делима, више имлицитно него експлицитно, разуме се. Од највишег значаја за нашу тему је нагласити које су га то друштвене околности могле нагонити да трагичним темама и феномену смрти приђе на тако систематски начин. Поново, постоји много теорија о разлозима Шекспировог окретања мрачним и трагичним темама, а међу главним су породичне, односно личне околности писца, друштвене, политичке и религиозне прилике саме земље и сходно томе расположење публике.

Живот Шекспира је од детињства био испуњен смрћу. Куга је однела животе многих њему познатих и блиских људи.³⁴ Бил Брајсон наводи да је за време куге 1564. године у Стратфорду умрло најмање двеста људи. „На известан начин, Шекспиров највећи животни успех није био *Хамлет*, већ чињеница да је преживео прву годину свог живота.“ (Brajsan 2010: 31) У Шекспирово време, сусрет са смрћу је био интензивнији и бруталнији него у другим епохама. У самој његовој породици браћа и сестре су умирали, били су сведоци неколико налета куге која је односила хиљаде и хиљаде живота, али је и очево бављење убиствима животиња зарад израде коже и рукавица могло утицати на Шекспира да смрт схвати као природни феномен. Међутим, овакве околности као да су само појачале зебњу аутора пред смрћу, која се показала као силовита и непредвидљива. Потом је Лондон пружио прилику Шекспиру да се сретне са стравичним сликама убистава, смакнућа и масовних смрти у доба куге. Чињеница је да су елизабетински и јакобински људи натуралистички уживали у спектаклима смрти: крваве борбе петлова и паса са медведима су биле омиљена разонода свим друштвеним слојевима, а посете лудницама и театрима за анатомију су се практиковале ради забаве (најчувенија лудница је била *Bedlam Hospital* у Лондону). О феномену фестивне природе театара за анатомију опсежно говори Мајкл Нил у студији *Проблеми смрти (Issues of Death)*. Посебно изграђени амфитеатри за ову сврху су били масовно посећивани и доносили су велику финансијску добит њиховим власницима, а сецирање тела је било праћено процесијама, музиком и гозбом.³⁵ Међутим, јавна погубљења су

³⁴ Од осморо деце које је Мери Арден родила, двоје је умрло брзо након рођења, једно са седам година, а тројица синова као млади и неожењени људи. (Hills 2011: chapter one)

³⁵ Од периода владавине Хенрија VIII, Компанија Берберина-Хирурга (Company of Barber-Surgeons) је имала лиценцу од Парламента да изводи четири сецирања годишње над телима криминалаца. У осмишљавању изгледа амфитеатра за анатомију у Лондону учествовао је доајен позоришне архитектуре, Индиго Џонс. Такви театри су служили и као музеји у којима би биле изложене кости, кожа или лешеве, све у циљу *memento mori*, али је првенствено то био простор у коме се играла „драма људског сусрета са смрћу“. Како је сецирани леш припадао неком злочинцу, имлицитно се слала порука суздржавања од греха јер може довести до овако суровог одношења према мртвацу. (Neill 2005: 115-118)

била најекстремнији спектакли насиља, а у загађеном, пренасељеном и бучном Лондону могле су се видети одсечене главе издајника на коцима и губавци на улицама.

На штаповима на Великој каменој капији, која се састојала од два лука која су се уздизала на јужној страни, налазиле су се одсечене главе, од којих су неке биле само огољене лобање, а неке усахле и потамнеле, али и даље препознатљиве. То нису били остаци обичних лопова, силоватеља и убица. Обичне криминалце су вешали на периферији града. Главе на мосту, како су посетиоци могли да сазнају, припадале су господи и племићима који су доживели судбину издајника. Један странац који је посетио Лондон 1592. године избројао је тридесет четири главе... Када је први пут прешао преко моста, или врло брзо после тога, Шекспир је сигурно схватио да су се међу њима налазиле и главе Џона Самервила и Едварда Ардена, човека који је носио презиме пишчеве мајке и можда му је био даљи рођак. То су били таст и зет, чије су се одрубљене главе цериле једна наспрам друге на штаповима. (Grinblat 2006:172-173)

Овакве слике смрти су коегзистирале са представама весеља и слављења живота, што је можда парадоксална, али реална пракса ренесансног човека. Стрељаштво, рвање, плес, позориште, бордели, куглане и борилишта петлова су били главни начини забаве. Хамлетово негодовање због временске близине сахране и венчања је донекле одраз стварне праксе света тога доба. Кратак животни век и протестантска доктрина нису дозвољавали дуге периоде жалости, који је у *Хамлету* срамотно кратак само за ожалашћеног сина.

Лондон је био позорница непрестаног кажњавања. Шекспир се сигурно упознао са телесним кажњавањем и пре доласка у Лондон - у Стратфорду су постојали стубови за бичевање, стубови срама и кладе - али учесталост и жестина кажњавања која су извршавана на јавним губилиштима у Тауер Хилу, Тајберну и Смитфилду, у Брајдвелу и затвору Маршалси... биле су, свакако, нешто што још није видео. Скоро свакодневно је могао да гледа како држава жигосе ужареним гвожђем, одсеца делове тела и убија оне за које је веровала да су прекршили закон... У непосредној близини места бола и смрти налазила су се места задовољства - губилишта у Бенксајду била су тик уз борделе - а они су такође голицали Шекспирову машту. (Grinblat 2006: 178-180)

Мора да су стравичне слике смрти биле велико упозорење Шекспиру по доласку у Лондон да постане обазрив, посебно када су у питању религиозне и политичке изјаве. Алузије на горућа питања можемо наћи у његовим драмама, али експлицитних описа и опредељивања у њима нема. Једина забележена опасност, чије је последице избегао, уследила је због политички наменске поставке *Ричарда II* 1597. године, за време Есексове побуне против Елизабете I. Драма је требало да изазове народ на побуну против краљице, али замисао није уродила плодом и само је довела до смрти Есекса (Роберт Даверо, други ерл од Есекса) и утамничења Шекспировог патрона, ерла Саутемптона 1601. године. Исте године умро је и Шекспиров отац, док му је пет година раније умро син јединац, Хамнет. Многи критичари сматрају да су ови догађаји били пресудни за Шекспирово све веће окретање трагедијама и проблемским драмама, које се баве темама зла, порока, неправде и смрти. За разлику од многих ренесансних писаца који су објављивали елџије о губитку своје деце, попут Бена Џонсона, Шекспир није оставио запис о својим осећањима, али она провејавају у многим драмама. Евидентна

сличност имена сина Хамнета са Шекспировом најпознатијом трагедијом је одувек интересовала критичаре, иако је драма настала пет година након дечакове смрти. „У *Краљу Дону*, написаном вероватно 1596, тек што се дечак упокојио, Шекспир описује мајку толико избезубљену губитком сина да помишља на самоубиство... Разум јој, каже, а не лудило, посла у главу мисли о самоубиству, јер јој разум упорно одржава живом слику њеног чеда.“ (Grinblat 2006: 290)

Постоје и друга објашњења разлога због којих се Шекспир окренуо трагичним причама и мислима. Она се могу пронаћи у друштвено-историјским околностима. Јакобинско друштво је постепено губило занос о људској узвишености, Божјој правди и хуманистичким принципима. Рачунцијски, капиталистички, макијавелистички свет постаје реалнија слика друштва коју публика жели да види у огледалу. Гринблат, Фокалт и други представници *новог историзма* сматрају да ренесансне драме представљају продужену руку црквене и државне воље и да не могу бити издвојене из текућих историјских дешавања. Шлегел је сматрао да Шекспир није био гласноговорник владајуће религиозне доктрине, па самим тим ни типичан хришћански песник, будући да о људском постојању говори као мистерији без одговора. Међутим, нада у светлију будућност света постоји у његовим трагедијама, иако морамо признати да она у потпуности не рехабилитује трагичну судбину тог света. Силе зла су јаче од сила добра које се боре свим снагама да стање промене. Многи критичари, попут Алвина Кернана, сматрају да је Шекспир своју политику, религију и филозофију понео са собом у гроб (Marx 2007: 6-7) и да је хришћанска теологија нерелевантна у Шекспировим делима, како је мислио Бредли. Он истиче:

Ма колико овај или онај лик може да говори о боговима или о Богу, о нечистим силама или о Сатани, о паклу или о рају, и колико год песник може да нам прикаже духове из другог света, те идеје не морају материјално да утичу на његове представе о животу нити да буду коришћене да би се осветлиле тајне његове трагедије. Елизабетинска драма била је највећим делом световна и кад је Шекспир писао практично је ограничио своје погледе на свет метеоролошких разматрања и размишљања, тако да он у суштини приказује те погледе на један те исти начин, било да је то прехришћанско раздобље историје или хришћанско. (Hristić, Stojanović 1984: 570)

За разлику од Шлегела и Бредлија, Владика Николај је у Шекспировим делима видео есенцијална хришћанска начела и поредио их је са *Библијом*.

Нема књиге, сем *Библије*, у којој је контраст између добра и зла тако пластично приказан као што је у Шекспира... Зло мора бити кажњено, а Шекспир заиста немилосрдно кажњава зло бичем судбине или сопственом иронијом - али зло је ипак неизбежна компонента у драми људског живота на земљи. Зашто? Шекспир не даје одговор. *Библија* даје. Наш грех је био почетак наше овоземаљске трагедије, а патња је њена последица... Шекспир вам неће дати директан одговор. Он ће вам само показати неухватљиве призоре овог живота и мозаички карактер глумаца на позорници света. Он ништа не проповеда, он само слика, али својим снажним сликањем он веома потврђује *Библију* у свему што је највеће, најплеменитије, најузвишеније и што највише у њој надахљује. Он је био и још увек јесте друга *Библија* за своју нацију и све своје обожаваоце. (Владика Николај 1996: 350)

Шекспир не оправдава поступке Бога, јер трагедија то не трпи – она мора да буде болна мистерија и незаслужена патња. Бард не даје решење за велике неправде света, трагичне судбине добрих и велика зла негативних ликова. Он нам само осликава такво стање против кога човек не сме да престане да се бори, иако га може савладати једино сопственим мучењем и самоуништењем, каже Владика Николај. (Владика Николај 1996: 39) Шекспирова религија је зато религија човека, а његов став према животу и човечанству је универзалан, хуман и толерантан, а не уоквирен специфичним религиозним доктринама, мисли Владика Николај. И Лаза Костић је рекао је Шекспирова филозофија “антропоцентрична, усредсређена у човеку, усредсређена из човека... Мало је скептична.“ (Владика Николај 1996: 61)

Недостатак религиозне ноте у Шекспировим драмама је утицао да их Толстој посматра као „уметност без уметничких квалитета“ и дела која служе само увесељавању гомиле и ширењу неистине. Мајкл Вуд, међутим, истиче многобројне сличности између ова два велика писца. Како су се ближили старости, обојици су мисли о смрти постале стална окупација. Обојица су доживели трагичне ударце судбине изгубивши синове. Док је боравио у некој крчми на пословном путу, Толстој је имао класични сан о смрти у коме је соба постала гроб, када је и написао најпознатије књижевно дело које испитује смрт и умирање, *Смрт Ивана Илича*. (Wood 2005: 371) Ми не знамо од чега је Шекспир умро, без обзира на анегдоту о грозници после пијанства или могућем сифилису због помињања венеричне болести у једном од сонета. Знамо да се, попут својих савременика, припремио за смрт сачинивши тестамент који се и данас чува. Тестамент почиње речима које славе Бога и коме аутор посвећује своју душу са надом да ће га Спаситељ Исус Христ посветити вечном царству, док ће његово тело бити предато земљи од које је и сачињен. Написан врло практичним и правничким језиком, тестамент је својеручно потписан и оверен само неколико недеља пре Шекспирове смрти. Сиромашнима у Стратфорду је оставио извесну своту новца, док је своје богатство махом предао у руке ћерке Цудит, а остатак Сузани, сестри Цоен, нећацима, унуци и пријатељима.³⁶ Детаљна расподела имовине и богатства са жељом да се „из гроба“ утиче на судбину будућих генерација, указује на то да је Шекспир имао одређену уздржаност када је реч о божанском провиђењу и с разлогом је био сумњичав, јер након три генерације, он више није имао директних потомака. (Hills 2011: Chapter One)

³⁶ Супрузи је оставио постељу другу по вредности са опремом (second best bed), што као податак изазива многобројне расправе о њиховом односу. Супрузи је по тадашњем закону свакако припадала трећина наследства, а кревет, који је био место рађања и смрти, има и симболично значење, говоре они који идеализују њихову брачну везу. Други у овој чињеници виде отуђеност супружника и непостојање љубави, истиче Бил Брајсон. (Braјson 2010: 152-155)

Можда о Шекспировом личном ставу према смрти, али и актуелном односу према мртвима, најбоље говоре речи уклесане на његов споменик, уколико су заиста његове:

Добри пријатељу,
Христа ради, немој
Ископати прах затворен овде!
Нека је благословен онај који поштеди ове каменове,
А проклет онај који ми помери кости. (Kostić 2006: 373)

Ове речи сугеришу да се аутор ужасавао судбине да ће му кости бити ископане и бачене у оближњу костурницу, што открива дубоку хришћанску наду у очување тела до коначног уједињења са душом и васкрсења. Разлози за тај страх нису били неосновани, будући да случајеви ископавања и премештања костију нису били ретки. Дешавали су се услед премештања гробља или дејства злоћудних гробокрадица, како пише Мелани Кинг у књизи *Умирујућа игра (The Dying Game, 2008)*. Крађе лешева су чиниле уносну трговину у овом периоду, јер четири тела преступника годишње, које је Елизабета I дозвољавала научницима и медицинским истраживачима, нису била довољна. По тадашњем закону, овакав преступ није био оштро кажњаван јер нико није био власник тела, осим Бога, док се, на пример, за крађу овце могла добити смртна казна.

Поред епитафа на плочи самог гроба, испод чувене Шекспирове статуе записане су речи којима се путник моли да застане и прочита стихове онога кога је завидна смрт затворила у гроб, али који је брзо умро, оставивши вечну уметност за собом. Почасна слава после смрти је Шекспиру првобитно ускраћена, да би му се тек касније доделио велелепни простор и споменик у чувеном *песничком кутку* Вестминстерске опатије. У предговору *Првог фолија*, Бен Џонсон ће записати речи које ће се обистинити:

Мој Шекспире, устани; нећу те сместити крај Чосера, или Спенсера, нити Бомонту рећи да се мало одмакне и начини теби места; ти си споменик и без гробнице, а живиш док твоје дело живи и док је нама духа да читамо и похвала да искажемо. (Kostić 2010: 8)

4.2. Шекспирове слике смрти

У Шекспировим драмама ћемо наћи одраз многобројних представљених дилема човека ренесансног доба, а посебно његове мисли о смрти и самоубиству.³⁷ Шекспирове трагедије и историјске драме приказују мистерију света и трагичну судбину човека, те су њима својствени мотиви несрећа и смрт. У њима видимо душу човека, моћ, живот и славу чему се дивимо, али затим ликови уништавају једни друге као да су створени само зарад тога, што доноси неподношљиву патњу и смрт, каже

³⁷ На овом месту ћемо укратко представити Шекспирове представе ових феномена у делима која су изван основног и задатог корпуса тумачења. Дакле, из појединих драма ћемо издвојити најзначајније мисли о смрти и самоубиству, слике ритуала и праксе сахрана, као и однос према мртвима, да бисмо се у најважнијем делу докторске дисертације бавили овим феноменима искључиво на корпусу четири „велике“ трагедије.

Бредли. (Bradley 1974: 16) Од 35 драма у *Првом фолију*, 21 су означене као историје и трагедије и све су примарно окупиране насиљем и смрћу. Блум указује на то да ни у комедијама нисмо ослобођени сенке опасности и смрти које прете да униште срећан крај:

Смрт, финална форма промене, је очевидна брига Шекспирових трагедија и историја, и скривена преокупација његових комедија. Његове трагикомедије - или романсе, како их сада зовемо - третирају смрт више оригинално него његове велике трагедије. Можда сви сонети, иако су ултимативно еротски, теже ка томе да буду елегични у којима се Шекспир појављује као сенка саме смрти. Амбасадор смрти за нас је беспримерно Хамлет, ниједан други лик, фиктивни или историјски, није више укључен у ту неоткривену земљу, осим ако не желите да упоредите Исуса са Хамлетом... он (Шекспир) нас учи природи умирања. (Bloom 1998: 733-734)

Стално подсећање на пролазност времена и неминовност смрти (*memento mori*) не налазимо само у трагедијама и историјским драмама, већ и у комедијама у којима се ове теме наглашавају посебним средством – смехом или имплицитном претњом. Ликови у комедијама се често налазе на ивици смрти, али бивају спашени због саме конвенције жанра. Лик коме прети смрт у комедији је део уређене заједнице и социјалног реда и свестан своје смртности, он налази уточиште и бесмртност у друштву које ће га надживети. Само када тог реда нема, бесмртност је угрожена, истиче Џејмс Калдервуд. (Calderwood 1987: 104) У *Много вике ни око чега* читава атмосфера прети да прерасте у трагедију сличну *Ромеу и Јулији*. Симулирана смрт Хере се не финализује јер у комедијама нема места смрти главних јунака. Друштво ће замаскирати ову претњу и омогућити срећан крај. Трагичну претњу у овој драми ублажиће живахни и духовити дијалози Бенедикта и Беатриче. Живот побеђује смрт, Ерос је доминантнији од Танатоса. У комедији *Како вам драго* меланхолични говори Жака умањују и прекидају срећне тренутке. Познатим монологом о „седам доба“ човека, Жак потврђује честу ренесансну метафору живота и смрти као позоришта. Театар ће своје име добити због средњовековне фигуре *theatrum mundi* – света као сцене или сцене као света. Овај топос ће, такође, обележити *Глоб* позориште (Gloub). Верује се да је зграду овог позоришта красила слика Херкула који у рукама држи глобус са исписаном паролом: *Totus Mundus Agit Histrionem* или *Цео свет је глумиште* (*All the world's a stage*). Жак овако описује ову метафору:

Па цео свет је глумиште где људи
И жене глуме, сваки има ту
Излазак свој и одлазак, и свак`
Одглуми много улога свог века,
А седам доба његових је сваком
По један чин. (Šekspir 1966, II, vii: 50)

Ми играмо много улога кроз седам животних доба и ниједна не може да спречи долазак последњег човековог чина. Од рођења корачамо ка смрти и старости када је човек већ живи леш, слика смрти и једино што му преостаје је да изађе са сцене, из

живота. Његова сенилност, губљење чула и зависност чине га сличним детету, када се циклус живота завршава, а круг затвара.

Нит` има зуба, нити укуса,
Нит` вида, нити ичега уопште. (Šekspir 1966, II, vii: 51)

Неприхватање смрти и преокупација овим феноменом приметна је у многим комедијама: брат не жели да прихвати смрт близанца у *Комедији забуне* и готово га својом вољом васкрсава, иако никада није био мртав; краљ је у комедији *Ненаграђени љубавни труд* опседнут мислима о смрти; драма о Пираму и Тизби у *Сну летње ноћи* уноси „глумљену“ смрт, самоубиство и трагичну љубав у магичну и вилинску атмосферу Атине; преваспитавање Катарине у *Укроћеној горонади* је толико окротно да она неколико пута прижељкује смрт; Фесте у *Богојављенској ноћи* пева песму о свирепости смрти у којој су описани ритуали сахране, али и хришћанска жеља да смрт буде блага и да се не тугује због ње јер доноси бесмртност душе:

Долети, смрти, долети,
Нек` чемпрес – ковчег прихвати ме благо;
Одлети, душо, одлети,
Свирепости моје усмрти ме драго.
Покров, украшен тисом, спрем`те мени,
Бео, чедан,
Вернији досад светом не промени
Ниједан.

Ни цвет, ни цвет нек` не падне:
Да црни ковчег мирисом целива;
Ни друг, ни друг нек` не дадне
Поздрав мом гробу што ми кости скрива.
Нек` прах мој, да би мање суза било,
Тамо гњили,
Где над њим неће доћи драго мило
Да цвили. (Šekspir 1996, II, iv: 141)

Конкретне смрти има и у комедијама, али се оне увек дешавају ван сцене или пре него што радња почне. Међутим, смрт се као опасност и претња тиме не скрива и не маскира, већ се њена неминовност прихвата. Очеви Бертрама и Хелене умиру пре почетка радње у *Све је добро што се добро сврши*, као и Оливијин отац у *Богојављенској ноћи*. Мрачни тонови драме *Млетачи трговац* све време прете да је претворе у трагедију. Порција каже: „пре бих се удала за какву мртвачку лобању са коском у зубима но што бих пошла за којег од ових“ (Šekspir 1996, I, ii: 224). Радије би одабрала смрт него вереника који није по њеној мери. Фројд је у есеју „Мотив бирања ковчежића“ говорио о значењу саме игре одабира и симболици броја три и ковчежића. (Frojd 2011: 35-47) Оловни ковчежић је поистоветио са смрћу, иако је у драми *Мороко* у златном ковчежићу пронашао мртвачку лобању, која је суверени симбол смрти. Међутим, самим тим што су ковчези у питању, сва три су симболи смрти. У једном од њих се налази и Порција (односно њена слика). Басанио је спреман да ризикује живот и

зато бира смрт у виду оловног ковчега, према мишљењу Фројда. Међутим, одбацујући златни ковчег са лобањом, Басанио превазилази смрт јер добија живот, љубав и Порцију, сугерише Калдервуд. (Calderwood 1987: 92-93) Шајлок, у чувеном монологу који почиње речима „Зар Јеврејин нема очи?“ у истој драми, позива на једнакост свих људи чак и у смрти. „Зар се не храни истим јелима и не рањава га исто оружје? зар није подложен истим болестима... Ако нас убодете, зар не крваримо?... ако нас отрујете зар не умиремо?“ (Šekspir 1996, III, i: 261-262) Међутим, Антонио је лик који је у овој драми приморан да погледа смрти у очи. Он своју судбину прихвата хладно и филозофски:

Ја сам приправан и сабран.
Руку, Басанио: и збогом! Нек` вас
Не тишти што ме снашло то због вас;
Јер ту се судба, преко обичаја,
Показа блажом: она иначе
Оставља вазда бедника да своје
Надживи благостање, па да гледа
Упала ока, наборана чела,
Старост у беди; мени невољу
Испаштања дугачког пресеца...
Речју се којом добром сетите
Мене по смрти. (Šekspir 1996, IV, i: 294-295)

Сети ме се! Основни начин ренесансног човека да учини мање страшним смрт и заборав је била нада да ће постојати у сећању живих и тако стећи продужен живот и врсту световне бесмртности. Антонио се ужасава старости, која је наличје смрти и драже му је да живот напусти у тренутку зрелости. Меланхоличан, помирљив и хладан однос према смрти није типичан за Шекспирове драме, али ова је ипак обележена као комедија у *Првом фолију* и у њој нема места грозничавом страху од смрти и натуралистичком опису овог феномена. У многима драмама је присутан и Шекспиров изразит антихришћански став о смрти као мистерији која доноси коначни заборав, а не вечни живот.

Историја је наука која води евиденцију о смрти цивилизација, држава и људи или, како ју је Ниче описао, она је сећање на смрт (*memento mori*) јер нас подсећа на пролазност времена и живота, уништавање и пропадање. Тако се може тумачити и на примерима Шекспирових историјских драма. Ричард II, чија је судбина плашила Елизабету I, у истоименој драми сажима трагичну судбину свих људи. Краљев монолог наглашава трагични крај владара који може остварити пословичну бесмртност путем социјалног тела и сећања, али у њему је очигледна свест о неважности овакве имортализације када смрт једном дође. Сви смо у смрти једнаки:

Наше није ништа осим смрт
И оно мало бусенасте земље
Потребне да нам кости покрије.
За име бога, седимо, причајмо

Жалосне приче о смрти краљева.
 Једни свргнути, други у рату погинули;
 Ти духовима свргнутих мучени,
 Они отровани од жена, а неки
 Убијени у сну; а сви мртви; јер
 У шупљој круни смртне главе краља
 Смрт има двор свој. Ту седи стара смрт,
 Руга се краљевству, кези раскоши,
 Даје му предаха да у краткој сцени
 Краљује, страши, убија погледом,
 И испуњава га таштом сујетом
 Да је тело наше – тај зид нам живота –
 Од туча; а кад се задовољи тим,
 Пробуши најзад малом чиодом
 Зид његовог замка и – збогом, мој краљу!
 Капе на главу, не ругајте се месу
 И крви обожавањем дубоким;...
 Као и ви, живим од хлеба, осећам глад и жеђ,
 Знам за тугу, тражим себи пријатеље. (Šekspir 1966, III, ii: 142-143)

Слика смрти у овом монологу је типична макарбистичка слика која се могла видети у склопу колекција *Плеса смрти* и иконографских приказа из традиције *memento mori*. Смрт је стара авет која борави у шупљој лобањи главе, кези се људским покушајима да је победе гомилањем богатства на земљи и поиграва се са њима. Њена моћ је тако велика да без упозорења и са малим напором („малом чиодом“) може да заустави живот. Таква ће задесити и краља и обичног човека. Ричард III, упркос предсказању губитка битке и смрти, одбија да напусти бојно поље пре него што убије Ричмонда. У другом делу *Хенрија IV* губитак, старост и смрт постају главне теме.

У Шекспировим драмама које се баве римском историјом, а које су заправо означене као трагедије у *Првом фолију*, смрт је представљена као неминовни крај живота, без наде у онострани свет. Само ће Клеопатра изразити веру у поновни сусрет са Антонијем. Насловни лик у *Јулију Цезару* исказује чуђење због људског страха од смрти овим речима:

Безбројно пута кукавице мру
 Пре своје смрти; јунак само једном.
 Од свих чудеса која чух, за мене
 Чуднијег нема него што је то
 Да људи виде: смрт, тај нужни крај,
 Доћи ће кад јој драго, али ипак
 Плаше се ње. (Šekspir 1966, II, ii: 174-175)

Античко поимање смрти као тренутка који прекида све, па и свест о пређашњем животу долази нам од Епикура. Док смо ми овде смрти нема, а када она дође нас нема, те нема потребе да је се плашимо. Стоички однос према смрти претпоставља храбро одношење према њој, без страха и преиспитивања. Антоније ће, у драми *Антоније и Клеопатра*, појурити у смрт због веровања да му је драга мртва и жеље да јој се придружи у вечности, попут Ромеа. Поређења смрти и љубави су честа у овој драми и то није једина слика која нас подсећа на трагичну причу *Ромеа и Јулије*, сугерише Нил.

(Neill 2005: 324) Клеопатра најпре посматра смрт као анихилацију када замишља јарак у Египту као свој гроб. Међутим, визија Антонијеве снаге јој пружа наду да ће он можда постојати у неком животу после смрти. Таква визија јој помаже да поверује у смрт као трансцендентални феномен који ће јој помоћи у очувању вечне љубави, истиче Хилс. (Hills 2011: chapter 12) Клеопатра сматра да има право да одузме себи живот јер и псима дарујемо смрт када их нека бољка спопадне. (Šekspir 1996, V, ii: 489) Иако размишља о томе да је самоубиство можда грех, она ће пре стоички пресудити себи и прихватити физичко пропадање свог тела у страшној смрти, него што ће свој живот поверити Цезару.

Боље тад да ми нека мисирска
Јаруга буде племенити гроб,
Боље у ниски пружите ме глиб,
Па да ту лежим гола голцата
Докле ме барске муве не упљују
До наказности! Боље узмите
За вешала високе пирамиде
Мог завичаја и на њима ме
У ланце оковану обесите! (Šekspir 1996, V, ii: 490)

Литерарна представа смрти у овом монологу је карактеристичан ренесансни макарбистички опис физичке коначности и пропалјивости тела, којим се изједначује тело царице и слуге, краља и просјака, као на сликама *Плеса смрти*. Клеопатра се нада да ће се у смрти поново ујединити са Антонијем и мртва изгледа као да спава, што је поново конвенционална слика поређења сна и смрти. Њене слуге не деле исту веру у онострано постојање, већ сматрају да је смрт апсолутни крај живота. Маузолеј који је посвећен вечној слави краљице постаће њен дом, који ће јој очувати име после смрти и донети световну бесмртност. Цезар ће наредити величанствену сахрану и укоп поред Антонија јер њихова љубав то заслужује.³⁸

Кориолан умире херојском смрћу јер је за њега смрт само дужност војничког позива, а не лична несрећа. Он је „освајач смрти“ на бојном пољу попут Магбета и без смрти других не може живети – зато и умире, сугерише Калдервуд. (Calderwood 1987: 127) Он пригрљује смрт као част, сходно стоичкој филозофији. Смрт је у трагедији *Троил и Крисејда* приказана као ништавило у модерном смислу непостојања, супротно хришћанском и паганском учењу. Троил сматра да је улога богова само да посматрају и уживају у спектаклу човекове патње. Попут Глостера из *Краља Лира*, Троил сматра да се богови играју са нама као дечади са мувама и да нас убијају ради забаве.

Ако смо на примерима ових драма указали колико је мисао о смрти окупирали Шекспира и колико нам је различитих експликација овог феномена аутор пружио,

³⁸ Више о смрти, сахрани и слави Антонија и Клеопатре у истоименој Шекспировој драми можемо наћи у студији Мајкла Нила „Проблеми смрти“. (2005: 305-327)

анализа на корпусу „великих“ трагедија, које су преплављене лешевима, у којима гробови зјапе за самоубицама, а духови и вештице кроје судбину људи, донеће нам обухватније резултате. Толики број умрлих, убијених и оних који су смрт задали себи није само израз конвенције трагедије као књижевне врсте. Шекспир је такав модел представио у мелодрами *Тит Андроник*.

Пропаст је потпуна, позорница је прекривена лешевима. Чему? Да ли само да би се задовољили захтеви једне теорије која тражи да се трагедија мора завршити несрећно? Шекспир је био сувише велики писац за тако нешто. Он се придржавао владајућих теорија трагедије свога времена, али је исто тако умео да их искористи за оно што је њему било потребно. Несрећан крај за безмало сва лица његових трагедија, нешто је много више од потока крви и гомиле лешева које налазимо у драмама његових савременика. Несрећан крај значи да се са смрћу протагониста и свих оних које су они са собом одвукли у смрт, срушио читав један систем вредности који затичемо нетакнут, или само начет, на почетку његових трагедија. Није тешко приметити како се у средишту тих система вредности налази поверење које је на разне начине издано. (Hristić 1998:111)

Смрт у Шекспировим трагедијама ретко нуди филозофско разрешење мистерије овог феномена, не претпоставља ни вечно и срећно битисање после смрти, нити даје безграничну наду у хришћански живот у рају. Штавише, експликацијама смрти као феномена, Шекспир преиспитује и пародира традиционална обећања вечности и изглед оностраног света. Многе ренесансне драме исказују несигурност у вези са хришћанским животом после смрти и питају се о алтернативним постојањима. У њима се може јавити симболично супротстављање смрти, победа смрти путем наследника и славе, стоичко одношење према њој, прихватање овог феномена као спасења, али и мизантропски став према читавом човечанству и људској судбини. Довољно је поменути Тимона, неумерено дарезљивог и несигурног човека који се претвара у егоцентричног мизантропа, проклиње људски род и жели му смрт, живи попут животиње и умире у мржњи и самоћи.

“Живот иде и одлази у смрт. Читав је живот нека врста магичних заграда између рођења и умирања, између ока које се отвара и ока које затвара. Шекспир је забринут због те тајне“, рекао је Виктор Иго. (Igo 2009: 58) Шекспирова драма није трагедија ако на крају јунак остаје жив, јер када се на њега свали патња и пропаст, цела сцена се претвара у приказ ужаса и смрти. А како не постоји песничка ни божанска правда која би казнила злочинце и наградила праведне, зло увек изазива патњу и постаје начело смрти, истичу Јован Христић и Зоран Стојановић. (Hristić, Stojanović 1984: 559-577) Иако понекад изгледа да је смрт у трагедијама неизвесан догађај који може бити спречен, то се може учинити само уништењем њеног почетног починилаца, а како је зло његово главно обележје, њега је тешко савладати.

Једино ублажавање песимизма у тим врхунским комадима јесте неодлучно признање да услед зала овога света има благодети и радости, да поред ниткова има хероја и понеки светац - за сваког Јага једна Дездемона, за сваку Гонерилу једна Корделија, за сваког Едмунда један Едгар или Кент; чак и у Хамлету здрав ветар дува из Хорацијеве оданости и Офелијине сетне

нежности. Кад уморни глумац и драматичар буде напустио вреву Лондона и усамљеност у гомили, да се врати зеленим пољима и родитељским утехама стратфордског дома, он ће поново захватити снажну човекову љубав према животу. (Дјурант 2001: 109)

Љубав и добро су, дакле, антиподи смрти којима Шекспир покушава да јој ублажи ударац. Смрт не може нестати, нити се победити, али се може прихватити као циљ и естетичко испуњење живота који је испуњен вредностима и вођен добром. „Јер, у Шекспира љубав је - вечна, смрт тек један – трен“, каже Предраг Пејчић. (Пејчић 2002: 281) Вечни дуалитет добра и зла, живота и смрти, љубави и мржње је основни сукоб сваке трагедије, а Шекспир не пружа илузију апсолутне победе добра, али оставља наду да оно може минимизирати смрт.

У Шекспировој трагедији главни извор потреса који ствара патњу и смрт никад није доброта, већ у сваком случају зло... Врховна моћ се узнемири на то зло и свом силином реагује против њега. Зло се свуда представља и као принцип смрти, уништавајући и само себе, а оно што преживи после катастрофе опстало је кроз принцип добра и задобија наше поштовање и поверење. Тако трагично страдање и смрт долазе од сукоба, али не са судбом или чистом моћи, већ са моралном силом, силом сродном свему што изазива наше дивљење и поштовање у самим јунацима. Али и лица која носе зло у себи део су поретка - и није трагично што тај морални поредак истерује зло, трагедија је што повлачи за собом уништавање добра. (Владика Николај 1995:37-38)

Зло утиче на ширење смрти попут заразе и то је разлог због чега у Шекспировим трагедијама имамо највише насилних смрти. Чак и када је љубав примарно осећање драме, смрт често постане власник љубавника: Отело убија Дездемону, самоубиства врше Ромео и Јулија, Офелија, Клеопатра и леди Магбет, истиче Фарел. (Farrell 1989: 63) Од природних последица умире мали број ликова у Шекспировим драмама. Разлози оваквих смрти су најчешће снажна осећања и препукло срце. Леди Монтеки ће умрети од туге када протерају Ромеа, Брабанцио ће издахнути рањен Дездемонином увредом, а Глостеру и Лиру ће срца препући од дуге патње и краткотрајне среће. Ирас у *Антонију и Клеопатри*, краљица у *Симбелину*, Мамилије у *Зимској бајци* и други ликови умиру природном смрћу обично потрешени јаким емоцијама због сазнања какве трагичне вести.

У последње четири драме које је Шекспир самостално написао (*Перикле*, *Симбелин*, *Зимска бајка* и *Бура*), трагични и комични елементи се мешају у већој мери него у претходним комадима са срећним крајем. Смрт у њима прети више него у раним комедијама и креира снажну трагичну атмосферу. У њима се Шекспир поиграва са „глумљеном“ смрћу, што је као драмско средство често користио. Таква симулирана смрт се обично користи да би се погрешно осуђена жена или ожалошћен кривац ослободили неке претње, разрешили одређену ситуацију и довели радњу до срећног краја. Рос Барбер је израчунала да у његовим делима има 7 намерно симулираних смрти да би се избегла стварна смрт, а 26 оних за које се верује да су мртви, а заправо су

живи.³⁹ Хелена у *Све је добро што се добро сврши*, Хера у *Много буке ни око чега*, Јулија у *Ромео и Јулији*, Клеопатра у *Антонију и Клеопатри*, Хермиона у *Зимској бајци*, ликови у *Бури* и Имогена у *Симбелину* су примери симулиране смрти. Њихово оживљавање има смисла у драмама са срећним крајем, али у трагедији нема места овако магичним „васкрсењима“. Овакве сцене у комедијама пружају краткотрајну илузију да је смрт могуће победити, али у трагедијама су обично праћене стварном смрћу: Јулија и Клеопатра заиста умиру после симулиране смрти. Хермионино оживљавање из статуе, после скоро две деценије непостојања, заиста изгледа као васкрснуће. Она је све време била жива, али ни ликови ни публика то нису знали. Она тобоже умире када је чула вест о смрти свога сина Мамилија, који је истински умро од сломљеног срца за мајком. Љубав исказана за овим дететом је можда касна пројекција Шекспирове туге због смрти сина Хамнета.

У *Зимској бајци* имамо више смрти него што је то уобичајено за драму за срећним крајем: Мамилије умире, Антигона прождире медвед, а морнаре гута море. „Њега је растргао на комаде неки медвед“, а његов брод и његови пратиоци су потонули „истог оног тренутка кад му је господар изгубио живот.“ (Šekspir 1966 V, ii: 416-417) Ова драма садржи пример озбиљне припреме ренесансног човека за смрт, његову жељу да буде сахрањен у близини својих предака, као и традиционалан ритуал сахране. Камило би желео да му посмртни остаци леже у родној Сицилији, а пастир жели да умре кад је њему драго, попут Ничеоовог натчовека. Пастир исказује жељу да се сахрани са свим погребним обичајима, у освештаној земљи због вере у онострани живот. Он би да умре из „унутрашњих разлога“ фројдовски речено. Он би:

Хтео да легне мирно у свој гроб;
На одру свом да умре, где је умро
И отац његов; да крај часнога
Пепела оца свога легне он;
А сад ће целат да ме увије
У покров и да спусти мене тамо,
Где груду земље на ме свештеник
Бацити неће... Кад би ми се дало
Да сада, овог трена умрем, ја бих
Живео би као човек који
Умире кад је њему драго. (Šekspir 1966 IV, iii: 391)

Идеје о смрти и животу после смрти главна су преокупација ликова у проблемској драми *Равном мером*. Сам наслов драме је алузија на Исусову поруку из проповеди на гори Синај: „Не судите да вам се не суди“, али се касније у драми стиче утисак да је „мера за мера“ директна алузија на јеврејску паролу из *Старог завета*: „Око за око, зуб за зуб“. Ово је драма у којој имамо највише алузија на библијске приче, сматрају де Кук

³⁹ <http://rosbarber.com/shakespeare-characters-wrongly-believed-dead/>

и Галеј. (De Cook, Galey 2012: 33-36) За војводу Вићенција можемо рећи да игра улогу Бога судије.

Више него у иједном свом комаду Шекспир овде поставља нека основна питања етике, политике и метафизике: поред главне теме о сексуалном моралу, он разматра питања правде и милосрђа, законитости и безакоња, живота и смрти... *Равном мером* је комедија у којој Смрт заузима место Љубави; у њој нема дивног обличја Љубави; и сама веселост је бедна. (Živojinović, predgovor 1966: 201)

Политичка употреба смрти, односно танатополитика, је очигледна у овој драми. Представник власти има права да руководи животима својих поданика, али ће Шекспир у овој драми спречити тако грубо кршење људске слободе, што се не дешава у његовим историјама или трагедијама. Изабела моли за живот свог брата, позивајући се на самилост власти. Ренесансни поредак света је претпостављао узвишено место човека наспрам животиње у златном ланцу бића. Треба ли онда допустити да се власти у Бечу односе према човеку горе него према животињама:

И за кујну
Живину онда кољемо кад она
Доспе за клање. Зар да с мање пажње
Служимо небу но сопственом свом
Прљавом телу? (Šekspir 1966 II, ii: 233)

Док Анђело упоређује своју страст према Изабели са лешом који се од дивног времена распада, она би пре кренула у смрт „као у меку постељу, већ давно прижељкивану“, него што би подала своје тело. Изабела би, да је само живот у питању, мирно одбацила своје постојање као какву иглу да поврати слободу брата, али своје тело не може предати због страха од губитка оностраног блаженства. Изабелиним речима „Мој брат је Ђулијету волео, што смрт му носи, рекосте“ (Šekspir 1966, II, iv: 243-244), поново се указује на опасност љубави по живот и њено поистовећивање са смрћу, што је основна потка и *Romea и Јулије*.

Сестра ће покушати да помогне души свог брата тако што ће јој обезбедити мир и припремити је за смрт (*ars moriendi*), што и војвода проповеда као добар став човека који се налази на крају живота. Бити стално спреман на смрт (*memento mori*) чини живот милијим, а њено поређење са сном умањује страх. Војвода даје савет Клаудију:

Буди за смрт потпунце: тиме ће ти
И смрт и живот бити милији...
С тобом се смрт тек шега к'о с будалом;
За њу ти дураш, бежећ да се скријеш,
А стално јој у сусрет трчиш баш...
Блажи те и крепи
Најбоље сан, и ти га често тражиш;
А страх те твоје смрти која није
Нипошто више што. Ти ниси ти,
Јер битисање твоје потиче
Од небројено много тисућа
Честица из прашине потеклих...
Ако си богат, ти си сиромашак,
Јер као какав магарац, повијен

Под бременим, богатства свога терет
Носиш тек догле докле траје пут,
А товар потом с тебе скине смрт...
Шта скрива то што носи назив живот?
Па у животу томе су скривене
Тисуће смрти; а бојимо се
Од смрти која изравнава све
Разлике ове. (Šekspir 1966, III, i: 247-248)

Попут модерних феноменолога, војвода учи Клаудија да је смрт конститутиван део нашег живота и да смо јој сваким кораком ближи. Њено постојање треба да нам осмишљава живот и тек када је прихватимо можемо се ослободити *timor mortis*-а. Човек је биће за смрт, рекао је Хајдегер. Религиозни контекст овог монолога подвлачи идеју да ми нисмо власници свога тела које је састављено из прашине којој ћемо се вратити, а традиционално поређење сна и смрти је изражено са циљем да се умањи страх од ње. Војвода коначно нуди слику смрти као изравнатеља и спасиоца који брише све животне неправде, неједнакости и тешкоће. Он користи градацију у покушају објашњења смрти прво као саставног дела живота, која је слична сну и од које је страх беспотребан, да би као њен коначан циљ представио спасење од свих животних тешкоћа. Клаудијев одговор прориче Хајдегеров захтев односа према животу или пак Ничеоову тезу да из љубави за животом треба желети смрт:

Иштућ да живим, смрт ја тражим, држим!
А тражећ смрт, ја живот налазим;
Па нека дође. (Šekspir 1966, III, i: 248)

Колико је смрт застрашујућа судбина за свако живо створење говоре Изабелине речи да се и цин и бедна буба исто грче од телесних мука кад умиру. (III, i – 250) Још више је трагична човекова судбина, јер он има свест о смрти а не зна шта она представља. Свест је управо та која одваја човека од животиње јер, позовимо се поново на Хајдегера: „Једино човек умире, а животиња скапава.“ (Варава 2010: 17)

Клаудио ће приглити смрт као младу, чиме је прихвата као заслужену казну због ванбрачног кушања љубави. Љубав и смрт се поново преплићу. Танатос је, према мишљењу Фројда, у служби Ероса и испреплетани заједно управљају човековим животом. Принцип задовољства је Фројд видео у сексуалном нагону, док је нагон смрти објаснио социјалном и физичком репресијом која спутава испуњење жеља. Ову теорију лако можемо применити на Клаудијев живот.

Ваља л` ми мрети, као невести ћу
Мраку у сусрет поћи и обема
Рукама ћу га загрлити. (Šekspir 1966, III, i: 250)

Timor mortis обузима човека зато што не познаје смрт. Са њених граница се није вратио ниједан путник који би могао да исприча своје искуство. Како изгледа пакао, а како рај, уколико уопште постоје, можемо замислити само посредним есхатолошким

сликама које су створили хришћански оци. Ренесансни скептични човек све преиспитује и ово питање ће се наћи на уснама Клаудија. Попут Хамлета, он размишља о вредностима људског живота наспрам смрти и закључује да су највеће тешкоће живота „рај“ наспрам живота у смрти, ако је он онакав каквог га у царству пакла и чистилишта замишља хришћански ум. Хамлет није дошао до тако изричитог закључка да вреди трпети животне тешкоће јер је смрт још страшнија, иако та могућност није остала искључена. Смрт је мистерија пред којом је заплашен сваки човек, па и Клаудио, чија је визија загробног живота чак суморнија од Дантеовог *Пакла* или Плутоновог Хада и подсећа нас на стравичне слике чистилишта, посебно оне представљене у *Чистилишту св. Патрика*, каже Дајер. (Dyer 1884: 368)

Ал` умрети и поћи ко зна куд,
Гњилети у тескоби леденој,
Доспети дотле да се овај извор
Размаха топлог претвори у грудву,
А раздрагани да се купа дух
У таласима пламеним, ил` лебди
У устрепталим регионима
Вечитог леда, у дебеле санте
Громадне згомиланог; или сужањ
Невидљивим да буде ветровима
И да га они свом жестином својом
Около кугле земљине што лебди
Без починка и станка витлају;
Или да гори и од најгорега
Од оних буде који с лелеком
Натуцају и преврћу по глави
Недозвољене мисли, пуне сумње:
То је и одвећ страшно! Најтежи
Живот на земљи, најтеретнији
Којега могу старост, сиромаштво,
Сужањство, муке најцрње да свале
На људско биће, рај је према оном
Чиме нас плаши смрт. (Šekspir 1966, IV, i: 251-252)

Један од механизма ношења са смрћу је хумор. Шекспир њиме покушава да ублажи застрашујућу судбину човека и то чини очигледније и успешније у комедијама, него у трагедијама. Мајкл Бристол истиче:

За Шекспира и многе његове савременике, међутим, смрт је посебно погодан предмет за смех, и сахране су често прилике за шалу, бурлеску и језик који не одаје почаст. Трагично веселење није ограничено само на комедију... Комедија оваквих сцена у трагедији доноси прекид превелике тишине, озбиљности и страха који је повезан са смрћу, тиме што ставља акценат на искуство тела и континуитет колективног живота. Смејати се у присуству смрти је разумљиво за све плебејске културе, јер је смрт била објективизирана у популарној форми светковина. Смејање смрти се јавља у неколико видова – смрт може бити представљена фарсично, али и са врло грубим нападним смехом, често са сексуалним алузијама... Свака је смрт последична, сваки пут кад неко умре предстоји прерасподела ауторитета и редистрибуција богатства. Један од начина да се објективизира комплексност овакве ситуације је третирање смрти као шале. Ово је посебно подесно када индивидуална смрт има већи јавни утицај и када је питање наслеђа последица за шире друштво. Индивидуа умире, али социјални живот је одржан без обзира на овај локални прекид. (Bristol 1985: 179)

Када позива Бернардина на погубљење у *Равном мером*, а овај пијан не жели да пође, Помпеј му каже: „Расаните се, молим вас, само док вас не смакну, а потом спавајте. (Šekspir 1966, IV, iii: 276) Бернардин озбиљно одбија да пође на губилиште неприпремљен, јер је целу ноћ пио, односно починио је грех и не може у том тренутку да умре. У мислима хришћанског човека, неприпремљена смрт је значила одлазак у пакао или чистилиште. То ће нам потврдити и дух Хамлетовог оца. Есхатолошко хришћанско учење које нуди наду у бесмртан живот је заступљено и у речима војводе који теши Изабелу због тобожње смрти брата:

[М]ир му души!
Бољи је живот кад се смрт прегрми,
И страх од ње, но живот стрепње пун:
Утешите се што је вашем брату
Та срећа дата. (Šekspir 1966, V, i:300)

Многи критичари су подвукли сличност Шекспирове *Буре* са библијском причом о Апокалипси. *Бура* почиње бродоломом и опасношћу којима се демонстрира Просперова моћ магије и његова способност да манипулише смрћу. Он је стваралац и уништитељ, креира живот на острву (Еден), ствара буру (потоп) и има моћ да подиже мртве из гробова. Ова драма је први пут изведена првог новембра 1611. године, као део прославе *Дана свих светих (Hallowmas - All Saint`s Day)*. Након овог празника се славио *Дан мртвих (Halloween)*, када су се ритуално читали делови из библијске приче о Апокалипси. *Бура* би тако могла да се тумачи као прича о откровењу, стварању и повратку у рај, када се историја завршава. Спашени и проклети су одвојени на острву, док се Просперо, који контролише њихове судбине, на крају драме показује као добродушни Бог који прашта, сугерише Стивен Маркс. (Marx 2007: 125-146)

У песми коју Аријел пева Фердинанду дата је упечатљива естетска слика постморталног стања кроз опис трансформације физичког тела у природне елементе:

Отац твој лежи петхвати дубоко.
Кости му сада постају корали;
Онај бисер тамо његово је око;
Смртне му делове мењају ти вали
У нешто тако дивно, драгоцено; (Šekspir 1966, I, ii: 21)

Као што тело утопљеника постаје преточено у природне и вечне елементе тако ће, током деценија, море претворити кости Шекспировог стваралаштва у нешто необично, богато и вечно, како је лепо исказао Гринблат. (Grinblat 2006: 378) Иако ће Просперова свака трећа мисао бити о смрти, он освету замењује вером у бесмртност преко потомака, чему се и Шекспир, имајући на уму његов тестамент, несумњиво надао.

Бура никако није једина драма у којој Шекспир дозвољава својој мисли о смрти да баци у засенак драмску радњу. Просперово поређење смрти и сна подсећа на још познатије стихове Хамлетовог размишљања о смрти као сну, али са врло важном разликом да, док је за Проспера будан свет живота тај који се претвара у чист сан, за Хамлета сњевање укључује страшну могућност вечности кошмара. (Hills 2011: Chapter One)

Просперо ће искористити своју магију и креираће *маску* да би завараво своје противнике и тиме учврстио моћ. Међутим, *маска* коју је Просперо приредио на острву није само представа слична сну, нити је то само игра на позорници *Глоба*, већ живот сваког човека и судбина читавог света.

Наши су играчи
Духови били, и ишчезли су сад
У невидљив ваздух. К`о несуштаствено
Ткиво те визије, тако ће и куле
Високе, и дивни дворци, и свечани
Храмови, и сама лопта земљина,
И све на њој, нестати к`о ова
Ишчезла, нестварна поворка, и неће
За собом никакав оставити траг.
Ми смо грађа од које се праве
Снови и наш мали живот нам је сном
Заокружен. Ја сам гневан, господине;
Мој стари мозак је смућен. (Šekspir 1966, IV, i: 61)

Живот је заправо илузија која нестаје са смрћу. Овим је Шекспир смело исказао сумњу у живот после смрти, која је по елизабетинским и јакобинским стандардима јеретичка. Шекспир то зна и одмах након те изјаве Просперо говори да је можда оваква визија живота производ слабашног ума и његових година, сугерише Хилс. (Hills 2011: Chapter One)

Многи критичари узимају ову драму као сведочанство Шекспировог опраштања од публике и живота. Просперо се на крају *Буре* опрашта од своје магије (уметности) и каже да ће се вратити са овог острва на коме време не постоји (свет маште и инспирације) у свет смртности – Милано (реалност - Стратфорд), где ће му „свака трећа мисао бити о гробу“. Без своје магије, он ће постати смртник. Епилог драме се може читати као ауторов опроштај од сцене и живота, али и као католички захтев за молитвама његовој души или на крају само као жеља глумца да му аплаузи подаре славу и бесмртност.

Не држ`те ме више сред пустиње ове
Но рукама добрим скин`те ми окове...
Мој крај ће бити у мом очајању,
Ако ми молитва не помогне стању;
А она је тако продорна да стиже
До милости саме и грех са нас диже.
И к`о што желите да с вас греси оду,
Тако и ви мени дарујте слободу. (Šekspir 1966, Epilog: 78)

Симбелин је драма у којој стичемо утисак да је смрт коначно надвладана. Иако дефинисана као трагедија у *Првом фолију* и готово без комичних елемената, ова драма има срећан крај. Сам почетак драме је обележен сенком стварне смрти јер сазнајемо да је Симбелинова краљица умрла на порођају и оставила јединог наследника – Имогену. За два Симбелинова сина се верује да су мртва, док напитака, попут оног који је попила Јулија, привидно усмрћује Имогену. Постхум је рођен после очеве смрти, када је

изгубио и мајку. Он у затвору жуди за смрћу као сигурном леку свих људских патњи и схвата је као казну јер је желео смрт Имогене. Кроз сан ће му Јупитер обећати ослобађање и бесмртност. Символ саме смрти у драми је неименована краљица која ће, желећи смрт другима, сама њу срести. Иако је радња представљена у паганском окружењу, драмом доминира хришћанска нада да живот у рају постоји. Ритуали који се спроводе на симулираној сахрани су више пагански, али се помиње сахрањивање леша ка истоку што у хришћанској погребној пракси значи наду у васкрсење. Погребна песма, коју започиње Гвидерије оплакујући Фиделиову смрт (смрт прерушене и привидно мртве Имогене) и коју цитирамо у целини, пружа конвенционалну слику смрти као неминовног чина који доноси једнакост људима. Као на сликама *Плеса смрти*, смрт постаје велики изједначитељ. Потенцирањем тешкоће живота, ова песма заправо поништава људски страх од смрти јер је представља као спас и олакшање.

Не плаши се жарког сунца сад,
Нити се беса зимске буре бој,
Завршио си свој земаљски рад,
Отиш' о кући пун' о ајлук свој.
Дивних момака, девојака чари
Морају у прах као димничари.

Не плаши се више сржбе великана,
Ти си избегао тиранинову власт;
Не треба ти више одело ни храна,
Теби су исто и трска и храст.
Краљ, мудрац, лекар, сваки живи дах
Овим путем мора отићи у прах.

Блесак муње нек ти не смета.
Нит се треска страшног грома бој.
Не плаши се више осуде, клевета.
Свршени су радост и јад твој.
Љубавници млади мораће се сви
Претворити у прах исто као ти.
Мађионичар ти не може да уди.
Нит' мађија да те опчини и чуди.
Нек' те се вампири одсад вазда клоне.
И никаква више зла нек' те не гоне.
Почивај ту тио,
Гроб ти славан био. (Šekspir 1966, IV, ii: 519-520)

Шекспир је ритуале сахране, њихов значај и симболику приказао у многим драмама (*Антоније и Клеопатра*, *Јулије Цезар*, *Кориолан*, *Хенри VI*, *Ричард III*, *Тит Андроник* итд). О овој теми опширно пише Мајкл Нил у књизи *Проблеми смрти (Issues of Death, 2005: 265-304)*. Пратећи елемент сахране, који има истакнуто место у ренесансном трагичном дискурсу, је симболична употреба цвећа. Оно вене и суши се и из тог разлога је симбол пролазности и смрти, али оно може да представља и бесмртност јер се поново рађа у пролеће када се поистовећује са васкрсењем. У Енглеској је постојао обичај да се испред ковчега младе девојке носи венац свежег

цвећа и мирисног биља, посебно рузмарина који симболизује сећање. У *Симбелину*, Арвираг ће дати обећање привидно мртвом Фиделиу (прерушеној Имогени) да ће му гроб посипати најлепшим цвећем и тако га чувати од заборава:

Најлепшим цвећем лети, док сам ту,
Фиделио, тужни красићу ти гроб.
Биће ти цвет онај сличан лицу твом,
Јагорчевина бледа, зумбул плав
К'о твоје вене; дивље руже лист
Која – не клеветам – није мириснија
Од твог даха. Црвендаћ ће теби
У милосрдном кљуну ...
Доносити све то, и меку маховину
Кад не буде било цвећа. (Šekspir 1966 IV, ii: 518)

Краљица Гертруда ће окитити цвећем Офелију тек у смрти, будући да није имала прилику да то учини на њеном венчању. И Капулет ће цвеће припремљено за венчање Јулије, посветити украшавању њеног гроба.

Шекспир ће у својим драмама дати примере ренесансне праксе писања епитафа на гробним споменицима, поздравног посмртног говора, одеће коју носе ожалошћени, посмртне музике и даће после сахране. Калдервуд каже да и одећа коју носимо и куће и замкови које градимо су само начини да поричемо смрт и тражимо уточиште. Одећом желимо да сакријемо своја пропадљива тела и да се разликујемо од животиња, што је приметио још Монтењ. Шминка о којој Хамлет говори, такође, служи само за прикривање ружноће и старости, односно смрти. Међутим, ништа од тога не може да замаскира смрт, јер се њен задах осећа свуда, посебно на улицама елизабетинског Лондона којим се ширио смрад лешева, изнутрица, ђубрета и канализације. (Calderwood 1987: 70)

У елизабетинско време се веровало да се световна бесмртност може постићи сећањем и помињањем достигнућа покојника. Зато Хамлет жели да се његова прича исприча, да би на тај начин живео даље. Исто жели и Отело – да поврати своју репутацију макар у смрти, ако је већ у животу згрешио. Захваљујући Шекспиру ови ликови су добили своју бесмртност, а он је себе учинио вечним путем своје уметности. Тако је победио своју смрт. У његовим драмама имамо и оне ликове који не желе бесмртност, истиче Калдервуд. То су Шекспирови злочинци и луде: Арон, Ричард III, Јаго и Едмунд. Они не верују у бесмртност јер је њихов посао да униште духовно, а чврсто се држе телесног и материјалног. Сви су натуралисти и скептици који знају полу – истину, скривену од њихових жртви: људско посвећење добру, истини и лепоти је само мали део бића чији је базични инстинкт да прождире. Танатос је моћнији од Ероса. Они ову истину уздижу до статуса универзалног закона којим се руководе. За њих је човек примарно глумац и животиња, који се претвара да је више него што јесте и

готово никада не успева да убеди себе у то. Знајући ово, и они постају глумци, али не мешају улогу од реалности, закључује Калдервуд. (Calderwood 1987: 197-206)

Са друге стране, трагични хероји не желе да умру што пре, него проклињу што су уопште рођени. Време је у трагедијама увек “изашло из зглоба“, никада није право време за одређене догађаје и оно утиче на ликове. Никада није време за смрт, посебно за младе љубавнике какви су Ромео и Јулија. Хамлет не може да прихвати пролазак времена и да све што живи мора да умре, већ би желео да заустави време и бесконачно одложи освету. Магбет би, супротно, желео да прескочи време, јер је прави тренутак за њега одавно прошао.

Бавећи се проблемом самоубиства, као врло специфичним односом према смрти која се задаје себи и која је предмет многих филозофских, социолошких и психолошких расправа, Шекспир се укључио у ренесансну расправу о овом питању. Он је проучио готово све околности и мотиве који могу да доведу до самоубиства јер је укупно приказао 52 таква примера, истиче Миноа. (Minoa 2008: 130) Ту спадају и она претпостављена, глумљена и стварна самоубиства. „На неки начин, његово обимно дело је дуга варијација на тему *бити или не бити*, на тему дилеме коју је изразио на врхунцу свог уметничког стваралаштва“, сугерише Миноа. (Minoa 2008: 131-132) Шекспир нигде не заговара самоубиство као легитиман и слободан чин човека, али их у у драмама са античком тематиком описује са имплицитним одобравањем. Шекспирови ликови се понашају слично филозофима који су много и често писали и говорили о самоубиству, а сам чин нису извршили. Хамлет од свих ликова највише говори о самоубиству, али га не извршава. Они ликови који се на овај чин одлуче, чине то у тишини, без објашњења поступка и припреме:

Превише приче о самоубиству умањује решеност: у причи је почетак терапије, која се састоји од демистификације правих мотива за самоубиство, будући да су они у суштини егоистички. Управо у томе Шекспир иде много даље од својих савременика и због тога добија ванвременску димензију. Једина поука коју он даје јесте поука о скромности, којом се демистификују сва знања, постављају све опште истине. Шта садрже сва дела коју су писали мудри људи? „Речи, речи, речи“ каже Хамлет... Шекспир толико говори о самоубиству само да би признао колико је тајновито. (Minoa 2008:132)

Хамлет ће се својим чувеним монологом „Бити ил` не бити“ укључити у савремену дискусију о феномену самоубиства. У једном монологу згуснута су сва питања која су мучила ренесансног човека, а и модерног. Има ли сврхе одржавати мучан и апсурдан живот када га можемо сами прекинути и пасти у вечни сан? Страх од смрти и оностраног живота нас спречава да то учинимо. Трпећи ударце судбине и страх од смрти, човек се стално налази на граници живота и смрти. Ерик Ленгли сматра да су јунаци трагедије освете посебно вођени суицидним нагоном јер им се намећу задаци

које њихова природа не може лако да прихвати, чиме ступају у виолентни ментални вртлог који може водити самоубиству. (Langley 2009: 253)

Разноврсна самоубиства која је Шекспир у својим драмама приказао имају за циљ да представе различите аспекте овог чина, а не да донесу неки закључак који бисмо могли приписати аутору. Кроз његове драме дефилију славне античке самоубице (Брут, Касије, Антоније и Клеопатра), самоубице због љубави (Ромео и Јулија), самоубице због осећаја кривице (Отело) и друге, каже Миноа. (Minoa 2008:132) Неки од ових ликова чине алтруистичка самоубиства, а неки егоистичка, према Диркемовој класификације овог чина. Махом су сви натерани на овај чин спољашњим импулсима и трагичним околностима, дакле, социјалним приликама. Шекспир није заобишао ни истраживање психичке слабости ликова који контемплирају о самоубиству, односно, издвојио је меланхолију као стање које човека може приближити одлуци да изврши овај чин, сходно учењу тог времена. Овој теми ћемо се вратити у централном делу рада када будемо обрађивали појединачне драме и ликове који су извршили самоубиства.

Ако је част водећи разлог који наводи Шекспирове јунаке на самоубиство, Фалстаф то покушава да порекне. Он не жели да се убије јер сматра да је част само реч којој нема места у животу. Она може бити само лепо гесло на грбу. Одузети себи живот није частан чин, према мишљењу ове кукавице. Фалстаф превише воли задовољства овог света за разлику од Хамлета коме је живот неподношљив, али који одбија да изврши самоубиство плашећи се неизвесности оностраног. Фалстаф не жели да оде „Богу на истину“ пре времена, док га он не позове, иако га принц Хенри подсећа да смрт дугује Богу. Сви разлози овога света који могу да наведу човека да пре времена напусти све, па и част, су за Фалстафа бесмислени, док их Хамлет врло озбиљно преиспитује, сугерише Миноа. (Minoa 2008: 133) Једино би оправдано било одузети себи живот онда када би знали шта нас чека у будућности. Хенри IV каже:

Да ко чита књигу судбине...
О, да то види, најсрећнији младић,
Посматрајући живота свога ток,
Опасности прошле, муке предстојеће,
Склопио би књигу, легао и умро. (Šekspir 1966, 2 deo, III, i: 334)

Доктор Лери Киркланд је истакао да се Шекспиров став према самоубиству и приказан број самоубиства разликује у драмама које описују британску и античку историју. Чак по 4 самоубиства има у драмама *Јулије Цезар* и *Антоније и Клеопатра* и њих Шекспир готово велича. (Kirkland 1999: abstract) Међутим, то је разумљиво јер је Шекспир са одобравањем могао да прикаже стоички став према самоубиству само ако се радња дешавала у паганској прошлости. У драмама које се баве британском историјом имамо само једно дефинитивно самоубиство и то Гонериле у *Краљу Лиру*,

док у драмама у којима преовладава хришћанска атмосфера самоубиство није величано, али није ни осуђивано, будући да Шекспир наглашава племенитост ових ликова (Ромео и Јулија, Отело). Начини на које ликови извршавају самоубиства су махом мачем и ножем, отровима или давлeњем у случају Офелије.

Шекспирови ликови у самоубиству траже излаз или бекство из живота: Хамлет би га радо искористио да не страхује од оностраног света, Родериго би због неузвраћене љубави одузео себи живот у *Отелу*, Глостер због тешкоће живљења покушава да га почини у *Краљу Лиру*. Они који га чине, не виде другачију перспективу у свом опустошеном или промашеном животу. Међутим, у Шекспировим драмама је број убијених, погубљених и оних који ће живот изгубити у борби знатно већи. Разлог томе можемо наћи у конвенцији трагедије као драме сукоба у којој је насилна смрт неминовна, али и у енглеској историји која се поноси својим ратничким менталитетом. Анализом четири „велике“ трагедије, то ће постати евидентно.

4.3. Натприродни свет Шекспирових драма

Ренесансни човек је веровао у натприродне силе - виле, духове и вештице и тешко је било укинути фолклорно сујеверје и традиционалну веру, без обзира на религиозна и научна оспоравања ових феномена. Обимност дискусија, одбрана и напада које су ови феномени произвели и о којима смо већ говорили, само доказују њихову популарност и важност у раном модерном добу. Након што смо апсолвирали ову појаву у елизабетинској култури и цивилизацији, циљ нам је објаснити Шекспирову употребу натприродних елемената, посебно оних сила које су весници и пророци смрти, начин њихове презентације и значења која могу имати.

Шекспир је преузео карактеристике духова из различитих традиција: класичног Хада и популарног пакла, фолклорног веровања, али и из забрањеног подручја католичког чистиштва. Тајанственост духова је посматрао као вредан позоришни капитал. Очигледно је био фасциниран оним што Гринблат назива „напуштена веровања у духа“. Шекспир уме да објасни појаву духа само као последицу панике и сујеверног страха, али и као резултат психолошке пројекције човека у сновима или на јави. Такво поигравање ума са човеком, Шекспир је посебно приказивао у комедијама. У њима нема духова као реалних манифестација мртвих, али има узнемирујућих привида који асоцирају на духове, што се реалистички објашњава, на пример, разоткривањем брата близанца или сазнањем да је дух само пројекција сна.

У комедији *Сан летње ноћи*, којом доминирају љубав, машта и магија, на тренутак је описана судбина мртвих и поменуте су законске регулативе које су се доносиле у вези са њиховим телима. Пак подсећа Оберона да зора тера духове да се врате у своје раке. У страху од одмазде у смрти су посебно духови који нису добили церемонијалну сахрану, они који су подигли руку на себе или починили неки велики грех. Помињу се они који су се удавили и нису сахрањени прикладно, већ леже на „речном дну дубоком“, као и они који су извршили самоубиство и сахрањени су на расксници путева.

[П]ретходнице своје
Већ шиље Аурора; њих се боје
Духови који блуде туд, па беже
У раке своје: душе зле, што леже
На раскршћима покопане, или
На речном дну дубоком, страх већ сили,
Па хитро траже црвљиви свој стан.
Да и срамоту не би вид`о дан,
Од видела се својевољно клоне,
Па у дубоку помрчину роне. (Šekspir 1966 III, ii: 180)

У овим стиховима је изражено веровање да се духови слободно крећу ноћу, а беже у своја скровишта када сване зора. Дух Хамлетовог оца ће напустити овај свет и вратити се у оностраност на звук петлове најаве зоре. Оберон разликује виле и вилењаке од оних духова који морају да проведу своје дане у црвљивим креветима. Вилењаци су духови друге врсте, који не припадају роду авети и сабласти и могу већи део дана да проведу слободни. Истичући овакву разлику између духова и вилењака, Шекспир као да је исмејавао страсне дебате о натприродним силама које су се водиле између католика и протестаната, али је исказао и фолклорно веровање у њих. Међутим, писац се у епилогу драме ограђује од било каквих веровања у постојање натприродних сила изјавом да је цео спектакл који ова драма представља био измишљен попут сна. Тезеј, такође, говори о погрешним тумачењима натприродних појава, које су само производ превелике маште или фантазије лудака, љубавника и песника, иако постојање Титаније, Оберона и Пака у драми то негира. Као и другде, Шекспир се поигравао амбивалентним ставовима о одређеним појавама.

Никако не могу
Да верујем у те старинске приче
И беспослице те о вилама.
Заљубљеници, као и лудаци,
Имају мозак тол`ко разбуктан
И фантазију тол`ко стваралачку
Да виде више но што икада може
Да види разум хладни. Умоболник,
Љубавник, песник – то су ти створења
Саздана сва од уобразиље:
Један ђавола види тол`ко кол`ко
У свем их паклу пространоме нема...
Док песниково око, ковитлано

Песници имају моћ да стварају незамисливе и непостојеће слике и то је разлог због чега су им протестанти приписивали креацију чистишила. Како поетска имагинација може да припише норму нечему што заправо не постоји, тако и виртуелна тела може сместити у специфично место, где ови облици могу живети.

Духови су у трагедијама и историјским драмама истините манифестације мртвих или производ сна. Најподложнији да их уоче су најлабилнији ликови у драми, али то не умањује реалну претњу коју са собом носе. Натприродни елементи у трагедијама немају функцију чуда и забаве као у комедијама. Они угрожавају наш осећај за стварност и приказују ограничену и коначну природу људске перспективе. „Тако наглашавају егзистенцијалну иронију у трагедији показујући увијек да предстоји да искусимо више ствари на небу и земљи него што филозофија може сварити“, истиче Нортроп Фрај. (Фрај 2008: 109) Божанска правда је као концепција била врло жива у Шекспирово време и подразумевала је да се нико не може скрити од Бога. Убица ће бити откривен неким наприродним силама, уколико нема никога да га оптужи. Зато се и појављују духови у *Хамлету* и *Магбету*. Хамлет ће рећи: „Убиство, иако нема језика, проговори органом чуднијим“. (Šekspir, 1966, II, ii: 277) Шекспирове комедије теже да нагласе своју фантастичну природу, те тако и духови и виле у њима имају само споредну и не претећу улогу, за разлику од трагедија и историјских драма које потенцирају истинитост догађаја, чиме се интензивира и чудноватност појаве духова. У више историјских драма и трагедија, духови се не јављају као стварна манифестација одређеног мртвог лика, већ као претећа кошмарска опомена. Такве појаве натприродног света, такође, имају своју драмску функцију и постижу ефекат страха, предсказања и смрти.

Дух онеспокојава (у најмању руку) због тога што изгледа живо, као особа коју смо некад познавали. Он се враћа с међе с које ниједан путник не би требало да се врати. Прешао је границу која би требало да буде непрелазна. То је готово једнако рђаво као инцест. Дух збуњује зато што ставља под сумњу разлику између живих и мртвих. Он може да учини да жива особа осети да је мртва или да изгледа тако. Када леди Магбет безуспешно покушава да спере крв са својих руку, она је већ дух и ми гледамо душу у паклу. (Pul 2011: 44)

У *Ричарду III* и *Јулију Цезару*, Шекспир представља духове као кобне и претеће елементе трагедије која ће задесити главне јунаке. Они нису фигуре теолошке имагинације, нити су произашли из класичне конвенције, већ су производ аветињских снова. Ричард III својом монструозношћу, вулгарношћу, похлепом и немилосрдношћу, попут духа или кошмара, прети другима и наводи их на страшне снова. Тако Кларенс, свестан своје кривице а несвестан претње која му долази од брата, сања сопствену

душу после смрти како покушава да се ослободи тела. Када је у томе коначно успео, Кларенс је на још већим мукама јер је видео сенке људи које је изневерио или убио.

Не, не, и по смрти моје је сан продужен.
Тада је почела бура моје душе
Која као да се, с осорним чамцијом
О коме песници пишу, већ превезла
Преко сетне реке у вечиту ноћ. (Šekspir 1966 I, iv: 44)

Видео је Ворвика, таста, Едварда и принца од Велса који ће послати фурије да му муче душу. Оне су вриштале у његово уво тако страшно да је био сигуран да се налази у паклу и та сцена га прогања и на јави. Духови које је Кларенс срео у сну бораве у вечном мраку, као да су дошли из Хада. Његова визија је јасно означена као сан, иако је њему врло живописно и стварно изгледала, сугерише Гринблат. (Greenblatt 2013: 170) Када двојица убица долазе да га убију по налогу Глостера, нама се јавља чудан осећај да су ови ликови само наставак визије, односно, претварање визије у стварност. Убиством Кларенса се обестињује његов сан, а он постаје дух који се појављује на крају драме. Иако се снови код Шекспира не остварују увек, они су као клетве увек моћни и узнемирујући. За Шекспира не постоји оштра линија између замишљеног и стварног, као ни између приватног и јавног, спаваће собе и трона. Ово чудновато мешање факта и фикције јавља се у *Ричарду III* у форми снова, каже Гринблат. (Greenblatt 2013: 174) Снови у овој драми кулминирају у последњем чину, када се супротстављене војске припремају за битку код Босворта. Ричард пред бој сања духове оних које је убио и они му предсказују очај и смрт, док Ричмонд сања духове који му наговештавају победу. Духови им се појављују у сну, као што су се раније појавили уснулом Кларенсу. Међутим, сада су се они материјализовали у глумце који су видљиви свима, а та материјализација као да потврђује да су они више од менталне пројекције. Они имају и психолошки утицај на ликове: Ричмонд, будући краљ Хенри VII је пун наде и не плаши их се, а Ричард је уплашен, сумњичав и пун мржње. Ричмонд се из свог сна буди освежен и самоуверен, а Ричард у страшном страху. Ричард не дозвољава да га такви снови поколебају и смекшају му срце и говори да је савест реч коју кукавице употребљавају.⁴⁰ Међутим, политички терор који је Ричард раније спроводио, окренуо се против њега. Сада је он прогањан од стране оних које је убио, када постаје јасно да ће до пада режима неминовно доћи. Шекспир је Ричардове кошмаре преузео из извора, односно хроника. Клетва краљице Маргарет да га прогоне страшни снови се обистинила. Шекспир је, међутим, претворио фигуре из сна у духове. Посета духова Ричарду ноћ пре битке је тренутак у драми када је његова судбина запечаћена. Изводећи духове на сцену, Шекспир наговештава да мртви не труну и напрасно нестају,

⁴⁰ Овакво одређење савести је преузето од Макијавелија, а касније ће га употребити и Хамлет.

нити остају да живе само у сновима и страховима живих индивидуалаца, они су неискорењива, сједињена и објективна снага. Они функционишу кроз сећање убијеног, сећање регистровано не само у Ричардовој поремећеној психи, већ и у колективној свести краљевстава и у уму Бога. У оваквом облику они функционишу као агенти који обнављају здравље и целину заједнице, закључује Гринблат. (Greenblatt 2013: 178-180)

У трагедији *Јулије Цезар*, Шекспир, такође, представља духа која се јавља човеку одговорном за његову смрт. Веза духова са класичним светом је важна зато што грчке и римске драме укључују у себе, као део фабриковане историјске тачности, клетве, предсказања и снове који се обистињују, истиче Гринблат. (Greenblatt 2013: 165) Иако је прозвод сна, ни дух у *Јулију Цезару* није потпуно лишен реалности. Напротив, драма врло опрезно смешта појаву духа у контекст осталих спектакуларних знакова онога што Касије зове „чудно нестрпљење небеса“. Он интерпретира ове знакове као инструменте упозорења и идентификује живог Цезара за претећом појавом. Брут, са друге стране, не жели да верује својим очима и ушима. Међутим, дух ће проговорити и представити се као Брутов зли дух који ће га поново посетити. Када нађе Касијуса и Титинијуса мртве, Брут постаје сигуран да су извршили самоубиство због Цезаровог духа који на тај начин и даље спроводи тиранију. Иако после поновне посете духа Брут стрепи за свој живот, он ће под притиском ове претње, страха и сопствене кривице извршити самоубиство. Извршењем овог стоичког чина, Брут је задовољио сопствену жељу за чистом и слободном смрћу. Међутим, у драми ништа не наговештава да је тим поступком Брут умирио гнев духа. Дух у *Јулију Цезару* нам не говори ништа о животу после смрти, чак немамо утисак да долази из неког другог света, већ изгледа као немиран дух са овог света. „Он је застрашујућ и моћан, не као доносилац краја конспираторима, већ као знак политичког и социјалног краха којег нико, а најмање Брут, не може у потпуности да контролише или чак схвати“, каже Гринблат. (Greenblatt 2013: 184)

Конкретизација, визуелизација и конституисање духова као ликова нису апсолутни у Шекспировим драмама. Натприродно се не материјализује увек у трагедијама. У *Хамлету* и *Магбету* има духова, али их у *Отелу* и *Краљу Лиру* нема. Пул сматра да разлог лежи у томе што се последње две трагедије не баве тако непосредно прошлосту, сећањем и осветом. Питања која Шекспирови духови намећу су истовремено теолошка, психолошка и позоришна. Аутор никада не даје дефинитиван одговор, већ као да жели да то питање остане нерешено тако што ће на сцену поставити духа у разним приликама и приказати нам га из дисперзивних и полифоничких перспектива.

Свака од ових поставки духа има своје различито и суптилно значење, али постоје три фундаменталне перспективе којима се Шекспир изнова враћа: дух као фигура лажне слутње, дух као фигура историјског кошмара или дух као фигура дубоког психичког поремећаја. Полускривена међу овима је и четврта перспектива: дух као фигура позоришта. (Greenblatt 2013: 157)

Шекспирова трагедија *Хамлет* није конвенционална по начину екпликације природе духа, као друге елизабетинске и јакобинске драме. Духови су у драмама најчешће описивани у складу са протестантским веровањем, без икаквог наговештаја католичког учења о чистицишту. *Хамлет* је у овоме изузетак. Међутим, сви драмски духови траже освету, муче савест криваца или изражавају тугу због губитка вољених, што је супротно протестантском учењу да мртви не учествују у догађајима на земљи. Међутим, појава духа је посебна одлика трагедија освете, која показује свет у којем су мртви постали незасити у својим захтевима живима, посебно јер не желе да буду заборављени. *Хамлет* је драма, сугерише Мајкл Нил, „којом доминира дух чије су најинтензивније емоције исказане кроз страх да ће бити заборављен.“ (Marshall 2002: 313) *Хамлет* експлицитно поставља питања да ли је дух заиста приказ *Хамлетовог* оца или демонска илузија, залазећи тако у срж дебате која се водила између протестаната и католика.

Дух *Хамлетовог* оца се шета на све стране, али одакле он долази? Из чистицишта, у које изгледа ни добри протестанти више не верују? Да ли доноси „знак неба или огањ пакла“? Зашто његов син осећа да је „Небом и паклом на освету гоњен“. Можемо да приметимо како су корени енглеске речи ghost, „дух“, изгледа повезани, у мрачном понору минулих времена, с помамом и бесом. (Pul 2011: 43-44)

Тиме што помиње прочишћујућу ватру из које је дошао, *Дух у Хамлету* се аутоматски идентификује са душом која је дошла из чистицишта. Шекспир је загазио дубље у забрањену религиозну сферу испитивањем онтолошке природе чувеног духа *Хамлетовог* оца, јер га је представио као духа из чистицишта. Много људи је још веровало у старе обичаје и зато се у драмама често појављују њихови одрази, али у блажем облику, често гротескном и комичном, а никад као убедљива одбрана постојања чистицишта, јер се то није смело због строге протестантске цензуре. *Хамлет* долази близу те озбиљности као ниједна драма тог времена. Дух не каже експлицитно да долази из чистицишта, али помиње очишћујућу ватру у којој пати, што је довољна алузија на место којег се ренесансни човек још увек прибојао. Ако томе додамо податак да се дух појављује три пута док му се *Хамлет* не обрати, да одлази са свитањем, захтева сећање и освету и да *Хамлет* позива св. Патрика, који је био заштитник чистицишта, апсолутно је јасно одакле дух долази. Можда није случајно да је сам Шекспир играо баш улогу Духа у овој представи:

Глумећи духа из чистицишта који од живих тражи да почују његове речи – „да с пуном пажњом саслушају што ће им рећи“ - Шекспир је несумљиво призвао и представио гласове

свог мртвог сина, оца на умору и можда свој глас какав би био да је устао из гроба. Никакво чудо да му је то била најбоља улога. (Grinblat 2006: 322)

Шекспир користи натприродне елементе из традиције Сенекине трагедије и средњовековних романтичних прича зато што су његови савременици веровали у њих, али их он увек контролише и подређује психолошком профилу ликова. Они никада немају такву моћ да самостално утичу на јунаке. Дух Хамлетовог оца, кога упознајемо и пре главног јунака, не покреће трагичне догађаје, већ само потврђује Хаметове мисли и осећања. Хамлет је више нестрпљив да сазна разлог појаве духа, а не одакле долази. Он му се не обраћа као духу, као што чини Хорације, већ као мртвом лешу који је побегао из своје гробнице јер осећа да је ритуал сахрањивања и светости некако нарушен овим чином. Тек када је добио одговор да треба да га освети и да га се сећа, Хамлет поставља питања о статусу духа. Он може бити ђаво који има моћ да преузме облик који нам је познат да би нас навео на грех. Иако налази решење да провери речи духа, Хамлет не даје експлицитан одговор на питање о пореклу духа. О улози духа Хамлетовог оца говорићемо више у централном делу дисертације када ћемо се позабавити и религијском позадином његових речи, Хамлетовом реакцијом на њих и поступцима који ће затим уследити. Овде још можемо додати да Дух у *Хамлету* има улогу предсказања несреће и смрти као и у другим трагедијама, али нам за разлику од њих више открива о самом феномену смрти. То чини кратким извештајем о боравку на оном свету, али више утицајем на младог Хамлета, чије ће мисли постати опседнуте смрћу толико да ће размишљати о томе да својевољно у њу пође.

Шекспир често приказује ликове у ситуацији када се ум поиграва са њима, па тако их наводи да помеша праве људе са духовима, било због сличности ликова или психичке нестабилности посматрача. Едгара, преобученог у просјака, мешају са духом луде и Кентом у *Краљу Лиру*. Када Лир угледа Корделију после буђења из сна, она му изгледа попут блажене душе, док себе замишља на точку ватре (у чистилишту или паклу). Корделија признаје да је дух, али не као астрално биће, већ уништена особа коју је управо Лир симболички убио када ју је протерао. Веровање да су и он и његова ћерка мртви, доказ је Лировог лудила. Иако у овој драми има много слика чистилишта и пакла, њена радња се дешава у историјској Британији, а не у царству мртвих. Мучитељи нису демони, већ синови и ћерке и коначни исход њихових живота није спасење, него ништавило, истиче Гринблат. (Greenblatt 2013: 185-187)

У Шекспировим драмама готово да нема женских духова. Жене испуњавају своју сврху тако што умиру и тек тада постају вољене. Друштва Шекспирових светова су мушка друштва, а дух се обично јавља да би захтевао наследство или освету, а за жену нема места у таквом свету. Својим крвавим локнама и пререзаним вратом, Банков дух

представља застрашујућу слику смрти која предсказује освету и прекид Магбетове владавине. И одсечене главе и духови у визијама које вештице приказују Магбету, наговештају његову смрт и предсказују дугу владавину Банкових потомака.

У трагичном свету умрли се враћају. Трагичан јунак можда је сам међу људима управо зато што, као Антигона, живи у свету умрлих. Оних који су убијени или оних које је сам убио. Умрли најпре захтевају да буду сахрањени, а после тога траже и сатисфакцију. Зато у Магбетов најпотреснији догађај спада појава духа Банка за време вечере. Јер, тада је Магбет први пут схватио да није довољно једном убити. Умрли се враћају. (Кот 1986: 29)

Духова и натприродних појава има и у трагикомедијама. Обично су у служби предсказања и јављају се као манифестација снова. У *Зимској бајци*, Антигон снева страшан сан на који га нагони кривица због задатка да остави невино дете на милост и немилост природе. Иако је Хермиона жива, што сазнајемо на крају драме, њен дух у сну се може интерпретирати као претећи знак. Сам Антигон верује у предсказање и испуњава захтеве духа из сна, али се теши тиме да су снови само играчке ума. Овакав сан јесте психолошка манифестација Антигонове бриге савести, али ће се напослетку показати и као знак који му је предсказао смрт.

Чух, али нисам веровао, како
Поново блуде душе умрлих
По овом свету: бива л' тако што,
Онда се твоја мати прошле ноћи
Јавила мени, јер још никад сан
Не беше јави тол'ко сличан. (Шекспир 1996, III, iii: 364)

Паулина сматра да је Леонт заслужио да га дух Хермионе прогања, онако како духови из чистилица опседају живе због одређене кривице у Моровој књизи *Молитва души*. Паулина страхује да ће Леонт казнити њену самовољу и искреност и набрајајућу начине којима би то могао да учини, подсећа нас на слике мучења вештица. Када се Паулина претвара да ће оживети кип, прибојава се да ће је осудити да је са злим духовима у дослуху и да као вештица користи своје нечисте моћи. Оживљавање статуе Хермионе се може тумачити у контексту традиционалног католичког идолопоклонства и величања култа Девике Марије, којег је протестантизам срушио. Њен кип је израдио италијански мајстор Ђулио Романо:

[К]оји би, кад би био бесмртан и могао удахнути душу у своја дела, преотео природи њен занат, толико је савршено подражава: он је Хермиони дао толико сличности са Хермионом, да човеку, веле, дође да је ослови, очекујући да она одговори... Али ево је:
Припрем'те се да сагледате живот
Прсликан живље но што икад сном се
Прслика смрт. (Шекспир 1966 V, ii: 417-420)

Духови имају мање претећу улогу у *Симбелину*, *Периклу* и *Бури*. Човек је научио да их контролише и користи у сопствене сврхе, што говори о сазревању Шекспирове мисли која се више не труди да удовољава публици или сопственом страху, већ указује веће поверење људској моћи. Дух Гавера у *Периклу* устаје из гроба да би испричао причу о овом јунаку. Духови који се јављају Постхуму у сну, у *Симбелину*, су чланови

његове породице. Они не могу да измене неправду која га је задесила, али се могу жалити врховном богу Јупитеру који му је ускратио своју помоћ. Кроз драму се провлачи одређено католичко веровање у духове који остају у блиском контакту са живима и брину за душе својих потомака. Подвлачи се веза између живих и мртвих унутар породице, наглашава се брига мртвих душа за судбину својих потомака и нада да ће ове душе интервенисати код Бога за добробит оних које воле. Можда је мешање ових веровања део Шекспировог личног става према чудном, сложеном и замршеном културном наслеђу, веровању људи, класичној митологији и католичкој доктрини. Од натприродних сила у *Бури* имамо вештицу Сикоракс, полу – ђавола Калибана и полу – ђавола, полу - вилењака Аријела који је понајвише симбол ума и снаге којима човек може да мења судбину и природу. Човек више није представљен као фрула на којој природа или „натприрода“ могу да свирају. Негативни елементи и даље постоје у свету и бројни су, али човек их сада може укротити и потчинити својој вољи. Човек схвата да може победити зло и нема више страхова од снова, нити од живота после смрти. Он ће се и даље трудити да открије оностраност, али се задовољава тиме да је дужност човека да на овом свету чини добра, а да следећи живот остави по страни. Овакво размишљање о људској судбини, које видимо у последњим Шекспировим драмама, је зрело, за разлику од драма средњег периода које су испуњене скептицизмом и страхом и оног првог младалачког који је сликао наследни свет веровања и наде. Овој раној фази Шекспировог стваралаштва, припада чувена трагедија *Ромео и Јулија* у којој се натприродне силе јављају као претеће назнаке из снова и предсказују „скупу крв проливену.“ У овој трагедији, што је за нашу тему најважније, јављају се сви типови смрти које ћемо истраживати на корпусу „великих“ трагедија (природна смрт, самоубиство, убиство и глумљена смрт). Иако је пример ране трагедије, када Шекспирово драмско умеће још увек није доживело врхунац, *Ромео и Јулија* се заснива на теми основних, вечних, али опозитних нагона и сила људског живота – љубави и смрти (Ероса и Танатоса) и сматрамо да је треба посебно обрадити.

4.4. *Ромео и Јулија* – драма љубави и смрти

Љубав као узрочник смрти и катализатор трагедије у оквиру крвно завађених и бинарно опозитних породичних целина, потка је у једној од најславнијих и најромантичнијих Шекспирових трагедија. *Ромео и Јулија* је постала синоним за љубавну трагедију и мотив љубави је оно што је овој трагедији дало трајну популарност. У драми нема трагичне кривице јунака по Аристотеловој концепцији, већ

је, као рана Шекспирова трагедија, она још увек писана по обрасцу средњовековне трагедије у којој судбина утиче на ликове, а не њихови карактери. Зато у овој трагедији *случај* игра велику улогу. Лоша срећа која прати љубавнике је систематска: од несреће да су се родили као чланови зараћених породица до нестизања монаховог писма до Ромеа на време, што нас наводи да поверујемо у Лаврентијеве речи да се судбина уротила против њих, како истиче Вигинс. (Wiggins 2000: 51)

Већ у самом прологу, хор или универзални глас и колективни субјект предсказује базичну темељну идеју о страдању љубавника који ће својим жртвеним животима искупити стари спор двеју породица, Капулети и Монтеки.

У лепом граду Верони, где ова
Радња се збива, два дома чувена
Свој крвав стари спор начеше снова,
Те многа скупа крв би проливена.
Душманске куће те на свет донеше,
На јад њих самих, љубавника двоје,
Што спор тај смрћу својом тек затреше
И родитеље помирише своје. (Šekspir 1966, prolog: 15)

Од самог почетка драме имамо најаву трагедије и смрти, јер је страст младих љубавника описана као љубав обележена смрћу због заваде две породице. Пролог нам одмах казује да су судбина и друштво главни разлози оваквог трагичког расплета радње. Мржња две породице ће стварати жељу за осветом, а она нове смрти и у таквом друштву љубав не може опстати. Веронски ауторитети, патријархално уређење и крути ставови друштва допринеће смрти љубави и љубави смрти. Љубав покушава да се отргне од терета прошлости и достигне вечност и апсолут, међутим, мржња јој стоји на путу и захтева велике жртве. Најјача осећања и идеализације нестају када се јави препрека за љубав, а како је смрт највећа препрека љубави, тако безусловна љубав изискује смрт и вољеног и оног који воли.

Трагедија *Ромео и Ђулијета* садржински имлицира двије крајности, двије противуречности, двије антитезе – мржњу и љубав које се узајамно искључују до њиховог поразног самоуништења. Нигдје тако као у овој драми Шекспир не слика лирски сензибилно филозофију мржње и филозофију љубави. Мржња се поистовећује са негацијом живота, показује да између мржње и смрти нема разлике, тј. мржња је, како слика Шекспир и доказује живот, пут у нестанак... Компаративним сликањем феномена мржње и љубави Шекспир истиче разлике спецификама између мржње и љубави. (Радуловић 2002: 202-203)

Сенка смрти се надвила над Вероном због старе свађе две породице које не могу да обуздају своју мржњу. Већ ће се у првој сцени првог чина слуге ових породица сукобити, када их кнез Ескало раздваја и прети да ће наставак њихове мржње и свађе донети сваком виновнику смртну казну.

Буде ли
Улица наших мир са ваше стране
Још једном само нарушен, животом
Платићете ми залог мира. (Šekspir 1966, I, i: 19)

Ромео је на самом почетку трагичног заплета свестан неодвојивости категорија љубави и смрти. Тугујући због неузвраћене љубави Розалинде, у које је ум Дајанин и која не жели да се пода страстима љубави, Ромео жали због смрти такве лепоте која не жели да спозна љубав.

О, она ти је богата лепотом,
И то једино чини је сиротом,
Што ће богатство све које је стекла
Умрети с њом и с њезином красотом. (Šekspir 1966, I, i: 23)

Ова љубав је Ромео учинила меланхоличним, жељним самоће и таме и Монтеки се боји да ће такво расположење бити кобно за његовог сина. Меланхолично-заљубљеним расположењем, Ромео више показује своју младалачку позу или став. Петраркистичка екстраваганза коју Ромео користи разликује се од сексуалне грубости којом се служе Меркуцио и дадиља када говоре о љубави. Међутим, од дечака који има незрело и платонски односа према љубави, Ромео ће се трансформисати у човека који доживљава љубав као осећање због којег вреди умрети. Он и пре одласка на бал, под утицајем сна, осећа трагичну коб и страх га је да се његов, ионако неиспуњен живот, приближава крају.

Злогука моја душа кобно неко
Писање слути што се засада
Још крије међу звездама, а што ће
Захуктати се горко ноћашњим
Веселјем овим, па ће његов страшни
Ток да оконча казном свирепом
Пре рока ово мало бедног даха
У овим грудима. Ал` ко крму држи
Живота мог, нек` он и чун мој води! (Šekspir 1966, I, V: 36)

Крај овог монолога открива Ромеоово помирење са судбином или наду у божије провиђење које ће га усмеравати.

Ромеоов извештачени језик који одражава његову младалачку позу ће постати зрелији, јаснији и приземнији одраз његовог идентитета тек када се буде заљубио у Јулију. Када је буде видео по први пут на балу, он је опчаран и омађијан пред призором „снежне голубице међ вранама.“ (Šekspir 1966, I, v: 39) Изузетност, али и алијенацију лепоте своје драге Јулије, Ромео исказује у постављању идеје љубави као нематеријалне, дакле, идеје метафизичке химере у метасвету изнад овог постојања. „За сваки дан оваква лепота није, ни за свет.“ (Šekspir 1966, I, v: 39)

Од првог тренутка сусрета, чин праве љубави укинуће испразну филозофију љубави... На италијанском „ромео“ значи ходочасник... Као ходочасник, Ромео се пред иконом и икони моли. А икона? Јулија то зна: Икона ћути и кад услишава. Тиме је све решено, бар што се тиче почетка. (Милошевић 2006: 452)

Пољупци које размењују на забави су одмах означени грехом, али је сила љубави толико јака да их ни грех не може спречити да у њој уживају. Сама Јулија, која у судбинском виђењу Ромео види прст фатума али и злу коб, ипак даје предност

љубави. Доводећи је у везу са смрћу, она поставља у свом животу однос „све или ништа“, љубав или смрт. Јулија је толико заљубљена да уколико буде сазнала да је Ромео ожењен, излаз из патње види само у смрти:

Ако ли жену има, гроб ће мени
Ложница брачна бити тад. (Šekspir 1966, I, V: 42)

Поређење гроба са брачном постељом, смрт са љубављу и сексалним односом јавља се на више места у току драме, па је потребно објаснити разлоге због којих се ова два стања поистовећују. Фројдово учење о два водећа људска нагона која су у саживоту и вечној колизији (живот-Ерос и смрт-Танатоса) нам нуди објашњење. Иако су ова два нагона у човеку испреплетена, нагон смрти је интензивнији и утицајнији. Психолошки ефекат велике и страсне љубави је губитак дела сопствене личности која жели да се утопи у другу половину. На тај начин, јединка губи своју индивидуалност и ближа је смрти. Још је Платон писао о смртном ефекту страсне љубави. Љубомир Тадић каже да је овај филозоф у свом делу *Гозба* тумачио љубав кроз грчки мит о бићу са два тела, једним женским и једним мушким (androgune). Зевс је пресекао ово биће на два дела, две половине, а свака од њих „чезнула је за другом... и састала се са њом, па су се онда грлиле и припијале једна уз другу, пуне жудње да се срасту, и тако су умирале од глади и од другог нерада, јер једна без друге нису хтеле ништа да раде.“ (Tadić 2003: 222) Љубав на тај начин одузима живот, али нуди и бесмртност јер је рађање новог живота њен производ. Ерос и Танатос су блиско повезани.

Љубав и секс су, у ренесансном периоду, поистовећивани са смрћу више због неконтролисане страсти и бестијалности у чину који одузима разум и чини људе сличним животињама. Тај нагон не долази из бесмртне душе већ из смртних тела, када наступа метаморфоза човека до монструма који води љубав са смрћу. Зато таква осећања и нагоне треба потиснути. Жени је посебно приписиван епитет животињске страсти, па самим тим је била симбол смртности и бездушности, истиче Калдервуд. (Calderwood 1987: 50) Мушкарци су инвестирали своју бесмртност у своју мушкост и требало је удаљити опасност коју је жена представљала. Ако се човек дефиниште по својој различитости од животиња, жена, својом бестијалношћу, може само поништити ту разлику и довести човека до смртности. Она га подсећа на смртност и чини га рањивог за смрт. Адам је постао смртни створ због Еве. (Calderwood 1987: 54) Из тог разлога се жене махом идеализују у ренесансној књижевности, а љубав представља као платонска да би се човек осигурао од урањања у њену бестијалност, односно страст, односно смртност. Средњовековна иконографија смрти, посебно слике *Плеса смрти* поистовећивале су смрт са сексуалним чином. Пол Смрти је на сликама

конвенционално мушки и он води застрашену и срамежљиву жртву, попут жене, у смрт, истиче Мајк Нил. (Neill 2005: 74-75)

Смрт и секс су повезани биолошки као и симболички. Можемо рећи чак да зато што животиње умиру оне се морају размножавати... или зато што се размножавају оне морају да умру... секс и смрт су два велика извора људског понашања, смештена у телу која умањују читав културни пројекат трансцедентне природе. Због њих се не можемо јасно разликовати од нижих створења који се размножавају и умиру. (Calderwood 1987: 54-55)

Из тог разлога не треба да нас изненађује често поистовећивање гроба са брачним креветом или смрти са љубавником или младожењом које срећемо у овој драми.

У другом чину Ромео више није љубавник смрти, већ трансформисан правом љубављу, он сада у смрти види непријатеља који га може одвојити од предмета жудње. Он више није меланхоличан и опседнут мрачним мислима зато што љубав уноси светлост и страст у његов живот, али према елизабетинском веровању претерана страст је болест, а болест води смрти.

Ромео је прави Италијан из доба ренесансе, бујан и страстан, који уме подједнако да љуби и да влада мачем... До сусрета с Јулијом он је волео другу, али први Јулијин поглед одређује његову судбину. Шекспир нас не припрема за ово изненађење... Само тај преокрет, боље рећи искључива власт страсти у Ромеовој души, наговештава трагичан расплет. Али се узбудљива очекивања појачавају откривањем других страна Ромеовог карактера; он је потпуно равнодушан према непријатељству две породице, и некако неразумљиво нестаје у њему вековне мржње која је делила њихове породице. Ромео није практичан. Он затвара очи пред најглавнијим препрекама, њему ни на ум не пада да помири своје родитеље са родитељима своје обожаване. (Милошевић 2006: 449)

Као да не примећује опасност која вреба, Ромео се тако одважно упућује у дом Капулетових за који и шaljиви Меркуцио мисли да је место на коме ће Ромео срести смрт. Меркуцио је Ромеа обележио смрћу оног тренутка када се слепо и готово безумно посветио љубави према Розалинди. „Авај, сироти Ромео, па он је већ мртав; прободен црним оком једне беле намигуше; прострељен кроз ухо љубавном једном песмицом; прошишан кроз само срце стрелом оног слепог дерана;“ (Šekspir 1966, II, iv: 57) Иако Меркуцио не зна да је Купидон погодио Ромеа стрелом на којој је исписано Јулијино име, ова његова мисао о љубави која води смрти само пророчки наглашава исход трагедије. Љубав Ромеа и Јулије је процветала у тренутку претње смрћу – Тибалд је упутио Ромеу позив на двобој.

Друга сцена другог чина спада у најпрепознатљивије сцене из Шекспировог опуса. Јулија је за Ромеа сунце, душа и господарица живота, а њене очи су звезде чијег се сјаја треба стидети читава васиона. Она обожава његов лик као да је идол, залуђена је љубављу дубоком као море. Међутим, сцена на балкону није само приказ идеализоване љубавне слике двоје младих који се куну на вечну љубав, већ носи призвук несреће, баца сенке таме и даје назнаке смрти. Одрицање презимена у овој сцени значи губитак идентитета без кога се у патријархалном друштву не може постојати. Оваква одлука може пружити могућност стварања себе из почетка и зато Ромео каже Офелији да га

зове љубав и тада ће поново бити крштен. И Јулија одбацује своје име када постају он и она и тако неодређени за тренутак могу бити бесмртни и вечни. Имена су за Јулију променљива категорија, само љубав као унутарње осећање личности може вечно да живи. („Слатким би дахом мирисала ружа да јој и какво друго име дамо.“ - Šekspir, 1966, II, ii, str. 48) Љубавници се поистовећују са вечним звездама и тиме одбацују смрт макар на тренутак, али Ромео се мора вратити из бесмртног воћњака на улице Вероне којима влада смрт. После кратког тренутка среће и осећаја бесмртности, они су поново именовани у процесу мржње између две породице. Патријархат је тајни извор бесмртности за родитеље и децу и уколико се из њега појединац искључи следи претња смрти. Заправо, у таквом друштву Ромео и Јулија нису имали ни шансу – да су порекли своја презимена одrekli би се свог генеричког наслеђа и смрти, али би изгубили и бесмртност коју нуди патријархат. Они се окрећу замени за тај ауторитет, а то је отац Лаврентије, како сугерише Калдервуд. (Calderwood 1987: 107-109)

Именица смрт се у овој трагедији помиње више него било где у Шекспировом канону, истиче Кирби Фарел. (Farrell, 1989) Налазимо је чак 75 пута у оригиналном тексту. Фарел сматра да се од злослутног пролога драматизује слом веронске државне и патријархалне могућности да контролише људске страхове од смрти и опасне последице тог слома. У римском свету дечак је остајао под влашћу свог оца и није постајао Римљанин у пуном смислу значења до очеве смрти. И више од тога, отац је био попут судије и могао га је осудити на смрт. На сличан начин, овакав култ се наставио и у ренесанси. Патријархат поставља оца на позицију краља и бога: он креира дететову личност и потврђује је. Веровало се да овакав приступ треба да стабилизује породицу. Принц Ескало покушава да спречи завађење породице да продубљују сукоб претећи им животима, а стари Капулет проклиње своју непослушну ћерку и осуђује је на друштвену смрт, што говори о покушају контролесања живота од стране власти и главе породице (танатополитика). Онај ко је помирљив и послушан у патријархалном друштву могао је на неки начин да контролише смрт, односно да ужива у илузији о бесмртности у оквиру колективног постојања. У супротном, отуђење, самоћа и коначно смрт постају казна.

У својој љубави, Ромео и Јулија изнова маштају да смрт, попут самоповлачења води ка апотеози. Одричући се својих имена, волећи се у тами, они покушавају да буду невидљиви у нади да ће избећи патријархалну контролу. Они замишљају невино самопоништење које оправдава њихов стварни пркос очевима чак и ако свако од њих даје овом другом улогу господара живота. (Farrell 1989: 139)

Из тог разлога се смрт намеће као једино решење за љубавнике који не могу да опстану самостално, али ни као чланови завађених породица. Ромеово име постаје љубав и он постаје слеп за опасности које његов поступак може да изазове. Јулија је

трезвенија и обазривија јер зна да смрт прети њеном драгом уколико га открију у врту Капулетових. Ромео за такву судбину не мари и смрт му не представља никакву претњу. Недостатак љубави би био неподношљив и страшан, а не смрт:

Боље да с њине мржње погинем,
Него ли да без твоје љубави
Одлажем смрт. (Šekspir 1966, II, ii: 49)

Будући да се сцена дешава ноћу, њихов сусрет је истовремено тајни и представља грубо нарушавање мира. Љубавници се не препознају у мраку и сценом влада мучна тишина коју се они плаше да наруше. Када проговоре, они користе различите епитете, слике и осећања у опису своје љубави. Ромео говори о небу и светлу, а Јулија о ружи која је амбивалентан симбол смртности и бесмртности. Главна песничка слика која прожима целу трагедија везана је за светлост, а као супротност имамо слике мрака, магле, кише и ноћи. Дијалог који воде има сексуалну конотацију. Левитација и лет су често експресивно значили сексуално узбуђење у сновима и фантазијама. Овај елемент се стално јавља у Ромеовом говору: од излазећег сунца до звезда које циљају кроз ваздушну регију до крилатог гласника који јаше на облацима и плови на грудима ваздуха. У овој последњој слици Ромео види себе као смртника који пиљи у анђела који пролази кроз ноћ. Светлост је хришћанска истина, а тама обележје греха и у том контексту се Ромео и Јулија могу посматрати и као свеци и као грешници. Ромео и носи костим ходочасника кад се упознаје са Јулијом. Иако побеђују смрт када спиритуално трансформишу Верону, њихова љубав је превише страсна и грешна да елизабетинска публика не види у њој проклетство и заслужену казну судбине која ће их задесити, сматра Џон Расел Браун. (Brown 1972: 55-56)

Свака лијепа животна појава мора постати жртва своје вриједности. Тек што сте прочитали ноћни приказ у врту између Ромеа и Јулије, и већ се у вашу душу поткрада болан предосјећај... „Не, говорите ви, оваква љубав и оваква пуноћа живота није за овај свијет, оваква створења не могу живјети међу људима! Зашто да они буду тако сретни, кад сви остали и не слуте, да је могућа таква срећа? Да, они морају скупо платити своју срећу!“ (Bjelinski 1950: 141)

Ромеоов језик повремено поприма религиозне тонове, али у њима нема метафизичке импликације самог аутора, већ драма наставља да се развија на секуларном нивоу. Пред венчање са Јулијом, Ромео изазива смрт да чини шта буде хтела јер је њему важно само да Јулију назове својом. Смрт прождире љубав, свестан је и Ромео док хода по танкој демаркационој линији између љубави и смрти, док ивицом провалије одређује и прелази рубиконе породичног ограничења. Љубав не познаје лимите, претње, мржње, задат живот. Она размиче границе живота и смрти, истовремено се налазећи и у жижи егзистенције и есенције човека, ван маргина света и његових оквира класне, материјалистичке или фамилијарне природе.

Можда само лик оца Лаврентија уноси дозу религиозности у драму. У монологу о улози које сунце и земља имају на растиње које може бити лековито и отровно (II, ii, str. 54), представљена је рефлексивна и софистицирана мисао о филозофији односа живота и смрти. Сложено и полифоно, Шекспир поставља дуалитете живота у јединство супротности, поетизујући синергију бинарно – опозитних категорија живота. Све је на овом свету у садејству, саодносу и узајамном, повратном утицају. Све манифестације живота воде смрти, која је услов за почетак новог круга у цикличној структури цивилизацијских и антрополошких збивања. Тај зачарани круг токова великог механизма света намеће јединки законе спознаје и егзистенције. Међутим, монахова улога као духовног вође у драми је врло дискутабилна. Он се теоријски позива на хришћанска начела живота као кад подучава Ромеа да је плахост грех и да у неограниченој страсти лежи пропаст:

Заноси плахи плахо се и сврше
И мру у своме тријумфу, баш као
Огањ и прах што пољупцем изгоре;
Најслађи мед се огади баш слашћу,
И потре јела сласт у току јела.
Зато и воли умерено; (Šekspir 1966, II, vi: 67)

Његово залагање за љубав а не ауторитет, не осуђивање самоубиства и бекство из гробнице Капулетових (односно исказивање страха од казне и смрти) говори више о световном односу према животу, сугерише Роберт Шонеси. (Shaughnessy 2011: 138) Чак и када саветује Ромеа хришћанским мудростима, оне су употребљене више као моралне вредности, а не доктриналне претње или осуде. Он неће учинити ништа у религиозном контексту свог положаја, штавише, он ће лагати, правити сплетке, водити сахрану Јулије за коју зна да је жива и због тога га не гризе савест. Јулија ће пре испијања напитка посумњати у Леврентијеве намере. Могуће је да је Шекспир желео да се Лаврентије препозна као католички свештеник који олако и световно схвата своју духовну улогу, истиче Хилс. (Hills 2011: chapter IV) До уништења млађе генерације у овој трагедији није довео само патријархални систем, већ и религијски и, можда, Шекспир критикује оба ауторитета.

Смрт Меркуција је преломни тренутак у драми не само зато што наговештава трагични облак над целом радњом, већ што из ње тада одлази симбол виталности и ведрине живота. Он се на самрти шали са смрћу као једним од начина ношења са њом, изазива је и задржава своју слободу, каже Доуден. (Dowden 1962: 117) Када га Ромео упита колику је рану задобио, он одговара: „Не, није дубока као бунар, ни широка као црквена врата; али је таман довољна, достаће; припитајте за мене сутра, па ћете ме наћи гробно озбиљна.“ (Šekspir 1966, III, i: 72) За њега више нема места у мрачном свету

трагедије двоје младих људи чија ће се судбина од тада кретати низбрдо. „Његова смрт је и прва варијација на тему непотребног губитка младог живота - тему која се поново оглашава у смрти Тибалда и Париса да би добила пуну оркестрацију у завршној сцени трагедије.“ (Костић 1994: 104)

Меркуцио у смрти постаје осветник који проклиње обе куће и Ромеа и Јулију (жели да их куга уништи) и од тог тренутка трагедија се креће својим убрзаним током. Његова агресивност је непосредно утицала на деструкцију љубави, али он умире трагичном иронијом у којој Ромео покушава да раздвоји њега од Тибалта због љубави према Јулији, о чему Меркуцио не зна ништа. Меркуцио је жртвован због љубави, а умире у незнању разлога смрти. За њега је љубав само физичка привличност, а не нешто због чега се умире, а како умире управо због романтичне љубави, његова смрт делује као гротескна иронија која предсказује и друге ироније које ће задесити протагонисте и због којих ће они умрети.

Забиберено ми је на овом свету, можете бити уверени! Куга поморила оба ваша дома!
Христа му!.. Куга на ваше домове! Због њих
Црви ће да ме једу; добио сам
Поштено баш – од тих домова ваших. (Šekspir 1966, III, i: 72)

Бенвољо нас обавештава да је Меркуцио умро и да је облацима узлетео његов племенит дух пре рока, чиме изражава наду у хришћански живот после смрти. Ромео осећа његов дух који им лебди над главама и захтева освету и тада извршава чин који ће проузроковати смрт љубави и живота– убија Тибалда. Као у трагедији освете, смрт Меркуција захтева одмазу и његов дух, иако се не материјализује у драми, опомиње осветника. Тибалд је био на истој позицији као и Ромео у том патријархалном друштву. Био је попут сина Капулету, те његовим убиством Ромео убија себе и симболички и буквално, јер ће после тог чина уследити његов трагични пад.

Ни дојкиња није ослобођена мисли о смрти и без обзира на њен рачунцијски менталитет и исто тако схватање љубави, она пати за својом мртвом ћерком Сузаном коју пореди са Јулијом (поистовећивање као предсказање судбине) и присећа се свог покојног мужа. Они су сада на небу, а речима „покој душама хришћанским“ она изражава веровање у постојање живота после смрти сходно хришћанској традицији.

Ишчекујући свог драгог, Јулија призива страсну и „црнопурасту ноћ“ која ће јој донети Ромеа, а када он једном премине, Јулија се нада да ће се раздробити у звездице које ће обасјавати читав свет. Јулија пореди снагу љубави са смрћу, животом и постајањем. Метафизичка моћ светлости која би настала Ромеоовом смрћу обасјала би цео космос. Њена галактичка снага преплавила би и обручила се на цео свет. Када Јулија помисли да је Ромео мртав, а не рођак, она је већ спремна на смрт и пророчки прижељкује заједничку раку у којој ће се ујединити:

Ако је „да“, ја нисам више ја:
Склопићу очи ако речеш „да“...
Препукни, срце, преконоћ сироче!
Препукни овај час! У тамницу
Утец`те очи, да не сагледате
Белог дана никад! Земља буди,
Кукавна земљо, опет! Даше, стани,
Па мене и Ромеа нек` понесу
Носила једна и у раку снесу. (Šekspir 1966, III, ii: 78)

Вест да је прогнан не умањује њену слутњу да ће јој хладна смрт узети девичанску невиност, а не Ромео. Попут Ромеоовог доживљаја прогонства као казне горе од смрти, Јулија доживљава последице тог чина као апокалиптичне.

„Ромео прогнан“ - то је убило
Оца и мајку, Тибалда, Ромеа
И Ђулијету, све је побило,
Мртви су сви. „Ромео прогнан.“ Нема
Краја ни конца, нити граница,
Нит` мере смрти у тој речи, нити
Јад овај може икада измерити
Икоја реч...
Носи лестве те... Ромео
Прогнан је: вама попети се хтео
До одра мог, но судба хоће зла
Да обудовим к`о девојка ја.
Хајдемо, лестве; дојо, хајд; свом одру
Удовичкоме идем; младост бодру
И девичанску невиност узеће
Смрт хладна мени, а Ромеу неће. (Šekspir 1966, III, ii: 80)

Ромео је још више очајан и спреман је на самоубиство када чује пресуду о прогонству. Прогонство је једна врста друштвене смрти, а у овој ситуацији, оно је пакао и чистиште јер је за Ромеа рај само тамо где је Јулија. Он би радо прихватио смрт када би могао да буде „златица мува“ која ће слетети на Јулијину руку. Прогонство је за њега спора смрт, те прижељкује неки напитака којим би окончао свој живот у часу. Јадикује над својом судбином која је трагичнија од живота слободне муве која може да живи у рају близу Јулије и осети јој усне. *Прогнан* је реч која га асоцира на пакао јер ову реч проклете душе урлају.

О, имај срца, реци: смрт;
Јер прогнан грозе у свом оку има
Више, далеко више него смрт:
Не реци „прогон“...
Ван зидина Вероне
Свет не постоји, него чистиште,
Пакао, муке; прогнан сам са света,
Ако сам прогнан одавде; а прогон
Са света значи смрт; те тако `прогнан`
Само је назив погрешан за смрт.
Зовући смрт прогонством, ти ми главу
Секиром златном сечеш, смешећи се
Ударцу смртном. (Šekspir 1966, III, iii: 82)

Лаврентије саветује Ромеа да буде задовољан прогонством уместо смртном казном и да не убија себе мржњом јер ће тиме убити и своју жену. Критикује исказану

женску слабост која га сада нагони да оконча себи живот, чиме не би учинио неправду само Богу, већ и Јулији и доказује му да, с обзиром на околности, Ромео ипак има среће. Не сме да хули на осмехивање судбине, јер такве људе може да задеси само бедан крај. Лаврентијеве речи ће се обестинити. Орасположен Лаврентијиним саветима, Ромео одлази Јулији у постељу као муж, а њихово раздвајање доноси последње упозорење смрти. Уколико остане после свитања, Ромео зна да ће умрети, а Јулија, без обзира на ту претњу, покушава да одложи његов одлазак ризикујући тако и његов живот. Он пристаје на такво жртвовање и призива смрт са добродошлицом. При последњем сусрету обоје изгледају бледи као мртваци на дну гроба којима брига пије крв из тела. Снага смрти је толика да уколико не нађе испуњење, прети да пређе у тугу, бол и смрт. Глумећи пред мајком мржњу премудру Ромеу, Јулија изриче двосмислену реченицу: „Нећу ја с Ромеом дотле бити задовољна, докле га сама не угледам - мртва.“ (Šekspir 1966, III, v: 92-93) Као да је имала предосећај да ће га видети поново тек у смрти и тада наћи испуњење. Ту семантичку слутњу потврђује узвик госпође Капулети након Јулијиног одбијања да се венча са Парисом: „О камо да је с гробом венчана, будала!“ (Šekspir 1966, III, v: 94) И отац ће је се одрећи и пожелети јој смрт уколико не пристане на брак са Парисом: „Вешај се, проси, гладуј, црквај на улицама, јер те, душе ми, за своју никад нећу признати - III, v: 96). Јулијина судбина је запечаћена и она чак исказује мајци своју одлучност да радије нађе брачну постељу у смрти поред Тибалда, него поред Париса. Харолд Годард каже да је тема *Ромеа и Јулије* љубав, насиље и њихова интеракција:

Али обе чудновато побеђују на крају. (Венера и Марс – љубав и рат – зато је зову астролошком драмом). Ромеа и Јулију су превариле звезде. Централни субјект у драми је однос генерација. Очеви су звезде, ауторитети који утичу на животе своје деце. Они стварају хороскоп своје деце у току радње јер су она рођена у инстант мржњи између две породице – немају ни избора. Само љубав има моћ да упуту млађу генерацију да пркоси звездама (очевима). Љубав је, такође, звезда која истог тренутка сија кроз таму очевих звезда. (Goddard 1970: 117)

Исказом „ако омане све умрети бар је лако“, Јулија на крају трећег чина показује филозофски чин мирења са смрћу и припреме за њу, нивелисања ове драстичне, коначне чињенице живота и равнотеже свег постојања. Исту решеност да умре и спремност да укине метафизику смрти и схвати је као блиску истини свог физичког живота има и када Лаврентију вели: „пожури, мени жури се умрети“. Она не преза да решење пронађе у крвавом ножу – самоубиству. Смрт овде постаје лек који не може више понудити ничија реч, ни животни чин, она представља решење за проблем, срамоту, немогућу љубав. У смрти Јулија види наду и спас. Зато пристаје да попије напиток који ће лажирати њену смрт јер би се пре стрмоглавила са куле него пошла за Париса. Лаврентије јој нуди излаз у нечему попут смрти - да би се спасила смрти. Доживљавање привремене смрти припада ренесансној топологији феникса или

васкрсења, јер јој Лаврентије нуди привидну смрт зарад новог живота. Напитак који даје изглед суште и очите смрти она је спремна да попије јер нема избора:

Ил` ме закључај усред црне ноћи
У мртвачницу пуну костура
Где голеница смрадних кост клопара,
А лубања се страшних чељуст шупља
Жути и кези; или ми нареди
У гроб да уђем сад баш ископан
И да с мртвацем будем завијена
У исти покров – а од свега тога
На глави ми се коса дизала
Кад би се само причало о томе –
И ја ћу све то без оклевања,
Без страха да извршим, тек да само
Неокаљана останем за мужа. (Šekspir 1966, IV, i: 102)

Иконографија смрти која преовладава овом сценом је типична макарбистичка слика смрти. Попут слика *Плеса смрти*, она нуди церећу лобању, кости и гроб које традиционално изазивају језу и подсећају на смрт, док за Јулију значе спасење. Симулирана смрт коју ће напиток произвести налик је правој. Пулс ће јој стати, тело ће се охладити, лице ће посивети, удови ће се укочити и као кад се дах живота угаси, Јулија ће изгледати као мртва и биће однета у стару породичну гробницу „у празничном руху носилима непокривеним – к`о што је у нас обичај овде.“ (Šekspir 1966, IV, i: 103) Међутим, њена припрема за тобожњу смрт уноси већи страх од смрти него што би требало. Без обзира на одлучност да умре, страх од смрти не јењава јер јој „жилама језа ледена мили“ и „врелу крв смрзава скоро“. Жели да позове дојиљу да би јој правила друштво у смрти, али схвата да „тај мрачни приказ сама да одглуми“ мора. Нико не може умрети уместо нас и чак и ова четрнаестогодишњакиња схвата филозофску истину о смрти. Она чак жели да се осигура у случају да напиток не делује и ставља нож у постељу. Од девојчице у власти родитеља и дадиље, она снагом љубави постаје зрела жена која у смрт одлази незаштићена и усамљена, али одлучна и храбра, што изазива још већу самилост публике.

Без обзира на то што смрт у овој сцени треба само да се одглуми, она као да постаје епизода генералне пробе стварног самоубиства. Јулији се поново пред очима јављају слике смрти: „чељуст смраднa“, костурница пуна сахрањених костију предака, „крвав“ и „гњио“ Тибалд, самртни крици, духови који устају ноћу. Боји се да ће, суочена са тим сликама, полудети. Јулија, пре свега, исказује тафефобију, односно страх од гроба или бити закопан и сахрањен жив. (Мићуновић 1991: 715) Њена чула су пробуђена до ужаса, тако да уз језовитост звука костију, она у својој машти види боју и осећа смрад распадајућих ногу и глава. Иако детаљно описује ову слику, не осећа се да о посмртним остацима говори са поштовањем. Она замишља себе сакривену на оваквом месту ужаса. Овај ланац слика није само опис контакта са мртвима већ и одјек

последњих речи које је изговорила Ромеу када му је рекла да јој се чини да га види мртвог на дну гроба. Јулија је прво апсолутна свесна зашто пије отров који ће да учини да изгледа као мртва, али како се слике смрти развијају и напредују, она се плаши како ће глумљена смрт изгледати, сугерише Браун. (Brown 1972: 57-59) Ипак ће у њој жеља да се сретне са Ромеом победити страх од смрти - и она испија напиток.

Дојкињи Јулија изгледа као да спава дубоким сном, гђа Капулет покушава да је пробуди из смртног сна, док је оцу смрт узела са усана крик и он остаје нем пред тим призором. Капулетов ламент над ћерком је дирљиво поетичан. Он је назива најлепшим цветом који покрива раку у пољу. У његовом монологу препознајемо поистовећивање смрти и љубави. Јулију ће смрт поседовати у првој брачној ноћи и алузија на сексуалну улогу смрти се поново јавља. Отац замишља смрт као младог наследника и ривала који је легао са Јулијом и узурпирао очеву контролу над њом. Овакав опис његовог непријатеља апсолутно одговара Ромеу, сугерише Фарел. (Farrell 1989: 143)

Ноћ уочи твог венчања
Преспавала је смрт са женом твојом.
Ту, ево, лежи она, вазда цвет,
Сад процветала с пољубаца њених.
Смрт је сад зет мој, смрт мој наследник,
Смрт ми је кћер олтару одвела;
Хоћу да умрем и да завештањем
Оставим смрти све; и живот свој
И све што имам: све је њезино. (Šekspir 1966, IV, v: 111)

Парис је огорчен због одвратне смрти која му је однела љубав и ожалошћен је јер је сада може срести само у смрти. Само Лаврентије успева да ублажи овај ужасни привид смрти, тврдњом да је Јулија сада божја сва. За њу је то стање боље јер ће небо сачувати њен вечни живот.

Није срећно
Удата она која се најиви
У дугом браку; удата је боље
Она што умре још к'о невеста.
Отрите сузе; рузмарином труп јој
Поспите лепи, па, по обичају,
Најлепше рухо ставите на њу
И носите је цркви. (Šekspir 1966, IV, v: 112)

Хришћанска утеха се испољава у речима монаха, који, иако зна да Јулија није заиста мртва, подражава слику смрти и настоји да жалост учини веродостојном. Уношење комичног односа према смрти Шекспир није изоставио ни у овако трагичној сцени, мада треба имати на уму да је Јулијина смрт у овом тренутку само привидна. Наиме, музичари који су били унајмљени да свирају на свадби Јулије и Париса приморани су да одложе своје инструменте, али то их не спречава да се међусобно шале и одлуче да остану на погребном ручку, када већ свадбеног неће бити. Овај однос живота и смрти подсећа нас на сцену из *Хамлета*, када, обрнутим редоследом,

погребни ручак постаје свадбени. Смрт не може и не треба прекинути живот, а то што се у истом тренутку и тако слободно прожимају резултат је специфичности елизабетинског човека који је био саживљенији са смрћу од модерног.

Док млади љубавници филозофирају о смрти, покушавају да је искусе, призивају је и обећавају јој се, за споредне ликове у драми она је просто свему крај, како би рекла дојиља или смо ми за њу и рођени, како хладнокрво закључује Капулет, чиме показује антрополошку истину и мудру искуствену утеху као одбрану од смрти. Његова супруга ће сличним речима умиривати Јулију чију тугу повезује са смрћу Тибалта. Сузама се он неће из гроба исплакнути.

И кад би могла то, повратила га
У живот не би; зато доста: љубав
Сведочи јаку туга умерена,
А туга јака памет умерену. (Šekspir 1966, III, iv: 92)

У овим речима препознаје се протестантски став према жалости због смрти, који треба да буде умерен због вере у Бога и наду у васксење. Оне подсећају на Гертрудин и Клаудијев савет Хамлету да смрт треба прихватити као животну неминовност и да се губитак не треба дуго оплакивати. Капулет ће променити свој однос према смрти када изгуби своју ћерку Јулију. Тада смрт постаје власник читавог његовог живота коме треба служити и подати се. Првобитно охол према ћерци и жељан њене смрти уколико се не повинује његовој вољи, сада отац бива кажњен и поистовећује се са њом у смрти. (Farrell 1989: 18)

Ромеов сан да га Јулија налази мртвог развија даље моћ предсказања и слутње, незауостављивог хода ка смрти. Химера смрти постаје сан као медиј метафизичког значења. Чудан сан у коме мртава мисли указује на продор у онострано и езотеријско. Но, смрт потом помаља своје право лице у физичком животу – Ромео сазнаје за тобожњу Јулијину смрт. Поново, љубав и смрт постају неодвојиве категорије које ће заједно донети бесмртност љубавницима у естетичком смислу. Ромео је спреман на смрт чим сазна за судбину која је задесила Јулију, он зна и код кога ће отићи по „дозу“ смрти, што говори о томе да је и раније одлучио да ће смрт бити његова будућност.

Станује овде негде, сећам се,
Некакав апотекар; обрва
Косматих, сав у дроњцима – ту скоро
Спазио сам га како траве скупља;
Изгладнео је био сав у лику,
А беда га до костију нагризла; (Šekspir 1966, V, i: 116)

Иако је закон у Мантови забранио продају отрова, Ромео сматра да ће због сиромаштва овај апотекар био приморан да га прода. Како се апотекар већ налази на ивици смрти или је сам оличење смрти, како су га многи критичари персонификовали

због физичког описа који подсећа на макарбистичке слике смрти (*Плес смрти*), Ромео се нада да ће му продати лек за живот у виду смрти. Апотекар има људске карактеристике, али је истовремено и моћна визуелна алузија на алегоријске фигуре смрти које су је јављале у средњем веку. Злато, којим купује отров за тренутну смрт, Ромео сматра већим отровом. Иако је новац средство покушаја победе смрти, за Ромеоа је оно горе од смрти. Ромео види у апотекаревом отрову ојачање јер ће се њиме придружити Јулији у љубави и смрти.

Као да све досада приказане слике смрти нису довољне да ову драму начине парадигмом *memento mori*, сазнајемо да је куга запосела град. Сада се смрт јавља и на вишем колективном, масовном, социјалном плану и постаје претња широј заједници. Судбина која је двоје младих обележила смрћу, прети да рашири смрт у виду куге целом Вероном која није умела да остави по страни рачунцијске манире, строга патријархална правила и прастари сукоб који никоме није донео добро. Верона је попут независног лика, која унутрашњом заразом лоше и слабе владавине доводи себе до самоубиства, истичу Датон и Хаурад. (Datton, Howard 2003: 313-315) Овај зао удес, како монах Лаврентије назива појаву куге, донеће крај Ромеоу који није сазнао истину о тобожњој смрти Јулије на време, а и самој Јулији.

Ромео силази у постељу мртвих да се нагледа Јулијиног лица и тада се директно обраћа смрти стојећи на уласку у гробницу Капулетових. Ромео се смрти обраћа као церећем скелету и замишља је у маниру слика *Плеса смрти*. Холбејн је на слици *Млада* насликао смрт како води младу у гроб као да јој је муж који је прати са олтара (Spinrad 1987: 17), а Ромео се гробу као симболу смрти овако обраћа:

О, ждрело смрти, гнусна утробо,
Ти што си залог најслађи на земљи
Прождрла, ја ћу, гле, овако смрадне
Челусти да ти оворим, и хране
У њих на силу да натрпам још. (Šekspir 1966, V, iii: 116)

Парис га напада мислећи да жели да оскрнави гроб и освети се Капулетовима и у смрти, што је у ренесанси било могуће као израз религиозног осветничког однос према мртвима. Скрнављења гроба се и сам Шекспир прибојавао, ако је судити по епитафу записаном на његовом споменику. После убиства Париса, Ромео именује гробницу Капулетових свечаним простором преображеним Јулијином лепотом коју смрт није променила. Идеја о љубави као основној сили живота којој смрт не може ништа, као ни лепоти Јулијиног лика, налази парадигму у Ромеоу који, већ с оне стране смрти, као живи мртвац спушта већ мртвог Париса у гроб.

И Ромео и Парис, како је доликовало њиховом витешком достојанству, одбацују живот без Ђулијетине љубави. Шекспир драмским умјећем доводи ноћу на гробље поред Ђулијетиног ковчега обојицу, једнако одлучне да с њом мртвом у љубави оду у гроб. Управо, тим мотивом

-љепше у љубави мртв него без љубави жив, Шекспирова драмска лирика добија значење узвишеног филозофског хуманизма. (Радуловић 2002: 209)

Моћно дејство велике Јулијине лепоте наводи Ромеа да, верујући да је мртва, помисли да је и сама смрт бестелесна и спиритуална сенка на њеном лику. Нестварност њене лепоте у гробу остварена је литерарно ингениозно. Смрт је ипак одвратна наказа која Ромеа неће омети да јој се придружи и заједно са Јулијом, црвима и дворкињама, остане у том гробу.

Последњи поглед, очи, баците!
Последњи пут још, руке, загрлите!
Вратнице даха, о, ви, уснице,
Запечатите чистим пољупцем
Уговор мој на вечита времена
С повериоцем свеопштим, са смрћу.
О дођи, горки вођо, дођи ти,
Одвратни спроводниче, па о хриди,
Очајни крманосе, тресни снажно,
Тресни је да се здружи сва, ту барку,
Обелелу од морске болести!
Напијам драгој својој! О поштени
(пије)
Апотекару! Лек ти је к'о муња.
(умире)
С пољупцем тако душу богу дајем. (Šekspir 1966, V, iii: 123-124)

Интуицијом која се од почетка креће ка слутњи смрти, осећајући као да пролази кроз процес иницијације у њену тајну, Ромео ће у једном тренутку указати добродошлицу смрти. Тиме и главни јунак трагедије признаје дејство и присутност мистерије нестанка у животу и њену метафизичку ауру приводи свом физичком постојању. Здравница љубави овога пута је здравница смрти.

Прихватање смрти и суочавање са њом трансформише Ромеа из дечака у човека;.. Прогонство из Вероне у Матову - не тако далеко - је мала ствар у поређењу са смрћу нечије тек венчане жене... Без сумње, Шекспирова интуиција смрти као помирителја свих људских противуречности довела је Париса до гробнице да би био убијен тамо и Ромеа да понуди опроштај Тибалту у његовом „крвавом плашту“. Нема романтизирања „палате ноћи мрачне“. Она је тмурна као што ју је Јулија предвидела у свом монологу; Ромеова упаљена бакља пада на „ископине и лобање без очију“... Али Јулија и њена лепота смрт може трансформисати у „свечану дворану засуту сјајем“; и упркос томе, не због очаја, „ропство кобних звезда“ ће бити подигнуто са рамена које нису учиниле ништа да заслуже тај терет. (Spreight 1977: 71-72)

Када размишља о својој судбини, Ромео користи врло једноставне, скоро све једносложне глаголе, анлосаксонске по пореклу, те је његово учешће у смрти артикулисано са лексичком тачношћу и економијом. Он не изражава филозофске мисли о својој судбини и смрти, што би захтевало компликоване и софистициране глаголе, истиче Браун. (Brown 1972: 59-60) Иако се смрти обраћа као да она има физичко лице, што је паганско веровање, ово је само реторичка слика и Ромео не исказује веру у хришћански живот после смрти, сугерише Хилс. (Hills 2011: chapter IV) Англиканска црква није негирала распадање тела, штавише, потенцирала га је да би ставила нагласак на бесмртност душе. Међутим, ако љубав, као духовна сила, може да иструли као тело,

тима се одбацује и спиритуална димензија смрти. Тако бисмо могли рећи да је Шекспирова мисао о смрти у овој трагедији блиска нихилизму, тоталном поништењу бића, иако Ромео посвећује душу Богу. На неком трансцеденталном нивоу можемо рећи да узимајући свој живот да би одбранио Јулију од напасника и ратника смрти, Ромео даје нови и узвишени живот веронском друштву.

Осећај губитка који се развија у фазама до фантазије о Јулији као љубавници смрти, чини да Ромео пренагли у својој заклетви да умре са Јулијом, као што је и планирао када је дошао у гробницу. Он постаје свестан, поново, свог окружења, и мисли о смрти га воде до последњих одлука. Од сада, па надаље, нема изненађујуће транзиције; већ пре непоколебљивог развоја једне одлуке, када окончава свој живот и патњу. (Brown 1972: 64)

Према мишљењу Расела Брауна, срж ове сцене је коначно откривање карактера Ромеоа који је достигао храброст, слободу и отвореност ума, а не асоцијација на љубав и смрт, како су је многи критичари тумачили на основу слике из пролога о љубави која је смрћу обележена. Публика чак због искрености његових мисли и заборавља да је Јулија жива и да ће његово самоубиство бити узалудно, на шта нас подсећа долазак Лаврентија.

Гробница Капулетових постаје право „гнездо смрти“, „гнездо куге“ и дело „неприродна сна“. (Šekspir 1966, V, iii: 125) Јулија по буђењу схвата трагично осујећен план и у топлини Ромеоових усана натопљеним отровом тражи смрт. Узима Ромеоов нож и њиме окончава свој живот падајући на његове груди. Обоје на крају чине смртни грех самоубиства и то у присуству светог лица – фратра који је ослобођен кривице због учешћа у њиховој судбини. Према Диркемовој класификацији самоубиства, њихово бисмо могли сврстати у алтруистичко, јер нису могли да поднесу социјалну контролу и да искажу велики степен индивидуације. Међутим, посматрајући њихова самоубиства у контексту снажне друштвене организације Вероне, можемо их сврстати и у аномична. Шекспир не осуђује самоубиство љубавника, иако је као чин био сматран смртним грехом у његово време. У трагичној причи Артура Брука, која је Шекспиру вероватно служила као извор, Јулија исказује страх да ће због самоубиства dospети у пакао, док код Шекспира немамо помињање ове бојазни, али ни наде да ће се љубавници поново срести у рају. Шекспирова Јулија прихвата смрт на световни начин и деградира је, чак је и храбро пригрљује јер исказује своју индивидуалност и пркоси ауторитету. Шекспир ће из Брукове приче одбацити и протестантску загриженост и осећање заслужене казне за двоје младих љубавника који су због своје пожуде и занемаривања ауторитета родитеља заслужили смрт. Шекспир ће њихову смрт приказати као тужну последицу неслагања две породице и деловања судбине, односно сила које су изван њихове власти. Постмортални рај за младе заљубљене нигде није литерарно визуелизован. Будући да су се одрекли имена, породице и државе, Ромео и Јулија су остали један другом све и

када то нестане, повратак сопственом идентитету је готово немогућ. Њихова смрт је симбиотичка унија индивидуалног пара који ће превазићи све препреке тако што ће се посветити саможртвовању као конзумацији своје везе у еротизованом самоубиству.

Смрт из љубави у младалачкој екстази изгледа да се може унапред узети као неупитни и наивни хероизам на степену несвесног, што се на степену свесности и одговорности јавља као постојаније и јасније као активни хероизам одважности. Међутим, у смрти из љубави нешто је унапред узето што се у овом активном хероизму одважности не подразумева: дубина смрти као властитог бивства, могућност да највиши живот хоће смрт, уместо да од ње страхује. У раскривању појаве отвара се смрт као једна истина и то не као граница, већ као испуњење. (Тадић 2003: 154)

Погребна звона која одзвањају на крају трагедије не могу пробудити младе љубавнике који су одвећ рано легли, нити дићи из мирног сна госпођу Монтеки која је од туге за сином изгубила дах. Гроб Капулетових је требало да буде само позајмљен за представу смрти, а постао је њена главна сцена. Из мржње две породице излегао се „страшан бич“, како овакву судбину назива кнез Ескало. У том свету рачуна није било места за идеалну љубав и она се могла остварити једино у смрти. Принц говори о љубави и смрти и о губитку и жалости које су последица мржње. Љубав коју помиње није само она између двоје љубавника, већ и она која је требало да влада између родитеља и деце. Помињањем небеса и сунца донекле назначује утицаје на догађаје које нису били производ људске кривице, већ точка судбине. Све се плаћа, каже кнез. (Šekspir 1966, V, iii, str. 130) Фокус се помера са деце на родитеље и ауторитете, па и самог кнеза који признаје удео своје кривице јер није био оштрији у спречавању заваде.

Небо нађе пут,
Па радост вашу уби љубављу;
... све се плаћа. (Šekspir 1966, V, iii: 130)

Коначно измирење породица донела је љубав у смрти и смрт у љубави. Златне статуе љубавника подсећаће вечно народ Вероне на љубав која је прекинула дуговековну мржњу. У идеји о подизању златних статуа деце лежи родитељско одбацивање смрти, жеља да зажмуре пред својом кривицом и потреба да створе замену за њих у виду материјалног и вечног споменика, сугерише Сандлер. (Sandler 1986: 32) Гробница Капулетових је тако симбол смртности и неминовности победе смрти, али и гроб тријумфа над смрћу, каже Нил. (Neill 2005: 312) Када ни љубав ни рат нису успели да прекину заваду породица, родитељи ће покушати да реконструишу своја убеђења вером у бесмртност, стварајући од своје деце свете мученике љубави. Међутим, велика је цена плаћена за овај исход и „сунце од туге не помаља главе.“ (Šekspir 1966, V, iii: 131) Тела Ромеа и Јулије, Париса и Тибалда, крвавих мачева и ножева су још на сцени, а читање Ромеоовог писма ствара тишину која наводи и леди Капулет да мисли о својој смрти.

Једна природна смрт која се дешава у току радње (гђа Монтеки), две далеко у прошлости (ћерка и муж дојкиње), три убиства и два самоубиства, је скор који је смрт постигла у овој трагедији. Међутим, два млада и страсна бића која су своје животе окончала самоубиством, у смрти су тражила спас љубави и тако победила саму смрт. Љубав је основно осећање које доминира овом драмом и чини ударац смрти мањим.

Томе нежном цвету не прија тле на коме је био посађен, и нама не преостаје ништа друго него да оплакујемо жалосну пролазност тако лепе љубави која се попут неке нежне руже у долини овога света случајности слама услед сурових бура и олуја и погрешних процењивања племените добронамерности мудрих људи. Али та жалост која нас обузима представља само једно болно измирење, једно тако рећи кобно блаженство у несрећи. (Hegel 1986: 636)

Страсна љубав ова два млада створења тежила је одбацивању смрти, али догађаји и мисли драме све време су наглашавали злослутну везу између сексуалне страсти и смрти. Наиме, љубав је донела и покоравање смрти и тријумф над смрћу, јер долазимо до водеће мисли на крају драме - да се у смрти постиже остваривање апсолутне љубави, ако у реалности оно није могуће.

Њихова смрт нам не изгледа као крај, већ крајње испуњење њихове љубави као потпуно стапање оних Платонових „располућених“ бића... Из света који не би могао да их разуме чак и кад би то хтео, Ромео и Јулија су отишли тамо где, изгледа, једино до краја могу да буду једно: сами, неометани у непомућеној екстази своје љубави која је, последњим чином самоубиства из љубави, достигла свој земаљски врхунац. (Кољевић 1981: 45)

Тако нам *Ромео и Јулија* остаје као сведочанство велике снаге љубави, која једина може парирати смрти у титанској и вечној борби људског живота и победити је чинећи своју жртву бесмртном. После великог животног искуства, личних трагедија и мрачних друштвених околности, Шекспир није успео да одржи љубав на пијадесталу животних вредности којој ни смрт не може наудити. У „великим“ трагедијама љубав не може да има трансценденталну вредност. Она постоји и настоји да умањи зле силе човека и света, али нема ту моћ да их надживи.

Шта можемо закључити из досада представљеног односа Шекспира према смрти? Овај феномен је дефинитивно окупирао Шекспира толико да га није могао занемарити, будући да представља конститутивно поетичко ткиво чак и његових комедија. Како смо и приказали, Шекспир не дозвољава да посматрамо магични, комични и срећни свет његових комедија као да смрт не постоји. Штавише, готово да нас упозорава да само сталним размишљањем о смрти (*memento mori*) можемо да се посветимо животу у пуној мери. У комедијама, смрт не прети животу јер то не дозвољава сама конвенција ове драмске врсте. Међутим, у историјским, проблемским драмама и трагедијама, смрт добија значајније место у процесу људског живота као стални подсетник његове коначне судбине. Одређеним животним вредностима њен ударац се може ублажити, али никако зауставити. Сурова истина људске судбине је наглашена, а *memento mori* служи да публику, самог аутора и нас данас подсети на то. Шекспир, дакле, представља

смрт као: аутохтону људску стрепњу, атеистичко ништавило, безначајан тренутак наспрам вечности славе, наду у вечни живот, највећу шалу живота која наводи чак и на смех. Експликације смрти су разноврсне у његовим делима, али нису посве огледало стварности, нити су стављене у службу религије и власти. Експликацију овог феномена као израз личног убеђења не можемо истраживати у самим делима, не само због имперсоналности аутора, већ и због тога што су религиозне и есхатолошке слике биле законом протеране са ренесансне сцене. Међутим, оно што провирује иза маске дозвољених слика: преиспитивање хришћанског односа према смрти, духови који долазе из забрањених предела, третирање самоубиства и остало, указује на то да је Шекспир свакако имао сумње и недоумице у владајућу религиозну представу смрти и танатополитику. Све слике смрти и натприродних елемената који су у њеној служби, типологију смрти и експликације овог феномена које смо досада само скицирали, Шекспир ће систематски представити тек у својим „великим“ трагедијама. Коначно ћемо се посветити њиховом тумачењу да би открили још дубље значење феномена смрти.

5. ФЕНОМЕН СМРТИ У ШЕКСПИРОВИМ „ВЕЛИКИМ“ ТРАГЕДИЈАМА

Шекспиров ум је, како се ближио зрелим годинама и сопственој смрти, све више окупирао трагична људска судбина, а испитивање феномена смрти је постало све доминантније у његовим трагедијама. Зашто? Осим природног импулса човека који више размишља о смрти како се ближи старости, можемо ли разлоге тражити и у другим околностима? Критичари су их вековима проналазили у личним трагедијама које је Шекспир доживео (смрт сина, оца, патрона) и у друштвеним околностима залазећег „златног доба“ и наследног јакобинског, када се појачало незадовољство, стрепња, меланхолија и страх човека пред неизвесном будућношћу, те се исто расположење пресликало и на публику.

Вероватније је да је трагични облик сада одговарао општој духовној клими, као што је своје историјске драме писао у тренутку када је енглески национализам растао после победе над шпанском Армадом. Сада је облак неизвесности стајао надвијен над Енглеском, на чијем је престолу седела краљица све ближа гробу, а без легитимног наследника. У време када је толико зависило од личности монарха, то отворено питање је изазивало зебњу, несигурност и ишчекивање изненадних обрта, а све је то стварало погоднију климу за трагедије него за ведре позоришне комаде. Чак и када је шкотски краљ Џејмс, на изненађење многих Енглезе, мирним путем дошао на енглески престо (1603), осећање политичке несигурности није се изгубило и потрајало је још неколико година, све док се није показало да ће смена владара и династије бити (како је бар тако изгледало) трајна и постојана. (Костић 1994: 68)

Рушење традиционалног устројства света и слабљење утицаја религије су, такође, утицали на стварање климе за интензивирање трагичних приказа људског живота. Међутим, могуће је да је Шекспир у трагичној судбини људи пронашао већу инспирацију, да га је психолошка комплексност човека фасцинирала и да је желео да објасни све нијансе људских типова, односа и мотивација, посебно када се нађу пред таквим мистеријама какве су убиство, самоубиство и сама смрт. У последњој етапи свог рада, зрео као човек и драматичар, Шекспир достиже врхунац у грађењу трагичних ликова и нијансирању њихових карактера дубокоумним мислима, промишљеним радњама и естетички ненадмашним стиховима. Животно искуство и године аутора су свакако допринели да се младалачке илузије стишају, реалност и домет људског зла прихвати и да смрт буде виђена као једина сигурна константа живота. То не значи да је Шекспир одустао од борбе против зла, непријатеља и смрти. Поред сваког злочинца, постоји јунак који жртвује свој живот да би повратио одређени друштвени ред и мир и удахнуо му нови живот. Ти напори се често показују као недовољни јер је зло, попут смрти, вечна сила која прождире и најплеменитије умове, што трагедију одређеног јунака чини још већом. Међутим, жртвовање јединке за добробит заједнице, одређену идеологију или етичке принципе је одувек представљало херојски чин коме ни смрт не одузима славу и световну бесмртност. Људи су смртни, херојска дела су бесмртна.

Смрт јунака и није главни чинилац трагедије - она мора да поставља одређена питања и покушава да реши егзистенцијалне проблеме, а има ли већег проблема за људско постојање и битисање, његову срећу и напредак од смрти?

Први пут у историји трагичке уметности, код елизабетанаца и код Шекспира јунак одвлачи за собом у смрт толики број људи од којих већина има тек посредне везе са збивањима у драми. Позорница прекривена лешевима постала је заштитни знак енглеских трагедија XVI и XVII века, па је то већ ушло у карикатуру. Погледајмо само смрти у четири Шекспирове „principal“ трагедије. Пођимо по реду умирања. У *Хамлету*: Полоније, Розенкранц и Гилденстерн, Офелија, Леарт, Гертруда, па тек онда убица Клаудије, и најзад сам Хамлет. У *Отелу*: прво недужни Родриго, затим Дездемона, затим Емилија, и најзад Отело извршава самоубиство. Јаго остаје да своју казну дочека после краја драме. У *Краљу Лиру*: Корнвал, Регана, Глостер, Едмунд, Гонерила, Корделија и најзад Лир... У *Макбету* страдају: Данкан, Банко, Макдафов син, Леди Макдаф, леди Макбет и најзад Макбет... Ко остаје у животу? У *Хамлету* Хорацио, прва споредна личност, и Фортинбрас, новодошавши у трагедију. У *Отелу*: Касио, такође прва споредна личност, и два изасланика из Венеције, Лодовико и Грациано. У *Краљу Лиру*: Едгар, Кент (који нису споредне личности) и Олбани (који јесте). У *Макбету*: Макдаф, Малколм - будући краљ Шкотске, и неколико официра. (Hristić 1998: 108-109)

Јован Христић се пита да ли је Шекспир прекривао позорницу лешевима само да би удовољио захтеву трагедије као драмске врсте која треба да прикаже несрећан крај или укусу публике и одмах одговара да је Шекспир био сувише велики писац за тако нешто. (Hristić 1998: 111) Протагониста повлачи са собом у смрт велики број ликова јер се руши читав систем вредности друштва, што захтева његову тоталну рехабилитацију и успостављање новог устројства. Оваквим приступом се истовремено испуњава дидактички циљ трагедије која треба буде застрашујући науч за будућа поколења. Задатак глуме, па и драме је, како Хамлет замишља, да буде огледало природе: „да врлини покаже њено сопствено лице, пороку његову рођену слику, а самом садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак.“ (Šekspir 1966, III, ii: 285) Слика врлине се често губи у огледалу Шекспирових трагедија због доминантнијег лица порока у њему и зато огледало често пуца, а у његовим пукотинама нестају и добри и зли.

Арнолд Кетл сугерише да су Шекспирови трагични крајеви апокалиптични зато што су људске везе у драми тако блиско прожете и виталне да њихово разбијање изгледа злослутно, далеко више од било ког социјалног реда. Трагична судбина јунака увек имплицира пропаст и трансформацију свега око њега. Свет се распада, наступа смрт која истовремено уништава и помирује. (Kettle 1964: 63) Додали бисмо да апокалиптичном доживљају ових трагедија, поред смрти главних ликова, доприносе природа, космос и метафизичке силе које, у склопу учења о макрокосмосу, одговарају на поремећај микрокосмоса. У таквој свеопштој претећој катаклизми није лако очувати људски живот. Огледало пуца, „ваза прска“, „цео свет је тамница“, „време је изашло из зглоба“, „живот је само сенка која хода“ и „бајка пуна буке, помаме и беса“.

Против зла се код Шекспира и сама природа буни... Но ако је човек тај који може да својим злом прекине бар привремено „ланац бића“, он је за елизабетанце увек и снага која својом

жртвом може да искује нове карике смисла. Због тога завршни утисак Шекспирове трагедије није у знаку мучног ћорсокака и једнозначне пропасти, већ пре изазива утисак о потреби огромне људске муке и жртве да би се у данима историјског и људског мрака свет извео на светлу стазу смисла, а човеку вратило његово достојанство „микрокосмоса“. (Koljević 1978: 53-54)

Психолошка функција приказивања овакве агоније, очаја и смрти у трагедији је пружање шансе публици да се изнова суочава са смрћу, вежбајући сусрет са њом. Сличну катарзу, у савременом терминолошком и семантичком смислу, као и олакшање и ослобођење од опсесивних мисли о смрти и сам аутор настоји да досегне тако што убија своје ликове. Трагедија је заправо масовно приношење на жртву и почива на веровању да после смрти долази ново рођење, према мишљењу Фројда. (Frojd 2011: 300) Дакле, поред дидактичке и забавне сврхе, трагедија служи и као инструмент за испитивање болне мистерије смрти и пружање отпора ауторитету смрти.

Стварајући илузију смрти у позоришту, пише Кирби Фарел, људи су сарађивали, као и на другим пољима у животу, у жељи да претворе претњу загађења, нестабилности и ништавила у извор плодности или продуктивности: да учине да смрт носи херојско значење које може одржати друштво. (Neill 2005: 31-32)

Ренесансна трагедија је умањивала страх од смрти приказом разноврсних начина умирања јер је тиме наглашавала индивидуалност и у смрти. Једнакост у смрти је плашила ренесансног човека који тек што је стекао свој идентитет. Заstraшујуће слике масовног умирања за време налета куге су навеле човека да све више размишља о апсурдности живота и смрти. Зашто трпети „праћке и стреле судбе обесне“ (Šekspir 1966, III, i: 280) у циљу напредовања и стицања социјалног статуса, ако ће смрт све да изједначи? Индивидуалност човека се није предавала, те су се социјалне разлике покушавале задржати и у смрти (велелепне сахране, споменици и епитафи). Иако је иконографија *Плеса смрти*, *temento mori* и *ars moriendi* указивала на једнакост човека у смрти, у овим трагедијама влада анксиозност индивидуе пред смрћу због губитка идентитета и у први план избија егзистенцијална криза човека ренесансног доба, његова психолошка борба због бесмислености живота и коначно прихватање неминовности смрти. Мајкл Нил истиче да су управо ренесансне трагедије биле главни инструменти којима је култура ране модерне Енглеске поново пронашла смрт. (Neill 2005: 3) Под утицајем свих научних, религиозних и социолошких промена које су наступиле у овом периоду, драма је могла да представи феномен смрти у новом светлу. Ренесансни (препорођени) дух је захтевао нови приступ феномену смрти, како у друштвеним и религиозним оквирима, тако и у литерарним. Поновно преиспитивање мистерије смрти није оно што је специфично за период ренесансе, јер овај феномен није једном и заувек дат, већ се изнова замишља и открива кроз време и културе. Ренесансна мисао је слободније залазила у скривене и религијом обавијене тајне смрти,

откривала је античке световне интерпретације овог феномена и храбрије се суочавала са физичком смрћу. То је њен допринос. Боље познавање физичке смрти тела можемо објаснити развитком науке, посебно анатомије. Ренесансни лекари су проучавали људско тело не само са биолошког аспекта, већ су мислили да ће у њему пронаћи тајну човекове душе, открити његов карактер и психолошко стање. Чувени изучавалац људске анатомије овог доба, Андреас Весалиус је чак веровао да у људској нози постоји једна кост која не трули и која ће лежати попут семена у земљи све док из ње не васкрсне тело после Страшног суда, истиче Нил. (Neill 2005: 123-124) Проучаваоци људског тела су били попут морепловаца и географа који су „сецирали“ и истраживали земљину куглу. Веровање да се макрокосмос пресликава на микрокосмос и обрнуто, се доказује поново.

Ми ћемо хронолошки анализирати Шекспирове четири „велике“ трагедије, тражећи у њима манифестације и симболе смрти, појашњење ове мистерије и однос ликова према њеној неминовности. Главни циљ ће нам бити објаснити однос бића према смрти (како се Шекспирови јунаци односе према овом феномену), типологију смрти (начин на који ликови умиру, заслужено или не), физичку и метафизичку пројекцију смрти, однос бинарно опозитних категорија живота и смрти (који ликови остају у животу, могу ли они умањити трагичну катастрофу краја и како се ударац стравичне смрти покушава ублажити хумором, љубављу или пријатељством) и естетичку и аксиолошку функцију феномена смрти (да ли су говори о смрти литерарно најсуверенији делови одређене трагедије и какав је њихов значај за целокупно дело). Овакав унутрашњи приступ проучавању књижевно – уметничког текста биће стављен у контекст спољашњих танатолошких околности у којима је човек ренесансног човека живео, али и модерне интерпретације овог феномена. Филозофски, религиозни, социолошки, антрополошки и психолошки аспекти тумачења феномена смрти сада ће нам послужити у откривању трагичних околности у којима су Шекспирови ликови живели и умирали. Хронолошким приступом анализираћемо Шекспирове „велике“ трагедије које су настале у јако кратком временском раздобљу (од око 1601. до 1606. године). Како оне не приказују једнообразан поглед на свет и исти трагични процес јунака, ни суочавање са смрћу се не изражава на исти начин, те ћемо трагати за различитим експликацијама овог феномена.

За Лира, смрт је ослобођење од патњи, за Отела, она значи утамничење у душевни пакао, јер ће бити заувек развојен од Дездемоне... за Макбета, смрт је прелазак из једне пустоши у другу, из једног незнања у друго... а у *Хамлету* завршна сцена је у складу с целом природом тог чудесног дела - њен потресни смисао баца зраке до ретко осветљених подручја свести и продубљује значење свих ранијих догађаја - али решења нема и трагична порука остаје емоционално снажна, а смисаоно загонетна. (Костић 1994: 73-74)

Хамлет је заправо прва трагедија у овом величанственом низу која је и највише окупирана смрћу (именица смрт се у њој помиње тридесет седам пута у преводу, а тридесет девет у оригиналу)⁴¹, док је насловни лик водећи проучавалац овог феномена међу свим Шекспировим јунацима.

5.1. ТРАГЕДИЈА ХАМЛЕТА, КРАЉЕВИЋА ДАНСКЕ

Трагедија *Хамлет* је загонетка за све њене тумаче. „Хамлет... разумете ли ви шта значи ова реч? – она је велика и дубока: то је људски живот, то је човек, то сте ви, ја, сваки од нас, више мање у високом или смешном, али увек у јадном и тужном смислу.“ (Бјелински 1953: 8) Зашто је загонетка *Хамлета* вечна, можда је најбоље покушао да објасни Лудвиг Берне: “Преко слике је пребачен вео, ми покушавамо да подигнемо тај вео да бисмо разгледали слику; излази да је вео насликан на самој слици.“ (Vigotski 1975: 208) Харолд Блум назива ову трагедију Шекспировом алфом и омегом (Bloom 1998: 404), песник Ц. Ф. Бредби Сфингом модерне књижевности, јер опседа умове тајнама живота и смрти (Цоунс 2005: 21), а Елиот је по загонетности пореди са Мона Лизом (Koljević 1978: 76). Дакле, сви ови критичари се слажу да нека неоткривена тајна лежи у софистицираним стиховима, трагичној радњи, недореченим мислима и мистериозном крају драме *Хамлет*. Лик Хамлета је заправо тај који нам се благо и загонетно осмехује и на самрти, попут Мона Лизе, односећи своју тајну у гроб. Остало је ћутање! „То је најчуднији комад икад написан; баш због својих рупа, због недоречености.“ (Кот 2000: 69) Према мишљењу Виктора Игоа:

Та драма је неумољива. Истинито ту сумња. Искрено ту лаже. Ништа није тако широко, ништа тако танано. Човек је ту свет, свет је ту нула. Хамлет, чак у пуноме животу, није убеђен да постоји... Дело збуњујуће и вртоглаво где се види дно сваке ствари, где за мисао и не постоји неко друго кретање него од убијеног краља до ископаног Јорика, и где је најстварније краљевство представљено једном утваром, и радост представљена једном мртвачком главом. *Хамлет* је, могли бисмо да закључимо, ремек – дело трагедије – сна. (Igo 2009: 154-154)

Тумачећи лик Хамлета, Гете је рекао да је: „храстово семе посађено у скупочену вазу, која је требало да у својим недрина носи само љупко цвеће; корени се шире и ваза прска.“ (Milošević 2005: 298) У покушају да схватимо различите експликације феномена смрти у овој трагедији, истражићемо корен, коров и напасти које су заробиле

⁴¹ Можда неочекивано, али именица смрт није најбројнија у V чину када је овај феномен испитиван са физичког, метафизичког и религиозног аспекта и када до реалне смрти много ликова и долази. Она је најбројнија у IV чину (помиње се чак шеснаест пута) када се говори о Полонијевој смрти, Фортинбрасовом смелом срљању у војничку смрт, Офелијином лудилу и смрти и ковању завере Клаудуја и Леарта за коначни обрачун са Хамлетом. У последњем чину, именица смрт се помиње свега седам пута. Неочекивано је и то да је Клаудије изговара највише пута, тринаест, док Хамлет то чини само девет пута. Међутим, смрт је чињеница коју је Клаудије у танатополитичком контексту прилагођавао себи, а Хамлету је наметнуто да читаво своје биће прилагоди смрти.

вазу Хамлетове душу, отровале „цветни“ ум и донеле смрт, не само њему, већ и читавом „неоплевљеном врту“ (свету) који га окружује. Трагедију чини слом вазе која је симбол Хамлетовог учењаштва, интелектуалних способности и нестрпљивог ума, каже Шарлот Скот. (Scott 2007: 131) Хамлетова душевна подвојеност, светски бол, филозофска сета, скепса, жеља за сазнањем и унутрашњи сукоби чине га парадигмом модерног човека, чије душевне загонетке све европске књижевности нису могле да објасне и својим делима обухвате, истиче Витезица. (Витезица 1924: 3)

Ова Шекспирова трагедија има елементе типичне елизабетинске трагедије освете са чијим смо се карактеристикама већ упознали (дух, освета, прикупљање доказа, драма у драми, симулирање лудила, кржаве сцене убистава). Као трагична врста, она у основи има потребу да „излечи“ смрт уништавањем њеног носиоца (што би у овом случају био Клаудије), али тешкоћа овог извршења само доказује јаловост свих надања смртника да је борба против смрти лака. Кид је у *Шпанској трагедији* представио смрт као насилну несрећу која се може избећи, као да није неминовни резултат пропадања. Шекспир је, са друге стране, успео да трагедију освете представи као „метафору човекове разапетости између реалног и идеалног, животом датог и душевношћу задатог“, како каже Кољевић. (Koljević 1978: 80) Циљ аутора није био приказати у Хамлету слепог осветника који без свести о освети жури у њу прљајући своје срце, већ испитати све дилеме ренесансног човека који се нашао пред тако тешким задатком. Одузети живот другом људском бићу, па био он и највећи крвник, није више руковођено само страстима. Разум је човеково обележје и он га спутава да срља, али га и осуђује када захтеви страсти нису испуњени. Старозаветно учење „око за око, зуб за зуб“ замењено је новозаветним „окрените други образ“. Хамлет се налази у расцепу између ова два учења и ниједно му није лако прихватљиво и оправдано.

Мајкл Нил истиче да ренесансне трагедије освете, заправо, имају за главни циљ исказивање анксиозности која је људе обузела због протестантске трансформације статуса мртвих. Њихови протагонисти су прогањани од стране духова који желе да остану у сећању живих. Мртви их неће оставити на миру јер они не могу да поднесу да остану сами. Како нису у стању да забораве, хероји освете морају да очувају сећање на своје мртве, иако и сами желе да их предају починку и ослободе се упорне присутности прошлости и смрти. Гнев са којим осветник предузима освету може се протумачити као реакција на протестантско измештање мртвих из сфера које су близу живих (чистилишта). Од свих осветника, Хамлет највише испољава преокупацију сећањем, смрћу и пропадањем. Дух је инкарнација тих сећања која га муче, а Хамлетови монолози су унутрашњи дијалози са оцем, сматра Мајкл Нил. (Neill 2005: 245-246) На

тај начин, протестантизам постаје удружен са фаустовском драмом духовног проклетства, јер се у *Хамлету* не описује само убијање тела, већ и душе. Есхатолошко бивствовање многих ликова је осуђено на пропаст. Већу моћ од мача и отрова имају мрачне мисли и речи које се попут бодеза заривају у душу, каже Баумлин. (Baumlin 2012: 33-34)

Стенли Велс је записао да ако би у једној фрази морао да одговори на питање која је основна преокупација Шекспира у овој драми, онда би то била „реакција на смрт“. Читава радња је последица задатка који је Хамлету постављен од стране мртвог човека. (Wells 1997: 206-207) Исто мисли и Вилсон Најт који есеју о *Хамлету* даје наслов „Посланство смрти“, с тим што овај аутор самог Хамлета види као извор загађења света и смрти. (Knight 1968: 17-46) *Хамлет* је заправо дуга медитација о људској смртности, каже и Дејвид Фарли Хилс (Farley-Hills 2011: chapter 5), а Мајкл Нил наглашава опсесивну заокупираност истраживањем смртности у њој. Баумлин, пак, констатује:

Више од *temento mori* или медитација о „поноситој смрти“, *Хамлет* истражује проблем (и процес) *умирања, припремања* за смрт и уточишта (културна, доктринска, духовна) која су доступна за такву припрему. Много симболизма у драми нуди разрађену медитацију о традиционалним последњим церемонијама – или, прецизније, о њиховом губитку унутар Хамлетовог новокреираног, протестантског света. Јер стари Хамлет умире као католик, док је његов син студирао у Витенбергу, „извору радикалног протестантизма“ и „колеџи религиозне револуције“... Док сенекинска традиција тражи смрт за смрт, Шекспиров осветник подиже улог тражећи Клаудијеву духовну смрт и проклетство, такође. (Baumlin 2012: 57-58)

Јован Христић, такође, истиче да је специфичност ове трагедије у томе што се њена радња дешава између два света – овоземаљског (неизвесног и несигурног) и оностраног (дефинисаног и сигурног). Хамлет се нашао на размеђи два света, завирио је у онострано и више никада не може бити исти. Иако је дошао до сазнања да је смрт дефинитивна и сигурна, није до краја био уверен у то шта смрт јесте. Та дилема је разлог његових конемпација о овом феномену. „У два света, човек се огледа као у два наспрамно постављена огледала; судбина му је, ваљда, да тражи свој лик час у једном час у другом, а да му он стално измиче у безброју ликова што их види и са једне, и са друге стране.“ (Hristić 1986: 16) Руски психолог Лав Виготски сматра да нејасноћа ове драме проистиче из много радњи које се одвијају иза сцене, али најпре због тога што се читава трагедија догађа на граници *овог* и *оног* света и зато што је примакнута крају овдашњег постојања.

Она се распламсава на размеђу два света, а њена радња не само што је примакнута крају овдашњег света него често прелази с ону страну њега (онострано, загробно у комаду). И ова граница два света постављена је на таквој дубини радње трагедије и душе њених јунака да се сједињује са оним трагичним понором који и јесте последња дубина *Хамлета*... И сва трагедија обележена је црном бојом. (Vigotski 1975: 361)

Психоаналитичар Жак Лакан је још један од оних који Хамлетову драму дефинише као „сусрет са смрћу“. На то нас упућује одмах прва сцена где је смештен сусрет са покојником.

Ту ће се вратити нешто што је стража једанпут већ видела, дух, то обличје из доњег света за које се тада још не зна шта је, шта доноси, ша хоће да каже. Шекспир се зацело веома приближио нечему што није било ghost – већ сусрет са смрћу. Смрт је, све у свему, стожер комада, а Хамлетово идење испред смрти је оно од чега морамо да пођемо да бисмо схватили шта нам је обећано од тог првог призора у коме се дух појављује управо у часу кад се помиње његово појављивање, кад је звоно одзвонило један. То један проналазимо на крају, кад Хамлет, после свог заобилазног кретања, само што не учини дело које у исти мах треба да оконча његову судбину, и кад се он, унеколико, затворених очију примиче оном кога треба да погоди, и каже Хорацију - а он му то не каже у било ком тренутку: „Биће то брзо. А човеков живот док кажем један тек“. Хамлет иде ка свом чину, околичним путем, он пландује. (Lacan 1987: 303)

Од самог почетка радње ускраћени смо за дешавања која су претходила свету сенки, авети и катастрофе. Виготски тако замишља да је радња која се пред нама одвија само трагедија одраза онога што се већ догодило, само прича и сенка, трагедија пројекција. (Vigotski 1975: 369) Међутим, овакав начин тумачења укида онај реални, материјалистички и ово страни оквир радње, дакле, политички и породични јер је власт била примарни Клаудијев мотив да убије брата. На овакав недостатак тумачења Виготског, указује нам и професор Вујадин Милановић. (Milanović 2009: 457)

Трагична радња ће уследити због убиства краља што је у ренесансном свету имало значајне последице. То је догађај који доноси трагедију, смрт и катастрофу већих друштвених размера: „ланац бића“ је прекинут, „божанско право краљева“ оспорено, а макијавелистички принципи владају „трулом“ Данском. Како је наш циљ усмерен на истраживање феномена смрти морамо се на тренутак посветити *Хамлету* као политичкој драми која указује на танатополитичке манипулације човека и открива социјални доживљај смрти и мртвих.

5.2. Танатополитичка позадина *Хамлета*

Јан Кот истиче да је политика у *Хамлету* узрок покретања трагичног низа догађаја и смрти и да су све личности затроване њоме, било као активни саучесници или пасивни послушници. Регицид је најважнији танатополитички контекст ове драме, међутим, она је испуњена и ратовима, освајањем земаља (Норвешка, Пољска, Данска) и безумном смрћу војника. Фортинбрас старији је зарад политичке моћи доживео смрт, а војници његовог сина су спремни да оду у смрт због безначајног парчета земље и мало славе. Танатополитичка употреба човека за време рата је специфичан феномен јер се тада уочава смањење страха од смрти ради задовољења виших циљева и стицања славе. Да би се бранио сопствени чопор или држава, о сопственој смрти се мало мисли. У

смрти се жели заборавити смрт, каже Морен. (Moren 1981: 48) Индивидуалне тежње се утапају у колективну, када лични живот мало вреди, а у „гробнице се иде као у постеље“, каже Хамлет.

Самог Хамлета би, са политичког аспекта, могли тумачити као врло мудрог, прорачунатог, чак бруталног наследника престола који глуми лудило и припрема државни удар, како каже Кот. Овај аутор каже да „бити“ за Хамлета значи осветити оца и убити краља, а „не бити“ би било одустати од борбе кроз кукавичко самоубиство. На тај начин је *Хамлета* тумачио и Бертолд Брехт, додуше у светлу Другог светског рата. (Кот 2000: 67-72) Вилсон Најт, такође, у Хамлету види „амбасадора смрти“, а у Клаудију доброг и нежног краља који је био принуђен да реагује против Хамлета који није одустајао од тога да сазна детаље злочина. (Knight 1968: 32)

Прва сцена трагедије нас одмах наводи на политичке импликације теме јер стражари обично чувају „нешто“ од „некога“, каже Стефан Бут. (McDonald 2004: 228) Тај неко је Дух, али је он схваћен као предсказатељ несреће која може доћи од стране војске младог Фортинбраса. Хорацио пореди ту ситуацију са оном када су духови устајали из својих гробова да предскажу историјско убиство Јулија Цезара, које је имало велике политичке и друштвене последице за римску империју. Метафизичка претња физичкој реалности Данске се осећа од самог почетка драме. Макрокосмос ће одговорити на „ишчашење“ микрокосмоса започето убиством краља које је починио Клаудије. Радња почиње ноћу, а мрак симболизује изолацију, мистерију и коначно смрт. Почетни стихови граде атмосферу анксиозности, конфузије, стрепње, фрустрације и већ намећу оно што ће постати комплексна тема драме – питање идентитета, сугерише Биренбаум. (Birenbaum 1989: 262)

У оба извора приче о Хамлету (*Данска историја* Сакса Граматика и *Трагичне историје*, Франсоа де Белефореста⁴²) политички оквир драме је основни, а елизабетинска схватања улоге краља и последице његовог убиства могу само потврдити значај политичког контекста ове ренесансне трагедије. Регицид је у елизабетинском друштву имао далекосежне последице које су биле застрашујуће, не само за починиоца, већ и за цео народ. Горе од самовоље краља у тим временима сматрао се упражњен престо, када би народ више патио због крвожедне борбе потенцијалних наследника. Убиство устоличеног краља није могло проћи без последица и можда Хамлет из тог разлога одлаже освету. Други разлог одлагања освете, ако за сада занемаримо Хамлетову етичку природу и меланхоличан дух, према

⁴² О детаљима и сличностима Шекспировог *Хамлета* са овим изворима видети код Растка Костића, *Књига о Хамлету* (2011). Прича о Хамлету води порекло од древне исландске приче о Амлету из X века коју је први забележио дански историчар Саксо Граматик.

мишљењу Вујадина Милановића, је то што „он наспрам себе има не само изузетно лукавог и искусног лисца за прљаве радње, већ је тај истовремено и господар Данске, господар живота и смрти не само дворана већ и свих поданика, окружен и улицицама и тјелесном гардом `набилдованих` Швајцараца.“ (Milanović 2009: 360)

Након слабљења моћи цркве у ренесансном периоду, држава (краљ) ће преузети главну улогу у инструментализацији смрти. Заједно су створиле мит о несмртности краља који је отеловљење бесмртног бога, зарад боље контроле друштва посебно у тренуцима када престо остаје упражњен. Постојање живог краља (*facta persona*) и вечног (*facta dignitati*) чини окосницу овог мита. „Доследно њој, и претходник и наследник у цркви и у монархији јесу једна те иста личност зато што достојанство не умире.“ (Куљић 2011: 38) Када је црква изгубила реалну хијерократску моћ да преко конструисања оностраног контролише живе, владари су постали самосталнији у коришћењу смрти и у дефинисању смисла живљења, каже Куљић. (Куљић 2011: 44) Танатополитика је управо научна дисциплина која се бави проучавањем црквеног или државног управљања друштвом, посебно у смеру контролисања његовог односа према смрти и представа о животу после смрти. Краљица Елизабета се ослањала на концепт о „два краљевска тела“ и радо је признавала своје природно, смртно и крхко женско тело, али је величала политичко, каже Милица Спремић. (Spremić 2011: 39) Тело краља као *facta dignitati*, које је спремно да на сваки начин брани своју земљу, је оно на које се Елизабета позивала.

На крају *Хамлета* ми сазнајемо да је дански престо елективан (односно, да није наследан), када га насловни јунак поклања Фортинбрасу, каже Фрај. (Frye 1984: 163) Ово је раније приметио и записао Довер Вилсон (Wilson 1962: 36), који је повукао паралелу са сличним поступком Елизабете I према Џејмсу I. Када Хамлет убија Клаудија, он себи даје право да престо даље пренесе на Фортинбраса, дакле, накратко он себе сматра краљем, али по праву наследника. Енглеска је практиковала наследни принцип у бирању краљева и то је разлог што су Хамлета сви елизабетински гледаоци вероватно посматрали као некога коме је престо узурпиран од стране Клаудија и који заслужује освету. Фрај сматра да је откривањем елективне политике Данске тек на крају драме, Шекспир желео да ослободи Хамлета кривице због убиства крунисаног краља, али и да умањи опасност од цензуре драме. Према религиозним принципима тога времена, освета у политичке сврхе није била дозвољена, али дискусије су се водиле може ли она бити оправдана у случају убиства тиранског краља. Фрај истиче да је Клаудије био тиранин и сам је признао да је убиство учинио из личних побуда. (Frye

1984: 38)⁴³ У *Хамлету* је приказана ова актуелна политичка дилема, али је стављена у контекст индивидуалне свести човека о злој природи одузимања туђег живота.

Суштина елсинорског друштва је манипулација, политика, шпијунажа и политичка употреба човека од стране човека и против човека, каже Мајкл Лонг. (Long 1976: 127) Овај аутор тумачи Клаудија као контролора велике табле за шах који смишља кретање свих фигура на њој, предсказује потезе, коцка се и жели да буде увек корак испред свих. Клаудије се плаши Хамлета који се по табли креће ван својих поља, непредвидив је и краљ не може да схвати његову стратегију. Хамлет не жели да се покори правилима игре, неће да се понаша онако како друштво и краљ захтевају од њега. „Назовите ме којим хоћете инструментом; ви ме можете пипати, али не можете свирати по мени“ – каже Хамлет Розенкранцу и Гилденстерну. (Šekspir 1966, III, ii: 295) Из тог разлога је Хамлет опасан по Клаудија и треба се уклонити са табле. Ово је уобичајен танатополитички однос друштва према непокоривом појединцу. Првобитна идеја Клаудија је била послати Хамлета у изганство у Енглеску, у својеврсну друштвену смрт када би био лишен свог статуса, породице и љубави. Међутим, како је игра Хамлета постала превише опасна, Клаудије ће одлучити да је конкретна смрт једини сигуран потез којим ће се оклонити претња престолу. Мајкл Лонг назива Клаудија филистарским и манипулативним умом који је обазрив и стрпљив, али када осети да му је живот угрожен захвата га очај и паника. У њему тада преовладавају особине макијавелистичке аморалности и он постаје типичан ренесансни владар који настоји да све држи под контролом не бирајући средства.

Професор Вујадин Милановић сматра да је побуна Есекса (Роберта Девероа, другог ерла од Есекса) против краљице Елизабете I сигурно била инспирација Шекспиру за стварање елсинорске атмосфере. Милица Спремић у студији *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија* (2011) пише о многим критичарима који су на исти начин тумачили *Хамлета*. Тако Катрин Кодон поистовећује меланхолично расположење Есекса са Хамлетовим. Када су му амбиције биле осујећене, Есекс је почео да исказује мржњу према Елизабети I. Лудило је било последица његовог дезинтегрисаног идентитета, што Кордонова препознаје и у *Хамлету*. Есексову побуну, која није имала никакве шансе да успе, историчари називају

⁴³ Шкоти су, на пример, јавно захтевали освету после убиства оца Џејмса I, али син није могао да је спроведе јер је тада био само дете. Освету над тиранским владарем је и Тома Аквински одобравао у одређеним случајевима, посебно када краљ прети благостању читавог друштва и земље. Чак је и Калвин сматрао да се тиранској владавини треба одупрети, каже Фрај. Протестантско начело пасивног трпљења сукобило се са теоријом о активном учешћу против тиранске власти и сама Елизабета, која је код куће захтевала подређеност поданика, у иностраној политици је нападала католичке владаре и подржавала протестантске буне. (Frye 1984: 64-71)

актом политичког лудила и својеврсним самоубиством. Затим је уследило спектакуларно суђење, покајање и племенита смрт која је појачала осећај трагичног расплета ове драме. Есекс је све време суђења тврдио да је невин, али се после пресуде повиновао тадашњој уметности умирања (*ars moriendi*) која је подразумевала исповест, признање кривице и греха и покајање. Тако је на дан погубљења признао своју кривицу, тражио опроштај и рекао да је ипак правично осуђен, иако није желео зло краљици. Театрални говори на губилиштима XVI и XVII века имали су за циљ не само појачавање спектакла, већ и потврђивање легалитета власти која их је осудила. Есекс је приказао обновљену покорност унутрашњег бића краљици и вољно помирење са поретком. (Spremić_2011: 30) Тако танатополитика силом функционише.

Нед Лукачер препознаје Есекса у Леарту јер он без размишљања, гоњен само страстима улеће у ситуацију ризичну по његов живот. Хамлет је, према мишљењу овог критичара, сличнији Саутемпону (Шекспировом патрону и Есексовом саучеснику) који је, затворен у Тауеру, могао само да чека смрт или ослобођење. (Lukacher 1994: 129) Хамлетово клаустофобично искуство живота у Елсинору, такође, може бити повезано са Саутемтоновим искуством утамничења. Ленард Тененхаус сматра да је Шекспир написао *Хамлета* у светлу неизвесности будућег наследника престола, с обзиром да се Елизабетин живот приближавао крају. Узнемиреност због нерешених питања престола је уносила страх од могућих ратова. *Хамлет* дакле може да означава историјски тренутак у коме су елизабетинске стратегије за одабир легитимне монархије постале проблематичне. Тененхаус види трагедију *Хамлет* као драму о два могућа ривала око престола. Обојица имају одређене особине и права која би их учинила добрим владарима, али у њиховом сукобу страда и само аристократско тело, интерпретира Спремићева. (Spremić_2011: 38) Из тог разлога, долазак Фортинбраса на престо чини ову драму елизабетинском. Њега нема нигде у изворима, а његово име имплицира природну способност исказивања моћи и он је продукт људске историје и провиђења, спој Хамлета и Клаудија, Меркура и Марса – идеалног владара.

Поред манипулације црквеног права ради венчања са Гертрудом (тим инцестом⁴⁴ је Хамлет директно лишен престола) и кршења свих могућих права тајним убиством краља Хамлета, Клаудијева моћ се огледа и у формирању друштвених околности жалости због смрти старог краља. Наиме, кратким периодом жалости и покушајем минимизирања важности смрти краља, Клаудије спроводи облик друштвене постморталне смрти, која има за циљ интенциони заборав и брисање краља из памћења

⁴⁴ Бракови су у периоду ренесансе били егзогамни, односно брак са блиским сродницима је био забрањен. (Young 2009: 28)

живих. Хамлет то не може да допусти и наставља да пркоси политици двора ношењем црне одеће и касније сповођењем освете. Првенствено је и самом старом краљу онемогућено да добије „лепу смрт“, када је лишен последњих хришћанских церемонија које би му донеле ослобођење душе. Ренесансна Енглеска је захтевала одређене социјалне ритуале жаљења покојника који нису били кратки и захтевали су одређено понашање, обреде и декорум. Хамлет са разлогом негодује због кратког периода жаљења очеве смрти јер је, посебно када је краљ у питању, цела држава требало да жали знатно дуже. Удовице би требало да жале више него удовци и поступци Гертруде би се заиста сматрали скандалозним у елизабетинско време. Према енглеском грађанском закону, удовица није смела да се преуда пре једне навршене године од смрти мужа, осим ако нема посебну дозволу власти. Чак се и Хенри VIII није оженио две године после природне смрти Џејн Сејмор, каже Фрај. (Frye 1984: 84-87) Овај аутор указује на историјски пример брзог преудавања Мери Стјуарт после убиства првог мужа, лорда Дарнлија да би доказао какве је друштвене реакције и последице такав догађај могао да има. Прво је краљева сахрана извршена под окриљем ноћи и без краљевских церемонија, а потом се краљица преудала и забављала са Ботвелом (убицом краља), што је код народа изазвало жестоку реакцију непослушности и позивања на освету. (Frye 1984: 103) Реакције на ово венчање и понашање краљице биле су исказане са истим гађењем са којим Хамлет реагује на брзу преудају мајке.

Два месеца тек
Мртав! Ни тол'ко. Ни два!...
Тек кратки месец, ил' док јој беху још
Ципеле нове, у којима је леш
Мог јадног оца пратила...
Стока без разума па би
Жалила дуже...
О најподлије
Журбе: са таквом хитњом јурити
У родоскрвну постељу! То није,
И не може на добро то изићи. (Šekspir 1966, I, i: 235-236)

Клаудије успева да скрати процес жалости венчањем са Гертрудом јер, како у свом првом званичном обраћању дворанима каже, смрт је неминовност, а живот неопходност. Он не исказује жалост за братом, иако зна да би краља по обичајима требало жалити знатно дуже него што су то они учинили.

Мада је спомен на смрт драгог брата
Хамлету свеж још, те нам приличи
Да су нам срца тугом погружена,
А краљевина цела да нам се
У једно чело бола набере -
Ипак је разум природу тол'ко савладао
Да с разложном тугом мислимо и на њ,
Ал' уједно се сећамо и себе. (Šekspir 1966, I, i: 231)

Танатополитичка манипулација и снага моћи се не зауставља на овом почетном чину смрти (регициду) и њеним минимизирањем. Када је власт угрожена, краљ се не либи да узме живот и смрт поданика у своје руке. Најпре је ова намера усмерена ка Хамлету. Наручено убиство које треба да се изврши у Енглеској ослободило би краља сваке кривице за смрт принца омиљеног у народу, а истовремено указује на утицај који власт може да има на смрт појединаца. Клаудије манипулативно користи и Леартов гнев, не би ли га учинио Хамлетовим убицом, а себе ослободио сваке сумње. Розенкранц и Гилденстерн ће, такође, постати жртве Клаудијеве танатополитичке манипулације. Розенкранц каже:

Сваки појединац посебно је дужан
Свом снагом и сваким оружјем духа свог
Да себе од штете брани, а још више
Оног од чије среће зависе
Животи многих. Јер краљева смрт
Не долази сама, него као вртлог
Одвлачи собом све што јој је близу. (Šekspir 1966, III, iii: 296)

У склопу елизабетинског веровања у ланчану реакцију макрокосмоса на микрокосмос и обрнуто, смрт краља је представљала највећу претњу целом народу. Зато је сваки поданик морао бити спреман да умре за краља, ничија смрт не може да буде трагичнија од његове јер се он налази на врху друштвене лествице. Из истог разлога је и *Убиство Гонзага*, где братанац убија краља, схваћено од стране читавог двора као директна претња Клаудију.

Полоније ће настрадати у вртлогу танатополитичке Клаудијеве манипулације јер је постао продужена рука краља која по сваку цену жели да открије Хамлетове тајне. Полоније слепо прихвата успостављени ред и на крају плаћа своју површност животом. Чак ће и његов леш Клаудије употребити у политичке сврхе. Наиме, откривање истине о Полонијевом убиству могло је да доведе Клаудија у незгодан положај јер, знајући колико је Хамлет вољен у народу, он се прибојава откривања праве позадине убиства уколико га приведу правди. Из тог разлога Клаудије заташкава убиство Полонија, па и сахрану обавља ноћу и без почаста које би човеку његовог ранга припадале. Клаудије не жали Полонија, већ се боји последица његове смрти и зато његову сахрану спроводи брзоплето и непромишљено, али и успева да се макијавелистички извуче из ризичне ситуације.

Типичне сахране елизабетинских људи на високом положају захтевале су велике припреме, раскош, велики број људи, помпу и присуство наследника. Обичај је налагао да се људи из вишег сталежа сахране са својом опремом: штитом, мачем и мамузама не само због приказа моћи и статуса, већ и због континуитета социјалног тела пред лицем смрти, објашњава Нил. (Neill 2005: 269) Ништа од овога није пратило Полонијеву

сахрану. Тајновита сахрана је обично указивала на неку велику кривицу покојника и не само његово непоштовање, већ и казну на овом и оном свету. Ако је сваки укоп „покушај да се преко конструкције добре смрти финализује, нормализује и дотера биографија умрлог у склопу друштвене конструкције и репродукције живота“, како каже Тодор Куљић (Kuljić 2014: 98), онда су Лератова туга и бес прикладни јер му отац није сахрањен са почастима.

Начин смрти те,
Тајанствен погреб, где ни мач ни грб
Не стоји над прахом његовим, где нема
Отменог обреда ни свечане пратње –
Све то вапије од ове земље
До самог неба, да ја морам то
Да испитам! (Šekspir 1966, IV, iv: 323)

Другачије се танатополитичко опхођење према мртвима огледа у случају Офелије. Религиозни и законски канон је забрањивао сахрањивање самоубица у освештаној земљи. О Офелијиној смрти као сумњивој говоре гробари, свештеник и сам Хамлет. Гробари је интерпретирају у контексту танатополитичке злоупотребе власти која дозвољава богатима да се сахране у освештеној земљи иако су начинили самоубиство, док је сиромашнима тај луксуз био забрањен. Други гробар каже да је прегледач лешева извршио увиђај и утврдио да је треба сахранити по хришћанским обичајима. Међутим, после духовите илустрације првог гробара о намерном и случајном упадању у реку, он каже: „Хоћеш да ти кажем истину? Да ово није била отмена госпођа, она не би била сахрањена по хришћанском обреду.“ Први гробар наставља: „Е, сад си рекао како ваља. Утолико жалосније што великаши имају на овоме свету више права да се даве и вешају но њихова браћа у Христу.“ (Šekspir 1966, V, i: 333) У овој гротескној констатацији гробара лежи лицемерна историјска истина о неједнаком опхођењу државе и цркве према мртвима, упркос привидном прихватању смрти као великог изједначитеља свих разлика.

Прича о Офелијиној смрти је чудесна и Лав Виготски је зове полусамоубиством, полупогибијом, на ивици тражења смрти и страдања против своје воље. (Vigotski 1975: 477) Зато је различито тумаче свештеник, Леарт, Хамлет и гробари. Према крњој пратњи ожалошћених, Хамлет закључује да се ради о сахрани самоубице, а Леарт негодује због свођења погребних обичаја на најмању могућу меру. Гринблат сматра да у Леартовим речима лежи незадовољство због протестантског укидања вишевековних католичких погребних пракси.

Молитве за покој душе умрлих нису се више смеле изговарати... Свештеник се више не обраћа директно покојнику, као да је још увек у вези са живима. Мала измена указује на велику разлику: мртви су сасвим мртви. Никакве им молитве не могу помоћи; не могу им се послати нити од њих могу добити поруке. (Grinblat 2006: 312-313)

Р. М. Фрај сугерише да је Офелија требало да буде сахрањена са свим хришћанским обредима јер је одлучено да је узрок њеног самоубиства било лудило и можда је то разлог Леартовог негодовања. (Frye 1984: 150) Овај аутор верује да Офелија није намерно извршила самоубиство, већ да у поремећеном стању духа није схватила опасност у којој се налази и да се случајно утопила. Ако на тај начин посматрамо њену смрт, Леарт има апсолутно право да на сахрани тражи пуну хришћанску службу. Енглеска власт је ослобађала кривице оне самоубице које су то урадиле у лудилу и свештеник није имао право да ускрати хришћанску сахрану ако је „прегледач лешева“ прогласио да је самоубиство извршено као последица лудила, као што је случај са Офелијом – каже Фрај. (Frye 1984: 300) Зато Фрај може да замисли да је Клаудије наредио свештенику да изведе скраћену сахрану да би још више ражестио Леарта против Хамлета.

Први свештеник ће овако објаснити разлоге скраћене службе на сахрани Офелије:

Погреб је био велики колико
Допуштења беше за њ. Јер њена смрт
Сумњива беше; и да виша власт
Није над каноном била, она би
У несвештаној земљи лежала
До последње трубе; место молитве
Камење, шљунак бацали би на њу.
Ал' овде су јој допуштени венци,
И девојачко цвеће, и сахрана
Са звонима и пратњом...
Обесветили би службу посмртну
Појањем опела, Requiemта њој,
К'о душама у миру преминулим. (Šekspir 1966, V, i: 338)

Певање псалама јој је ускраћено што би се чинило са самоубицама које су намерно извршиле тај чин, а Офелија је била очигледно нервно растројена. Реквијем и погребна песма су били саставни део и католичке и протестантске службе. Међутим, овде је важно истаћи да се и ожалошћенима ускратила утеха песмом која је била саставни елемент сахрана тог доба. Из тог разлога не можемо тврдити да је Леарт у свом негодовању због недоличне сахране исказивао жалост за нестанком старих (католичких) обележја сахране.

Имплицитно се кроз целу трагедију провлачи преиспитивање танатополитичке улоге у животу човека. Мајкл Нил мисли да ниједна драма није више опсесивно заинтересована за смрт и погребну исправност него *Хамлет* (Neill 2005: 300), а Жак Лакан примећује да је у свим инстанцама смрти и жаљења у драми, пригодни ритуал скраћен или избегнут. Овај психоаналитичар истиче да је од почетка до краја *Хамлет* прожет жалошћу, а ритуали који служе процесу излечења жалости су у свим случајевима у драми онемогућени. Хамлет захтева прикладну жалост због смрти свог оца и не добија је. Сам Дух је, такође, у жалости због начина своје смрти и судбине

Данске. Полонијева сахрана је извршена тајно из политичких разлога, а Офелијина је изведена са скраћеном погребном церемонијом због сумњиве смрти, због чега је Леарт у жалости. Читава драма тако постаје одраз нежаљене смрти, каже Лакан. (Lacan 1977: 39-41) Контрола живота и смрти је у власти владајуће идеологије, била она политичка или религиозна. Њој се појединци покушавају одупрети отпором који се показује као недовољно снажан (Хамлет) или бекством у лудило и исказивањем крајње слободе избора између живота и смрти – извршењем самоубиства (Офелија).

5.3. Однос бића према смрти у *Хамлету*

Однос човека према смрти креирају друштвене околности, световне праксе и обичаји, религиозне догме, али и психолошки склоп личности која у одређеним тренуцима реагује на одређени начин. У склопу трагедије као драмске врсте овај однос је условљен и самом конвенцијом жанра, проблематиком радње и неминовним сусретом ликова са овим феноменом. Однос бића према смрти приказан у трагедији *Хамлет* је комплекснији него што на први поглед изгледа. Томе не доприноси само сусрет са метафизичком пројекцијом смрти која се јавља у виду духа и која доноси „вести са оне стране“, већ и спој традиционалних (католичких) и модерних (протестантских) веровања везаних за смрт, мртве и сахрану, као и амбиваленте психолошке реакције ликова на овај феномен. Од негирања смрти, покушаја бекства од ње или пак радог предавања њој, преко наде и вере у бесмртност до материјализовања или иделизовања овог феномена, све се може пронаћи у *Хамлету*. Хамлетово преиспитивање смрти је свакако најексплицитније, најекспресивније и најкомплексније.

Чињеница да Хамлет носи име свога оца, као и Фортинбрас свог, указује на потребу продужетка сећања на мртве преко живих потомака, што ће Клаудије покушати да минимизира. Међутим, утицај мртвих на живе и прожимање њихових судбина је немогуће оспорити, било на метафизичком или физичком нивоу. Даглас Дејвис каже да задржавање имена мртвих указује на жељу за сећањем и бесмртношћу кроз будућа поколења. (Davies 2005: 51) И Фројд у *Антрополошким погледима* (Frojd 2011) истиче да давање имена умрлих деци настаје као производ ослобађања модерног човека страха од мртвих и жеље да се успомена мртвих одржи што дуже кроз потомке. Тако је требало бити и у *Хамлету* јер је насловни лик, по сведочанству Офелије, био:

Бистро око двора, војске мач,
Та реч и језик мудрости и знања,
А цвет и нада лепе државе,
Васпитања пример, огледало моде,
Очима свима и узор и циљ. (Šekspir 1966 III, i: 282-283)

Међутим, како Офелија каже „све је то разорено сада“. Заправо, већ нам прва сцена трагедије наговештава катастрофу, не само на физичком, већ и на метафизичком плану. Злослутна ноћ у којој се стражари не препознају, хладноћа која леди срж у костима, ноћна звона која откуцавају сате, али и подсећају на црквена звона која су традиционално звонила за мртве, језовити извештаји о појави сени - све указује на надолazeћу катаклизму. Духови су се узнемирили као у старом Риму када су предосетили смрт Цезара, претња држави се слуги и ту туробну атмосферу ће у другој сцени наставити да одражава Хамлет својом црном одећом, меланхоличним речима и закључним монологом којим призива смрт. Услед велелепне и свечане атмосфере двора, Хамлет сам изгледа као сенка која прети миру. Попут Духа обележен је тугом и смрћу. Светковина и весеље у позадини само још више наглашавају бес који Хамлет осећа и он већ не прихвата овај свет и не живи у њему, отуђен је од људи, сунца и природе. Већ у првом Хамлетовом монологу чује се његов вапај и жеља за непостојањем, каже Виготски. (Vigotski 1975: 391-392) Суицидни нагон се очитује кроз изразиту депресију, а жеља за смрћу се може тумачити као израз његове жеље да се придружи оцу, каже Владислав Панић. (Panić 1997: 286) Очева смрт је за Хамлета смрт необична и наочита, смрт изванредног човека сличног Хипериону и Херкулу. Док други само глуме патњу, Хамлет је дубински осећа и исказује жалост. Очева смрт није једини разлог због којег Хамлет посматра читав свет са гађењем, жели да не постоји и чак предузме нешто поводом тога – изврши самоубиство. Преудаја мајке је додатни и можда одлучујући фактор.

Драстичне околности елсинорског друштва су условиле промену Хамлетовог става према животу и његову изолацију, те бисмо самоубиство које замишља могли да одредимо као егоистичко, према Диркемовој класификацији овог чина. Ако је егоизам стање у коме се појединачно „ја“ претерано потврђује пред друштвеним „ја“, изоловано је од друштва и изражава претерану индивидуацију на своју штету, такво самоубиство можемо назвати егоистичким, рекао је Диркем. (Dirkem 1997: 230) Међутим, и разлози за аномично самоубиство се могу наћи у Хамлетовим околностима. Оваква самоубиства чине људи надвладани снажним организацијама друштва или услед породичних криза због нарушавања равнотеже када се појединци нагло нађу у неповољнијем положају од онога који су до тада имали, каже Диркем. (Dirkem 1997: 278) Тада они могу кривити себе због немогућности да се у новим околностима снађу, када ће применити самоубиство или ће свој бес усмерити према другим кривцима и чак починити убиство. Хамлет је исказивао обе врсте агресије: она усмерена према себи је лако могла да га наведе на самоубиство, а она усмерена према другима навела га је на

више убистава. Типично аномичко самоубиство ће извршити Офелија. Хамлет први пут помиње самоубиство у контексту хришћанске забране, али ће се касније оно тумачити са различитих аспеката: као проклетство, херојски и кукавички чин или пак сигуран начин за постизање мира у смрти, каже Стефан Бут. (McDonald 2004: 234) Одвојен од друштва које му је до тада нудило сигурност и друштвену припадност, Хамлет ће се повући у изолацију, контемплираће о смрти и самоубиству и видеће само пропаст и смрт око себе.

Знање које Хамлет носи из Витенберга, места Лутеровог професовања и рађања протестантске ортодоксије, је разлог његовог пуританског става према браку мајке и стрица. Хамлетова нагла промена од златне наде двора до суицидног очаја је интимно повезана са мајчином, исто тако брзом, променом од удовице до жене, сугерише Џон Расел. (Russell 1995: 46)

Волео бих више да сам се на Небу
С најгрђим својим душманином срео,
Но што доживех тај дан. (Šekspir 1966, I, ii: 237)

Хамлет не жели да преболи очеву смрт, а његова туга и разочарање мајчином брзом преудајом избијају из сваке речи. Само то је довољно да Хамлет пожели смрт, он још не зна за „неприродно убиство“ оца. Свет је постао „неоплевљен врт“, њиме је овладало „отровно биље“, а човек је постао гори од животиње - „стока без разума па би жалила дуже“. (Šekspir 1966, I, i: 235-236) Хамлету је већ неподношљиво коегзистирање у таквом свету. Џенет Аделман сугерише да су „неоплевљен врт“ и „отровно биље“ асоцијације на изгубљени рај и пад првог човека који се десио због слабости жене – Еве. (Adelman 1992: 16).⁴⁵

⁴⁵ Сексуална природа мајке и њен „пад“ зграђавају Хамлета и он жели да јој врати асексуалну улогу коју је за њега имала у детињству. Слом бића и дубока психолошка реакција Хамлета на „губитак“ мајке, а не оца, која се манифестује у виду неурозе, навели су многе психоаналитичаре да Хамлету припишу Едипов комплекс. Почевши од Фројда који га је и дефинисао, преко Ернеста Џоунса до Ото Ранка, Едипов комплекс (по митском јунаку Едипу који је убио свог оца и венчао се својом мајком - Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 127-129) је постао прихватљиво објашњење Хамлетове неизмерне туге због издаје мајке и одлагање убиства Клаудија у коме заправо види себе (онога који је успео да замени очеву улогу у којој је несвесно желео да се нађе сам Хамлет). Сексуална одвратност коју Хамлет испољава према мајци и Офелији, као и доминантан нагон смрти су производи овог комплекса, према мишљењу Фројда. (Frojd 1979: 269) Када потиснути сексуални нагон према мајци почне да испливава на површину Хамлетове свести, он постаје неуротик. Хенк де Берг истиче да Фројд није конципирао Едипов комплекс искључиво на жељи детета за сексуалним односом са мајком, већ жељи за разноврсним задовољствима која мајка природно пружа свом детету. Неминовно је да се, посебно код мушког детета, јави такмичарски дух према оцу у борби за мајчину пажњу који може да прерасте и у мржњу. (De Berg 2003: 79) Опширније тумачење Едиповог комплекса се може наћи Фројдовим *Предавањима за увод у психоанализу* (Freud, S. 2000. Zagreb: Stari grad. стр. 348-357) и *Тумачењу снова* (Frojd, S. 1979. Novi Sad: Matica srpska. стр. 268-270), а Хамлета као едиповца у Џоунсовој студији *Хамлет и Едип* (Џоунс, Е. 2005. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића) или пак у студији Хенка де Берга *Фројдова теорија и његова употреба у књижевним и културолошким студијама* (De Berg, H. 2003. Rochester: Camden House).

Како су непосредни симптоми неурозе анксиозност, стрепња и страх (све што Хамлет заиста испољава и пре суочавања са исповешћу Духа), Хамлета су Фројд, Џоунс, Лакан и други психоаналитичари тумачили као неуротика. Осећање тескобе, мања фрустрациона толерантност и систематско коришћење одређених одбрамбених механизма су главне карактеристике неуротичног стања, наводе Рот и Радоњић. (Рот, Радоњић 2008: 254) Оно што Ернест Џонс препознаје код Хамлета као симптоме неурозе су: потиштеност, одбијање хране, несаница, лудачко понашање, напади делиријума и агресивно лудило. Све ово заправо исказује дубоку чежњу за смрћу. (Џоунс 2005: 71) Међутим, узрок оваквог понашања појединца може бити и само тешко прилагођавање на смрт блиске особе. Сам Фројд је дефинисао врсту меланхолије која се јавља као последица тешкоће да се прихвати нечија смрт или ожали покојник. У тренутку велике трауме у човеку се испољавају до тада потискиване жеље, али се често активира и нагон смрти који почне да доминира нагоном живота. Фројд је овакву врсту туге разликовао од неурозе.

Догађа се и то, да људи због неког трауматичног догађаја који уздрма темеље њихова дотадашњег живота доспијевају у стање обамрлости, да у њима нестаје свако занимање за садашњост и будућност, те да остају душевно заокупљени прошлошћу; но, ови несретници не морају при томе постати и неуротични. (Frojd 2000: 293)

Жак Лакан, такође, тумачи Хамлета као неуротика који није успео да изађе из едиповског троугла. Он прихвата Фројдову теорију да је узрок ове драме убиство оца, оно примордијално, које је од Едипа начинило жртву у циљу повратка реда. Међутим, Лакан увиђа и разлику између ове две драме, првенствено у томе што Едип не зна шта чини и на неки начин је вођен судбином, док је у *Хамлету* злочин извршен свесно. Хамлет зна и сазнање које добија од Духа га застрашује. (Lacan 1977: 43-44) Према мишљењу Лакана, Хамлетова трагедија, његово неделовање и несигурности произилазе из чињенице да после смрти оца, он није успео да лоцира своју жељу. Прилично конфузно објашњење људске подсвесне жеље (оно што Лакан зове *desire*, за разлику од Фројдове *wish*), Лакан овако дефинише:

Предмет жеље је узрок жељи, и тај предмет узрок жељи јест предмет нагона – тј. предмет око кога се врти нагон... ради се само о жељи за оним што вам је, на примјер, било забрањено. Зато што вам је забрањено, ви не можете, а да извјесно вријеме не мислите на то. Али, сваки пут кад имамо посла с добрим предметом, ми га означавамо... као предмет љубави. (Lacan 1986: 160)

Тако, према мишљењу Лакана, Хамлет заправо не испољава своју жељу за мајком, већ је мајчина жеља према „другом“ (Клаудију) оно што га оптерећује, јер би она требало да одговори на његове потребе, објашњава Лакан. (Lacan 1977: 12) Ова жеља се манифестује у чињеници да је Хамлет конфронтан идеализованим објектом оца и деградираним објектом Клаудија и не може да бира. Марцори Гарбер појашњава

Лаканово тумачење Хамлета као некога ко је испуњен сумњом: отац је мртав, али се вратио и захтева сећање. Хамлет га мора одбацити, интернализovati заборавом, а не сећањем. Само на овакав начин он може доћи у додир са својом жељом и симболичним. (Garber 2010: 176) Хамлет зато стално тражи и одбацује ауторитет закона оца. Фантазија о кастрација која се испољава у опису смрти старог Хамлета, нестала је јер је отац оживео и код Хамлета изазвао и жељу и њену репресију. До сусрета са оцем Хамлет је могао и да маскира ту своју конфузију, али када је отац потврдио да је мајка своју жељу усмерила ка „другом“, Хамлет је уништен толико да мора да глуми лудило да би извршио своју освету, сугерише Жан Мишел Рабате. (Rabate 2003: 180-184) Хамлетов ослабљен его је подељен и одатле толико неодлучности у његовим поступцима. Зато одбацује и Офелију и то је, према мишљењу Лакана, тренутак његове деперсонализације јер тада губи објекат који је могао да му замени жељу „другог“. Хамлет заправо не стиже да преусмери своју жељу ка „другом“ јер му је отац умро и није га ожалио како доликује, мајка се брзо преудала и преусмерила своју жељу на „другог“. Офелија је објекат Хамлетове жеље, али се он дистанцира од ње, покушава да нађе нову жељу и у немогућности да то учини он и одлаже освету. Идентификацију са „другим“, према Лакановом мишљењу, Хамлет стиче тек за време Офелијине сахране и то са Леартом када скаче за њим у гроб. Тада препознаје себе као у огледалу и поистовећује се са Леартовом изгубљеном жељом „другог“.

Мирјана Лончар Вујновић објашњава Лаканову теорију о субјективности као интеракцију са другим појединцима који су нам слични. Ми постајемо субјекти тек кроз перцепцију других, који не морају представљати само конкретне индивидуе, већ и целокупну реалност.

Везу између спољног света и човека, Лакан представља огледалом и условно зове „имаго“. Имаго спољног света или нечије појаве присутан је у халуцинацијама или сновима, увек одражавајући унутрашње стање неке индивидуе, њену крхост (оронулост) или њену објективну пројекцију, чинећи притом ову релацију „субјективно-објективном“, нераскидивом. (Lončar-Vujnović 2012: 209)

Међутим, Хамлетова жеља остаје недефинисана до краја драме. Само када мајка нестане и он сам буде на рубу живота, Хамлет коначно може убити Клаудија.

У испољавању типичног Едиповог комплекса, Хамлет би, заправо, требало да обожава мајку и налази оправдања за њене поступке, а он је мрзи. Отуд се јавља посве супротно тумачење Хамлетовог комплекса. Фредерик Вертман је Хамлету приписао Орестов комплекс (по митском јунаку Оресту који је убио мајку да би осветио смрт оца - Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 306), који се испољава као жеља да се убије мајка због љубави према оцу. (Rosenberg 1992: 657) Хамлет ће се једва одупрети том агресивном нагону када одлази у њену собу у III чину.

Без позивања на комплексе, Јунг је истицао да мајка као архетипски симбол представља сигурност, неограничено поверење и сам живот. Губитак овакве улоге мајке код Хамлета изазива неповерење према читавом женском роду и сопственом идентитету који је напрасно остао без основног уточишта бића – и оца и мајке.

Веза мајка - дете је свакако најдубља и најупечатљивија од свих које познајемо; дете је током читавог временског периода тако рећи део мајчиног тела! Касније је годинама део психичке атмосфере мајке и на тај начин је све првобитно у детету тако рећи нераздвојиво стопљено са сликом мајке... тако се и у архетипу, у колективно наслеђеној слици мајке, налази онај изванредни интензитет везе, који пре свега инстинктивно наводи дете да се грчевито везује за мајку. Са годинама природно да човек прераста мајку, али не исто тако природни архетип. (Jung 1977: 67-68)

Јунговци су Хамлета тумачили као интровертну личност која није могла да се поистовети са својом женском душом, анимом и отуда све едиповске фрустрације које испољава. (Hopkins 2005: 50) Иако су психоаналитичари дефинисали Хамлетову меланхолију и неурозу као последице Едиповог комплекса и у оквиру њега објаснили аверзију према сексуалним женама, жељу за смрћу, одлагање освете, чак и халуцидно виђење духа, ренесансно тумачење жалости, меланхолије, духова и специфичног односа према женама уноси другачије објашњење Хамлетове озлојеђености до смрти. У светлу ренесансне мисли о овим проблемима, Хамлетово понашање не би било необично. Лили Кембел сматра да у драми нема основа за тврдњом да је Хамлет меланхолик. Он је дружељубив Данац коме је услед хладне и влажне климе више развијена флегма и крв, те је сангвиничан по природи. Тек после смрти оца, Хамлет поприма карактеристике меланхоличног човека, али не оног којим управљају страсти. Његов карактер сада поприма особине „сангвинично запаљене меланхолије“ (*adust melancholy*). Да би нам боље објаснила карактере људи који спадају у ову категорију, Кембелова нас упознаје са делом Томаса Мора *Разговор о утехи против ојађености* (*A Dialogue of Comforte against Tribulacyon*) у коме аутор описује ексесивну жалост као грех. Једна врста људи који је изражавају ће тражити утеху, а друга неће. Један број оних који припадају овој другој врсти ће се угушити у тузи и пасти у стање резигнације, када не могу да мисле ни о чему, када им ум и сећање ишчежавају и тако постају лењивци те чине велики грех, а други су толико плаховити и свадљиви чиме падају у грех гнева. Када Хамлет помиње Хекубу за којом глумац испољава тако јаке емоције и прекорава себе због немогућности да он то учини у правом животу, он заправо себи замера лењост. Хекуба је симболизовала неутешну жалост, каже Кембелова. Таква жалост резултира меланхолијом која суши и хлади мозак толико да све слике сећања бледе и људски ум постаје мрачан и инертан. Хамлетов тип жалости је био опште прихваћен у ренесансно доба, закључује Кембелова. (Campbell 1961: 132)

Меланхолија је сматрана за болест која само може погоршати стање ексесивне жалости, а њу су сами протестанти покушавали да спрече третирајући је као обележје страсти, слабости и слабе вере. Меланхолија и лудило су у ренесансном периоду често повезиване и са ђаволском запоседношћу и у том контексту би могли да тумачимо Хамлетову склоност привиђењима, ако желимо тако да објаснимо његово виђење Духа као што чине психоаналитичари.

Можда можемо Хамлета назвати и мистиком, како то чини Виготски, и то из два разлога. Овим стањем се може објаснити његово постојање између два света, али и спутана воља и делање. “Мистична душевна стања означена су дубоком безвољношћу, унутрашњом паралисаномшћу воље, и морају се испољити као неделовање.“ (Vigotski 1975: 436) Покренуће га оностарна сила и други свет коме се приближио када ће престати да буде он сам, већ ће постати део трагичког аутоматизма. Он постаје биће које себе не може више да контролише.

Хамлетов процес жалости се може објаснити и модерним психолошким студијама које се баве начином на који људи прихватају своју и туђу смрт. Психијатар Елизабет Кјублер Рос је у делу *О смрти и умирању* приметила да исти процес жалости (пет фаза) настаје и код ожалашћених и код оних који знају да ће умрети. Међутим, ако се смрт деси изненада и ожалашћени нису имали времена да постепено прођу кроз фазе помирења са смрћу, наступају бес и очај. „Ожалашћени је често опхрван сећањима и у својим маштањима уме и да прича са покојником као да је овај ту. Такви људи не само да се осамљују већ у много чему себи и отежавају да прихвате стварност смрти.“ (Рос 2010: 139) Хамлетов процес жалости није прошао када је позван да изврши освету и он је можда из тог разлога одлаже толико дуго. Њега стално сналазе нове туге и он не стиже да их одболује, нити може да побегне од тог стања.

Туга изражава истовремено неприлагођеност појединаца смрти и друштвени процес накнадног прилагођавања, који онима што су иза покојника остали омогућује да промишљају своју невољу... У том сложеном механизму, осамљивање има (или је имало, зависно од случаја) двоструку улогу: да бол блиских сродника преминулог „скрије од света“ и омогући им да „као болесник смирење, сачекају ублажење својих мука“; затим, а ово изгледа исто толико важно као и прво, „спречавање преживелих да сувише брзо забораве ишчезлог“, дакле, да се за изванредан период покорне искључе из друштвених односа и уживања у профаном животу, независно од тога да ли је то осамљивање физичко или само морално: оно мање штити мртваца од забораве, а више потврђује „немогућност живих да их забораве и да живе као пре њиховог нестанка“. (Томс 1980, II: 283)

Хамлету није било омогућено да прође кроз све процесе туговања због очеве смрти, штавише, његова мајка је прекинула тај процес преудајом када је укинула и сећање на краља Хамлета и тиме његову симболичну бесмртност. Можда је тиме покушала да негира смрт јер неверица у туђу смрт објашњава нашу зебњу од смрти, а минимизирање туговања, које је данас приметније него икада пре, има за циљ

порицање смрти. Претерана жалост се у XVII веку сматрала за фаталном несрећом која може да доведе до лудила, али је за жене било уобичајено да дуго жале, док се код мушкарца такво стање обично приписивало меланхолији, како кажу Марго Свис и Дејвид Кент у књизи *Изражавање жалости у енглеској литерарној култури, од Шекспира до Милтона (Speaking Grief in English Literary Culture, from Shakespeare to Milton, 2002)*. Клаудије назива Хамлетову тугу „немушким болом“, Леарт себе упоређује са женом када му сузе навиру на очи због Офелијине смрти. Међутим, Гертрудино неоплакивање супруга је скандалозно за Хамлета, исто као што би било и за ренесансног човека. Тиме се није исказивало само непоштовање особе која је преминула, већ би му се укидало и социјално тело, продужетак живота после смрти и световна бесмртност. Ако томе додамо и ренесансно виђење жене (Евиних потомака) као претње мушкој рационалности и бесмртности, онда бисмо објаснили и Хамлетово гађење мајчином и Офелијиним сексуалношћу.

Хамлет је оплакивањем оца оплакивао и себе, јер са губитком блиске особе не само да препознајемо и неминовност сопствене смрти, већ и губимо део себе, доживљавамо малу смрт. Тада почињемо да умиремо. Само тако смрт можемо доживети и споља и изнутра. Када сами умиремо доживљавамо је само изнутра. Свест о смрти и рањивости је постала лично мучење за Хамлета и пре него што је сазнао за мучко убиство оца. Сама очева смрт је потресла основе његовог бића, изазвала почетни емотивни шок и навела га да ствара свој идентитет изнова. То ће се испоставити тежим него што је на почетку замишљао јер ће уследити нова, за човека његовог моралног схватања света, поражавајућа сазнања. Томе ће допринети и чињеница да је краљ Хамлет умро насилном смрћу. Ожалошћени који је изгубио некога убиством осећа се сам виктимизовано и посебно га обузима страх да и сам може умрети у сваком тренутку. Колм Кин истиче да су нормална осећања у процесу жалости несигурност, кривица, лоша концентрација, слабо сећање, страх од болести и смрти, инсомнија и кошмари. Смрт блиске особе може да изазове неверицу, бол, кривицу, љутњу, тугу, збуњеност и иако су сва ова осећања нормална и уобичајена, она могу да изазову снажне реакције ожалошћеног и доведу га до физичког и психичког бола. (Keane 1995: 93) То не значи аутоматски појаву менталне нестабилности јер мирење са смрћу блиске особе свакако мења човека и он се у том процесу мора прилагодити промени.

Хамлет покушава да одржи очево постојање тако што се поистовећује са њим, иако то значи да му се треба придружити у смрти. Он не жели да више буде свој, не жели да буде жив, чак „не бити“ уопште. У својој мрачности, пасивности и тишини, у црној боји своје одеће жалости, својим затвореним или широко отвореним очима и жеље да се склони са сунца у свој гроб, млади Хамлет покушава да буде нека врста медијума на сеанси, да призива мртвог човека. (Watson 1994: 80)

Џејмс Калдервуд сугерише да је неминовност смрти, са којом су се остали Шекспирови трагични ликови срели тек на крају својих драма, наметнута Хамлету на почетку његове. Хамлет и пре сусрета са Духом умире духовно. (Calderwood 1987: 114) Он се већ налази између два света. На делу је мртав живот и жива смрт. Из ове перспективе читаву драму можемо тумачити као процес откривања смрти и покушаја прихватања њене неминовности. Хамлета на почетку драме згражава уобичајеност смрти и начин на који она брише све разлике. Сећајући се Херкула у свом првом монологу, Хамлет жели да замисли смрт као реверзибилну појаву јер је овај митски јунак путовао у подземни свет да би вратио Алчесту њеном оданом супругу, каже Вотсон. (Watson 1994: 82) Међутим, Хамлет зна да он није ни сличан Херкулу, буди се из ове маштарије и враћа пред мрачну чињеницу реалне смрти речима „не може на добро то изаћи“. (Šekspir 1966, I, i: 236) Стицање бесмртности „пречврстог меса“ које се раствара у природне елементе је само Хамлетова почетна илузија приликом експликације феномена смрти.

Хамлет је прво живео у свету који је изгледао златан и вечни, неповредив пред навалом смртности, незагађен смрћу. У свету, како га Хамлет сада описује, међутим, смрт, поларни опозит живота, је апсолутно поништење и негација и држи бесконачну власт... Не више интегрално везана за живот већ одвојена од њега недостижним понором, смрт преузима апсолутну доминацију. Као и живот у Хамлетовој пређашњој перцепцији који је имао златну вечност и превазилазио границе смрти, тако и смрт, у садашњем Хамлетовом свету, ефективно изокреће све манифестације живота. (Russell 1995: 44)

У таквом расположењу, Хамлет не страхује од Духа иако још увек не зна његову природу, јер:

Свој живот више од игле не ценим;
А шта ми души може учинити,
Кад је и она бесмртна к'о он? (Šekspir 1966, I, iv: 246)

Потпуно равнодушан пред опасношћу коју Дух представља, он исказује веру у бесмртност душе и тада му смрт, наспрам живота вредног игле, изгледа као благослов. Хорације се већ сада прибојава да Дух не лиши Хамлета ума и „у лудило одведе“. Међутим, сусрет са Духом уноси потпуно нову димензију у Хамлетов однос према смрти. Као сведок „неприродног“ убиства, оностраног постојања и загробне патње тела и душе оца, Хамлет већ залази у сферу забрањену људском уму. Он жели да зна зашто су очеве „посвећене мошти“ изашле из покроба и зашто га је костурница у коју је мирно покопан избацила ван. Ове слике припадају иконографији традиције *memento mori*. Чак и без детаљног описа патње коју Дух доживљава на оном свету, јер је живи створ не би могао поднети, Хамлету се „млада крв смрзла“, „очи из дупља искочиле као звезде из својих сфера“ и „свака влас косе се дигла“. (Šekspir 1966, I, v: 248) Овакав доживљај смрти и сазнање о патњи оца у смрти и оностраности код Хамлета изазива још већу тескобу због рушења илузије о смрти као уточишту од злог света. Он ће тада

на себе преузети „држање чудњака“ које ће повремено бити његова права маска, његово „методично лудило“. Његова душа је болесна до смрти, каже Вилсон Најт. (Knight 1968: 20) Прича Духа је постала као Клаудијев отров који сада улази Хамлету у уши и трује му читаво тело.

Првобитно Хамлетово усхићење због потврде његове сумње о очевом убиству и одлуке да „на крили`ма/ Брзим к`о мис`о ил` љубавне жеље/ Освети својој појурити могу“ (Šekspir 1966, I, v: 248) брзо ће се стишати, када буде схватио да задатак који му је дат не може лако извршити, јер се против наопаког света мора борити нечасним средствима.

Ово време је
Изашло из зглоба. О, проклетство, срам,
Што сам рођен да га ја поправљам сам! (Šekspir 1966, I, v: 254)

Сазнањем да је свет који га окружује притворни, Хамлет остаје без илузија и више не види сврху у делању, а ипак преузима на себе улогу некога ко мора да доведе свет у ред. У томе лежи суштина његове силовите дилеме и то је бреме које он осећа на својим леђима. Духовни и филозофски став према свету му се мења, али укоренењени морални принципи му не дозвољавају да без промишљеног деловања слепо крене у освету која подразумева убиство другог људског бића. Ниче је Хамлетово искуство поистоветио са оним дионизијског човека:

Обојица су једном бацила проницљив поглед у суштину ствари, стекла сазнање па им се гади од делања; јер њихово делање не може ни у чему да измени вечну суштину ствари и они осећају као нешто смешно или срамно што се од њих очекује да поново уреде један разобручени свет. Сазнање убија делање, за делање је потребно да ствари буду обавијене велом илузије - то је Хамлетово учење, не она јефтина мудрост о сањалици што због премногог размишљања, због претека разних могућности, не стиже да дела; не размишљање, не! - право сазнање, поглед у језиву истину превагне над сваком побудом што подстиче на делање, у Хамлета као и у диониског човека. Сад више никаква утеха не пали, чежња премаша загробни свет па и богове саме, живот се пориче заједно са његовим блештавим одржавањем у боговима или у бесмртности онога света. Свестан једном сагледане истине, човек свуда види само стравичност или бесмисао постојања. (Ниће 2012: 43-44)

Хамлет као да је схватио егзистенцијалну сартровску празнину света без суштине и апсурд постојања. Свет му се указао као празнина у којој може пасивно преживљавати или покушајем откривања истине света, себе ставити на Сизифове муке. Бирајући ово друго: мишљење и сазнање који дају смисао човеку и чине нас различитим од животињама, Хамлет постаје близак модерним егзистенцијалистима. Згрожен над корумпираним светом, он исказује Сартрову „мучнину“ и покушава да продре у замаскирану реалност тога света. Попут логотерапеута, он тражи смисао живота.⁴⁶ У својој великој дилеми коме царству да се приволи – животу или смрти,

⁴⁶ Логотерапија је, према мишљењу психијатра Виктора Франкла, једина врста психотерапије која може да помогне човеку да пронађе смисао живота у бесмислености и празнини света. Психоанализа је окренута прошлости, бихејвиоризам садашњости, а логотерапија будућности. (Франкл 1994: 8)

пасивности или делању, Хамлет започиње велики „процес себе“ и постаје „високи“ јунак с почетним узвишеним намерама, а завршава као потоња жртва злих решења.

Хуго Клајн сугерише да је Хамлет син времена и његовог творца, истовремено испуњен страхом од мистичних и загробних тајни које је средњи век створио, али и неустрашив преиспитивач новог света око себе. Нашавши се са по једном својом ногом у сваком од та два света, Хамлету је тешко да се покрене. (Клајн 1964: 67-68) Туга због начина смрти оца и његовог оностраног бивствовања чини Хамлета још више беспомоћним. Ако Дух долази из чистишишта, а све у тексту иде у прилог овој тврдњи, онда Хамлет жали и због ускраћивања католичке верске церемоније оцу која би му донела спокој. Искуство сусрета са Духом откриће истину о његовој смрти и пораз пред сазнањем да ништа није онако како изгледа. Та спознаја наводи Хамлета да, под маском лудила, завара трагове и неопажено дође до доказа који би потврдили речи Духа. Иако он Духа зове прво именом, оцем и напослетку данским кнезом, Хамлет ће своје сумње о природи Духа задржати све до „мишоловке“. Разлози оваквог става леже у врло комплексној дискусији о духовима која се у периоду ренесансе водила између две вере (католичке и протестантске), о којој ће још бити речи. Хамлет као ученик протестантског универзитета и Шекспир као писац протестантске Енглеске нису смели отворено да искажу те сумње.

О Хамлетовом стању после искуства са Духом први пут чујемо посредно од Офелије која препричава оцу њихов сусрет. Као да је из сцене са Духом, исте ноћи, ушетао у Офелијине одаје, још увек застрашен, разочаран и поражен, ближи смрти него животу, као да је директно из пакла дошао.

У прснику кнез Хамлет, раскопчан
Без капе на глави, с прљавим чарапама,
Неподвезаним, палим до чланака
К`о окови, и као кошуља му блед,
А колено му куца о колено,
И с једним тако тужним погледом
К`о да из пакла побеже да прича
О ужасима...
Уздахну тако тужно и дубоко
К`о да му уздах руши целу грађу
И односи цео живот. (Šekspir 1966, II, i: 257-258)

Офелија је тачно описала његову трансформацију, било да је схватимо као неми захтев саучесништва упућен Офелији или израз лудила, а не само „држање чудака“. Његов уздах је ехо краха бића, опраштање од живота и љубави. После тог тренутка, љубави између Офелије и Хамлета нема, Офелија постаје симбол „одбацивања његове жеље“, каже Лакан. (Ласан 1977: 36) Само писма и поклони из прошлости сведоче о некадашњој наклоности Хамлета према Офелији. Полоније, који упорно дијагностикује

Хамлетово понашање као лудило из љубави, попут психоаналитичара нам описује процес достизања лудила у коме види метод.

Паде у тугу, па у пост, а отуд
У несаницу, па затим у немоћ,
Потом у растројство, и са падом тим,
У лудило у коме бесни сад. (Šekspir 1966, II, i: 264)

Сам Хамлет признаје Розенкранцу и Гилденстерну да је изгубио своју веселост одскора и запустио своје навике, а да сам не зна зашто:

Уистину, моје расположење је тако жалосно, да ми ова дивна грађевина, земља, личи на какав пуст морски гребен; ово сјајно небо, ваздух и – погледајте, – тај лепи, племенити и над нама раскриљени свод, тај величанствени кров украшен златном ватром – ах, све ми то личи на ружно, кужно сметлиште испарења! – Како је ремек-дело човек! Како је племенит умом! Како неограничен по способностима! Како је у облику и покрету складан и целисходан! Како је изразом сличан анђелу! Како по разуму наличи на бога – украс света, узор свега живота! – Па ипак, шта је за мене та квинтесенција прашине? Човек ми се не мили; не, па ни жена. (Šekspir 1966, II, ii: 268-269)

Према ренесансној концепцији хијерархије ланца бића, човек заузима место одмах испод анђела. Хамлет је упознат са тим уверењем ренесансног човека, али се испоставило да човек није оно што изгледа, нити је свет какав изгледа. Тим сазнањем је поражена Хамлетова хуманистичка жеља да у човеку препозна анђела. Прашина смо и прашини ћемо се вратити у циклусу живота и смрти.⁴⁷ Према мишљењу Џона Расела, Хамлет овде говори о квинтесенцији прашине, прашине у својој апсолутној форми која је дијаметрално супротна живахности тела, која је материјална и без могућности живота, мртва ствар безнадежно одвојена од било какве могућности поновног оживљавања. Смрт је тако схваћена као потпуна негација живота, а нада у васкрсење не постоји. (Russell 1995: 45) Као што сам човек и свет могу бити слика и прилика рајског идеала и супротно томе деградирани до крајњег ништавила, исто тако може и смрт. Она може бити схваћена као божанска вечност неба, али и као материјална квинтесенција прашине – ништа. Џон Расел сугерише да Хамлет оваквим ставом заправо исказује слабост да се суочи са реалношћу смрти. (Russell 1995: 49-50) То ће учинити тек у сцени на гробљу.

Још раније је свет за Хамлета постао „празан, бљунав, бескористан“, а „биље отровно и ружно сасвим је овладало њим“ (Šekspir 1966, I, i: 235), а и самим Хамлетом. Он се осећа зараженим тим стањем и исказује сталну жељу да престане да буде део њега. Како Кољевић каже, од тада Хамлетов бол постаје све већа духовна мука од које

⁴⁷ Жан Делимо наводи Калвинове речи о Богу који се огледа у лепоти неба и земље. Вешта грађевина лепо уређеног света нас засењује бескрајном светлошћу. Међутим, он, такође, истиче и да је човек створен из кала и блата. „Да нас је Бог створио од супстанце сунца, или звезда или ма које друге небеске материје, е, онда бисмо могли рећи да је наше порекло часно... Али кад помислимо да смо од блата, ко ће нас погледати?... Ко смо ми? Сви смо од кала; имамо га не само на рубу хаљина или на потпетицама и нашим ципелама, већ смо га сви пуни, ми смо само кал и ђубре и изнутра и споља.“ (Делимо 2013, I: 49) Човек је прах и земља, црв и трулеж, сматра Калвин.

се његов свет постепено распада у парампарчад, а читаво дело израста до суочавања са смрћу у животу зараженим бесмислом и ништавилком. „У огледалу Хамлетовог ума све теже се види људски лик, а све се оштрије оцртавају обриси костура... Хамлетово одлучивање између живота и смрти јесте храброст да постави оно крајње питање, а не да га заобиђе зато што је опасно.“ (Кољевић 1981: 60-62)

Тако Хамлетово преиспитивање смрти као феномена добија свој филозофски манифест у чувеном монологу „Бити ил` не бити“. Милисент Бел пореди Монтењеве идеје са Хамлетовим и запажа сличности. Штавише, она истиче да су се готово сто речи, које Шекспир раније није употребљавао а које потичу из Флоријевог превода Монтењевих есеја, јавиле у *Хамлету*. (Bell 2002: 76) Монтењ је истицао да не постоји ништа слађе у животу од мирног одмора и нежног сна без снова. Ако је смрт слична сну без снова, не треба је се плашити. Монтењ је, попут Епикура, сматрао да је смрт и циљ и сврха нашег живота која не води неком испуњењу, већ је крај нашег пута и не треба да нас интересује. Смрт је циљ живота и предано јој треба тежити, закључује и Хамлет у првом делу монологу. Иако он даље размишља о наслеђеним дефиницијама смрти као сна који ће донети трајни заборав, Хамлета забрињава смрт као сан који ће се претворити у кошмар. Та несазнатљива будућност смрти је разлог што рађе подносимо зла, него да сами себи “голим ножићем“ дамо слободу. Хамлет преиспитује људску снагу опстанка у свету „светских шиба, руге, неправде силних и злоставе гордих, боли презрене нам љубави, насиља и обести власти, понижења од неправедних.“ (Šekspir 1966, III, i: 280) Смрт као „тајна земља с чијих међа још ниједан путник вратио се није“, односно, мистерија коју не можемо открити и неизвесна судбина смрти је оно што човека плаши и чини од њега страшљивца. То га спутава да изврши самоубиство.

Има нешто задиркујуће контрадикторног око овог прослављеног афоризма - не само што Дух који прогања принчеву савест исповеда да јесте баш такав путник, већ и што Хамлетова стилска фигура лоцира смрт унутар савременог географског дискурса према коме се „неоткривено“ може замислити само као експлицитан изазов ка откривању. Овакав парадокс је потпуно прикладан, наравно, драми чија је радња опсесивно окупирана истраживањем смртности... Треба схватити и епизоде попут Хамлетовог испитивања гробара као изражене демонстрације онога што ренесансна трагична драма, у својој сржи, јесте – откривање смрти и мапирање њеног значења. (Neill 2005: 1)

Вагајући највећу људску и животну дилему и есенцијално камијевско питање самоубиства: „бити“ или „не бити“, Хамлет све више осећа потребу за ослобађањем од ништавности живота и признаје снагу смрти. Он постаје тако дубоко загледан у њу и открива њену тамну привлачност да ће јој се на крају равнодушно препустити.

Заноси се се оном слатко-ужасном мисли да „сам себи можеш слободу да даш/ и голим ножићем“. За разлику од младалачког нехаја, сад је упија и као чињеницу сопствене смртности. Али открива је и као крајњу тачку на којој мисао стаје, као чврсту тачку са које сваки животни тренутак тек постаје неповратно, судбински одређен. Отуд у свим Хамлетовим кризама, и упркос њима, има неке чудесне, негативне величине. Те кризе постају мера његовог бола, његове способности за бол. А висине до којих се уздиже Хамлетова мисао

непрестано се огледају у дубини понора који он својим бићем мора да измери. (Кољевић 1981: 61)

Могуће је да Хамлетова мрачна филозофска рефлексивна, па и религиозна негација оностраничног живота у овом монологу служе и као начин савладавања страха од смрти. Тако је Хамлетову дилему тумачио Винко Витезица. Он истиче да је људској природи урођен нагон за опстанком и очувањем живота, колико год му он изгледао бесмислен. Човек заправо не схвата да ће једног дана нестати. Фројд нам је објаснио да разлог ове човекове немогућности да замисли сопствену смрт лежи у недостатку унутарњег искуства смрти. Како је не можемо искусити, ми несвесно не верујемо у своју смрт, а верујемо у бесмртност. Несвесно не зна ништа о негативном и о порицању, те не може знати ни за сопствену смрт. (Frojd 2011: 141) Лакше је онда прихватити да је смрт неоткривена земља и живети у тој неизвесности, него бити сигуран да је она тамница попут Хада, како ју је Дух представио. „Хамлетова негација није уништена, он се не отима празнини и нирвани, већ трагичноме хаосу, он није умирућа слабоћа, већ дух који се уништава од властите снаге, моћ која је сама са собом заратила.“ (Витезица 1924: 52)

Хамлету ће само на тренутак група путујућих глумаца одвратити поглед од понора смрти. У Хамлетовом дијалогу са глумцима открива се његово добро познавање природе глуме, начина артикулације глумаца, вредности драмског текста и начина интерпретације, што су многи критичари приписивали искуству и експресији самог аутора. Хамлет ће уметност глуме, допуњену својим стиховима, искористити као „огледало природе“ у циљу постављања „мишоловке“ да би се савест краља у њу ухватила. Хамлет се нада да ће „убиство, иако нема језика, проговорити органом чуднијим“. (Šekspir 1966, II, ii: 277) Међутим, обим монолога глумице краљице у коме хиперболично изјављује љубав краљу до смрти и Хамлетово обраћање мајци након тога, сугерише да представа има за циљ да ухвати у „мишоловку“ и савест краљице. После очигледне узнемирености Клаудија због сличности приказане представе са стварним чином убиства краља, Хамлет више нема дилеме око природе Духа или моралне исправности убиства, већ је сав у крви и спреман за смрт. Макрокосмос (физички и метафизички) прати немир микрокосмоса у самом Хамлету.

Аветно доба поноћи је сад,
Кад гробље зја, а пак'о развејава
Заразу светом. Сад бих врелу крв
Могоа пити, чинити грозоте,
Да се дан стресе кад погледа то. (Šekspir 1966, III, ii: 295)

Ова слика сугерише негирање свих хришћанских вредности и прихватање примитивних ритуала који ће ступити на сцену у петом чину, каже Свен Арменс. (Armens 1966: 132) Хамлетову острашћеност не може да смири ни Клаудије на молитви.

Оно што га спречава да га тада убије није толико његова религиозност, колико нарасла округлост и жеља да му нанесе што већу патњу, не само у животу, већ и у смрти. Одузети му живот онда када буде заузет грешним радњама, што ће га одвести директно у пакао - то је примерена казна за Клаудија („око за око, зуб за зуб“). Нема хришћанске самилости у овој одлуци Хамлета да поштеди стрицу живот, већ старозаветног императива освете. Убиство је сада нарасло у Хамлету и он је спреман да убије било кога, само се моли да то не буде мајка. Не жели да у њега провали Неронов дух, нити да погази захтев Духа да мајку препусти божанској правди.

Још није куцнуо час ни Клаудију ни самом Хамлету, али трагедија захтева даљу перипетију - убиство Полонија. Хамлету је жао због почињеног убиства, сву одговорност преузима на себе и зна да више нема повратка, да се сада камен трагедије може котрљати само низбрдо. Аутоматизам трагичних поступака сада је немогуће зауставити. Коцка је бачена и замајац догађаја изазива домино ефекат. Чак и мајка у његовим очима види убиство пре него што се мач зарио у Полонија. Она страхује за свој живот и на симболичан начин га већ губи, јер је његове речи парају као ножеви. Међутим, Дух поново ступа на сцену да „изоштри само отупели му смер“ (Šekspir 1966, IV, iv: 303) и спречи уништење Гертрудине душе. Подсетник смрти покушава да обузда смрт која је овладала Хамлетом и усмери је на правог кривца. Агресија коју је испољавао према себи и мајци није начин извршења задатка који је Дух наметнуо Хамлету и сада га на то подсећа.

Ова последња појава Сени повлачи завршни потез на улогу Сени у трагедији и коначно је објашњава: кад би Сен била фикција, узредни ефект, ова њена појава била би сувишна. Њена улога била би завршена разоткривањем убиства. Стално невидљиво живећи са Хамлетом, повезан с њим семеном везом, невидљиво постојећи у мистичном споју оца-мајке-сина-он се поново јавља. Краљица га не види, али осећа да се са Хамлетом збива нешто необично... То је ужасна сцена: раскол достиже врхунац, он се отворено показује на сцени; два света, два Хамлетова живота - радња се догађа истовремено у две стварности, у два света - у најбуквалнијем смислу речи - ето где је време изашло из зглоба. (Vigotski 1975: 450-452)

Хамлет је поново на ивици два света и у оба истовремено, отац са оне, а мајка са ове стране. Појава Духа и његова улога у драми је подређена фабули, он није једини и примарни покретач радње - све је подређено вољи саме трагедије. Свестан је тога и Хамлет који после убиства Полонија осећа непоправљивост стања и приближавање пропасти и катастрофе. Ова сцена је и прекретница у драми јер Клаудију коначно постаје јасан Хамлетов наум и он је свестан да га мора уклонити. Хамлет ће се после овог догађаја сусрести са буквалном претњом смрти и његов однос према овом феномену ће се драстично променити.

Убиство Полонија се дешава тако брзо зато што је Хамлет већ био покренут и одлучан у акцији. Он делује импулсивно не размишљајући ко је иза завесе, надајући се

да је то краљ. Овакву наглу одлуку можемо приписати његовој изненадној страсти која раније није била изражена, због чега је често критиковао себе и можда у томе лежи „трагична кривица“ која ће му убрзати пад. Страст је у овом тренутку искључила разум, а она је у ренесансном контексту увек доносила опасност. Међутим, импулсивно убиство ће истовремено отрезнити Хамлета и донети му неку дозу племенитости, обзир према мајци и жељу да јој спаси душу. Нагомилана агресија коју је коначно испразнио у Полонијево тело, на тренутак је Хамлета напустила и донела му олакшање. Пред лицем смрти, посебно јер је он био њен извршилац, Хамлет ће себе почети да посматра као оруђе провиђења које је захтевало казну Полонија. Међутим, убиством Полонија, Хамлет је себи потписао смртну пресуду.

Хамлет наставља да контемплира о ништавности човека и једнакости људи у смрти кроз поистовећивање Полонијевог леша са прашином и краљем. Иконографију *Плеса смрти* и *temento mori* препознајемо у гротескним речима којима Хамлет описује постмортално стање тела. Полоније је на вечери, али тамо где њега вечерају.

Некакав збор црва сад је баш на њему. Једино се црви хране царски. Ми хранимо све животиње да нахранимо себе; али себе хранимо за црве. Угојени краљ и мршави просјак само су разна јела, само су два јела на истој трпези; то је крај. (Šekspir 1966, IV, iii: 311)

„Збор црва“ је директна алузија на Лутерову *Дијету црва* из 1521. године због које је изопштен из цркве, истиче Лиза Хопкинс. (Hopkins 2005: 116) Ако је читав живот само пут ка смрти у којој су једнаки и просјак и краљ, ако се људско постојање може наставити само преко мизерних створења какви су црви, онда Хамлетова вера у бесмртност или метафизичко постојање после смрти нестаје. Међутим, овом сликом Хамлет првенствено жели да застраши Клаудија, јер би му у духу ренесансног индивидуализма и политичке теорије о „два тела“ она деловала незамисливо. Хамлет ће наставити да преноси краљу своје новостечено знање о једнакости смрти, желећи да га наведе на страх суровом истином да је свака земаљска таштина (богатство, моћ, страст) беспомоћна наспрам смрти. „Човек може печати црвом што је јео од некога краља, и јести рибу што је појела тог црва... краљ може проћи кроз црева једног просјака.“ (Šekspir 1966, IV, iii: 312) Сlike *Плеса смрти* на којима су насликани сви друштвени слојеви по које, без разлике, долази иста церећа смрт, корачајући својим огољеним костима, нам се јасно указују.

Али још увек су Хамлетова осветољубивост и амбициозност недовољне да, као Фортинбрас и његове чете, заборави на „исход“, на смрт и оно после смрти, да све своје снаге, и разума и крви, стави у службу своје освете, још је у њему остао неки траг хамлетовштине. (Klajn 1991: 331)

Многи критичари су истицали да је Хамлетово искуство на мору променило његов став према освети, животу и смрти. Слика мора и воде има веома важно место у целој драми и у Шекспировом стваралаштву. То је оно исто море у које је Дух могао гурнути

Хамлета, чега се Хорације прибојавао. То је исто „море невоља“ из монолога „Бити ил` не бити“ које представља анихилацију бића и постаје знак опште дезинтеграције. Бескрајно кретање, *anima mundi*, али и безобличност, хаос и недокучиво и материјално постојање је оно што обележава море или океан као симбол. (Kuper 1986: 117) Као да је на мору доживео врхунац очаја, трансформацију и напослетку ново рођење које му открива сврху живота, Хамлет ће приликом поновног сусрета са смрћу у сцени на гробљу моћи да је посматра без личне мучнине, горчине и пораза као раније, већ са филозофске дистанце. „Отпутовати, значи помало умрети“ јер је смрт путовање на које се може кренути добро и храбро само ако се прати водени траг, каже Гастон Башлар. (Башлар 1998: 100) Све се реке уливају у Реку мртвих.

Дотада релативно пасиван, Хамлет на мору ступа у борбу са гусарима, узима судбину других људи у своје руке и доноси им смрт. Те догађаје, који се не одигравају на сцени, Шекспир је изванредно дочарао Хамлетовим говором Хорацију и то тоном и ритмом који откривају усхићење. Пред материјалним доказом своје смртне пресуде (Клаудијево писмо које га је провиђење послало да открије) Хамлет више не мора да сумња, он је сада уверен да се налази на Клаудијевом нишану и да може да бира – сопствену смрт или смрт краља. То искуство му открива и произвољност, непостојаност и случајност живота и смрти, што га чини мање очајним и више резигнираним у својој ожалошћености. Као да ово искуство разоружава и његов бес због смрти оца. Иако је случајност играла велику улогу у развијању даље ситуације, Хамлет у свему почиње да препознаје провиђење, што га чини смиренијим и спремнијим за освету. Из тог разлога му је лако да пошаље Розенкранца и Гилденстерна у смрт, али и да, због случајно пронађеног печата оца који му коначно открива наслеђени идентитет, схвати да освета мора бити лична.

Хамлет описује Хорацију читаву епизоду замене писама као макијавелистички охол план који је спроведен на брзину. Међутим, чак и пре него што је кренуо на пут, он мајци говори да сумња у Розенкранца и Гилденстерна и да ће бити један корак испред њих. Охрабрен раскринкавањем Клаудијеве сплетке и проналаском снаге у себи да импулсивно реагује, његова савест престаје да буде мучена природом Духа, осветом и одговорношћу за смрт Розенкранца и Гилденстерна. Праћен “божанством што влада исходима наших намера, ма како да смо замислили њих“ (Šekspir 1966, V, ii: 341), Хамлет ће дрско и без страха, брже него што је његов мозак замислио, пресудити двојници некадашњих пријатеља и то тако да им се живот нагло прекине да не би случајно добили опроштај. Осуђени тако на смрт у овом животу, Хамлет је желео да их осуди и у оностраности.

Хамлет се враћа у Данску промењен у тој мери да мање размишља о смрти и самоубиству и доказ за то је да у петом чину нема његових монолога, каже Ендру Сесил Бредли. (Bradley 1974: 115) У његовој свести сада нема колебања ни дилеме, али ни жеље за акцијом, већ само мирног прихватања смрти. Препушта се провиђењу, а жеља за осветом бледи јер оца не помиње у петом чину, осим у вези са печатом када га назива својим краљем. Иако зна да ће Клаудије реаговати на његов повратак из Енглеске, он као да га изазива слањем писма, али сам не предузима ништа да спречи краља да му науди.

Драма се заправо окончава кад се оконча Хамлетова унутрашња борба која не доноси решење унутрашњих сукоба или неку чврсту одлуку, већ обуставља размишљање и повлачи активну свест. По повратку из Енглеске он је промењен и прихвата улогу коју му је судбина наменила. „Тај нови Хамлетов став се може различито тумачити - као препуштање деловању Провиђења, као резигнирани фатализам или као вера у позитивно деловање виших моралних законитости - али он у сваком случају значи одустајање од даље борбе са собом.“ (Костић 1994: 151)

Тако се, са том новостеченом мирноћом, Хамлет може филозофски опходити пред најексплицитнијим доказом страховите моћи смрти – гробљем пуним лобањама. Прве лобање које израњају испод ашова гробара и земље су недефинисане, непознате и указују на универзалност смрти – сви ћемо једног дана постати као неки политичар или дворанин, адвокат или велепоседник. Смрт не познаје границе: материјалне, статусне, професионалне или полне. Хамлет се згражава начином на који се гробар опходи према лобањама, као припадају првом убици Каину и поражен је сазнањем да те кости вреде толико „да се сада играју њима шоре“. (Šekspir 1966, V, i: 334) Хамлетове кости „севају“ кад помисли на то. Међутим, када се сретне са лобањом чији је идентитет познат, његов однос према смрти психолошки доживљава градицију и постаје субјективнији. Хамлет сада постаје замишљен над пропадањем тела и ужасом смрти и поново долази до закључка о узалудности земаљске таштине. Када Јорикова лобања симболички постане замена за оца - Духа, а физичка смрт замени метафизичку манифестацију смрти, тада Хамлет доживљава другачији осећај о моћи смрти над животом. Тада је спреман и да своју прашину препусти природи и остаје равнодушан према свом нестајању. Посматрајући Јорикову лобању, Хамлет схвата нешто што гробар не може, да смрт доноси и заборав. Зато се Хамлет са сатиром односи према лобањи која је некада била сатиричар и зато је узалудно женама што шминком покушавају да сакрију своје године и своју смртност, јер ће се све што живи свести на

лобању. Хамлет налази посебно задовољство у овој моћи смрти да прекине аспирације женске таштине.

Схвативши буквалну чињеницу смрти, Хамлет је однео победу над њеном моћи у том смислу да више није паралисан страхом. Живот је „трица“, али то постаје и смрт ако у њој можемо да наставимо да постојимо као прашина, земља или блато од којих се може направити само чеп за буре. Помињањем Александра Великог и Цезара, чија се слава окончала у прашини, Хамлет се поново враћа на универзалност смрти у којој су сви исти. Људи умиру као по навици, по ритму божанских и космичких закона. Гринблат истиче да иза Хамлетове контемплације о смрти на гробљу стоје размишљања католичког шпанског фратра Луиса де Гранаде, која је изразио у делу *О молитви и медитацији*. Сличност је заиста запањујућа.

Чему се више дивити него телу владара док је жив? А шта заслужује већи презир или ужасавање од тог истог тела после смрти? А затим му направе рупу у земљи дубине око два метра (не већу од тога ни за Александра Великог, кога читава земља не може држати) и тим малим простором мора се ово тело задовољити. (Grinblat 2006: 158)

Ова сцена се може посматрати и као Хамлетов бесомучни покушај негирања смрти и тражења бесмртности за човека – па макар она била и у виду чепа за буре. Могући опстанак живота Хамлет можда види кроз сећање које је толико важно за целу трагедију и које сам захтева на крају драме. Александар и Цезар, дакле, нису укључени у ову сцену само да би се нагласила смрт као изједначитељ свих људи, па чак и тако великих каква су ова два јунака. Они настављају да живе у сећању, што је врста световне и социјалне бесмртности. Овај Хамлетов новостечени однос према смрти негира есхатолошку слику смрти коју је он имао прилику да искуси на почетку драме. Наиме, зар присуство Духа није непорецив доказ о постојању живота после смрти, а не о анихилацији бића? Хамлет не само да заборавља то и своди смрт на материјалистичку квинтесенцију прашине или евентуално чеп за буре, већ се и не обазире на сопствену судбину у смрти јер, судећи по његовим греховима (убиствима), она би требало да буде гора од очеве. Вером у предестинацију оваква питања се могу заобићи, јер је калвинизам под овим учењем подразумевао немогућност човека да промени свој есхатолошки статус шта год чинио у животу. Бог му га је на рођењу већ одредио. Дакле, од могућности постојања духова, живота после смрти и метафизичког постојања у првом чину, стигли смо до физичке, гротескне смрти која је крај бићу и евентуално нуди бесмртност у склопу природних процеса или сећања.

Процесија са Офелијиним лешом разбија Хамлетову замишљеност и декламовање о универзалности смрти сада постаје субјективистичко искуство бола и губитка које га нагони да у тузи и бесу скочи у гроб: Офелијин, Леартов и свој. Све дотадашње спутавање емоција због смрти оца, неправде света и сопствене неприлагођености њему,

самоосуђивање и лудило које је у себи гомилао, излиће се сада у једном крику коначног препознавања сопственог смртног идентитета: „А ово сам ја, ја, Данац Хамлет.“ (Šekspir 1966, V, i: 339) Ту, у смрти љубави, која је од почетка драме нудила трачак наде и спасење за „неоплевљен врт“, сада нестаје свет и Хамлет је спреман да се препусти трулежи, на тренутак поново опрхван лудилом. Толико је застранио у свом болу да је заборавио колику је неправду нанео Леарту. Криза идентитета, двојништво, располућеност бића (ја за себе, ја за друге) као одлике модерних ликова, очити су у психичкој структури Хамлетовог лика.

Лудило је Хамлетов непријатељ, његов крст; он је жртва своје „растројености“. То је Хамлетов смисао у целој трагедији: сам Хамлет као да је „изван самог себе“, „неурачунљив“, одсутан је све време, и не будући сам он, стално није овде, све то „није Хамлет“. То је врхунска разлученост од самог себе. Он се непрестано осећа као сужањ у ланцима - он је стално спутан. Хамлет је ван себе, није Хамлет, он је „извучен из себе“, њиме влада сопствено лудило, он је неко други, нечија непозната рука обавља све то - а не Хамлет. У томе је све, сав Хамлетов смисао. (Vigotski 1975: 467)

Окренут само себи и суочен са нестанком још једне илузије живота (љубави), он ће симболично скочити и у свој гроб, тада ископан за Офелију. Помирен са смрћу и са околностима са којима се борио кроз целу драму, он коначно прихвата своју улогу осветника, сина и смртног бића. Предаје се пасивном прихватању судбине каква год му је провиђењем дата. Обузимају га мистериозна незаинтересованост и готово нихилизам. Потпуно смирено и равнодушно он прихвата позив Озрика који је весник смрти и одлази на турнир који ће се испоставити да је његово губилиште. Фројд је казао да је циљ сваког живота смрт, а Хајдегер је говорио о спремности битка да прихвати смрт и захтевао отвореност човека за различите интерпретације краја живота. Хамлет, са стоичком једноставношћу и огољеним речима без монологизирања, сада постаје „биће-за-смрт“.

Ја пркосим предсказањима. Има неког провиђења и у паду једног врапца. Ако буде сад, неће бити после; ако не буде после, биће сад; ако неће бити сад, ипак ће бити после. Бити спреман, то је све. Кад нико не зна шта оставља, шта мари ако рано оставља? Нека буде. (Šekspir 1966, V, ii: 347)

Монтењ је учио да ако не знамо како да умremo не треба да се мучимо питајуће се, јер ће нам природа у своје време дати инструкције и учини то уместо нас. „Ако смо научили како да живимо снажно и тихо, знаћемо како треба и да умremo, такође.“ (Montaigne 1999: 890) Од смрти не вреди бежати, она ће нас стићи у своје време и једино што можемо да учинимо да би јој одузели предност, предлаже Монтењ, је да јој одуземо необичност, општимо са њом, навикавамо се на њу и увек је очекујемо. (Montenј 1990: 21) Хамлет управо то чини после првог шока и сазнања о очевој смрти. Монтењ је још рекао: „Ниједан човек не умире пре свог времена. Време које остављате иза себе није више ваше него оно које је било пре вашег рођења и не

тиче вас се више.“ (Bell 2002: 50) Схвативши античку филозофску истину да је смрт извесна, а њен тренутак неизвестан („Mors certa hora incerta“), Хамлет сада види своју улогу у сукобу живота и смрти као већ одређену, а њен крај као фаталан. Његово време за смрт је дошло. Једино је важно прићи крају са храброшћу: спремност је све! Туга изражена у овим речима је предосећај сопствене смрти, што му више не уноси немир и страх јер је дошао до сазнања да се све дешава кад му дође час. Да Шекспир Хамлету није дао стоичку храброст и хришћанску смиреност, његов одлазак на турнир лично би на пасивно самоубиство.

Може се рећи да осећа поетску правду властите смрти... Ма како је интерпретирани, кад дође до његове смрти, она се чини оправданом, као једини могући завршетак комада. Свакако је намера била да осетимо да је Хамлет, ма како да је нејасно или несигурно делао, ипак сагледао начин на који да се усагласи са својим највећим врлинама и оствари пут очишћења за себе и за Данску. (Hristić, Stojanović 1984: 254)

Има оних критичара који Хамлетово предавање провиђењу тумаче фатализмом, нихилизмом и прихватањем судбине, а не божанства. Међутим, како фраза „пад врапца“ долази из протестантске доктрине, требало би је више тумачити у духу Калвиновог учења о предестинацији. Ништа што се у животу уради не гарантује онострано спасење, а суочен са материјалношћу и ништавношћу смрти, Хамлет схвата да нема потребе ни да се труди да га оствари. Енглеска лична заменица „it“ у говору о провиђењу која се помиње пет пута, а не именује се, је Хамлетова смрт за коју је сада очигледно спреман. То је то. Сва друга спремност је укључена у спремност да се умре, а смрт постаје финално покорвање воље. Фрај подсећа на познату изреку Исуса из *Библије* (по Матеји 10: 29) у којој је дато суштинско поређење човека са судбином врапца: „Нису ли два врапца продата за новчић? И један од њих неће пасти на земљу без твог Оца.“ (Frue 1984: 257) Овај аутор указује и на новозаветно учење које проповеда значај људске спремности за смрт у сваком тренутку и ослобађање грехова на време како би се пригрлило царство Божје.

Тон говора о паду врапца јачи је од резигнације или фатализма. То је прихватање смртности које потврђује тугу у теми, али без потребе за протестом. „Посебно провиђење у паду врапца“ даје достојанство посебне бриге према индивидуалној смрти. Збркана, шаллива реторика „Ако буде сада...“ умањује непредвидивост смрти до безначајности... Нити он очајава, он изражава праву и одлучну храброст. Осећање које добијамо остаје трагично осећање. Губитак Хамлета не може бити ствар индиферентна Хорацију ни нама, а оно што Хамлет прихвата је у суштини сопствена туга због смрти, јер је то осећање, а не само чињеница која мора бити прихваћена. (Vigenbaum 1989: 272)

Џејмс Калдервуд је објаснио начин на који је Хамлет доспео од безнадежне човекове позиције пред смрћу до стоичке спремности коју исказује у последњем чину. Кроз читаву драму он је претресао два радикално различита става према смрти: мајчиног и гробаревог. За Гертруду је смрт „општа ствар“ јер све што живи мора умрети и кроз природу до вечности проћи, што је својеврсна негација смрти. Гробар

негира смрт тако што је материјализује кроз лешеве, кости и лобање који коначно нестају у иловачи, истиче Калдервуд. (Calderwood 1987: 114-116) Хамлет се креће између ове две визије смрти и обе су му одвратне, будући да је свестан сложености и дисперзивности овог феномена. Тек ће, када буде угледао своју смртну пресуду на папиру коју је потписао краљ, он прихватити властиту смрт. На гробљу, када буде ставио месо на огољене кости, каже Калдервуд, односно, када буде замислио и видео живу особу у лобањи Јорика и Офелијин леш, он препознаје праву природу смрти и почиње према њој субјективно да се односи. Када резигнирано говори о провиђењу врапца, Хамлет је спреман на освету, али и да се врати у окриље сигурности Оца – Бога који ће му заменити оца по крви. Његова спремност сада није наивно порицање смрти, већ спремност да са њом живи и умре кад буде дошло време. Без живота у смрти, или сазнања и прихватања смрти, човек је само животиња, квинтенсенција прашине, али кад је постане свестан, он се од прашине успиње Богу.

Очева смрт уништава Хамлетову наивну веру у симболичну бесмртност - оно што у другима зове „животињски заборав“ – и усмерава га ка неуротично-опсесивном истраживању смрти у својим различитим и најодвратнијим формама. Страшно сазнање које је прво стекао своди му читав живот на апсурдност, а њега самог доводи до парализе. Повремено, међутим, на донекле скривен начин, његово студирање телесне ништавности води ка прихватању смрти. Заправо, његов скок у Офелијин гроб се може сматрати као синегдоха његовог искуства кроз целу драму. Од очеве смрти он је газио по гробовима и лежао у ковчезима. Гробље и гроб, видимо у ретроспективи, су врста вртлога који су вукли читаву радњу драме у њих. Али гроб није само у служби смрти. Ако Хамлет уђе у њега, он такође излази из њега – са новим осећајем резигнације, знајући некако да у спознаји провиђења да оно што ће бити биће са или без његове воље... Гроб тако није само деструктиван... већ и поучан, такође. (Calderwood 1987: 117-118)

На крају драме, смрт је активна, делатна, она је чин по себи и владајућа сила на сцени. Последња сцена има мало речи и потпуно је супротна целом току радње. “Тешко да постоји сцена у којој би дах смрти био тако осетан, у којој би мистичан ужас био тако снажан.” (Vigotski 1975: 499) Виготски истиче да се читава сцена дешава на рубу оностраности. Краљица са ивице живота и смрти открива истину, као и Леарт. И само убиство Клаудија Хамлет чини као посмртни чин, јер је сам већ рањен и умире.

Само примицање смрти ослобађа од света и преноси душу преко ивице, а овде је ухваћено стање саме смрти, умирања: у тренутку смрти, већ убијени, они извршавају свој посмртни чин. Нарочито Хамлет: дотле у њему још не постоји намера да сада убије краља. Он је већ убијен, у њему нема живота ни за пола часа (ударац је задат раније), смрт је већ почела, он је већ у смрти, у његовој руци обрело се издајничко сечиво, отровано и оштро. Леарта је Хамлет ранио већ у смрти, већ будући сам рањен. Последњих пола часа живота - они су већ мртваци, у власти смрти, обављају свој посмртни чин, свој загробан, стравичан чин. (Vigotski 1975: 502)

Играјући проповедника Офелији, Полонију, Леарту, Клаудију, Розенкрацу, Гилденстерну и мајци раније у драми, нудећи им опроштај или проклетство, Хамлет ће на крају добити овоземаљски опроштај. Кајање је престало да буде његово обележје, иако је одговоран за смрт пет особа, а Леартов опроштај пружа наду да Хамлет може

умрети уз песму анђела. Многи критичари ће, указујући на улогу свештеника коју Хамлет преузима на себе, упућивати на недостатак службене функције католичког опроштаја у драми и жаљење за том чињеницом.⁴⁸ Можда у томе лежи разлог због кога Хамлет не може да нађе апсолутни мир до краја и не зна да ли ће му покораванье провиђењу донети опрост или проклетство. „Остало је ћутање!“ Џон Расел Браун сугерише да ова Хамлетова сентенца (“The rest is silence”) може да има пет значења. Веселин Костић нам их набраја:

1. Хамлет каже да све што би још могао да каже мора остати неизречено; 2. Хамлет тврди да остатак његовог живота нема значаја; 3. *rest* се можда односи на време после смрти, на одмор (друго значење енглеске речи *rest*) од неспокоја (*unrest*) живота, при чему повезаност са речи *silence* (ћутање или тишина) показује да то не мора да подразумева било какав живот после смрти; 4. супротно од тога, *rest* се може односити на време после смрти, када се овоземаљске ствари уопште неће помињати; 5. писац је можда допустио себи да проговори кроз уста Хамлета и каже гледаоцима да неће ићи даље у приказивању тог свог најзагонетнијег лика. (Kostić 2010: 68)

Мисао о смрти као тишини се често јавља у *Библији* и она би свакако била позната Шекспировој елизабетинској публици. У истом смислу, елизабетинске проповеди су се односиле према смрти као према „тишини, одмору и вечној радости“, каже Фрај. (Frue 1984: 258) Тишина се није односила на стање које човека чека после смрти, како је говорио Калвин, већ на губитак моћи говора и чињења Божје воље на овом свету. Тело такође борави у тишини гроба јер нема осећања ни снаге. Дакле, израз Хамлетовог ума и воље на овом свету је дошао је до тог краја за који је био спреман. Више нема страха да ће га савест учинити кукавицом, сада је стекао мир са собом.

Хамлет нема времена да исприча тајну коју је открио завирујући у оностраност јер већ умире. Недореченост изазива осећај скривања неког круцијалног знања о животу или смрти које није стигао да подели са нама. Смрт увек долази прерано и оставља човека у стању недовршеног живота. „Смрт, тај сурови стражар, тачан је када нас хвата!“, каже Хамлет. (Šekspir 1966, V, ii: 352) Он је само стигао да убије Клаудија без предумишљаја, чиме је драма отклонила од овог осветника стигму његовог позива. Међутим, као што је Хегел рекао, смрт коју је Хамлет срео у несрећним околностима двобоја, вребала је његову душу од почетка драме. Он је од самог почетка драме изгубљени човек који је сагорео од унутрашњег гађења. (Kaufman 1989: 218)

Хамлет ће спречити Хорацијеву жељену смрт због потребе да се његов посмртни глас пренесе Фортинбрасу и да његов живот кроз причу настави да постоји. Молећи га

⁴⁸ Католичке и протестантске доктрине се мешају кроз читаву драму о чему опширно пише Џејмс Баумлин у делу „Теологије језика у енглеској ренесансној књижевности“ (Baumlin, J. 2012. *Theologies of Language in English Renaissance Literature*. Lanham: Lexington Books). Овај аутор истиче да драма признаје губитак католичког ритуализма, иако *Хамлет* антиципира победу протестантизма. Хамлетово чувено одлагање освете, он тумачи као алегорију о агонијама религијских убеђења и можда чак, преобраћења. Баумлин тако сматра да је Хамлет интернализовао и персонализовао стару веру, а споља исказао лутеризам – односно слику индивидуализованог верника.

да „вечитој срећи“ не иде још, Хамлет као да исказује наду да ће му „хорови анђела“ ипак „отпевати мир“. (Šekspir 1966, V, ii: 353) Због Хамлетовог проглашења смрти за „вечиту срећу“, Пандуровић је закључио да је Хамлет трансцендентални оптимист у погледу живота вечности, а песимиста је био само у погледу овог живота. (види Milanović 2009: 87) Дејвид Бевингтон мисли да се хришћански есхатолошки концепт драме може прихватити једино под хипотезом да се Хамлетова смрт схвати као жртвовање. (Bevington 2011: 51) Тек када су људске маске пале пред ликом смрти, Хорацио може од срца да зажели Хамлету лаку ноћ, сугерише Витезица (Витезица 1924: 42), а сумњичави Хамлет може да се нада „вечитој срећи“ у смрти. Сlike анђела које одводе човека у смрт припадају иконографији традиционалних слика *ars moriendi*. Есекс се молио Богу да пошаље анђеле да га одведу у смрт, а за краљицу Елизабету I се веровало да су је анђели одвели у рај да са њима вечно живи. Насликани анђели који одводе душе уз молитве и песме су били честа слика коју су ренесанси људи могли видети свуда, каже Фрај. (Frye 1984: 271)

Последња сцена је шокантан спектакл. Хамлет је сада леш, предмет који је увек скандалозан за људску културу: жива особа постаје ствар. Он – то, мора бити прекривено и ово се чини са дарезљивим еуфемизмом прикладном тренутку, дајући Хамлету сахрану војника – не зато што је био храбар војник, него зато што је могао бити. Али није проста чињеница смрти која, према речима Хорација, чини умове људи лудим. Хамлетова животна прича носи много заразнију клицу. Ова смрт, овај неуспех и овај губитак су скандалозни јер се појављују као ништа више од ефекта случајности. Случајност, као и леш, мора бити обуздана, контролисана и прекривена. (Warner 1986: 273-274)

Зато Хорације мора да настави да прича Хамлетову причу, да би подсећао на случајност која може да буде тако узнемиравајућа и опасна по људски живот. Хамлет је неуспешно, све време кроз драму, покушавао да избегне комедијанта случаја, како вели Црњански, пажљиво промишљајући сваки свој корак. Хамлет је ничеовски разумео случајност као апсурдну околност живота, али је упркос томе успео да својим делањем и животном причом потврди вредности постојања. Његова последња жеља је стицање бесмртности кроз наставак сопствене сторије, што је световни начин победе против смрти. И Хорацијев епилог је далеко од придавања значаја провиђењу. Његов поглед на историју је световни у којој су се догађаји десили случајно или су резултат људског насиља. Иако Хорације позива Бога на неколико места у драми и предаје Хамлета анђелима, овакав закључак о историји делује више егзистенцијалистички. Хорације је рационалиста и скептик који верује само у оно што види својим очима. Његов закључак о Хамлетовом животу се разликује од мишљења нашег јунака о провиђењу и зато нам је тешко да без поговора прихватимо улогу небеса у његовој судбини.

Фортинбрасове победничке фанфаре постају посмртни марш, односно музика смрти, а његово опроштање од Хамлета не нуди спиритуалну утеху, већ наду у

војничку, земаљску славу. Фрај сугерише да су Хорације и Фортинбрас на крају драме дали Хамлету одговор на дилему која га је мучила у току целе драме: Хорације га је ослободио страха од живота после смрти дајући му наду да ће спокојно живети у рају без лоших снова, а Фортинбрас му је одао војничку почаст какву је желео да поседује за време живота. (Frye 1984: 280) Оно што не умањује трагичан тон краја је чињеница да, без обзира на славу или бесмртност коју ће можда добити, смрт је ипак крајњи губитак бића.

Харолд Блум не може изричито да дефинише Хамлетов став према животу и смрти у петом чину. Ни стоицизам, ни нихилизам, ни скептицизам, ни мистицизам, ни хришћанство у целини не обухватају његов став. Хамлет у последњу сцену одлази као у чин самоубиства са себичном свесношћу да је Хорацијева срећа одложена да би се његова прича испричала. Он мари за своју репутацију кад умире и то му је последња бол, мисли Блум. Његов страх о „рањеном имену“ је још једна енигма Хамлета и тешко да се односи на смрт Леарта и Клаудија, а још мање на смрт мајке од које се крајње хладно опрашта. Његова брига за именом је онда крајње театрална, упућена нама – гледаоцима. Ми жалимо изузетну личност каква је Хамлет, која је морала тако да сконча. Он сам је престао да жали на прелазу из четвртог у пети чин. Та Хамлетова метаморфозична природа је оно што га карактерише, сматра Харолд Блум. (Bloom 1998: 428-429)

Калдервуд је запазио да Хамлет у тренутку умирања постаје индиферентан на песму анђела која се чује и прати га на вечан починак, већ је жељан да Хорације исприча његову причу, да би обновио његово рањено име и повратио му славу. „Као што је Ото Ранк запазио, људи више чезну да сачувају своју бесмртност, него своје животе.“ (Calderwood 1987: 118) Мишљење овог аутора је да је Хамлет од смрти као апстракције („не бити“) искуством на гробљу дошао до поимања овог феномена као конкретне појаве. Посматрајући смрт прво као неоткривену земљу, искусио је реалност Офелијиног гроба који постаје протосимбол, потврда његове смртности и свих људи. (Calderwood 1987: 82) Једино што својом вољом може учинити је осигурати сећање на своје име, што је и Дух захтевао.

Хамлет је, борећи се са чињеницом смрти од почетка драме, исказао различите начине човековог суочавања са овим феноменом. Од природног људског страха од смрти (*timor mortis*), преко истраживања овог феномена кроз различите физичке и метафизичке манифестације, Хамлет је дошао до сократовског посматрања смрти као чињенице која не зависи од нас, због које не треба патити јер се не може избећи и за коју треба бити спреман у сваком тренутку. Стоичка мудрост лежи управо у оваквом

начину опхођења према смрти када нас она не може победити. За Ничеа није главно питање да ли ће умрети, већ када је право време за умирање. Умрети у прави час је његов апсолут. Хамлет је умро у добар час зато што се осветио, помирио са смрћу и отишао у њу достојанствено.

Асли Текини, у раду „Од Шекспира до Кјеркегора“ (Tekiny 2001) повлачи паралелу егзистенцијалистичке мисли и Хамлетове дилеме. Наиме, егзистенцијалисти верују да је човек рођењем бачен у свет без смисла и сврхе живота и да не постоји разлика између постојања и не-постојања. Човек може сам да наметне сврху свог постојања и ова дилема је изражена у Хамлетовом чувеном монологу. Егзистенцијални јунак је изопштеник из света - то је и Хамлет који навлачи маску лудила, изолује се од свих и тражи своју сврху у животу, каже Текинијева. Његово лудило је заправо знак аутентичности у неаутентичном Клаудијевом, Полонијевом, Розенкранцовом и Гилдестерновом свету. Како није успео да пронађе смисао живота и света, он се предаје провиђењу и вери. Тако достиже ону трећу Кјеркерову религиозну фазу људског живота, после естетичке и етичке. (Tekiny 2001: 120) Оно што драму чини трагичном је негација оптимистичног хуманизма. Ако човек Хамлетове сензитивности и интелигенције не може да опстане у свету, шта преостаје другима? Тек ће у смрти он показати стоичку смиреност, коју није испољавао кроз целу драму сумњајући у узвишеност човека. Свој смисао види само у смрти. Провиђење које прихвата само је алтернативна опција живота коме сам не може да пронађе смисао и више је софокловска доктрина о немогућности човека да буде самосталан, закључује ова ауторка. (Tekiny 2001: 122-123)

Аутентичност Хамлетовог става према животу и смрти чини га и „тубиством“ Хајдегерове концепције феноменолошке мисли, који под тим појмом подразумева човека који је свестан сопствене смрти. У егзистенцији постојања (бити „ту“) лежи „бивство бивствујућег“ човека, а без прихватања смрти човек само егзистира. Хамлет од почетка не жели само да егзистира, већ да пронађе „ту“ свом бивству, а то ће постићи када прихвати смрт не као спољашњу могућност, већ као суштински део тубиства. Тако човек постаје „слободан за смрт“ или „биће за смрт“, како каже Хајдегер. (Haideger 2007: 278) Ову могућност људског бивствовања је и Жак Лакан издвојио као афирмацију живота. Смрт је апсолутни господар човека и уколико човек схвати илузију о бесмртности живота, живот ће постати смисленији и вреднији. (Evans 1996: 32-33)

Сусрет са смрћу којим драма почиње открива нам тајну постојања бића у одређеној метафизичкој и есхатолошкој сфери. О искуству Духа са смрћу говорићемо у

одељку о метафизичкој и физичкој манифестацији смрти у овој трагедији. Међутим, у контакту са овом појавом, авети, сени, ствари или сликом, како све стражари и Хорације именују Духа, промениће се и њихов однос према смрти. Бернардо доживљава Духа као предзнак велике несреће која прети Данској због Фортинбрасове најезде, док се Марчело надовезује на Хорацијеву интерпретацију Духа. Међутим, Хорације, као учен човек, доживљава највећи преображај у сусрету са живим мртвцем. На почетку скептичан да духови уопште постоје, он ће бити прожет чуђењем и страхом при сусрету са једним. Хорацијева веза са стоицизмом не даје узвишеност његовом понашању. Пре га чини неодређено апсурдним. Његов крут поглед на свет чини га неспремним да се ухвати у коштац с универзумом који је наследио, мисли Флечер. (Fletcher 2011: 52) Хорацио се вратио у Елсинор због погреб старог Хамлета, а сада је доживео директни сусрет са његовим болним погледом. Убеђеност Хорација да је Дух само визија стражара и њихово привиђење, трансформисаће се у једном тренутку до става да су духови:

Претече сличне страшних догађаја,
И гласнике што судби претходе,
И прологе несрећи што иде. (Šekspir 1966, I, i: 229)

Ученост, скептицизам и рационализам учењака са протестантског витенбуршког универзитета на тренутак нестају и Хорацио призива у сећање традиционално веровање да Дух ишчезава по објави дана када се мора скрити од Бога. Међутим, попут правог хришћанина, он сумња у демонску природу Духа која Хамлету може наудити:

Ал` ако вас, кнеже, на воду намами;
Ил` на врх оне страшне стене што се
Над подножјем својим нагла у море -
Па узме на се какав страшан лик
Што вас власти ума може лишити
И у лудило одвести? (Šekspir 1966, I, iv: 246)

Хорацио је једини ослонац Хамлету у току целе радње, његов узор у разуму, повереник у науку, сведок у пресуди и преживели очевидац његове судбине. Он нема много текста у драми и његов однос према смрти је амбивалентан. На сцени на гробљу се понаша сасвим рационално пред гробаром који пева копајући гроб, што Хамлета наводи на згражавање. „Њему је навика олакшала посао“ (Šekspir 1966, V, i: 334) – каже му Хорације за кога је уобичајеност смрти сасвим прихватљив феномен. У даљем току разговора око могућег идентитета лобања, он само потврђује Хамлетове закључке, али и то чини кратким и равнодушним одговорима, као да је много пре Хамлета прихватио смрт као снагу која изједначаје све људе. Хамлетово свођење Александрове и Цезарове прашине на чеп за буре, Хорацио види као одвише „утанчано“ становиште. Међутим, Хамлет, који је тајне смрти сазнао од Духа, још раније му је рекао:

Има много ствари на небу и земљи

О којима ваша мудрост и не сања,
Мој Хорацио. (Šekspir 1966, I, v: 253)

Хорацио ће у последњој сцени прихватити Хамлетово преобраћење у верника провиђења, али ће и предосетити његов губитак опкладе и живота, због чега га наговара да избегне турнир. Скрајнут и за време двобоја, Хорацио ће постати центар сцене тек када на њој завлада смрт. Тада, првобитно изражава стоичку спремност и одлучност да изврши самоубиство јер је “сам више Римљанин старински но Данац“ (Šekspir 1966, V, ii: 352). Међутим, након Хамлетове молбе, он остаје у животу да би причао о његовој ствари праведно. Хамлет га себично одговара од „вечите среће“ (ако је смрт то), а он жртвује то коначно благостање зарад световне славе пријатеља. Хамлета у смрт испраћа са хором анђела, али тоном свог последњег монолога указује на судбинску, а не божанску улогу у Хамлетовом животу. У страху да се духови не узнемире, он моли Фортинбраса да се тела што пре однесу и смрт сакрије од погледа живих.

Васпитаван у духу протестантизма, а сведок свих дешавања у драми, Хорацио би требало да има веру у бесмртност, да самоубиство види као грех, а Хамлетово онострано постојање у паклу. Међутим, он га испраћа са анђелима, а његову судбину објашњава низом случајности. Његова улога скептичног егзорцисте у сцени са Духом и описивање његове природе носи обележје католичанства. Хорацио чак и губи свеколико религиозно осећање у преузимању стоичко – паганског односа према животу. Будући да није исказано његово искуство са смрћу блиске особе до последње сцене, његов однос према овом трагичном феномену људског постојања није ни превише исказан. Онда када се нашао лицем у лице са смрћу драгог пријатеља, дубинска вера да ће се Хамлет наћи на небесима преовладава над његовим скептичним и рационалним духом. Једино необјашњена остаје интерпретација свих дешавања везаних за Хамлета као низ случајности у његовом последњем монологу и одбацивање руке провиђења у њима.

Однос краља и краљице према смрти није толико двосмислен као Хорацијев, те га можемо лакше и дефинисати. Клаудије је окренут оностраном свету, иако га брине онострано постојање у смрти. Иронично је да баш Клаудије изговара највише религиозних стихова у овој драми, којима показује познавање хришћанске доктрине, али је његово хришћанство лицемерно. Тиме се наглашава умешност његовог притворства и лицемерја, али ће се касније испоставити да уме и искрено признати свој злочин као грех, у контексту хришћанске исповести. Врло рационално и у духу протестантског сузбијања ексесивне патње за умрлима, Клаудије, иако из личних и манипулативних разлога, тумачи смрт старог Хамлета као повод за „разложну тугу“. Желећи да отргне Хамлета од превелике туге, он га подсећа на библијску и животну

чињеницу да је и Хамлетов отац изгубио оца и овај опет свог. Тврдоглавно истрајати у тузи, то је пут безбожног упорства и немушки бол, каже му Клаудије.

Јер када се зна да нешто мора бити,
Да је обична, најпростија ствар,
Што бисмо то у пркосном отпору
Узели к срцу? То је грех спрам неба,
Грех спрам природе, грех спрам покојника,
Лудост за разум, чија стална тема
Смрт је отаца, и он опомиње
Од првог леша до тог што данас мре:
„То тако мора бити“. (Šekspir 1966, I, ii: 234)

Смрт, дакле, треба прихватити као обични догађај који је неминован, док неприхватање смрти води само пропадању ожалашћеног. Ово може да говори трезвени, рационални и безосећајни краљ за кога је живот само брзи пролаз до смрти и зато га треба што боље искористити. Нема ничег изванредног у било чијој смрти, то је једноставно неминован и очекиван процес, говори Клаудије. То тако мора бити. Он негира последице смрти свог брата својом умешном реториком која брзо прелази на световна и политичка питања. Међутим, ово је однос човека према туђој смрти. Када се нађе у опасности сопствене смрти, његов однос постаје другачији.

Без обзира на то што је Клаудије прорачунат, манипулаторски настројен и убица рођеног брата, он није без савести. Већ у трећем чину га Полонијеве речи да човек може да глуми побожност која би „пошећерила и самог ђавола“ наводе на грижу савест. Он своју кривицу тада назива “теретом тешким“. (Šekspir 1966, III, i: 279-280) У чувеној сцени молитве, у страху после представе, он је још више оптерећен својим злочином који препознаје као грех:

Мој злочин трули; до неба му смрад
Дуже се, носећ најстарију клетву
Братоубиства. Молитви не могу,
Мада је желим колико и хоћу.
Јаку ми вољу јачи грех обара;...
Па да је ова рука проклета
Од братовљеве крви двапут одебљала,
Зар добро небо нема доста кише
Да је спере целу, да буде к'о снег?
Чему милост доли да погледа грех?
Нема ли молитва ту двоструку моћ
Да, пре но паднемо, предупреди пад,
И опрости онда кад паднемо већ? (Šekspir 1966, IV, iii: 297-298)

Клаудије жели да се покаје, нада се и опросту и милости Божјој која би требало да се искаже према грешницима, а не безгрешнима, али зна да нема те молитве која би га могла ослободити убиства. Он је свестан своје каиновске улоге у историји Данске и не може да се нада бољој судбини од овог првог библијског убице. Није спреман да се опрости од земаљских користи које је стекао тим убиством –власти и Гертруде. Живећи

у убеђењу да се догађаји на овом свету могу исправити па макар и новим злочинима, исто тако зна да на небу није тако.

Ту нема
Врдања, и ту се јавља сваки чин
У својој правој природи; а ми,
Пред очима, лицем својих грехова,
Приморани смо да признамо све. (Šekspir 1966, IV, iii: 298)

Замишљајући своје есхатолошко постојање још горим од оног у какво је упутио свог брата и застрашен пред тим сликама, Клаудије ипак не може да се покаје. Не сумњајући у сопствено постојање у паклу после смрти, он је више религиозан од осталих ликова који преиспитују есхатолошку могућност душе. Очајан је и бедан до те мере да му је сунце „црно к`о смрт“, а душа му се још више заплиће у мрежи. Он чак призива анђеле у нади да ће му помоћи да буде побожнији, зауставе искушења које му Хамлет намеће када би могао да прекине свој пут греха. „Све још може кренути на добро!“ (Šekspir 1966, IV, iii: 298) Овај монолог је почео као исповест, али нема свештеника који би могао да му да опрост. Из калвинистичке перспективе, ниједан свештеник не може да посредује у име човека који је осуђен на пакао. Клаудије нуди исповест, али не успева да се покаје. Таква је улога проклетих које је ђаво запосео и поред Марлоовог Фауста и Милтоновог Сатане, Клаудије је још један пример психологије очаја, посебно у контексту калвинистичког страшног закона или предестинације. Особа која види себе као већ проклету, не може да се покаје и обрнуто. Клаудије је тако принуђен да призна своју готово сигурну пропаст.

Клаудије ће брзо повратити световни, хладнокрвни и макијавелистички однос према људима када његов живот постане угрожен. Тада је његов однос према смрти „другог“ поново без икакве емпатије, рационалан и практичан. Плаћеничка војска крволочних Швајцараца му служи као лична војска смрти. Манипулацијом Розенкранца, Гилденстерна и Леарт, она исказује незаинтересованост за опасност коју им намеће. Његова једина брига је очувати овоземаљски живот што дуже, јер је свестан казне у оноземаљском царству. Многи критичари дају симболично значење Клаудијевој причи о посети господина из Нормандије који је јахао коња тако чаробно као да је знао неку магију. (Šekspir 1966, IV, vii: 327). Опис јахача као полубића магијских својстава подсећа на слике јахача Апокалипсе описане у *Библији* или оне осликане на сликама *Плеса смрти*. Сличност између имена јахача Ламонда и француске именице за смрт *la mort* су приметили многи критичари, између осталих и Баумлин. (Baumlin 2012: 46-47) У том контексту, јахач би могао да буде персонификација саме смрти или гласник смрти на коњу који позива три Данца да се припреме за своју пропаст. Јахач је доносилац смрти и Леарту и Хамлету, па коначно и Клаудију. Нерад да открије свој

план и по цену Гертрудине смрти, због чије је љубави почетно и згрешио, Клаудије ће коначно постати мета Хамлетове освете. Тада, на рубу смрти, његови практични савети о начину на који човек треба да се носи са смрћу се претварају у кукавички позив за помоћ и спас. Сопствена смрт му постаје страшно искуство које доноси индивидуалну пропаст бића.

Мало пре њега, у смрт је отишла и краљица која је са собом однела велику кривицу због греха који је начинила према првом мужу и сину. Њен првобитни однос према смрти је рационалан колико и Клаудијев, с тим што она пословично изражава веру у бесмртност. И она саветује Хамлета да не тражи оца по прашини јер:

Ти знаш: општа ствар је да све живо мре
Кроз природу у вечност пролазећ. (Šekspir 1966, I, ii: 233)

Свесна да су њена кривица (преудаја) и смрт старог краља узрок Хамлетовог лудила, она се наивно нада да му љубав Офелије може подарити нови живот. У сцени у њеној одаји, она страхује за сопствени живот због Хамлетових речи који је боду као ножеви. Гертруда до тада није признавала сопствени грех, чак га не препознаје ни у „мишоловци“. Тек је Хамлетове отровне речи у овој сцени наводе да очи усмери ка својој души у којој ће пронаћи “тако мрке, црне мрље, што никад боју изгубити неће.“ (Šekspir 1966, III, iv: 302) Тада она симболички умире. Тиме што не види Духа, она затвара очи пред истином, пред смрћу и покушава да је негира. Узроке Хамлетовог понашања види у лудилу, али одлучује да коначно стане у заштиту сина, макар неопадањем његове тајне да он само носи маску лудила. Гертруда затвара очи и пред образом смрти – Офелијиним лудилом. Она прво не жели да је види, али када угледа трансформацију нежне и лепе Офелије у особу полуделу од бола, краљица ће исказати сажаљене. Она је одабрана и да касније исприча Офелијин трагичан крај и одлазак у „блатњаву смрт“, што је најдужи монолог који Гертруда има у драми. На сахрани Офелије, Гертруда ће бити та која ће одржати посмртни говор над телом и посути га цвећем, жалећи што Офелији није китила брачну постељу, а не хладни гроб.

Гертруда је ухваћена у замку заједничког негирања: она не жели да види мртве више него да види луду Офелију или „мрке и црне мрље“ сопствене смртне слабости. Она оптужује свог сина за слепост - као што ће га касније осудити због лудила - зато што види ствари у смрти које сама не може да поднесе и да им се супротстави. (Watson 1994: 80)

Дакле, однос краљице према смрти бисмо могли дефинисати као природан однос некога ко прихвата смрт и њену неминовност и у томе не види ништа необично, али само из разлога јер нема смелости да се у смрт загледа и призна је, већ је мистификује као вечност која наставља да постоји кроз природу. Тиме што жури у свој други брак, заборавља претходног мужа и не осећа његову сенку из оностраности, она можда исказује женску слабост у прихватању смрти и негира је да би се поново осећала

сигурном у патријархалном друштвеном систему. Своју смрт ће дочекати као жртва тог система када се нађе на путу сукоба краља и краљевића, али ће крај прихватити у истини, свесна и своје кривице.

Споредни ликови у драми, чак и они који умиру, неће имати прилике да искажу свој однос према смрти због малог броја стихова и зато што се њихова смрт дешава ван сцене или далеко у прошлости. Стари Фортинбрас је умро ратничком смрћу у борби око земаља, на шта је и његов син спреман. Световна бесмртност у виду славе за њих значи више од религиозне. Полоније умире како је и живео – сакривен иза завесе, посвећен шпијунирању и покушају да руководи туђим животима. Он се не оптерећује есхатолошким могућностима своје душе, важније му је испунити овај живот уживањем. Хамлет га у смрти назива пацовом, пробада као Цезара кога је Полоније некад глумио, а он у смрти успева само да узвикне да је убијен. Розенкранца и Гилденстерна је задесила слична судбина као Полонија. Они су типични представници дворског улагивачког менталитета који због тога заслужују смрт, према мишљењу Хамлета. Као краљеви посланици, они издају свог пријатеља и због тога морају животом платити, можда и несвесни у како су се опасну игру уплели. Стављају пред краљеве ноге своју службу да њома слободно располаже, што ће он и урадити. Фортуна којој су захваљивали свој добар положај у животу, коначно им је донела смрт.

Гилденстерн препознаје у Хамлетовом необичном понашању неостварену амбицију, али га и упозорава да свако ко има амбицију „није ништа друго до сенка једног сна.“ (Šekspir 1966, II, ii: 267) Ако је сан само сенка, а амбиција је сенка сенке, онда је и људски живот обична сенка која брзо нестаје. Хамлет схвата ову иронију људског живота. Розенкранц покушава да умири Хамлета после представе дајући му савет да промени своје расположење, јер оваквим пречи пут својој слободи, односно, животу. Свесни претње коју Хамлет представља за Клаудија због приказане представе у којој краљев синовац убија краља, пријатељи ће покушати индиректно да га упозоре. Знајући да краљеву наредбу не смеју да одбију, а и не желе јер верују да његова смрт може имати веће последице од Хамлетове, они ће пријатеља отпратити у планирану смрт. Дакле, они су били спремни за жртвовање сопствених живота зарад политичке стабилности у држави. То је пример оног истог ратничког менталитета који је у стању да посвети свој живот одређеној идеологији. Њихова смрт се дешава ван сцене, а њихово онострано постојање очекујемо да се настави у паклу, како је Хамлет и уредио. Њега не гризе савест због смрти пријатеља јер:

Па они су се, драги мој, предали
И удварали се чисто овом послу...
Наметљивост је донела им пад.

Опасно је кад се слабић утакне
У гневан двобој моћних противника
Између замаха, међ врхове мача. (Šekspir 1966, V, ii: 343)

Они су за Хамлета отровне змије, сунђери у руци краља и „свирачи“ у покушају. Њихова умешност манипулације није у рангу са Клаудијевом, али је Хамлет свестан опасности која му прети са њихове стране. Он је сигуран да ће покушати да га убију, али је исто тако спреман да им се супротстави њиховим оружјем. Розенкранц и Гилденстерн одлазе у смрт захваљујући замени писма које је првобитно требало да одведе Хамлета у ту земљу из које се ниједан путник није вратио.

Гробари ће исказати веристички и натуралистички став према смрти у контексту драме. Они говоре о чињеничном стању смрти и постморталној дезинтеграцији органске материје - тела. Причају о времену које је потребно да се тело распадне и тиме материјализују смрт. Она је за њих буквална чињеница и неизбежна физичка реалност са којом могу и да се шале. Они је тиме можда негирају, јер не размишљају о значају смрти, онтолошком смислу постојања или есхатолошком животу. Дефинишући је физичким пропадањем, смрт је за њих анихилација бића и ништавило. Она постаје егзистенцијална граница која обузима сваки тренутак у историји појединаца, а не изолована појава која се манифестује у одређеном тренутку у животу. У коментарисању начина Офелијине смрти не стиче се утисак њиховог религиозног убеђења у живот после смрти, већ више очај због танатополитичке манипулације смрћу.

Загонетка коју први гробар поставља: „Ко је тај што гради јаче и од зидара, и од бродара и од дунђерина?“ (Šekspir 1966, V, i: 333) у одговору нуди трагичну истину човековог живота. Гробар гради куће које трају до страшног суда. Постигнућа човека су пролазна, а смрт је вечна и до тог закључка ће доћи и Хамлет. Гробари немају респекта према лобањама које избацују из гробова, јер су свикли са смрћу и пред њом не исказују ни страх ни поштовање. Тим поступцима наводе Хамлета да помисли да се гробари опходе према лобањама као да је Каинова вилица у питању. Све су лобање за њих исте, само Хамлет још увек покушава да им да идентитет у смрти. Сви су гробови исти – једном мртав, човек више није одређен ни полом, тако да гробар спрема гроб за леш, неоргански скуп хемијских супстанци који је некада припадао органској и витално активној Офелији. Ње у смрти више нема. Припремањем гроба за Офелију, први гробар пева песму о љубави, схватајући функцију прожетости природе, живота и смрти, што Хамлета запрепашћује. Као песник *carpe diem* традиције, овај гробар у другом делу песме изједначаје старост са смрћу која се брзо прикрада човеку и жали за младошћу и љубављу које брзо пролазе.

Офелијин однос према смрти, начин смрти и постмортално стање је најтрагичније представљено у овој драми. Потчињена братовљевој и очевој вољи, она није могла да поседује лични идентитет у патријархалном друштву, а наивно препуштање љубави са Хамлетом, у којој такође није могла стећи јаство, довело ју је до страшног краја. Верујући у Хамлетову идеалну природу какву је некада испољавао, она ће остати поражена пред његовом трансформацијом. Желећи да помогне оцу и краљу да открију разлог Хамлетове промене, она можда и свесно ставља Хамлета у неповољан положај, што ће га навести да свој бес и огорчење према мајци изручи на њу. Жак Лакан Офелију назива „мамцем“ за Хамлета, а њену смрт види као тренутак када ће трагедија убрзаним током доћи до краја. Офелија је требало да буде она жеља коју би Хамлет пригрлио. (Lacan 1977: 18)

Хамлет јој, у првој сцени када их видимо заједно, прилази са надом да ће му она молитвама ослободити душу од грехова и назива је вилом. Међутим, када му она враћа поклоне, он негира да јој је икада поклонио своје срце. Терајући је у манастир да не би рађала грешнике, он жели да је спречи да репродукује живот, да буде извор новог живота, јер не само да би дете донела у труо свет, већ би самим рађањем из женског, проклетог тела тај живот био осуђен на пропаст. Некада невинна девојка, сада је у Хамлетовим очима постала проституисана од стране њеног оца и краља. Жена која је можда и била Хамлетова љубавница, сада је за њега постала манипулатор.

За протестантску елизабетинску публику Хамлетово протеривање Офелије у манастир не би имало великог значаја јер су они затворени још 1538. године, а њихова функција да спроводе мисе и молитве за мртве је, такође, нестала. Манастир, у који Хамлет протерује Офелију, у тадашње време је имао погрдно значење: био је друго име за јавну кућу. Сиренама, како Хамлет назива Офелију, су се звале проститутке Лондона, каже Биренбаум. (Birenbaum 1989: 62) Жена је у ренесансни свакако карактерисана по присуству или одсуству чедности, па сходно томе, могла је донети живот или смрт, каже Валери Трауб. Ако не поседује чедност, жена је „ништа“. „Бити жена у Шекспировој драми значи прихватити сексуалност која често налази своју ултимативну експресију тек у смрти.“ (Traub 1992: 25-26) Жена је имала улогу супруге, удовице, служавке или проститутке у раном модерном друштву. Све су то еротске позиције које лоцирају жену у економију патријархалне хетеросексуалности. По дефиницији, служавка је девичанска, проститутка промискуитетна, а удовица и супруга могу бити и пожудне и хладне. Оне су, дакле, дефинисане не по полу, већ по сексуалној активности. Оваквом ставу према женама је допринело и протестантско тумачење Еве као грешнице и кривца за губитак раја и кажњавање човечанства смрћу. Жена = смрт. Жена је

родитељка, али и сахранитељка. Она представља врата на која човек улази на овај свет и на која излази са овог света, каже Андрић. У *Хамлету*, али и у *Отелу и Краљу Лиру*, анксиозност према женској сексуалности је каналисана у стратегију обуздавања страсти. Еротска претња женског тела је физички обуздана средствима метафоричне и драмске трансформације жене у драгуљ, статуу или леш. Хамлет је осећао претњу Гертрудине сексуалности и ту фрустрацију је пренео на Офелију, закључује Траубова.

Хамлет мучи Офелију вербалним насиљем и делимично је одговоран за њену смрт. Изазов са којим се сусрела у животу био је још трагичнији од Хамлетовог. Онај кога воли ју је одбацио, њеног оца убио, а она није имала снаге да се активно бори против овакве судбине, већ се пасивно препустила искуству бола, емоцијама и напослетку лудилу, каже Сузан Зимерман. (Zimmerman 2005: 191) Она доживљава своју трагедију дубоко лирски, што њену смрт чини страшнијом, али и трансцендентном.

Офелија, која живи у патријархалном свету, подређена оцу, брату и драгом, одједном се нашла напуштена од свих њих. Она остаје сама и неудата у мушком друштву. Жена која није имала господара у патријархалном свету сматрала се разузданом. Мушкарци страхују од њене разузданости, слободе и страсти у којој могу да изгубе сопствени идентитет и тако се приближе смрти. Офелија постаје разуздана, али не физички, већ ментално, када њене лудачке мисли почну да исказују дубљу истину. У њима се не испољава само жалост због очеве смрти и Хамлетовог учешћа у њој, већ и побуна против друштва у коме се налази, што примећују и Хорације и Гертруда. Тако њено лудило постаје и срамота и претња за устаљен патријархални поредак, мисли Лили Кембел.

Сама међу становницима Елсинора, невина Офелија се моли небесима да помогну Хамлету и да му поврате здрав разум.⁴⁹ Пре своје смрти, она се моли за Полонијеву душу и за све хришћанске душе, али сада већ сва захваћена лудилом и смрћу.

Она говори
Много о свом оцу; каже како чу
Да у свету има подвала, па хуче;
У прса се бије, па мрско отура
Ногом и сламке; прича ствари све
Сумњиве и тако с пола смисла тек.
Говор њен није ништа, ал` обликом
Неодређеним гони слушаоце
На мисли; они му траже смисао,
Дајући реч`ма мисли сопствене,
Што слажући се с њеним покретима,
Чине да човек помисли; ту има
Неко зло, иако ништа посигурно. (Šekspir 1966, Iv, v: 316)

⁴⁹ Док пева своје песме, Офелија мисли да је опатица, тако и умире, што ју је вероватно чинило омраженом међу тадашњом протестантском публиком. Етимологија њеног имена води порекло од грчке речи која значи *помагач*, што је обележава као свештеницу, али да ли је она изазвала жалост за старом вером код публике или задовољство због њеног нестанка ми не можемо знати.

Офелија остаје сама у смрти, као што је била и у животу. Она није имала снаге да у свом лудилу пронађе метод и лудидни систем као Хамлет, већ оно аутоматски представља опасност за њу саму, али и за околину. У лудилу она постаје активна снага и њено присуство приказује патос невинне лепоте која пати незаслужено, али неминовно. Као што не воле да гледају у смрт, људи се плаше и њене обрине – лудила. Само се њен брат пита може ли да:

Ум
Девојке младе буде смртан
К'о живот старца? Природа је нежна
У љубави; и таква, она шаље
Драгоцен спомен саме себе оном што воли. (Šekspir 1966, Iv, v: 321)

Офелија жртвује свој разум и здрав ум за родитељску и Хамлетову љубав, јер је њено лудило пуно молитвености.

Повезаност са другим светом преко убијеног оца, чија се смрт мистичном везом преноси на кћер, испољава се код ње такође у „друкчијем постојању“, у лудилу. Офелија се у лудилу појављује код краљице – то је необично важно: као да је у њој одјекнуо краљичин грех, који она искупљује. (Vigotski 1975: 473)

Драмска функција њених песама у трагедији је изразити одјек две Офелијине главне боли: жалост због губитка Хамлетове љубави и очеве смрти и страх од губитка невинности. Прва песма описује драгог ког ће препознати по „шеширу, штапу и сандалципелама“, што асоцира на слику ходочасника који одлази на далек пут. У улози ходочасника можемо видети Полонија који је отишао у земљу из које се неће вратити или самог Хамлета који је на путу за Енглеску, па и Леарта који је у Француској. Међутим, друга песма која говори о гробу у зеленој трави и покрову белом као снег ипак указује на то да она мисли на смрт свог оца. Офелија жали и због чињенице да отац није оплакан како доликује и није испраћен ружама у гроб. Алузија на сову у коју је Исус претворио ћерку једног пекара (јер је умањила део теста из хлеба који је Исус тражио) коју ненадано износи Офелија, може да указује на осећај сопствене кривице због очеве смрти. Она ниједном не криви Хамлета због убиства њеног оца, само напомиње да је умро. Песма о светом Валентину наводи на спекулацију о Офелијином моралном посрнућу, јер у њој пева о наивности девојке која се подала мушкарцу који јој је обећао брак, а након тога је оставио. У њеном лудилу све је о смрти и мртвачком покрову, каже Виготски. (Vigotski 1975: 474)

Офелијин поступак давања цвећа окупљенима на двору и њихова симболика је њен начин изражавања револта према друштву које је није заштитило. Цвеће сада проговара уместо ње. Симболиком цвећа, Офелија одговара на однос дворана према њој. Брату даје рузмарин који је традиционални симбол сећања, Клаудију горку мирођију и кандилику као цвеће ласкања и неверства, а Гертруди рутвицу која је цвеће

туге и покајања. Себи је наменила травку свете недеље која асоцира на тугу, а Хорацију би поклонила верне љубичице да нису све увеле кад јој је отац умро.⁵⁰ Ова сцена коју прати песма жала је симболична манифестација погребног ритуала и то не само очевог и сопственог, већ и свих присутних. Последња песма коју ће Офелија отпевати прати је у смртну постељу због туге за оним који је умро и никада више неће доћи, али уз молитву упућену свима. Тако, она постаје “молитвено исходиште у трагедији.” (Vigotski 1975: 474)

Опис Офелијине смрти, као лирски епитаф жртви коју је природа вратила у своје окриље, постаје премијера након претходне сцене која је имала улогу генералне пробе самоубиства. Опроштај од свих, молитве и завештање дато кроз цвеће, пратиће је и у „цветно – блатњавој“ смрти. Њена смрт ће по својој лепоти постати драмска естетизација коју у животу није имала, постаће метаживот, више од живота, њен прави идентитет. Као да је природа себи вратила најчудесније створење, а њено последње уточиште украсила најлепшим цвећем, каже Вилсон Најт. (Knight 1965: 115) Само тамо ће наћи заштиту коју у животу није имала, нада се брат Леарт. У смрти може да поврати други део свог бића и да постане поново невини анђео. Међутим, двосмислен начин њене смрти ставиће под знак питања њено онострано бивствовање, а и онда када постане само леш, особа постаје лишена и свог пола, како су нам објаснили гробари.

Офелија је у животу била упрљана Гертрудином сексуалношћу, а своју добија поново тек у смрти, али као вечна девица. За њено мртво тело се боре и Леарт и Хамлет. Страст коју Леарт испољава у загрљају сестре натераће Хамлета да скочи у њен гроб и преузме улогу главног ожалашћеног. Ово је кључна сцена за Хамлетово откривање жеље и идентификовање са Леартом, мисли Лакан. Њен гроб као да постаје једини кревет у коме је Хамлет у могућности да изрази своје сексуалне жеље. Њих двојица се заправо боре око њене невиности јер сада, у смрти, она не представља опасност по мушкост ренесансног човека. Офелија тако означава не само везу између сексуалности и смрти, као у *Ромеу и Јулији*, већ и ренесансну патријархалну предрасуду да се сексуалност може безбрижно изразити тек у смрти жене.

„Једина неподношљива димензија људског искуства није искуство сопствене смрти, које нико нема, већ искуство смрти `другога`“, рекао је Лакан. (Lacan 1977: 37) Леарт би, према томе, требало да је најбоље упознат са овим феноменом. Он у драми нема мајку, а отац и сестра му умиру у току радње тако да остаје сам на овом свету. Колерик, помало лакомислен и махом посвећен световним уживањима, он ће се

⁵⁰ Значење симболике цвећа је преузето из напомене дате у склопу саме драме у преводу Живојина Симића и Симе Пандуровић. Овај превод се користи и као извор свих цитата из ове драме. (*Хамлет*. 1966. Београд: Култура.)

променити при сусрету са смрћу. Као један од тројице синова који оплакују смрт својих очева, Леарт своју жалост утапа у бес и усмерава га у наглу и насилну освету. Без много премишљања жели да убије краља, а Хамлетову смрт жели да осигура и зато кукавички премазује мач отровом. Спреман да закоље и у цркви, острашћен у освети, он не бира средства да би се осветио Хамлету. Другачија врста туге ће га обузети због лудила и смрти сестре када скаче у њен гроб, жели да умре са њом и посвећује је рају.

Нека
Из њеног лепог тела пречистог
Изникну љубичице! Кажем ти,
Округни попе, моја сестрица ће
У анђеоском хору бити, док ћеш ти
Урличући лежати. (Šekspir 1966, V, i: 339)

Леарт овде изражава неповерење према свештенику који није извео комплетну погребну службу над Офелијиним телом због сумње да је извршила самоубиство. Он га посвећује паклу, а сестру рају. То говори о његовом врло одређеном религиозном убеђењу које исказује и поводом сахране свог оца. Леарт је спреман да са Офелијом или због ње умре и не дозвољава Хамлету да даље прља њен живот.

Леартов потез скакања у Офелијин гроб да би је још једном загрлио – је најбуквалнија могућа експресија љубави према мртвима. Јер грлећи леш, Леарт одбија процес жалости у одвајању и повиновању смрти за шта сахране, као социјалне форме, постоје... Хамлет просто каже: „Волео сам Офелију“. Коришћењем прошлог времена, Хамлет прихвата Офелијину смрт, а њен леш види не као тело постојеће особе, већ као знак или амблем оне која је нестала. (Warner 1986: 244-245)

Леарт ће посумњати у сопствену одлуку о удруживању са Клаудијем да би се осветио Хамлету када се нађе лице у лице са њим на турниру. Након откривања Клаудијеве улоге у много тежим злоделима, када је и сам на рубу смрти, Леарт се враћа на пут племенитости и даје Хамлету опроштај за смрт оца. И пре рањавања Хамлета, савест му се бунила против гнусног злочина који је испланирао са краљем. Међутим, то га није спречило да кукавички рани Хамлета за време прекида борбе, како се на основу дидаскалија из Пандуровићевог и Симићевог превода закључује. Тек када сам буде погођен отровним мачем, он прихвата да је „праведно убијен сопственом својом подлошћу.“ (Šekspir 1966, V, ii: 351) Мирним прихватањем смрти и сопствене кривице у њој, са опростом на уснама он подлеже ранама.

Опростимо један другом, Хамлете.
Моја и мога оца смрт на тебе
Не пада, ни твоја на мене. (Šekspir 1966, V, ii: 352)

За разлику од Хамлета и Леарта, Фортинбрас се у освети руководи разумом, он није жртва жалости. Он неће по сваку цену напасти јачег противника, иако се не либи да за парче стране земље, од које не може да има много користи, умре. По повратку из пољског рата, Фортинбрас је шокиран крвопролићем и дефинише смрт као паклену која одвлачи толико кнежева на брзо припремљену сабласну гозбу. Међутим, одмах ће

прихватити свој „срећни удес“, јер сматра да има право на престо, „што случајем срећним“ сада може да тражи.

Сцена испуњена лешевима коју је Фортинбрас затекао била је конвенционална појава на елизабетинској сцени, посебно у оквиру трагедије освете. Мање конвенционално је било размишљати о душама жртава и самог убице, њиховим животима после смрти, нуђењу последњих молитви и припреми за смрт, о чему се у *Хамлету* говори на више места. Законска забрана да се у позоришту обрађују религиозне теме је врло умешно погажена овом трагедијом. У интерпретацији смрти, Шекспир не нуди само један аспект смрти, већ вишезначност овог феномена, чиме маскира његово право значење. Питање коначног боравишта ликова у смрти остаје обавијено бинарно опозитним протестантским есхатолошким одређењем - пакао или рај. Чистилиште остаје као имплицитна могућност постојања треће сфере у којој мрви могу да пате. Сакривши коначну дестинацију душа својих јунака и потенцирајући различите индивидуалне ставове ликова према смрти, Шекспиров став о овом феномену је био недокучив за тадашње надзорнике забаве, али и за нас данас.

5.4. Типологија смрти у *Хамлету*

Девет убистава и једно самоубиство која се дешавају на или ван сцене, у тренутку приказивање радње или у прошлости, је скор смрти у *Хамлету*. Од тога, Хамлет је извршио непосредно три, посредно два убиства и имао је удела у Офелијиној одлуци да изврши самоубиство. На основу ауторског дискурса у драми, можемо да претпоставимо да је Јорик умро природном смрћу и ако његовој, додамо и две одглумљене смрти које имају специфичан значај у драми, тада би скор смрти у *Хамлету* био већи и коначан. Циљ овог одељка је извршити типологију смрти, односно, истражити начине на које су ликови умрли и да ли је одређени тип смрти прикладан њиховим животима и ставу према смрти.

Убиство као чин који доноси смрт доминира *Хамлетом*. Сва убиства у радњи драме су последица првог, братоубилачког, регицидног убиства које ће нам Дух убијеног открити. Специфичност трагедије као драмске врсте, морална дискутабилност чина убиства у ренесансно доба, али и још увек строги хришћански закони осветљавају убиство на другачији начин од савременог доба. Шеста Божја заповест гласи: „Не убиј!“ Њоме се забрањује и убиство и самоубиство као грехови који захтевају казну на овом и оном свету. Гнев се сматра главних кривцем у овим чиновима, а гнев је грех у хришћанству. Међутим, трагедија освете нуди другачији образац убиства који је више

близак старозаветном тумачењу освете (око за око, зуб за зуб) и не третира казну убиства у склопу освете ригорозно, штавише, захтева његово извршење. Хамлет се налази на размеђи ова два становишта, за разлику од Леарта и Фортинбраса.

Ван хришћанског контекста, убиство и самоубиство се могу починити сасвим свесним одлукама људског ума у којима леже разноврсне мотивације. Свесно стављање живота на коцку одувек је представљало парадокс у ставу човека према смрти, јер је покретачка снага овог импулса дијаметрално супротна људском страху до смрти, каже Едгар Морен. (Mogen 1981: 78) Финк сматра да у одлуци убиства лежи жеља починиоца да контролише смрт - „убица“ располаже нерасположивом смрћу. (Fink 1984: 159) Овакав став према смрти, посебно ако је дефинисан и неким колективним интересом, најочигледији је у рату. Психоаналитичари су за овај збуњујуће амбивалентан однос човека према смрти „другог“ и страха од сопствене смрти пронашли објашњење: убиство се чини у покушају одлагања сопствене смрти или усмеравања личног нагона смрти и агресије ка спољашњости. Поред урођеног инстинкта за животом као основном, Ками истиче и деструктивни нагон, попут Фројда, и слично као он, мисли да жеља за убиством долази од жеље за умирањем или самоуништењем. Са овим нагоном се Хамлет у драми толико бори.

Почетак драме нам пружа описе смрти два оца, два краља чија ће убиства синови настојати да освете. Откривањем догађаја из прошлости који се не дешавају на сцени, а чије се последице осећају и даље, Шекспир је имао за циљ да образложи каснију појаву Фортинбраса и оправда његово право на трон Данске. Наиме, некадашњи краљ Норвешке, стари Фортинбрас је погинуо од руке старог Хамлета у борби на којој је сам инсистирао. Њега је завист навела на тај чин.

У борби тој наш Хамлет јуначки –
Тако га овај земни назва свет –
Убије тог Фортинбраса. (Šekspir 1966, I, i: 228)

Стари Хамлет је тим убиством одузео Фортинбрасу и све земље којима је владао јер је тако споразумно договорено пре битке. Млади Фортинбрас ће те исте земље покушати да поврати, али ће срећа удесити да без борбе заузме престо Данске. Његов отац је убијен као ратник, онако како је живео. Ово убиство бисмо могли окарактерисати као убиство из предрасуде, односно због части, према класификацији убиства у Р. П. Вернетовој подели.⁵¹ (Томе 1980 I: 169-170) Таква смрт би се још могла описати и као задана (убиство), тачна (тренутачна), вероватно насилна, ружна, јавна,

⁵¹ Као прву врсту Вернет је издвојио убиство из уживања, ради задовољства, затим из заражености (крв тражи још крви), непромишљености или из нагона, из предрасуде (двобој, освета, злочин због части), подлости (гнусни злочини према деци и женама) и неуравнотежености (психолошки лабилне личности). Убиства још можемо поделити и на несрећни случај, чедоморство, уксорицид (убиство супружника из страсти или љубоморе), регицид (убиство владара) итд.

јалова и телесна, према класификацији Томе.⁵² (Томе 1980 I: 238-270) Хамлетов отац ће срести другачију смрт. Упоредиван са Меркуром (заступником уметности и разума) и Марсом (богом рата и одлучности), како каже Фрај (Frye 1984: 172), Хамлетов отац ће бити убијен на спавању од стране змије Клаудија. Ово убиство је учињено из уживања и задовољства, према истој Вернетовој класификацији. Задовољство се не исказује у самом чину извршења убиства, већ се налази у мотиву користи коју ће тај чин донети починиоцу. Ради задовољења нагона живота (Ероса), Клаудије је сопствени нагон смрти (Танатос) кроз агресију усмерио ка спољашњим факторима ометања. Прво је то био стари Хамлет, па затим и млади. Сви мисле да је Хамлет умро од уједа змије док је спавао у врту. Међутим:

Док сам ја спав`о у врту,
Као и обично свако послеподне,
Твој стриц се дошуњ`о у тај згодан час,
Без одбране кад сам, са бочицом сока
Велебиља клетог, и у завијутке
Ува мог сасу раствор губави
Отровног дејства на човечју крв,
Што брзо, к`о жива, прође кроз канале
И природне ходнике нашег тела,
Те ненаданом снагом, к`о маја у млеку,
Чисту и течну прогруша нам крв.
Тако је било и с мојом. (Šekspir 1966, I, v: 249)

Смрт која је уследила дејством отрова била је кратка, али стравична попут загрљаја куге. За тренутак га је губа покрила „гнуслим крастама по целом телу, к`о убогог Лазара.“ (Šekspir 1966, I, v: 250) Братовљевом руком, стари Хамлет је у сну лишен не само живота, већ и круне и краљице. Смрт Хамлетовог оца је била задана, тачна, насилна, ружна, јалова, али и тајна и донела му је не само телесну, већ и духовну смрт.

У цвету својих греха истргнут,
Без припреме, причешћа, помазања,
Без обрачуна на страшни послат суд,
Са свим својим гресима на глави. (Šekspir 1966, I, v: 250)

Клаудије је тако лишио рођеног брата не само живота на овом свету, већ му је онемогућио искупљење и тиме онострано постојање у рају. Стари Хамлет није стигао да прође процедуру уметности умирања (*ars moriendi*) и да се на стари, традиционалан (католички) начин припреми за смрт. Највећи страх човека ренесансног доба који је везан за смрт је био сусрести се са њом ненадано и неприпремљено. Верујући да се на самрти могу исповедити и искупити грехови, они су мирније одлазили у смрт. А стари Хамлет је отргнут из живота у греху, осуђен да ноћу лута светом, а дању да „гладује и

⁵² Смрт може бити: права или тобожња; задана и себи задана; стварна и имагинарна; тачна и постепена; лака и насилна; добра и ружна; јавна и приватна; плодна и јалова; телесна и духовна; као и смрт без трага када се особа кремира или сахрани без обележја.

жедни“ у најстрашњим мукама. Штавише, живот ратника је одузет док је био беспомоћан и то подмуклим отровом, што Клаудијев чин дефинише као кукавички. Коришћење отрова је био један од најомраженијих начина убистава у доба ренесансне, каже Хери Кејшијан. (Keyishian 1995: 57)

Хамлет ће у својој новооткривеној вољи за деловањем, која се испољава као психолошка агресивност усмерена ка другима, а не више према себи, без много двоумљења извршити убиство „пацова“. Надајући се да се иза завесе налази Клаудије, Хамлет убија Полонија из нагона и непромишљености. То је трећа врста убиства, према Вернетовој класификацији, а ова смрт је истовремено насилна, ружна, задана, јавна, телесна, тачна и јалова, према класификацији Томе. Полоније је умро како је и живео, обузет шпијунирањем, улагивањем краљу и власти зарад сопствене користи. Смрт је срео случајно, али заслужено. Упорном потребом да докаже Хамлетово лудило као резултат неузвраћене љубави, он је одговоран и за Офелијино удаљавање од Хамлета, па посредно и за Хамлетов бес који се на крају устремљује на њега самог. У материјалистичном опису његовог постморталног стања које нам даје Хамлет, не стиче се нада да се Полоније може наћи у есхатолошком рају, већ у најбољем случају он, преко црва који се храни његовим телом, може да настави да постоји у цревима неког просјака или краља. У овој слици се препознаје протестантска критика католичке материјализације Христовог тела и крви кроз вино и хлеб. Ако божанско тело може да се једе, онда оно труне и може да буде трансформисано и кроз црева до измета. Уколико овако посматрамо ову слику, онда Хамлет жели да нагласи да тело Христово не сме да се материјализује, не сме да се изједначује са телесним и физичким пропадањем обичних људим, јер је он бесмртан и духовни човек. Полонијева деца имају веће поверење у Божју милост која ће се указати и њиховом оцу, иако по начину сахране и испраћају са овог света он то неће заслужити. Дакле, Хамлет му је нанео физичку смрт (убиство), али Клаудије му је запечатио онострану судбину скривеном и непотпуном хришћанском сахрани. Клаудије му је нанео духовну смрт.

Сличну судбину ће имати и Розенкранц и Гилденстерн. Њих ће Хамлет послати у смрт наручивањем њиховог убиства. Дакле, индиректно је одговоран за још два убиства некадашњих пријатеља. Ову врсту убиства („из заражености“) Вернет је описао као чин крви који тражи још крви. Наиме, после убиства Полонија и сазнања да је његов живот угрожен, Хамлет ће схватити да зарад очувања свог живота, мора наставити са убиствима. Неминовно је да је Хамлет у слању пријатеља у смрт уживао јер не исказује грижу савест због тога. Сматра да су је заслужили стављајући се у службу краља и са великим усхићењем ће свој манипулаторски план испричати Хорацију, будући да се

ова убиства не дешавају на сцени. Розенкранц и Гилденстерн су само сенке од ликова, нераздвојиви, без личних карактеристика, опортунисти, лажни пријатељи, „сунђери“ којима рукује краљ, каже Фрај, те ми њихову смрт и не узимамо као велику моралну неправду. (Frye 1984: 111) Тако можемо претпоставити да је њихова смрт задана, јалова, ружна, јавна, тачна, телесна, али и духовна. Сматрајући да га је провиђење узело под своје и упутило га на извршење овог чина, Хамлет не осећа сопствену кривицу у њему. Овакав хладнокрвни однос према убиству двојице другова, који можда нису ни знали за Клаудијеву намеру да се Хамлет убије по доласку у Енглеску, многи критичари су сматрали недоследним карактеру главног јунака. Треба ли на тај начин схватити и његову неисказану кривицу због лудила и самоубиства Офелије?

Жарко Мартиновић каже да су људи најспремнији да се убију онда када осећају да симболички умиру. То могу учинити из беспомоћности, али и револта против друштва. (Martinović 1985: 205) Емил Диркем је самоубиство објаснио као последицу нарушавања друштвених односа. По његовој дефиницији самоубиство је „сваки смртни случај који, посредно или непосредно, проистиче из једног позитивног или негативног чина, који је извршила сама жртва знајући да тај чин мора довести до тог резултата.“ (Dirkem 1997: 35) То може да нас наведе да закључимо да је Офелија намерно окончала свој живот и тиме бисмо ставили тачку на спекулацију око начина њене смрти. Позитивни и негативни чинови нису за Диркема етичке категорије, већ примери било намерног деловања против живота што представља позитиван чин или долазак до истог циља неделовањем (одбијање хране, ризиковање живота итд), што је негативан чин. Пењање на врбу која се налази изнад опасне реке би тако био негативни чин који Офелија врши. Иако је самоубиство чин појединца, оно не зависи искључиво од индивидуалних чинилаца, већ га подстичу и одређене друштвене околности, према мишљењу Диркема. Офелија је извршила алтруистичко самоубиство јер није могла да поднесе социјалну контролу која ју је окруживала, нити да искаже велики степен индивидуације. Међутим, њено самоубиство бисмо могли приписати и аномичном, које се најчешће дешава за време породичних криза због нарушавања равнотеже и поремећаја колективног поретка, када се појединац нагло нађе у положају који је неповољнији од оног који је до тада имао. (Dirkem 1997: 278) Тада може кривити себе због немогућности да се у новом положају снађу те ће применити самоубиство или може свој бес усмерити према другим кривцима и чак починити убиство. Изолована у патријархалном свету, без личног идентитета и индивидуације, Офелија опстаје док још

у њему није сама и док има наде да ће њена друштвена позиција моћи да се очува. Када то нестане, она налази излаз у самоубиству.

Друштвене околности Офелијиног самоубиства на страну, ми не можемо игнорисати лични, психолошки чинилац Офелијине одлуке да ризукује свој живот – она је очигледно била у поремећеном стању свести. Офелијино понашање би клинички било окарактерисано као елизабетинска женска љубавна меланхолија или еротоманија, каже Мерилин Френч. (Drakakis 1992: 284) Психоаналитичари ће Офелијино лудило приписати неразрешеном Едиповом комплексу према оцу. Теодор Лидз истиче да је она имала фантазије о љубавнику који би је отео од оца или га чак убио, а када се ово заправо десило, њен разум постаје уништен кривицом и инцестним осећањима, интерпретира Френчова. (Drakakis 1992: 291) Психијатар Р. Д. Лејинг дијагностикује Офелијино лудило као шизофренију јер је она сама у свом лудилу, не изражава своје биће кроз радњу и она је већ мртва. Тамо где је некада била особа, сада је само вакуум. (Drakakis 1992: 291) Хари Слакоер у есеју „Самоубиства у књижевности: њихова его функција“, који нам у преводу даје Жарко Мартиновић, каже:

Њено самоубиство долази тек пошто је постала поремећена, те се стога не може рећи да га је изабрала. К. Р. Ајлер („Разговор о Хамлету“, 1971) пренаглашава њен хероизам када пише да Офелија „баца рукавицу право у лице свирепом свету и окрутном друштву“, и да је њено лудило било „чин врхунске моралности, испуњење најтананије женствености“ (стр. 499). Но, можемо се сложити да је њено утопљење било облик одбијања да изрекне и најтише „да“ преварама у свету. (Martinović 1985: 195)

Проблем самоубиства је и у периоду ренесансе почео све више да се објашњава лудилом. За разлику од средњовековне изричите забране самоубиства као греха подржане Божјом шестом заповести: Не убиј!, ренесансни став је постао либералнији. Лудило, које и јесте образаина смрти јер је лудак већ мртав за себе и за свет, сматрало се главним кривцем у нечијој одлуци да изврши самоубиство. Тако ово неконтролисано психичко стање постаје изговор за бекство од греха који опседа лутеранску мисао. (Minoа 2008: 97) Не само да самоубиство у другим случајевима није било дозвољено, већ се и страшно кажњавало, било у виду посморталне казне тела или потомака. Друштвена смрт која би задесила породицу самоубице била је страшнија од оне хришћанске забране да се тела самоубица укопају у освештану земљу.⁵³

⁵³ Интересантан историјски документован податак је да се 1579. године у Ејвону близу Стратфорда, млада жена удавила тако што је покушавала да захвати воду из реке. Њено име је Кетрин Хамлет па је асоцијација просто неизбежна. Иако се дискутовало да је реч о самоубиству, суд је одлучио да је била несрећа. Те исте године је Шекспиру умрла сестра, али се и извесни сиромаш Џон Шекспир близу Стратфорда обесио о дрво, што је пресуђено као самоубиство. После умире и Шекспиров син Хамнет, па и отац. Из тог разлога драму *Хамлет* многи критичари читају као Шекспирову пролонгирану медитацију о самоуништењу, прогањану сенком мртвог оца и трансфиксирану сликом удављене невинне жене.

Меланхолија је била главни кривац људског карактера која би га нагнала да се одлучи за „убиство себе“, како су ренесанси мислиоци звали овај чин. Психоаналитичари ће самоубиство објаснити као самоагресију која се јавља због немогућности испољавања агресије према другом. Фројд је сматрао да нагон смрти може да превлада нагоном живота уколико човек није у могућности да се усклади са забранама друштва. Тада ће се он устремити на деструкцију или аутодеструкцију (убиство или самоубиство). Фројд је издвојио две главне мотивације за самоубиство:

Кривицу која потиче из жеље за мајком и агресију према оцу који стоји на путу испуњењу ове жеље. Последични страх од очеве казне може водити у депресију, у осећање *tedium vitae*, то јест, до окретања агресије против самог себе, док се агресија јавља према оцу који стоји на путу испуњења ове жеље... у циљу пражњења Танатос се „обично ставља у службу Еросу“. Једна компонента у самоубилачком осећању је повратак потиснуте жеље да се сједини са мајком у нади поновног рођења. Овај импулс може прогресирати до једног облика пасивног самоубиства. (Martinović 1985: 182)

Хамлетов самоубилачки нагон би могли да повежемо са везом са мајком, будући да нам је овај однос у драми представљен. Међутим, Офелијину мајку не видимо у драми, не знамо ни како је ни када умрла. Ако је ова Фројдова мотивација самоубиства тачна, онда бисмо Офелијино самоубиство могли протумачити као жељу за сједињењем са својом мајком у води (по принципу *magna mater*), истиче Хари Слакоер у већ наведеном есеју. (Martinović 1985: 195)

Фројд је сматрао да је смрт циљ живота, да човек тежи да се врати на своју полазну тачку, да организам жели да умре, али на сопствени начин. Човек не жели смрт наметнуту од других, већ жели да умре „из унутрашњих разлога“, те тако и самоубиство није апсурдан феномен. Чешће ће га починити особа чији ментални склоп није савршено структуриран, онај који је оптерећен фрустрацијама или незрео. (Тома 1980, II : 79) Дакле, без психолошког бола, којег год порекла био, нема самоубиства. Неподношљива агонија коју појединац осећа и свесна и несвесна психодинамика његовог ума теже нестајању. Када психолошке потребе нису задовољене због одређених социјалних околности, појединац се осећа беспомоћан и несрећан и то стање жели да реши уништавањем свог живота. Чак и „полунамерна самоповреда“, како Фројд назива самоповређивање које као крајњи циљ има несвесну жељу за непостојање, може се дати као објашњење Офелијине смрти. „Поред свесно намерног самоубиства, постоји и полунамерно – са несвесном намером – уништење самог себе; та врста самоубиства уме вешто да искористи ситуацију која угрожава живот и да је маскира као случајну несрећу.“ (Frojd 1990: 240)

Са филозофског аспекта, постоји само један истински озбиљан филозофски проблем, а то је самоубиство, како каже Ками. (Ками 2008: 101-102) Губљењем смисла свог живота после смрти оца и одбацивања Хамлета, Офелија ће изгубити свој разум и

почети да оплакује и посвећује природи своју смрт и пре извршења самоубиства. Офелијино унутрашње стање бића више се и не може дефинисати речима, већ само песмом и цвећем. Филипа Бери каже да је у смрти природа постала њен љубавник, а сам опис њене смрти представља двосмислен чин ужаса и уживања, исказан поетичним и грациозним стиховима. (Berry 2002: chapter III) По предању, утопљениково тело симболизује лепоту, славу, љубав, дарове које усуд даје на рођењу, каже Аријес. (Arijes 1989: 129)

Крај потока је једна врба ту,
Што у огледалу воденом огледа
Своје сиво лишће. Она је ту дошла
Са необичним венцем од коприве,
Од шебоја, божура кандилике,
Којој пастири ружно име дају,
А девојке је `мртвачки прсти` зову.
Ту, на надвијене гране се пењала
Да на њих цветни венчић обеси,
Док пуче једна гранчица неверна;
А она паде с накитом црвеним
У сузни поток. Скути раширени
Донекле је к`о вилу носише.
За то је време она певушила
Напеве старих песама: ко сама
Несвесна своје несреће сопствене,
И као створење рођено и вично
За тај елеменат. Ал` то брзо би;
Јер натопљено одело отежа,
И несрећницу јадну одвуче
Од њене песме у блатњаву смрт. (Šekspir 1966, IV, vii: 330)

Офелија не умире са очајањем у души, већ тихо, са осмехом и благословом на уснама, са молитвом за онога који ју је упропастио. Она ће се само угасити, каже Бјелински. (Бјелински 1953: 74) Она је створење рођено да би умрло у води, која је елемент младе и лепе смрти, цветне смрти без охолости и освете, истиче Башлар. „Вода хуманизује смрт и додаје покоји светли звук и најмуклијим јауцима.“ (Башлар 1998: 110-115) Направила је круну од грана врбе можда уместо круне коју се надала да ће носити и цвећа чија комбинација симболизује невиност (беле раде), тешкоће (коприва) и сексуалност (божур), сугерише Кејишијан. (Keyishian 1995: 27) То је спокојни одлазак у „блатњаву смрт“. Онда би њену смрт, према оној класификацији Томе, могли да назовемо себи задану, лаку, добру, тачну, приватну, плодну и телесну. Као да је за њу рођена, несвесна свог стања и опасности у којој се нашла, Офелија је отпловила у бесмртну природу. Врба као традиционални симбол разочарања у љубав и њено сиво лишће које указује на природно пропадање, предаће је води као амбивалентном симболу вечности и смрти. Етимологија речи ружмарин (биљке коју је дала брату пре смрти) води порекло од латинске речи *ros marinus* што значи роса са мора. Тиме Офелија предсказује начин своје смрти, сугерише Беријева. Вода је и, како нам први

гробар говори, узрок распадања тела. Међутим, Офелијин идентитет се у „воденој смрти“ разложио у елемент за који се сматрало да је фундаментални конституент *prima materia*, објашњава Беријева. У опису стварања света у *Библији*, дух Бога је преко света дунуо воду. (Berry 2002: Kindle Edition, chapter III) Вода је одувек имала митско значење смрти и новог живота. Она је препорађајућа вода, али и вода Стикса, реке смрти. Вода живота је и вода смрти и обрнуто, родитељка и сахранитељка.

Вода је онај главни магијски посредник између човека и космоса, онај главни магијски посредник између човека и његове смрти који не представља ништа друго до средину у којој је живот настао... Ако се смрт скрива у самој бити воде, то долази отуда што је живот у материци, ларвални ембрионални живот везан својом бити за воду. (Морен 1981:145)

Вода је резервоар свих могућности егзистенције, каже Мирча Елијаде. Међутим, он додаје да осим стваралачке моћи, потапање у воду симболизује и регресију у преформални начин егзистенције. „Управо стога симболизам воде подразумева подједнако смрт као и поновно рођење. Додир са водом увек подразумева регенерацију: зато што распадање прати `ново рађање`, и зато што распадање оплођује и умножава потенцијал живота.“ (Елијаде 1986: 123) Феноменолог Гастон Башлар је пратио симболичну везу између жене, воде и смрти и закључио је да је дављење женски начин умирања у литератури и у животу. Вода је органски симбол који се може повезати са женским сузама, амниотичком течношћу и млеком. (Drakakis 1992: 284)

Офелија ће свој живот окончати у некој врсти жртвовања „скупљајући у себи све духовне вредности које нису нашле место на двору, али које она не може да изрази ни на један други начин осим кроз смрт невиности“, кажу Доналд Мелцер и Мег Харис Вилијамс. (Мелцер, Вилијамс 2000: 149) Претварајући себе у чамац од цвећа она улепшава „црне мрље“ у души Данске, кажу исти аутори. (Мелцер, Вилијамс 2000: 152) Њена смрт је делотворна, како је Колриџ рекао или напросто лепа, како је тумачи Бредли. (Bredley 1974: 133)

Офелијина смрт пружа слику вечне лепоте којом се сама смрт побеђује, али њена сахрана умањује тај мистични занос због оштрине осуде њеног чина отелотворене у свештенику. Свештеник сугерише ужас смрти са свим својим гнусним мукама сугерисаним од стране цркве и указује на могућност Офелијине духовне смрти. Природна невиност девојке постаје контрастирана професионалном теологијом и есхатологијом. У шекспировској метафизици, чиста спиритуалност је тамна: живот је дух удружен са телом. Зато се сада глас љубави, односно живота, супротставља речима свештеника, каже Вилсон Најт. (Knight 1965: 117-118) Леарт предвиђа њено анђеоско постојање у животу после смрти, а чак и као леш она неће загадити земљу јер ће из ње израсти љубичице. Братовљева љубав сугерише вечно постојање Офелије у чију невиност желе да се утопе и он и Хамлет.

Церемонија сахране могла је да буде церемонија венчања Хамлета и Офелија за чим и Гертруда жали, а Офелија у смрти стиче признање које јој за време живота није дато. Гертруда је прихвата као снају, Леарт јој враћа идентитет невине девојке, а Хамлет јој коначно изјављује љубав. Сви они ће брзо кренути у смрт за Офелијом и сви ће умрети насилном смрћу, што њену смрт и проблемско самоубиство чини још слободнијим, етеричним и мање суровим.

У последњој сцени четворо људи ће изгубити животе. Све су то насилне, јавне, тачне, телесне, задате и ружне смрти, али не можемо рећи да су све јалове и духовне. За време двобоја, који није требало да буде фаталан ни по кога, дешава се покољ који ће Фортинбрас затећи на сцени. Двобој је у ренесансном периоду служио као замена за самоубиство, односно као одбрана увређене части. Хамлет не жели да, на Хорацијево наговарање, избегне позив на турнир јер то не би било часно и тако готово да одлази у пасивно самоубиство, будући да знамо колико је Леарт бољи мачевалац од њега. Гертруда ће за време њихове борбе, несвесна отрова у вину, пожелети да наздрави обновљеном односу са сином и тако се готово жртвује за њега и макар му на тренутак одлаже смрт. Хамлет је испраћа речима: „Несрећна краљице, збогом!“ и више не испољава исти гнев према њој. Гертрудин грех је безразложан, производ њене наивности и слабости. Зато њена неизбежна пропаст изазива ужас. Њена смрт је производ несрећног случаја, отрована је стицајем околности, али кривицу за њену смрт свакако сноси Клаудије кога ће Хамлет послати за мајком. Лав Виготски је рекао да у њеној смрти има нечег стравичног, јер њу нико не убија, она умире сама. На њеном лику се најбоље може применити општи закон трагедије који води катастрофи и у којој не страдају увек само заслужена лица. (Vigotski 1975: 482)

Мајчина смрт и сазнање да је краљ замислио овај турнир као начин да Хамлета дефинитивно лиши живота, коначно чини Хамлета спремног да убије Клаудија и то два пута. Наиме, прво га убада мачем чији је врх отрован и шаље га у пакао, а затим га поји отрованим вином, истим оним које му је убило мајку. Ова сцена је пародијска алузија на последњу причест, сугерише Нил. (Neill 2005: 237-238)

Хамлетово прво убиство Клаудија, са врхом мача, није због његовог оца, већ због њега самог, не као одговор на команду духа, већ као директна одмазда због напада на његов живот. Али постоји и друго убиство Клаудија: сипање отрованог вина у грло... Хамлет убада Клаудија због себе, али га трује због свог оца. (Keyishian 1995: 6)

Ово убиство бисмо могли сврстати у убиство из предрасуде (освета, двобој или злочин из части), према Вернетовој класификацији. Клаудије умире кукавички, дозивајући пријатеље у помоћ и за њега нема наде да ће га анђели испратити на починак јер га Хамлет шаље директно у пакао. Његова смрт је тако телесна и духовна. Виготски сугерише и да сам Клаудије постаје жртва трагичног тока радње јер се после

почетног убиства брата, он повукао и покушавао да влада правично и у миру. Он се каје, моли и проклиње, односно исказује моралну самосвест, што га не чини конвенционалним негативним јунаком ренесансе трагедије и показује да Шекспир превазилази црно-белу мотивацију ликова нијансирањем психолошких особина својих јунака. Тек када почне да страхује за сопствени живот, он ће занемарити моралне скрупуле, постаће равнодушан на патњу Офелије, па и смрт вољене Гертруде. Клаудија ће на крају стићи заслужена казна јер је сам спремио своју пропаст, а његово кајање не може да умањи страхоту братоубиства и регицида које је и покренуло трагични ток радње.

Хамлет... потврђује своје постојање тако што узима живот, потврђује своје ограничености губећи га. На оба начина он остварује своју смртност. Кад се он и Клаудије коначно сретну, они се срећу као смрт са смрћу, у чину ултимативне комуникације. Завршили су са тестирањем један другог и њихове релативне позиције су јасне. (Birenbaum 1989: 286)

Са собом је Клаудије повео и Леарта, кога је завео и охрабрио на неморални злочин против Хамлета. Међутим, сам Леарт то чини у својству освете коју тумачи посве различито од Хамлета. Он спремније пристаје на освету оца и сестре који нису сахрањени са свим почастима и верским службама, те је његов пут освете супротан идејама реформације. Он је спреман да науди живима у име мртвих, што драма у целини осуђује. Леарт нема обзира према хришћанским забранама убиства и не боји се за своје онострано постојање јер је спреман да убиство изврши у цркви. И Леарт и Клаудије су више од Хамлет ослобођени средњовековног страха од пакла. Леарт је увучен у погибелан круг трагедије и тежи смрти тако што дозвољава да постане оруђе краља. Иако се Леарт и Хамлет воле, улоге које им је судбина наменила не дозвољавају им да одступе од обрачуна који их обојицу води у смрт. Хамлет ће зарити исти онај мач који је и њему донео смрт у Леартово тело. У овоме лежи одређена симболика: обојица ће умрети у жељи да освете своје очеве, али као пиони у последњој Клаудијевој игри. Правично је да исти тај мач заврши и у телу краља. Убиство које Хамлет чини над Леартом можемо сврстати у она извршена из предрасуде. И његова смрт је јалова јер се могла избећи да је на време смирио своју страст и проникао у Клаудијеве намере. Међутим, у трагичном току она је неминовна. Тек када се нађу на ивици смрти, више окренути њој него животу, Леарт и Хамлет ће моћи да се помире, каже Виготски. (Vigotski 1975: 491) Молећи за опроштај и пружајући свој Хамлету, апсолутно свестан сопствене кривице у својој смрти, Леарт може да очекује само телесну и хришћанску смрт.

Такву смрт ће Хорацио пожелити и Хамлету, али већ смо истакли да његова жеља за световном бесмртношћу надвлађује ону за религиозном, без обзира на исказан калвинистички став о предестинацији. Сам начин Хамлетове смрти није оно што је

трагично у драми, трагично је што је уопште до ње дошло или пак што је дошло прекасно. Међутим, то је био његов тренутак смрти и иронично је да је убијен од стране јунака који је имао права, али и воље да тај чин изврши. Освету коју Хамлет одлаже кроз целу драму, Леарт спроводи у тренутку, острашћен до те мере да негира и своју немирну савест због злог чина. Убиство које Леарт чини над Хамлетом је исто из предрасуде, али и из заблуде. Не знајући разлог Хамлетове мржње према краљу, нити за очеву манипулацију са једином светлом тачком Хамлетовог живота, Офелијом, Леарт ће дозволити да Клаудијева макијавелистичка рука управља њиме. Међутим, Хамлетов живот је од почетка драме био обележен смрћу и другачије се ова трагедија није могла завршити. Водила га је ка самоубиству, а коначно довела до јединог могућег краја којим није погазио своје моралне дилеме, а остварио освету. Његова смрт тиме постаје плодна јер је коначно „тај чир“ који је растао злом на телу Данске уклоњен, али да ли ће бити само телесна не можемо знати јер је иза њега остало само ћутање.

Као и Дух, блед Хамлет се обраћа нама тражећи да буде запамћен, а његови поступци оправдани. У његовим последњим молбама Хорацију се не исказује вера у хришћански живот после смрти, већ нада у вечни живот имена на овом свету. Хорације песмом анђела покушава да му поврати веру у бесмртни онострани живот, али ту песму прекидају једнолични тонови бубњева. Посмртни марш који Фортинбрас посвећује Хамлету враћа на сцену световни и конвенционални однос према херојској смрти. Тајни смисао живота и смрти, Хамлет ће однети у свој гроб и оставити нам „ћутање“.

Хамлетова смртност се тешко доживљава, наравно; крај драме није ни на који начин једноставан тријумф... Како је трагедија, *Хамлет* ставља акценат на тугу и бол смрти пре него на радост поновног рођења. Хамлетова смрт, у перспекту и кулминацији, је доживљена као велики губитак. Леп пламен, потребно светло је угашено. Смрт се дешава и чини разлику. Иако катарза чини бол трагедије позитивним, не умањује нам озбиљност бола. Драма је заиста трагична, и заиста катарзична, само ако је бол озбиљна, ако је слична болу наших живота и смрти. (Birenbaum 1989: 286)

Потпуно супротна првој сцени драме и њеном „нереду“, последња сцена доноси осећај повратка реда, дисциплине и одлуке. Трагедија је сва прешла у смрт, како би Виготски рекао, а на овом свету можемо јој само одати почаст посмртном музиком и сећањем. Остало је ћутање! (Vigotski 1975: 505) Хорацијева прича, интерпретирана посве другачијим нормама, остаће као вечно сведочанство трагичне судбине Хамлета. Као и свака прича умириће људске умове, али ће преобликовати праву верзију и вратити нас у свет полу истина, како истиче Николас Марш. (Marsh 1998: 37) То је иронична судбина бесмртне приче – права истина ће остати заувек скривена у ћутању главног протагонисте.

5.4.1. Смрт у царству глуме у *Хамлету*

Поред смрти ликова у овој трагедији, „глумљене“ или имагинарне смрти постају право огледало радње и наводе ликове на одређене односе према овом феномену у компаративном светлу и паралелном односу. Одређеној реакцији на смрт и преиспитивању овог феномена допринели су и путујући глумци својим извођењима у драми. Глумачка бравура пре саме „мишоловке“ је навела Хамлета да сагледа праве размере моћи глуме, која се огледа у уживљавању глумца у страсна осећања. Само један монолог глумца довео је Хамлета до јаког самопрекора због сопствене пасивности и неизражавања жалости. Одабир античке приче за глумчев монолог није случајан. У њему је садржана и Хамлетова историја. Пир је убио Пријама из освете јер му је овај убио оца Ахила. Пријамову смрт ће његова жена Хекуба⁵⁴ тако снажно оплакати „потоцима суза“ да Хамлета ова сцена неминовно подсећа на недостатак такве реакције у понашању Гертруде. И сам се пореди са Хекубом, тим симболом претеране жалости, јер иако се и сам слично осећа, он није у могућности да каналише жалост у захтевану освету. Пирова коначна агресивност при овом чину, колико год да делује претерана, поново нас упућује на Хамлетово неделашће, јер он сам исказује почетне стихове монолога.

У гневу и огњу
И усиреном сав облепљен крвљу,
С очима к'о алем, тај паклени Пир
Старога тражи Пријама. (Šekspir 1966, II, ii: 273)

Глумац ће наставити свој монолог потресним описом смрти беспомоћног старца. Пиров мач на тренутак застаје изнад Пријамове „млечно беле главе“ против његове воље, док се знак небеса не умеша и он изврши освету. Ова сцена као да предсказује Хамлетово двоумљење око убиства Клаудија у сцени на молитви и указује на нужност освете. Међутим, елсинорски свет није свет паганских богова, већ хришћанске мисли. У њему се мачевима не секу удови у злобној игри. (Šekspir 1966, II, ii: 275)⁵⁵

„Мишоловка“ се може схватити и као метапредстава, метонимијска и симболичка радња када Хамлет од глумца постаје редитељ, не само представе на сцени, већ и свог и Клаудијевог живота. *Убиство Гонзага* се одиграва два пута – прво у некој представи (пантомими), па у регуларној. Довер Вилсон опширно пише о потреби да се иста радња

⁵⁴ „Хекуба је била краљица Троје за време тројанског рата. Била је мајка тројанских принчева, тројанских највећих хероја и посматрала је како јој синови и ћерка умиру и град гори. Постала је позната по величини свог бола... То ју је трансформисало од нежне и узвишене мајке у полуделу звер: лајала је као пас, ископала очи Полинестеру, трачком краљу који јој је убио сина и бацила се у море. За Овидија, она је пример како наше страсти могу да нас трансформишу у нешто мање од човека.“ (Brumble 1998: 152)

⁵⁵ О значају овог монолога и његовом симболичном контексту у *Хамлету* пише Нед Лукачер у студији *Демонски ликови. Шекспир и питање савести*. (1994. Ithaca and London: Cornell University Press)

изводи два пута. Он сугерише да је сам Хамлет био врло изненађен и чак уплашен да ће пантомима уништити главни текст који је писан са циљем да пробуди савест Клаудија. (Wilson 1962: 156) Његова побуна против пролога нам говори да он није знао шта ће се дешавати. Зашто је било потребно два пута одиграти исти сценарио и зашто краљ не реагује на пантомиму су питања која муче Вилсона. Краљ као да није гледао пантомиму јер пита има ли неке увреде у тој игри. Можда је причао са краљицом или пре са Полонијем, који је поново уверен да Хамлет седа поред Офелије због љубави и да је то ипак разлог његовог лудила. Можда им се и краљица придружује у разговору јер Хамлет каже Офелији да она изгледа весело, а његов отац је мртав нема ни два сата. Хамлет је нестрпљив да убица почне своје дело и призива гаврана на освету. Он сам, обучен у црно, симболизује гаврана који треба да спроведе освету.

Остарелог краља у *Убиству Гонзага* мучи предосећање смрти и он се сећа тридесет срећних година проведених у браку са краљицом и говори јој да када умре, она нађе другу љубав. Надменим, хиперболичним клетвама, она то одбија. Краљ у представи заиста умире, али њега убија нећак, а не брат и сви на двору у овом чину виде велику увреду коју је Хамлет нанео краљу. Нико од дворана не зна да је Клаудије убио старог Хамлета. *Убиство Гонзага* је драма о краљеубиству, а њу је поставио наследник престола коме је престо узурпиран и већ то је довољно за узбуну, посебно јер је елизабетинска публика била сведок свежег историјског примера када је Есекс покушао да одузме престо Елизабети I. Стихови које је Хамлет дао глумцима да изговоре, вероватно су они којима се описује Лукијан, краљев нећак и то не само као убица и тровач, већ и као чаробњак чији напитак делује захваљујући магији која је истовремено демонска и природна. Инфициран проклетством или клетвом Хекате, богиње пакла, Лукијан позива магију да узурпира живот и изговара команду у којој је крештећи гавран симбол ђавола. Отров који је Хеката три пута уклела наћи ће се у уху краља. Хамлет се изгледа идентификује са Лукијаном да би запретио краљу и истовремено му показао огледало у коме може да види себе какав заиста јесте - један од Хекатиних најоданијих ученика, сугерише Баумлин. (Baumlin 2012: 43)

„Мишоловка“ је преокрет у драми – тада ће Клаудије схватити колико Хамлет зна о смрти свог оца, али ће и сам Хамлет добити потврду речи Духа и Клаудијеве кривице и кренуће на пут освете која ће условити и његов трагични пад. Двоструки симболични идентитет глумца Лукијана (као Хамлет и Клаудије) компликује тумачење ове сцене, али показује да за обојицу нема повратка нормалном начину животу. Клаудије ће одмах након тога у сцени молитве себе осудити на духовну смрт, а Хамлет ће у сцени мајчине одаје пресудити Полонију реалним убиством чиме и себи потписује смртну пресуду.

Овим приказом можемо закључити, како је и Виготски сугерисао, да је *Хамлет* заиста драма одраза: прошлости, илузије, смрти и оностраности. Све је у њој прожето смрћу, а томе посебно доприноси метафизичка пројекција смрти која ће се у виду Духа појављивати на сцени и лебдети стално у мислима и над поступцима нашег главног лика, али исто тако, и оне физичке представе смрти без којих ова драма не би била „амбасадор смрти“ како је Вилсон Најт назвао.

5.5. Физичка и метафизичка пројекција смрти у *Хамлету*

Могућност постојања духова је одувек импресионирала људе због наде у постојање живота после смрти и бесмртност. Са друге стране, они су посматрани и као претња животу и манифестација саме смрти. Као недокучив, ван искуства и натприродни феномен, дух или двојник је изазивао страх још од архаичних времена. Посебно се јављао због духова људи који су убијени или којима се није поклањала довољна пажња у смрти. Духови у позоришту имају исту сврху:

Позориште је фундаментално људски простор, где се ми људи срећемо, не само са мртвима који су отишли раније, већ и са сликама наше смртности... Духови оживљавају нашу везу са мртвима, стварајући видљиву, материјалну и емотивну везу према апстрактним појмовима времена и понављања, истости и разлике, одсуства и присуства. Ако сумњамо у присутност те одсутности, то може бити само зато што су апстракције сигурније и више удобне. Дух, посебно у позоришту, треба да запрепасти публику и доведе је до пажње кроз дрхтање. Сумња рационализује дрхтање, али исто сигнализира и сусрет. Где сумња постоји, тамо може постојати и дух... земља на којој ми живимо је и дом и власт мртвих. Да би разумели наша институционална средства која рефлектују ту власт, позориште нам даје духове. (Rayner 2006: xiii)

Како је Фрај рекао, духови: „наглашавају егзистенцијалну иронију у трагедији показујући увијек да предстоји да искусимо више ствари на небу и земљи него што филозофија може сварити.“ (Фрај 2008: 109) Они уносе страх јер прелазе границу која би требало да буде непрелазна и тако стављају под сумњу границу између живих и мртвих, каже Пул. (Pul 2011: 44) Посебно је дух подло убијеног човека који тражи освету уливао велики страх јер је проклињао наследнике и убице све док се његова смрт не освети. Духови свакако нису присутни у драми само ради спектакла, већ имају своју драмску функцију у надградњи атмосфере језе и тајанства, а у случају *Хамлета* и саме смрти.

Као начин да се увећа осећај психичког ишчашења у њиховим протагонистима, обе драме (*Магбет* и *Хамлет*) призивају дубоко узнемиријућу атмосферу постојања на маргинама, полустања у којима нити живот нити смрт држи власт у рукама. Овај празан амбијент долази махом, тврдићу, из нереалности Шекспирових лешева. Дух Хамлетовог оца у оклопу изгледа, макар иницијално, да је недвосмислено телесна појава, ипак он-оно стално помиње пропадање и трула тела - његово сопствено тело/леш настанило је оклоп. (Zimmerman 2005: 172)

Сузан Зимерман сматра да је Шекспир своје осветничке духове користио да би нагласио психички дисбаланс самих протагониста. Она истиче нереалност Шекспирових лешева – духова, али управо се у њиховој недоследности и двосмислености осликава тадашња дихотомија веровања ренесансног човека у ове натприродне силе. Довер Вилсон сматра да је Дух важан и реалистичан лик драме у пуном смислу, „он је чивија осовине *Хамлета* као драме, избаците Духа и драма би се распала у делове.“ (Wilson 1962: 52) Подсетимо да је он на списку драмских лица и да се реалност Духа нигде у драми не испитује, већ само његова природа. Личност Хамлетовог оца, будући да није имао појаву у драми пре смрти, се тако конституише као књижевни лик.

Оно што Шекспировог Духа чини специфичним, за разлику од осталих духова трагедија освете који захтевају одмазду, је његово есхатолошко постојање и метафизичка присутност. Без обзира на врло сложене и бурне дискусије између протестаната и католика о постојању духова и чистилица и забрану власти да се религијски осетљиве теме обрађују у представама, Шекспир је обухватио сва тадашња веровања о метафизичкој природи духа и његовом начину постојању на оном свету. Исказао је католичко веровање да духови бораве у чистицишту чији је заштитник свети Патрик, да се живима јављају са жељом да не буду заборављени, да их може испитати само учен човек, да се појављују три пута да би доказали да нису у моћи ђавола и да нестају са свитањем. Шекспир није занемарио ни протестантску сумњу у постојање духова и чистилица: Хамлет помиње само рај и пакао, боји се слабости свог ума која може да буде разлог привиђења духа, али и искушавања ђавола у телу духа оца и посвећује се молитви као заштити.

Стивен Гринблат посматра целу драму, не само сцену са Духом, као место борбе католичког и протестантског схватања живота после смрти. Разлог томе налази у личним трагедијама које је Шекспир у кратком временском раздобљу доживео. Смрт оца и сина неминовно је интензивирала ауторово размишљање о смрти и положају мртвих. Претпостављено очево католичко опредељење у време владајуће протестантске вере, неминовно је изазивало и код самог Шекспира одређену нелагоду. Требало је ожалити смрт оца на католички начин, а то је било забрањено. Ускраћивање молитви и миса за мртве је превасходно био разлог због кога су се католички духови враћали из чистилица. Са друге стране, нови ритуал протестантске сахране (скраћена служба), какав се извео на сахрани Шекспировог сина, Гринблату је довољан разлог да приказ неадекватне погребне службе Офелији припише личном ставу аутора. Гринблат је вероватно у праву када истиче да је тешко било прихватити нови протестантски став

да веза између живих и мртвих више не постоји. Можда није случајно да је сам Шекспир играо баш улогу Духа у овој представи.

Глумећи духа из чистилишта који од живих тражи да почују његове речи – „да с пуном пажњом саслушају што ће им рећи“ - Шекспир је несумњиво призвао и представио гласове свог мртвог сина, оца на умору и можда свој глас какав би био да је устао из гроба. Никакво чудо да му је то била најбоља улога. (Grinblat 2006: 322)

Дух подсећа на католичко учење о блискости живота и смрти, јер он није типична слика духа трагедије освете који виче: Освета! Нити се трагедија конвенционално завршава епилогом духа. Духови јесу стандардни зачетници сенекинске трагедије освете, али сама освета може да служи симболичној рестаурацији живота поражавањем агента смрти (негативца драме). Хамлет је тако убиством Клаудија преузео очеву улогу у животу, освети и смрти.

Дух је, дакле, у *Хамлету* тумачен са три аспекта: католичког (долази из чистилишта и има близак однос са живима), протестантског (који поставља питање о природи духа јер сумња у његово постојање) и рационалног (као производ болесног ума). Стражари у првој сцени и не користи реч *дух* када говоре о овој појави. Зову је „оно“, „појава“, „авет“ и још ништа не наговештава да је реч о натприродној појави, посебно што и Хорацио мисли да је он само производ фантазије. Као учен човек, веровало се да је подесан да испита Духа и утврди да ли је он добар или зао. Хорацио се прво показује као ученик Рециналда Скота који не верује у духове, скептик који ће се брзо трансформисати у верника. Када буде угледао Духа и у њему препознао сличност са краљем Хамлетом, Хорацио ће приступити испитивању сени (попут католичких свештеника који спроводе *discretion spirituum*) сада свестан његове реалности:

Ко си ти што ово доба ноћи крадеш
Да узмеш лепог облика јуначки,
У ком сахрањено величанство Данске
Иђаше некад? Небом те преклињем!
Реци! (Šekspir 1966, I, i: 227)

И поново:

Аветињо, стани! Ако имаш звука,
Или ако се гласом служиш ти,
Говори ми!
Треба л` ма какво добро чинити,
Да ти олакша, а мени спаса да,
Ти проговори!
Знаш ли да твоја земља судбу своју
Сазнањем каквим може избећи.
Говори!
Ил` ако си наслаг`о за живота
Отета блага у утроби земље,
Рад чег се, кажу, ви дуси дижете
Стој, и говори! (Šekspir 1966, I, i: 229-230)

Сличност Духа са краљем уноси другачију перспективу у онострано бивствовање мртваца. Није само његов повратак из земље из које се нико није вратио збуњујући, већ

и сличност са мртвим краљем. Ништа не би требало да личи на мртвог и сахрањеног краља. Свесни да је краљево тело у земљи иструлило, а да Дух није прилика отрованог човека коме место отпада са костију, већ слика ратника и краља, стражари прихватају природу Духа као сабласног краљевог тела. О томе говори Сузан Зимерман када каже да су Шекспирови лешеве нереални. Она заправо сматра да је разумније претпоставити да је ова појава језива, али будући да нестаје, више има функцију амблема за Хамлетову личну и дубоко супротстављену визију смрти. Хамлетова визија унутрашњости духа, онога што лежи иза војничког оклопа, изражава фатално гледиште смрти као неодређеног чина. Међутим, њега виде и стражари и Хорацио и схватају да Дух није физичка ствар јер је неповредив попут ваздуха, али он свакако метафизички оваплоћује сећање на мртвог краља који им се лично обраћа из гроба, из смрти.

Појава Духа претпоставља опасност универзума (макрокосмоса) која ће се одразити на микрокосмос. Хорацио каже да су се гробови отворили, а мртваци јецали и кричали по улицама Рима пред убиство Цезара, али и :

Јавише се
Комете репа ватреног, па роса
Од крви, а на Сунцу несреће.
А влажна звезда...
Помрча као о свом суђен-дану.
Претече сличне страшних догађаја...
Показали су и земља и небо
Завичају нашем и нашим људима. (Šekspir 1966, I, i: 229)

Дух нестаје на звук крештања петла који објављује почетак дана, што је складно веровању католичког ренесансног човека. Он се мора вратити у „сумпорни огањ мучења“. Као мрачни духови у моћи демона, они су у служби таме и смрти те тако дању не могу да ремете Божји мир. Ноћ је амбивалентан симбол смрти: пренатална тама и претходница поновног рођења, али и хаос, смрт и лудило. (Купер 1986: 113) Крештање певца који наглашава јутро и прекида сусрет Хорација са Духом је асоцијација на изокренуту слику васкрсења. Последња труба неће васкрснути душе, већ ће мртве вратити у гробове. Долазак дана оставља сећање на мртве и свесност смрти иза себе. Можда се зато Хамлет жали да је превише на сунцу и држи се тврдоглаво своје црне одеће којом подражава тугу и жалост.

Довољан је био сусрет стражара са немим Духом, па да предосетимо најаву смрти. Бледа фигура Духа са фиксираним празним погледом, која је из мртве празнине у сред ноћи довела стражу до смртног страха, заражава све оне који су се срели са овом верзијом неискупљене смрти, каже Вотсон. (Watson 1994: 84) Војник на стражи је омиљена метафора писца ренесансе у значењу „душе на оном свету“. Овај свет је бојиште душа и Хамлет је више на мртвој стражи где ће контемплирати о свету и

његовим замкама, каже Кољевић. (Koljević 1978: 368) Дејство Духа се осећа чак и када није присутан, штавише, тек тада почиње његова улога у комаду која је део главне карике заплета. Иако има првенствено драмску функцију, његов значај за Хамлетово обликовање свести о свету, животу и смрти се не може занемарити.

Сам Хамлет, пре него што се срео са Духом, верује да он долази из пакла, али и поред опасности да и њега самог пакао (смрт) прогута, он је спреман да са њим суочи, свестан да повратак из смрти мора открити неко зло дело. Хамлетова изјава је у овом тренутку протестантска, јер не претпоставља постојање чистишишта. Већ тада се Хамлет пита да није нека подвала у питању, јер се веровало да ђаво може да узме обличје неке вољене особе и тако лакше наведе на грех. Хамлет је при сусрету одмах свестан реалности и идентитета Духа, али не и његове природе. Он тада мисли на само два могућа порекла Духа: или је анђео или ђаво и не нуди нам неко средње место из кога је Дух могао доћи. Хамлет одмах у њему види инкарнацију оца и назива га Хамлетом, краљем, оцем и кнезом данским и не интересује га одакле је дошао, већ зашто.

Немој да свиснем с незнања,
Но реци што твоје посвећене мошти,
Чуване у гробу, цепају покров свој?
Што костурница твоја, у којој те
Видесмо мирно погребена, сад
Отвара тешке мрамор-чељусти
Избацујућ те опет ван? О, што,
Ти, мртви лешу, у оклопу сав,
На месечев изађе опет сјај
Стравичном чинећ ноћ, а нама, божјим
Играчкама, тако грозно цепаш свест
Мислима нашој души недомашним?
Зашто? и чему? шта да радимо? (Šekspir 1966, I, v: 245-246)

Хамлет се не обраћа појави као Духу, већ као мртвом лешу који је изашао из своје гробнице у чему видимо асоцијацију на иконографију слика *emento mori*, али и страх од нарушавања светости ритуала сахране и постморталног померања костију, што је застрашивало и самог Шекспира. Првобитно трансцендентном и бесмртном виду Духа, Хамлет сада даје материјалне и овоземаљске особине. Гробница је избацила „мртви леш“ на месечев сјај у чему људски (живи) ум не може да пронађе смисао. Тома каже да је месец први мртавац који васкрсава, мера је времена, дакле и пролазности, али и експлицитни пример вечног враћања. Он је смрт и обнављање, мрак и светлост. (Тома 1980 II: 280-282) Дух долази из смрти и тражи смрт, али ће његова појава донети Хамлету, не неминовно бољи, али нови живот и пренеће природно на сина своју улогу у процесу стицања бесмртности преко потомака. Као сурогат за рођеног сина, Хорацио је замољен од стране Хамлета да настави да живи уместо њега. Памти ме!- наставља да одјекује драмом.

Дух је ствар таме... Иако повезан по изгледу са вољеним краљем, његово присуство је узурпација живота од стране смрти... Иако је заоденут одређеном краљевском неповредивошћу, појава је такође мрачна... Злослутна је и јасно повезана са нередом... ствар која прати дисинтеграцију човека или државе... Али тај отац, тај краљ, је мртав. Тако, јасно, Дух је такође Смрт... Дух је заиста и двосмислен – на сваки начин... Ако тражимо коначан одговор можемо рећи: Дух није ни добар ни зао, али јесте ствар таме, не светла, смрти, а не живота. (Knight 1965: 102-104)

Основни захтев Духа је освета за његово „неприродно убиство“, али и потреба да остане у сећању свог сина и дворана. Морови духови из дела *Молитва души* (*The Supplication of Souls*), којим је бранио постојање чистилица на прагу реформације, су управо духови који живе у страху да ће бити заборављени или довека у патњи због неизвршавања католичких посмртних обреда. (Greenblatt 2013: 133-150)⁵⁶ Слично, свој есхатолошки статус објашњавања и Дух у *Хамлету*:

Осуђен да неко време ноћу лутам,
А дању у огњу гладујем и жедним,
Док греси што починих за живота
Очисте се, згоре. И да нисам спречен
Причати тајне моје тамнице,
Приче би ове и најмања реч
Разорила ти ум...
Али то се адско откровење не сме
Казати уву од меса и крви. (Šekspir 1966, I, v: 248)

Кошмар који је Дух Хамлетовог оца доживео на самрти наставља се у горем виду у оностраном постојању. Чистилице није поменуто експлицитно, нити је то било допустиво у протестантском свету у коме је свака реч проверана и по потреби цензурирана. Из тог разлога Дух и не сме да открије детаље свог живота после смрти, али је имплицитно довољно речено да Шекспирова публика препозна тамницу као чистилице. Сам Хамлет ће потврдити веру у постојање тог места када се заклиње светим Патриком који се сматрао свецем заштитником чистилица, каже Кембелова. (Campbell 1961: 124)

Дух исказује згражавање и над самим начином смрти, њеном моћи и ненаданом снагом којом узима живот. Извештај Духа о начину убиства (отровом који утиче на грушање крви и избијање красти по целом телу) указује на ужас гротескне метаморфозе тела и иманентне смрти. Као оруђе смрти, Дух наводи змију у кожи Клаудија (а не праву змију, како је лажно представљено) која га је лишила живота магијским отровом. Ова слика наводи на аутоматско поистовећивање Клаудија са библијском змијом (Сатаном) која је навела Адама и Еву на грех. Иако је змија амбивалентан симбол смртности и бесмртности, асоцијација Клаудија са њом се може прихватити само у

⁵⁶ Из дела Стивена Гринблата, *Хамлет у чистилицу*, се може више сазнати о сукобу католика и протестаната по питању чистилица и духова. (2013. *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press) Основне проблеме овог питања приказали смо у поглављу *Ренесансни човек и смрт* и *Шекспиров свет смрти*.

значењу смрти. Оно што је напоследку осудило Духа на тамницу је „змијско“ убиство учињено услед греха, које му није дало прилику да се припреми за смрт (*ars moriendi*).

И напречац
Губа ме покри гнусним крастама
По целом телу, к'о убог Лазара.
Тако сам руком братовљевом, у сну,
Лишен живота, круне, краљице,
У цвету својих греха истргнут,
Без припреме, причешћа, помазања,
Без обрачуна на страшни послат суд,
Са свима својим гресима на глави.
Ужасно, грозно! О, најгрозније! (Šekspir 1966, I, v: 249-250)

Вилсон Најт истиче да је ова слика само есхатолошки еквивалент за телесни страх од физичке смрти. Сасечен у греху, краљ схвата смрт као апсолутну, иако је католичка концепција чистишишта нудила веру у достизање раја из ове есхатолошке сфере. Управо су томе служиле мисе, молитве за мртве, опроснице грехова и друге католичке праксе због којих је, између осталог, и започета реформација цркве. Природно ужасна и страшна смрт коју је стари Хамлет доживео, на нивоу есхатологије постаје незамислива. Патње у чистишишту су описане као оне у паклу, како су традиционално и представљане у католичкој доктрини, а пакао није ништа друго до апсолутна смрт.

Апсолутна смрт, апсолутно зло, зараза и ужас, и цео живот сада је само прича коју говори Дух... ово је Хамлетова визија. Он је видео крајњи ужас зла и смрти у срцу живота. Речи Духа зацрњују време и вечност. Треба запазити да у својим најпознатијим монолозима и сцени на гробљу Хамлетова мисао се простире на цео живот: одређена ситуација је за њега део универзалног проблема... И са ових висина страшног знања, Хамлет корача као човек међу Лилипутанцима. (Knight 1965: 105-106)

У смрти нема потребе за привидом и лажима, те је Дух оличење праве природе бића. Истина која је Хамлета можда више заболела од очеве патње и захтева за убиством је откривање привида и лицемерја света. Смрт оца му је тако донела открочење живота, али га је и упутила на стазу смрти. Хамлет од тог тренутка креће у загробни свет, пратећи Духа и одвајајући се од живих стражара и Хорација. Овај сусрет је Духу донео симболични наставак живота и сећање, а Хамлету смрт и заборав. Он постаје сав посвећен тишини смрти – тражи је од пријатеља и сам је спроводи као тактику борбе против живота.

Хамлет је додирнуо друге светове, сазнао оданде земаљску тајну, дошао до ивице овога света, прекорачио њену црту, завирио преко ње и заувек понео у души спрживу светлост послегробне, загробне тајне, која осветљава целу трагедију и која је у трагичном пламену туге цео Хамлет(...) он је напустио свет времена, прошлост је ускрсла за њ, други свет се разјапљује, он слуша подземни глас понора. Он као да поново рађа, други пут, добијајући од оца и нов живот (више не свој, већ спутан, већ осуђен на пропаст) и нову душу. (Vigotski 1975: 411-412)

Природа Духа је предмет Хамлетове сумње од тренутка његовог ишчезавања. Испраћа га са жељом да мирује у чему препознајемо католичку праксу односа према овим метафизичким појавама. Међутим, у молитви, која је протестанстски чин одбране

од натприродних сила, Хамлет покушава да открије истински разлог појављивања Духа.

Хамлет зна, као и сви тадашњи верници, да:

Дух који видех можда је нечастив,
А ђаво може на себе узети
Допадљив облик; штавише и можда,
Због слабости ми и суморности –
А он на такве има силну моћ –
На зло ме води, да ме упропасти. (Šekspir 1966, II, ii: 277)

Хамлет преиспитује и сопствену слабост духа и меланхолију јер су такви људи најподложнији обманама свог ума, али и искушењима ђавола који жели да им уништи душу. Свестан чињенице да постоји више ствари на небу и земљи о којима ми можемо само да сањамо, Хамлет непрестано мења свој однос према смрти, Духу, његовој природи и оностраности. Он верује Духу, али би волео да смрт није истинита и тако страшна како ју је доживео отац. „Мишоловка“ ће га коначно убедити у истину коју је Дух изнео о смрти и лажи коју је Клаудије проповедао о животу, што ће Хамлета навести да му пожели паклену смрт.

Дух у мајчиној одаји је видљив само Хамлету и то је навело критичаре да сумњају у реалност његовог појављивања. Међутим, будући да је Дух већ извршио свој задатак у трагедији освете - навео је кривца за своје убиство и затражио освету, зашто би га Шекспир поново унео у радњу ако није имао неки дубљи значај? Да ли предсказује Хамлетову смрт која сада постаје неминовна последица због убиства Полонија? Да ли, сада већ готово очишћен од грехова (што је илустровано у *Првом фолију* преко одеће коју Дух сада носи - војничко одело заменио је бели ноћни огртач), наводи Хамлета да позива само анђеле у помоћ, плашећи се да је дошао поново да га води са собом? Хамлет више не сумња у природу Духа, „мишоловка“ га је уверила у истинитост његових речи, а ипак је застрашен његовом другом појавом. Свестан да освету још није извршио, али и да је одузео Полонију живот, Хамлет је ближи смрти него раније. Успева само још да изнађе снаге и удовољи Духу тако што ће смирити своју охолост према мајци и понудити јој опрост.

Сада, само Хамлет може да га види, околност која доказује синовљеву прогресивну асимилацију у родитељску вољу. Заиста, до петог чина Хамлет ће у потпуности бити асимилан у творца његовог бића, дух његовог оца и када се на крају умеша у радњу, неће морати да се манифестује као посебна целина: моћи ће да говори кроз отеловљеног медијатора растављеног тела, његовог сина. (Russell 1995: 135)

У духу ренесансног веровања, лако је схватити разлог због кога Гертруда не види Духа у овој сцени. Чак је и краљ Џејмс I веровао да ђаво може да згусне ваздух око духа да га нико не може видети, осим особе којој се јавио, истиче Фрај. (Frye 1984: 16) Гертруда не види Духа и због негирања смрти кроз целу драму, али не може да не види смрт на Хамлетовом лицу. Као у огледалу, смрт ће наћи начин да покаже своје лице.

Гертруда тада постаје свесна свог греха, а Хамлет своје улоге осветника. Дух више није потребан драми. Његова трагична функција је завршена. Сам Хамлет га после ове сцене деперсонализује: називао га је оцем, а на крају је само мотиватор освете, казне и разрешења. Рекло би се да је процес туговања и прихватања очеве смрти код Хамлета коначно прошао. То је била једна од улога Духа: суочити Хамлета са смрћу, натерати га да сумња, да преиспитује и коначно прихвати трагичну судбину људског рода. Хамлет постаје спреман да се помири са неминовношћу смрти човечанства и себе самог, а томе посебно доприносе физичке манифестације смрти у сцени на гробљу.

Када је стекао веће искуство о смрти после сусрета са Духом, убиства Полонија и спасавања сопственог живота, Хамлет је спремнији да овај феномен испитује као доктор који сецира леш. Иако га ноншалантно понашање гробара према смрти зачуђује, Хамлету је сада материјализација смрти и њена физичка пројекција у сцени на гробљу подношљива, штавише, интересантна толико да га интересује: „Колико човек лежи у земљи док не иструне?“ (Šekspir 1966, V, i: 336) У овом једном питању спајају се два симбола смрти, оба вишезначна, али у овом случају оба у контексту смртности. Вода је, установили смо, симбол стварања, живота и рађања, али и хаоса, царства мртвих и саме смрти. (Курер 1986: 187) Земља нас у смрти прима, у њој се распадамо, али смо из ње и потекли. Прах праху. Она је родитељка и сахранитељка, *prima materia*. И само гробље је као симбол пун емоција и изазива како бојазан и сету, тако и мирно размишљање, каже Тома. (Тома 1980 :21) Оно је и „град мртвих“ и симболични опозит заједнице која живи, амбивалентан симбол смрти и ускрснућа, утробе земље и мајке земље. Макарбистичке слике гробља, гробова, лобања, црва, костију, лопата и труљења тела стварају изванредну сцену смрти како на физичком, тако и на метафизичком (симболичном) плану јер чињенице можда нису тачне, али симболи јесу, рекао је Борхес. Међутим, симболи скривају своја значења исто толико колико отривају.

Све ове слике припадају традицијама *memento mori* и *Плеса смрти*, чији је примарни циљ био приказати смрт као једину непристрасну константу живота. Примарни разлог употребе оваквих слика смрти није био изазвати гађење над лешом, већ исказати бес због губљења граница у смрти између краља и крадљиваца, богатих и сиромашних. Лични идентитет не постоји у смрти и тело се универзално распада у прашину. И Џон Дон је последње поништење човека видео у „другој смрти“, у гробу са пропадањем тела. Од тела постаје „чашица песка, све што је остало од нашег земног праха, и на хрпу смећа, све што је остало од наших костију.“ (Don 2008: 136) Црви постају наша породица и хране се нашим месом. Лобање постају „својина госпође Цркосаве, без усана“, каже Хамлет. (Šekspir 1966, V, i: 334) Хамлет ће на то указати још

када говори о Полонијевом лешу кога вечерају црви. Као и сви симболи који својом појавношћу указују на велика подручја идејног значења, односно, нуде метафизички спој видљивог са невидљивим, црв је симбол смрти и растакања. Црви играју велику улогу у циклусу смрти. До краја XIX века владало је уверење да буве и муве настају у земљи и измету или чак из самих лешева, а затим се материјализују као жива бића. „Чула сам како мува зуји кад сам умрла“ написала је Емили Дикинсон. (King 2008:145) Као природна сила која са лакоћом уништава тело, земља је била цивилизацијска тајна и проблем.

У гротескној метаморфози леша, полне разлике су разобличене мање више тотално, тако да Хамлет може рећи Јориковој лобањи: „Иди сад у госпођину собу и кажи јој да лице може намазати слојем дебелим ко палац, ипак ће најзад овако изгледати.“ Готово одмах након његовог обраћања лобањи, заправо, процесација сахране са Офелијом улази, као да би поставила одличан пример тих процеса пропадања које је мало час забележио. (Berry 2002: Kindle edition, chapter III)

Персонализовање смрти, које је Хамлет покушао да начини у присуству Јорикове лобање, заправо, представља покушај утехе јер страх лежи у индиферентности смрти која поништава све наше посебности и разлике. Страшна двосмисленост о смрти коју је Дух донео на почетку драме, сада се разлаже у виђење смрти као процеса нестанка бића кроз природне елементе у потпуно суровој, реалистичкој слици.

У перспективи лобања, које се јављају у гробу од Каина до Александра и од Александра до дворске будале Јорика, садржана је друга димензија времена, чији су главни актери црви. Лобања у ренесансној иконографији симболизује смрт. Средњовековна и ренесансна смрт је увек присталица егалитаризма; нема обзира ни према лепоти, ни према узрасту, ни према достојанству. Сцене са гробарима се, тако рећи, директно изводе из „Плеса смрти“. Оне приказују људску историју од Адама до Хамлета, преко гробара. Они настављају Адамов занат. Најјачи гробар је онај што гради вешала, јер та грађевина надживи хиљаду житеља. Логичну и драматичну консеквенцу те интерпретације чини повезивање сцена с Духом с Гробарима. Хамлет на крају мора поверовати у тог Духа - Гробара и Градитеља вешала. (Kot 1986: 186-187)

Једина лобања којој се зна идентитет служи Хамлету да је обуче у одећу сећања. Одмах након што је кренуо да се сећа Јорика као сурогата свога оца, лобања престаје да нуди особене карактеристике и постаје непрепознатљиви остатак главе сваког човека, слика *memento mori* или препознатљива фигура са слика *Плеса смрти*. Јорик носи маску свих оних које смо некада волели, а који су умрли. Хамлету је та лобања асоцијација за причу о смртним херојима античког света, чији крај описује са тако сигурним сазнањем шта се дешава у смрти као да је пратио Дух свог оца у земљу из које се вратио, сугерише Мајкл Нил (Neill 2005: 235-236) Немост лобање доминира сценом у којој језик пропада пред ништавношћу смрти. Једина прича која овде има смисла је она која, попут времена, броји сате од колевке до гроба. Када гробар каже да је почео да се бави овим послом оног дана када је принц Хамлет рођен, он постаје Хамлетова сенка, смртни двојник, као што је мистериозни Ламорд Леартов. Заправо,

цела сцена на гробљу је материјализација унутарњег пејсажа Хамлетове душе, сугерише Џон Вивијан. (Vuууан 1959: 55)

Лобања је најдоминантнији материјализовани доказ смрти у драми, али је исто тако и вишезначни симбол коме се од времена првобитног човека придавала висока вредност. Парадоксално, она се због своје чистоте наспрам нечистоће меса у распадању поистовећивала са постојаношћу и бесмртношћу, чуварем душе и говора. (Тома 1980: 350) Међутим, у Хамлету она постаје место становања „госпође Цркосаве“ (Šekspir 1966, V, i: 334) којом могу да се играју гробари као са лоптом. Некада симбол победе живота над смрћу, како у верским тако и у магијским ритуалима, сада лобања постаје симбол смрти. У хришћанству она има двоструку улогу: симбол је таштине овосветских ствари, док удружена са крстом представља вечни живот. (Купер 1986: 93) У контексту ренесансне традиције *memento mori* и *Плеса смрти* и значења ове сцене у драми, лобања постаје претећи симбол смрти, али мање страшан од распаднутог тела због танатоморфозе, па и од метафизичког Духа, јер непокретна лобања која нема руке да зграби је мање застрашујућа, каже Спинрадова. (Spinrad 1987: 23) Хамлет се суочава са огољеном лобањом у рукама. Чињеница двоструког значења симбола смрти само доказује, по ко зна који пут, да о смрти не можемо говорити изричито у само једном контексту због вечне полифоне жеље човека да у њој открије вечност. Смрт јесте пропадање, крај и коначност живота каквог знамо, али садржи наду да ћемо у њој наставити да постојимо вечно у неком облику.

Искуство на гробљу делује на Хамлета отрежњујуће и наводи га да престане да се плаши смрти када успоставља свој идентитет и на тренутак се враћа здравом разуму. Иако ће га Офелијина смрт накратко поново вратити у стање лудила, оно не настаје као последица страха од њеног леша од кога више не зазире, већ због нестанка персонификације љубави коју је она представљала. Ускакање у Офелијин гроб може да значи само патњу због њене смрти, али симболички Хамлет је спреман да у гроб уђе. Њен леш ће метаморфозирати у љубичице које су као врста цвећа још један од амбивалентних симбола смрти. Цвеће брзо вене и умире, али се зато поново рађа и васкрсава.

Хамлет је од неодлучности и агоније поводом смрти у првим сценама доживео трансформацију преко слика *memento mori* до смирености пред овим феноменом. Дух није имао функцију у драми само да открије свог убицу и тако натера Хамлета на освету, то је могао да уради било који лик у драми. То чини управо Дух да би Хамлета довео до сазнања да је смрт страшна уколико се не припреми за њу. Хамлет ће напослетку то и учинити, али не католичким помазањем и исповедањем, већ преко

физичких манифестација смрти до протестантске вере у провиђење. „Ова драма је прогањана не `физичким страхом од смрти, већ страхом од бити мртав`.“ (Watson 1994: 84) Дух је требало да потврди Хамлету постојање живота после смрти и бесмртности, било да долази из чистилишта или не. Међутим, бесмртност попут очеве је страшна, она је попут кошмарног сна кога се Хамлет прибојава. Можда се из тог разлога не одлучује за самоубиство. Покушавајући да схвати онтолошку природу смрти, Хамлет ће се загледати у све њене манифестације. Иако заборавља да се Дух као путник вратио из земље смрти, он ће свикнути на смрт као неминовну силу која изједначаје све и претвара у прашину. Дух га није подстакао да размишља о свом есхатолошком статусу, нити му је улио наду у бесмртност. Подстакао га је да размишља о голој смрти, њеном ефекту на људско тело, смрти као општем и вечном феномену. Тек када је смрт схватио као суштински елемент људског живота, Хамлет ће постати „биће-за-смрт“. Исказивање вере у провиђење ће му помоћи само да је достојанствено прихвати. Хамлет није ни дошао до коначног одговора шта је смрт - да ли је смрт бити дух или лобања, бесмртна душа или прашина, али ју је прихватио. Остало је ћутање!

5.6. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у *Хамлету*

Да ли се на крају *Хамлета* стиче утисак апсолутног повратка реда, прихвата неопходност жртава зарад формирања срећније Данске и нуди утеха да су добро, љубав и моралност ипак вредносне категорије човека које могу надвладати зло, таму и смрт? Какву вредност представља љубав наспрам смрти у драми, нуди ли драма одређена комична олакшања која могу да ублаже апокалиптични свет *Хамлета*, ко су ликови који остају у животу на крају драме и могу ли они донети осећај прихватања неминовности трагичне катастрофе зарад срећније будућности су теме којима ћемо се бавити у овом одељку.

Љубав је једина категорија, према мишљењу Еугена Финка, која обележава људско постојање, а са којом се можемо борити против смрти. У њој се отварамо ка не-смртности. Љубав уздиже животе у бесконачно, иако може да буде болна и уништавалачка. На тај начин је повезана са смрћу и у истој мери је мистериозна као она. Финк каже да љубав „прелама биће, истрже га из чврсто уклопљеног хабитуса његовог обичног сопства, лишава га сопства демонском силом.“ (Fink 1984: 275) Тако човек може искусити нагон смрти у нагону живота. Већ је речено колико је и из којих разлога женска страст представљала опасност за мушкарца у ренесансном свету. Обазривост у љубави је била једини начин да се човек заштити од њеног прождирућег ефекта,

губитка себе и разума. Међутим, Ерос је као нагон за увек - бивством својим чулним и надчулним делом створио заједнице и цивилизацију понављањем живота кроз рађање. Кроз љубав се једино можемо опирати смрти на земаљски начин и добити бесмртност и победу давањем живота потоњим генерацијама. Хришћански устројено друштво није имало световне, колико духовне предрасуде о љубави и женама које су приметне и у *Хамлету*. Фројд је приметио да су све репресије нагона живота настале као негација реалности смрти. Нагон смрти је, према Фројдовом мишљењу урођен човеку, окренут самодеструкцији и самоубиству, агресији и убиству. Али и као такав, он утиче на динамичан ток стварања, на Ерос. Ако пратимо ову психоаналитичку концепцију два супротна, али прожимајућа нагона, рекли бисмо да је Хамлетов нагон смрти толико преузео примат над нагоном живота да у његовом свету више није било места за Офелију, чак и да је била идеална љубавна хероина. Концепција трагедије заправо и намеће слом позитивних категорија у животу да би испунила свој циљ – нагласила страхоту трагичне људске судбине и довела јунака до крајњих граница свог несрећног постојања, најчешће у смрт. У таквом свету нема места за љубав, а ако постоји, она ће постати жртва трагичних околности.

Свет у којем су Хамлет и Офелија расли и у којем су пре времена покошени - је неоплељен врт где расте све у коров, што тај коров племенитој биљци одузима светлост и ваздух, што је то свет ишчашених зглобова које треба намештати, тело с опаким чиревима који се морају одстранити, трула тамница у којој људи као Хамлет не могу ни слободно живети ни, вољени, волети. (Клајн 1991: 314)

У *Хамлету* је могућност велике љубави само назначена, она је непреживљена, неисказана до краја – ухватили смо саме мале обресе љубави Хамлета и Офелија пре почетка драме и то је, сходно крају ове несуђене љубави, још трагичнији доживљај. Наспрам остале три „велике“ трагедије у којима љубав заузима веће место, у *Хамлету* је њено постојање укаљано поступцима Гертруде, али и захтевима патријархалног света којима је Офелија морала да се покори. Стичемо утисак да Хамлет жали што је до тога дошло и покушава на свој, донекле морбидан начин, да испита Офелијину верност. Када му се учинило да је и она неверна, он ће посве дићи руке од љубави, али је неће заборавити, јер када она нестаје и сам Хамлет је спреман за смрт.

Фројд је све приписао Едиповом комплексу: гађење према свим женским бићима уследило је због понашања мајке Гертруде. Она је заправо права несвесна жеља младог Хамлета који није смео себи то да призна, а Офелија је замена за мајку (у прихваћеним социјалним оквирима идеална замена). Најједноставније објашњење оволиког напада на Офелију је фројдовско. Схвативши мајчину превару као неверство којим омаловажава не само бившег супруга, већ и сина, Хамлет спушта све жене на исти ниво. Има мишљења да Хамлет зна да његов разговор са Офелијом слушају краљ и Полоније

и да њима заправо шаље поруку, али Шекспир то нигде није наговестио, као што је чинио у другим драмама у којој ликови преслушкују (као у *Отелу*). Хамлет каже да је Офелија девица, а опходи се према њој као да је проститутка, али шта год се десило раније, сада му се жене гаде. Толико му је стало да мајци докаже њен морални пад да га чак и убиство Полонија, због којег му прети смрт, не може спречити у томе. У том нападу убиство је мање језовито од преваре, каже Брустејн. (Brustein 2009: 16) Речи којима показује своје гађење су улцери, пликови, инфекције, заразе. Када полуди и Офелија постаје опседнута сексом. Песма о светом Валентину наговештава да пребрачни сексуални однос може да поништи заклетве брака. Таква препрека није спречила Шекспира да се венча са Аном.

Већ смо истакли да Лакан сматра да јака Хамлетова жеља произилази из мајчине жеље. Када је изгубио оца, краљевић је изгубио ослонац у ауторитету и како није имао времена да га ожали, он одмах своју жељу усмерава на мајку. У покушају да се одупре тој жељи, он ће се паралисати. Окренуће се Офелији или „мамцу“, како је Лакан назива, али када му она враћа поклоне, Хамлет је дезорјентисан и све до њене смрти неће пронаћи особу са којом ће се идентификовати. То ће напоследку постати Леарт.

Ми нисмо у прилици да видимо класичну љубавну сцену Хамлета и Офелије и то доводи до још веће недоумице око њихове љубави и веће трагичности. Из Хамлетових уста ми директно не чујемо изјаве љубави према Офелији, осим оне у њеном гробу. Посредно смо у прилици да чујемо његова обећања Офелији преко писма које је јој писао и чини нам се да оваквог Хамлета ми не познајемо. Он је зове идолом душе, небеском и најдивотнијом Офелијом и моли је да никада не сумња у његову велику љубав. Додуше, он јој обећава љубав докле год је „ова машина његова“. (Šekspir 1966, II, ii: 263) Ми одавно знамо да та машина није више његова, њоме управља реч Духа, императив освете и сенка смрти. Само једну сцену пре тога и Офелија је видела како му „уздах руши целу грађу“. Ова сцена без речи, коју Офелија препричава, је посве индикативна за осећања која су преплавила Хамлета толико да не може да говори, већ само да уздише. Он уздише због сусрета са смрћу, због тешког задатка који му је наметнут, због расанка са Офелијом коју посматра као да је последњи пут гледа, као да је из пакла дошао и у пакао се враћа.

Он ме ухвати
За руку и тако чврсто држаше...
И тако ми се унесе у лице
К'о да га црта. Дуго је ост'о тако.
Најзад затреше мало моју руку,
И трипут главом климну горе-доле.
Уздахну тако тужно и дубоко
К'о да му уздах руши целу грађу
И односи цео живот. (Šekspir 1966, II, i: 263)

Хамлетова љубав према Офелији је неизрецива, само сјај његових очију фокусираних на њу у овој сцени говори о тузи која га је обузела. Овако се понаша човек који је дошао до страшних сазнања и то из уста мртвог оца и који је дошао Офелији са надом да ће му њена нежност ублажити страшно искуство, јер је ово прва сцена у којој га видимо после сусрета са Духом. Оно што је сазнао превише је за „младу крв“ и за „уво од крви и меса“. Да ли би Офелија била у стању да поверује, прихвати и преживи овакво сазнање? Да ли је Хамлет штити од трагичног пута на који мора да крене сам? Хамлету је било потребно мало светлости и доброте у животу, али све остале околности су замрачиле и ту потребу. Танатос је прогутао Ероса, смрт је победила љубав.

Шта се дешава у њиховом односу од ове сцене до оне када је шаље у манастир? Офелија је одбила његова писма и ускратила му своје присуство слушајући савете оца и брата. Јасно нам је да је Хамлетов поздрав у претходној сцени био коначан растанак од Офелије, испуњен неверицом и немом тугом. Сада је Хамлет посве сам и без икаквог позитивног уточишта у животу. Из тог разлога одмах назива Полонија рибарем (што је имало погрдно значење подвације или блудника). Када жели од Хамлета да добије опроштај, Полоније добија овакав одговор: „Ви, господине, не можете узети од мене ништа што вам ја не бих драговољно уступио – осим живот мој, осим живот мој, осим живот мој.“ (Šekspir 1966, II, ii: 266) Можемо ли ово тростуко понављање исте синтагме протумачити као Хамлетово признање да му је Полоније, забранивши Офелији да се виђа са њим, одузео живот?

Следећи пут када видимо Офелију и Хамлета заједно је заправо први пут да присуствујемо њиховом сусрету. Хамлет је већ преживео велику унутрашњу борбу свог „бити“ или „не бити“, пуну сукоба противречних душевних сила, контроверзних осећања и амбивалентних мотива. Чак и у том стању, он Офелији прилази са надом, са жељом за њеним молитвама које ће му умањити грехове. Међутим, када му врати поклоне које јој је раније дао, следи преокрет у његовом понашању. Ова сцена изазива много контроверзи из више разлога. Постављају се питања да ли Хамлет зна да су краљ и Полоније иза завесе и да слушају разговор, а има назнака да то наслућује, да ли је Хамлет толико огорчен још једним чином женске притворности попут мајчине и да је духовно разарање толико да се не може контролисати, да ли је шаље у манастир због жеље да је заштити или осуди, ако узмемо у обзир тадашње погрдно значење речи манастир...? Питања се нижу, а дефинитивног одговора нема. Ми бисмо рекли да је његово опхођење према Офелији у овој сцени последица туробног расположења израженог у претходном монологу, у коме је исказао тако снажну жељу за смрћу и

самоубиством, што га и нагони да одмах помисли на грех када је угледа са молитвеником у рукама. Офелијино враћање поклона постаје последња кап у чаши пуној мутне воде Хамлетовог живота.

Душа се савија до самоуништења и негира самостално спасење у лепоти и љубави. Када живот изгуби радост изгуби и значење, Офелија га на тренутак подсећа на његово пређашње бивствовање, али када му врати поклоне желећи да га подсети на старог себе, он је одлучан да тај део себе заувек одбаци... Много повезаних ствари стоји на путу Хамлетове заклетве на освету – племенитост, љубав, разум и чак, на крају, живот; зато је унутрашњи конфликт толико горак и пролонгиран. Неуглађена природа би их одбацила брзо, просветљена би се понашала као Просперо. Хамлет стоји између. Он тоне у живи песак мало по мало. (Vuууан 1959: 44)

Колоквијално значење манастира у Шекспирово доба је било јавна кућа, али Роберт Брустејн не сматра да је Хамлет имао ово на уму. Он упозорава Офелију да пронађе уточиште у целибату јер једино тако може да спасе своју невину душу. (Brustein 2009: 14) Себе назива овејаним нитковом и, огорчен на људски род, сматра да Офелија не треба никоме да верује и ради њеног спасења је шаље у манастир. Ово осећање је помешано са мајчином преваром, а поистовећење Офелије са њом је неминовно. Постојање притворности на свету је оно што је Хамлет открио у разговору са Духом. Као да је први пут у животу сазнао да неко може да носи лицемерну маску. Шминкање и улепшавање лица и тела се приписивало проституткама у Шекспирово време, довољно је и не украшено лице било искушење за мушкарце, каже Брустејн. (Brustein 2009: 34) Жена је доказ духовне корумпираности јер има потребу за прикривањем природног идентитета, али ми не знамо да ли се Офелија шминка јер Хамлет ове речи говори у множини, што указује да можда мисли на мајку. Хамлет и у овој сцени мрзи више себе него њих јер жели да га мајка није уопште родила, па и Офелији саветује да не рађа грешну децу. Да није познавала његову некадашњу природу и видела у њој оличење доброте, учености, спретности и љубави, Офелија се не би молила после оваквих осуда да га небеске силе исцеле.

Све је то сада разорено, све!
А ја, најбеднија и најнесрећнија
Од свију жена, што сам пила мед
Заносне песме завета му свих –
Сад гледам дивни, краљевски тај ум
К'о раздешена звона промукао...
И ја, бедна, вај!
После прошлих нада, гледам сав јад тај. (Šekspir 1966, III, i: 283)

Кад их у сцени на представи поново видимо заједно, Хамлет се понаша као разочаран и одбијен љубавник и свирепо јој се удвара. Овај дијалог је пун сексуалних конотација да и Офелија примећује да је он „рђав“ и да „боцка“. Она тада говори једну посве кратку, али трагично истиниту реченицу: „Ја не мислим ништа, господару.“ (Šekspir 1966, III, ii: 285) Заиста, она је толико пасивна у животу, подређена оцу, брату, краљевићу да ће се њен сопствени идентитет потврдити тек у слободно

одабраној смрти. Офелијина улога се појављује у крајње двосмисленом обличју, али је једна од великих фигура човечанства, мислио је Жак Лакан. „Нико никад није успео да сазна да ли је она сушта невиност, која дочарава своје најчулније пориве с једноставношћу чистоте која не зна за стид, или је она, напротив, дроља спремна на све радње. Текст је у том погледу шарена лажа.“ (Lakan 1987: 312)

Хамлет има удела у њеној смрти јер ју он лишио сигурности коју јој је патријархат нудио. Хамлетово убиство Полонија ће се тако брзо одразити на њену психу да ће само песмама и цвећем бити у стању да комуницира. Песма о девојци која на светог Валентина одлази младићу у постељу је могући показатељ Офелијиног признања кривице да се подала Хамлету, али исто тако може бити и исказивање сузбијених и неостварених сексуалних фантазија. Овакво стање ће је одвести у смрт и гроб, када ће добити Хамлетово страшно признање љубави.

Волео сам
Офелију. Браће четрдесет хиљада
Са свом множином своје љубави
Достигли не би моју. (Šekspir 1966, V, i: 340)

Спреман би био да за њу гладује, плаче, туче се, кида себе, пије сирће и једе крокодиле, али и да се одрекне свог живота и са њом буде сахрањен. Неодољива чежња за смрћу и љубави (Танатос и Ерос) се у овом тренутку преплиће, а Хамлет, већ довољно едукован да прихвати неминовност и ништавност смрти, олако одустаје од борбе са Леартом. Набрајајући шта би све учинио за њу и постављањем истог питања Леарту, он као да криви обојицу што нису ништа учинили за њу док су могли да јој помогну. Можда је тако бурно реаговао да би смирио своју савест. Кратко поистовећивање више с идејом о љубави него с правом оданости, преобраћа се у резигнираност и прихватање узалудности и бесмислености борбе, љубави и живота.

Ал`шта мари!
Може се Херкул намучити вас –
Маукаће мачка, урликаће пас. (Šekspir 1966, V, i: 340)

Ништа не може вратити Офелију из мртвих, нити се трагична судбина човека као „бића-за-смрт“ може променити. Људи ће умирати и то ништа неће променити. Многи критичари су тумачили ово Хамлетово исказивање љубави као театрално, изазвано Леартовим скакањем у гроб и његовим патетичним речима. И заиста, после ове сцене Хамлет више не помиње Офелију, чак усхићено препричава Хорацију догодовштине са мора и шали се са Озриком. Да ли је толико свикао на смрт да му она постаје посве уобичајени догађај који је морао да се деси и Офелији, сходно његовој новостеченој вери у провиђење? Само сазнање да је Офелија мртва поразило га је сасвим, чак и да је после сцене са лобањама Хамлету остала мала нада да смрт може донети спасење, сада је нестала. Смрт искључује брак и осујећује могућност израњајућег живота, сугерише

Гертруда у сцени сахране Офелије. Прошлост се кроз Јорикову лобању појавила да исмеје садашњост. Будућност, или једна врста могуће будућности за Хамлета је сахрањена. Жак Лакан је, на пример, сугерисао, да је баш њена смрт научила Хамлета да жали и воли и тиме он заправо успоставља свој идентитет. (Lacan 1977)

Без обзира што не можемо да донесемо дефинитивни закључак о снази Хаметове и Офелијине љубави, можемо рећи да љубав у овој драми није та снажна покретачка сила која би могла да се супротстави смрти и умањи набој нагона смрти који је завладао и Хамлетом и Офелијом на крају. Љубавно разочарење које су обоје доживели, само се утопило у већ владајући нагон смрти и љубав није била превише јака да би га могла надвладати. Само је могућност те љубави остала као нешто за чим жалимо, а она сама је довела до још трагичнијих последица да бисмо у њој могли видети вредност која чини смрт посве прихватљивом, као што се дешава у *Ромеу и Јулији*.

Постоје ли комичне сцене у драми које могу да умање ту мртвачку атмосферу и ублаже задах смрти, које у другим трагедијама служе као, такозвана, комична олакшања? Драјден је први увео овај појам у теорију драме да би одбранио нападе класично настројених критичара на макабристички хумор у трагедијама, односно мешање комичних и трагичних елемената. Филип Сидни је био један од њих. Међутим, Драјден је истицао да такви делови смањују стрепњу у трагедији, отклањају поглед од смрти и паузирају ишчекивање ради предаха. Иако смрт није феномен са којим је примерено шалити се, то је један од начина да се умањи страх од ње. Чак је и сама смрт у склопу иконографије *Плеса смрти* често сликана као шаљивција, са капом луде и звонцима који најављује њен долазак. Средњовековна уметност обилује смехом и шалом о ужасу смрти. Још је Ђаво у средњовековним миракулима био представљен као комична фигура да би му се одузела моћ и умањио страх од њега. Дакле, шала која има циљ да разоткрије апсурдност смрти, да стави акценат на искуство тела и континуитет колективног живота постаје одбрамбени механизам борбе против страха од ње, каже Мајкл Бристол.

Смрт је третирана као подсмешљив предмет у многим Шекспировим трагедијама, као што је то чињено и у трагичним драмама његових претходника и савременика... За Шекспира и многе његове савременике, међутим, смрт је посебно погодан предмет за смех, и сахране су често прилике за шалу, бурлеску и језик који не одаје почаст. Трагично весеље није ограничено само на комедију. (Bristol 1985: 179)

Можемо ли сцену са гробарима, који су у листи драмских лица представљени као луде или будале, схватити као комедију или гротеску, комично олакшање или трагично упрошћавање смрти? Да ли шала на гробљу може умањити трагични замах радње или служи само да га појача? Гробари су првенствено споредни ликови у драми који својим простим говором не исказују интересовање за догађаје око њих, што их објективизира.

Функција луде добија сврху популарног античког хора - да открије нихилистички несклад социјалне неправде која је узалудна, сугерише Мајкл Бристол. (Bristol 1985: 188) Гробари нису оптерећени овим чињеницама јер су радећи дуго тај посао постали свесни да су у смрти сви исти и зато могу да певају и да се шале на рачун смрти. Они се прво шале са двосмисленим значењем смрти Офелије и први гробар комично објашњава разлике између самоубиства и несрећног случаја утапањем:

Овде је вода – добро; овде стоји човек – добро. Сад, ако овај човек дође овој води и утопи се, онда је то он који се утапа, хтео-не хтео, јер је он ишао; запамти то. Али ако вода дође к њему и утопи га, онда се он не утапа; ерго, онај који није крив за своју сопствену смрт не прекрађује свој сопствени живот. (Šekspir 1966, V, i: 332)

Ово само за тренутак смањује напетост у радњи, али не одваја поглед од гроба и лобања које га окружују и не умањују предсказање смрти. „Комично и случајно узнемиравање костију дворана сугерише да чак и у овом наизглед последњем почивалиштву границе и даље морају да се прелазе.“ (Мелцер, Вилијамс 2000: 151-152) Веристички однос луда према смрти, певање песмица док копају гроб и играње са лобањама као да су све Каинове не умањују већ изграђену атмосферу туге и смрти, већ само уносе језу. Хладном и посве натуралистичком визијом смрти они откривају сурову истину да је, као што Вотсон каже, читав наш живот певање поред гроба, омогућен навикама и културним обичајима који нас одвајају од чињенице смрти која је увек око нас или испред нас. (Watson 1994: 92) Гротескна појава два гробара је тако антифона великој загробној симфонији смрти и ужаса последње сцене, сугерише Витезица. (Витезица 1924: 16)

Како смо до сада нагласили, ова сцена има посебан значај за самог Хамлета и његов однос према смрти. Он се на тренутак упушта у игру речи са гробарем и надмудрује се са њим. Исто као и шала око црва који вечерају Полонијев леш, шала око власништва гроба има за циљ негирање озбиљности смрти као феномена, покушај ублажавања њеног ударца, али најпре саживљавање са њом. И у томе се заиста успева јер је Хамлет после тога спреман да се загледа у Јорикову лобању и поистовети Александра Великог и Цезара са свим смртницима. Први гробар сматра себе власником гроба који копа иако не лежи у њему, јер је одавно схватио да је сваки човек по рођењу осуђен на гроб. За њега нема разлике у становнику гроба - сам гроб је значајан елемент људског нестајања. Нико у смрти ништа не поседује. У њему сви губе идентитет – он је свачији и ничији.

Када се смејемо гробаревим глупостима, ми признајемо да је проблем смрти не само нерешив и у конфликту са људским саосећањем, као што је Хамлет болно схватио: већ је крајње смешан... Изненада, у новој смо вези са Хамлетовом агонијом, компликованом везом у којој реагујемо са смехом и сузама – две емоције у исто време, и то је иронично. Комедија у Хамлету, дакле, је јасно други одговор на апсурдност: смех је друга граница у трагичном свету. (Marsh 1998: 134-135)

Вотсон сугерише да је црни хумор ове сцене пародија на судњи дан. Лобање излазе из гробова да истрпе Хамлетове осуде, али једино васкрсење које се нуди је есхумација, судбина које се сам Шекспир прибојавао. Људска историја је од Адама испуњена копањем гробова, а данска историја је започела копањем гроба за старог Фонтинбраса, чиме почиње процес смртности тог света. Чињеница да млади Фортинбрас наслеђује Хамлета говори о томе да време брише људска достигнућа, да их ствари за које су се људи борили и умирали враћају на почетно место. Више није ни битно ко је добио битку између старог Фортинбраса и Хамлета, нити да ли је Офелија отишла у воду или вода до Офелије. Први гроб који је гробар копао у свом животу је гроб за Фортинбраса, ископан истог дана када се Хамлет родио, као да је гроб био спреман кенотаф од његовог рођења. Која је онда сврха Хамлетовог рођења, шта је требало да исправи? Мисија освете је метафора или маска за мистериозни задатак имплицитан за рођење људског бића. Хамлет тек тада почиње да схвата смрт и отуд френетично присвајање свог идентитета на Офелијином гробу који је неодвојив од очевог као смртника. На ивици смрти, у Офелијином гробу, већ свестан жаловости живота, Хамлет доживљава неку врсту преобраћења тражећи смиреност у хришћанској формули, закључује Вотсон. (Watson 1994: 89-92)

Комично олакшање ове сцене је заправо претеће, као и слике прославе дуела које замагљују близину смрти. Дистракције маскирају смрт, али не могу је прекрити и отклонити из живота. Могу нам само бити упозорење да у њима треба уживати и живети их док смрт не дође, јер је она „сурови стражар, тачан је кад нас хвата“, како нас Хамлет упозорава на крају драме. Свеједно је да ли племство филозофара поетским дискурсом или гробари прозним о феномену смрти, значење је посве једнако: сви су предодређени за смрт. Иконографија *Плеса смрти* и *temento mori* само служи да их на то подсети.

Док су људи живи неравноправни су, међутим, послје смрти тјела нестају, остају кости – ниједи сведоци да је смрт немилосрдно поништила све разлике између људи; људска тела постају гозба највећих просјака – „црви се хране царски“, „на истој трпези“ су „угојени краљ и мршави просјак“. Шекспир хумористички слика неједнакост међу људима док су живи и једнакост коју лако постижу мртви. (Радуловић 2002: 107)

Шта нам на крају остаје после толико слика смрти, лешева и Хамлетовог ћутања? Импулс живота који се у трагедији стидљиво појављивао кроз љубав Офелије, причљивост Полонија, инцестну љубав Клаудија и Гертруде и раскалашност Леарта свешће се на хладну, рационалну и уздржану фигуру Хорација, гласника смрти, дворску улицицу и Клаудијевог саучесника Озрика и ратоборног Фортинбраса који, без обзира на покољ на који наилази, граби своју срећну прилику и преузима престо Данске. Његове речи наговештавају успостављање реда и коначно обећање да ће се погребни

ритуал Хамлета спровести у потпуности, како и доликује. Фортинбрас је оличење чврсте, одлучне и хладне владарске руке која је Хамлету недостајала све време и само у том контексту се можемо помирити са његовим наслеђивањем престола, иако му по неком праву припада, чиме указује на враћање времена и точак судбине. Не можемо да не жалимо што је та прилика ускраћена Хамлету који је био жртва околности. Џон Вивијан чак види у Фортинбрасу симбол рата јер је рат у који иде самоубиство човечанства, тако да и његово наслеђе данског престола значи само пораз човечанства и наставак геноцида. Његове последње речи: „Нек` војничка свирка и обреди ратни за њега гласно проговоре сад“ дају ритам смрти посмртном маршу, сугерише Вивијан. (Vuууан 1959: 60) Ова слика је и асоцијација на бубњеве који су на сликама *Плеса смрти* подразумевали апокалиптичну најаву судњег дана, каже Мајкл Нил. (Neill 2005: 59)

Хорацио је све време ван трагедије, посматрач и приповедач који ће ту улогу у пуном смислу преузети на крају. Иако са њим започиње радња и завршава се, он више има улогу коментатора, наратора или хора који коментарише, објашњава и упознаје нас са радњом. Његов једини страствени чин који показује у току драме је покушај самоубиства што делује исхитрено, неверодостојно његовом карактеру, готово као последични импулс дешавања око њега и доказ трагичности тренутка. Можда зато лако пристаје на Хамлетову молбу да остане у животу, очува његово име и испрати га у смрт попут исповедника у *ars moriendi* традицији. Већ смо нагласили несклад у његовом хришћанском опроштају од Хамлета, у занемаривању провиђења у дешавањима које препричава и инсистирању на случајностима судбине. Када каже да ће о другим „плановима тајним“ још причати, можемо се надати да ће испричати Хамлетову сторију као последицу коначног Божјег плана да сачува и унапреди цели свет. Према калвинистичком учењу о провиђењу, Бог је активан у промени судбине, он унапред зна последице које могу произаћи из одређених дела и реагује. Само тако судбину о којој Хорацио прича на крају драме можемо схватити као инструмент Божјег провиђења.

Хорацио ће наредити: „да ова тела буду изложена на позорници посматрања ради“ (Šekspir 1966, V, ii: 354) да би се Хамлетово тело сачувало од прашине и указала му се заслужена пажња макар неко време док не наступи процес труљења – процес који смо кроз читаву радњу имали прилике да посматрамо. Можда је инсистирање Хорација и Фортинбраса да се Хамлетова погребна процесација спроведе тријумфално на сцени пред публиком (једина којој ће се тако приступити у драми) урађено са намером да се укаже да је последњи обред за Хамлета сама драма, сугерише Мајкл Нил. (Neill 2005: 303) Хамлет ће заиста остати жив кроз бесмртну уметност и његова прича тако дуже

живи него што би то Хорације икад успео да оствари. Само на овај начин можемо пронаћи силу живота како наставља да руководи драмом. Уметност креирања Хамлетовог лика је једина бесмртност, јер је све у драми испуњено људском смрћу. Назнаке љубави Офелије и Хамлета, комична олакшања трагедије па ни преживели ликови у драми неће успети да осветле ову причу мрака и смрти, нити да наговесте бољу будућност. Хамлетова прича се ипак прекида на пола стиха и оставља заиста само тишину, којом ће можда и одзвањати оне његове „речи, речи, речи“, али ће бити потребно да пређемо границу „земље са чије се међе ниједан путник није вратио“ да би их чули!

5.7. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у *Хамлету*

Без обзира на то што Хамлетови монолози нису увек непосредни изрази онога што се дешава у драми и некад се одвијају независно од њене радње, њихов значај је неоспоран за карактерисање његовог лика, па самим тим и за ток целе трагедије. Они су естетички и аксиолошки најзначајни делови драмске радње који је рефлектују и чине од лика Хамлета интелектуално и индивидуално супериорно биће светске литературе. У њима је најслободнији да изрази своје дилеме и сумње, посебно оне везане за смрт, онострано постојање, самоубиство и природу Духа. Од укупно седам најважнијих монолога које изговара, готово сви се тичу смрти, самоубиства или убиства као феномена. Монолози који почињу стиховима „О све чете неба! Земљо! И шта још/ Да ли и пак’о позвати? О гада“ и „О, какав подлац, ниски роб сам ја“ су више израз самопрекоревања због неизвршавања освете, али и у њима Хамлет преиспитује спремност на освету која подразумева убиство – одузимање живота другом људском бићу. Извештај Духа о страхотама умирања, постојања у смрти, неопходности освете и привидности света (све изречено упечатљивим литерарним описима) га је заправо покренуо да пође на пут потраге за смислом живота и смрти. Хамлет то најинтимније и најсувереније чини у монолозима:

Монолози су *одломци*; она завеса која прикрива његову тугу, његов унутрашњи душевни живот, ту у разговорима са собом, у самоћи не губи се сасвим, него се *истањује*, чини се прозачнијом, сенци и оцртава оно што је иза ње више него у разговорима са другима, где је та завеса дебља; то су некакви отвори, али такође превучени танком копреном „разговора“, „речи“. Посреди је околност што постоје ствари које се не виде другачије него кроз завесу; завеса не само што их заклања, него и показује, јер без ње, а не кроз њу – оне су невидљиве. Такви су Хамлетови унутрашњи доживљаји. (Vigotski 1975: 391)

Борба између разума и страсти која се води у Хамлету најочигледније се изражава у монолозима, који га чине тако привлачним и уверено оствареним књижевним ликом. Он тешко успева да обузда мрачне мисли које га окупирају од самог почетка драме,

наводе на тамне стране живота, откривају његову жељу за смрћу и самоубиством, али им се ипак одупире. Та унутрашња борба Хамлета коју испољава у монолозима чини од њих естетичке и аксиолошке супериорне литерарне изразе без којих ова трагедија не би била једна од највећих светских драма. У њима се Хамлет ствара, открива, али и сакрива. Монолози су превасходни разлог привлачности и неодређености његовог лика и истовремено најважнији делови који преиспитују феномен смрти и однос бића према њему. Да ли би Хамлет био Хамлет без монолога „Бити ил` не бити“, без жеље да му се „чврсто, пречврсто месо стопи, у једну росу скопни“, да не призива „аветно доба поноћи“ кад би „врелу крв могао пити“ и када одлучује да убије Клаудија у греху да му „душа буде проклета, црна као пакао“?

Хамлет у најзначајнијим монолозима са скепсом преиспитује могућност ренесансног човека да одузме себи и другом живот, јер хришћански закони и Божја воља ограничавају личну намеру. Морална дилема о оправдању намерно нанете смрти, односно одузимању сопственог живота, обузима Хамлета од почетка драме. Из тога неминовно следи Хамлетова запитаност о смрти као општем феномену и трагање за његовим значењем, док на крају не постане посве саживљен са смрћу.

Цео Хамлетов проблем своди се на дилему - да ли човек сме да другом или себи одузме живот, а ако сме, и тиме преузме улогу провиђења, средњовековног бога који једини сме да награђује и кажњава, даје и одузима живот, онда у којим случајевима му је то допуштено, односно у којим ситуацијама то представља његову дужност. (Marković 1977: 17-18)

Већ први монолог, који Хамлет изговара у другој сцени драме, дефинише његов статус у радњи, карактер и расположење које ће га пратити дуж читаве радње. Тада одмах уочавамо сенку смрти која се над њим надвила.

О да се то чврсто, пречврсто месо стопи,
У једну росу скопни, раствори се!
Ил` да Вечни није дао закон свој
Против убиства себе! Боже! Боже!
Што јадан, празан, блунав, бескористан
Изгледа мени сав рад овог света!
Гада! О гада! Неоплевљен врт
То је, где коров, где биље отровно
И ружно сасвим је овладало њим. (Šekspir 1966, I, ii: 235)

Хамлетова жеља за смрћу је изражена кроз наду да ће се тело стопити са природом, што би била алтернативна (лепша) смрт за разлику од оне физичке у којој се тело распада, црви га једу и остају само огољене кости за њим. Волео би да смрт буде самоодлучујући и слободан чин човека, да као Ничеов натчовек умре у „добар час“, а не да бежи у кукавичку смрт. Међутим, већ у трећем стиху овог монолога, Хамлет је приморан да се сети да је хришћанска догма забрањивала и кажњавала одузимање сопственог живота. Призивајући Бога, он жали за тим јер му је онемогућено да нађе смирење и ослободи се сопственог бића и неподношљивог живота у смрти. Туга је

осећање која га наводи на жељу за самоубиством, она суштаствена, дубинска туга која прекрива читав свет, удаљава биће од живота и приближава га смрти. Отац му је умро, а мајка се преудала. Свет је постао:

Неоплевљен врт
То је, где коров, где биље отровно
И ружно сасвим је овладало њим. (Šekspir 1966, I, ii: 235)

Коров није само прекрио Данску и читав свет, већ се увукао у Хамлетову племениту душу из које ће се брзо ширити доводећи до „рушења целе грађе“, „кварења машине“, пуцања оне Гетеове вазе, распада система вредности, тражења сопственог моралног идентитета тако интензивно да га је то довело до смрти која мири све, као једини апсолут. Већ смо подвукли везу запуштеног и зараслог врта, какав је свет у Хамлетовим очима постао, са Еденом из кога је први човек протеран због слабости жене Еве, а човечанство осуђено на смрт. „Слабости, твоје је име жена!“ – каже Хамлет у овом истом монологу. Жене су узрок смртности мушкараца, а Гертруда је не само заборавила мужа и преудала се, већ је тим чином лишила Хамлета престола и сигурности коју је некада имао у идеализованом свету. Храна са сахране, чије конзумирање по веровању треба да олакша грехове преминулог, постаје свадбени ручак и Хамлет би волео да тај дан није доживео. „Стока без разума па би жалила дуже“ – каже он. Прекид жалости за оцем изгледа Хамлету као поништење његовог идентитета у смрти и постмортално социјално изганство из сећања живих. Он ће се потрудити да то надомести својим жаљењем, црном одећом и обореним погледом, предсказујући зло које ће из ових дешавања произаћи. Лав Виготски сугерише да је смисао овог монолога и његова веза са радњом у тежњи Хамлетове душе гробу и избављењу од живота. Он је на ивици непостојања и самоубиства. Само га верска забрана спречава да се убије. (Vigotski 1975: 393)

Већи део монолога је Хамлетов болан исказ разочарања због поступака мајке и њеног односа према мртвом оцу. Гнушање према Гертруди, које у интензитету варира кроз драму, је примарни осећај који Хамлет преноси у овом монологу. „Морални шок изненадног откривања грозне праве природе мајке, заробило му је срце које је било жељно љубави и ослабило његово тело тугом. Есенцијално је, колико год непријатно, схватити природу овог шока.“ (Bradley 1974: 94) Важно је напоменути да је, пре сазнања о очевом убиству и тешком задатку који је пред њим, Хамлет већ окупиран мислима о смрти. Тражећи оца по прабини, скривен под црним огртачем и изражавањем немушког бола, Хамлет је већ у власти смрти.

Мора се инсистирати на овоме, да пре него што се ишта о очевом убиству открије Хамлету, пре било каквог бремена освете коју му убиство налаже, он помишља на самоубиство као добродошао начин да нестане из лепог божјег света, који су му мајчина пожуда и њена љага

на успомени на његовог оца учинили грозним његовој болесној и слабој машти. (Цоунс 2005: 65)

Сазнање „да се неко може смејати, и смејат, и опет бити зликовац“, изречено у другом монологу, натераће Хамлета да себи наметне императив освете, хитност у њеном извођењу и заборав свега што није непосредно везано за њу. Схватиће касније да је ово лакше рећи него испунити. Заклетва да ће се сећати оца, осветити његову смрт, али оставити мајку небу увући ће се дубоко у Хамлетову душу и постаће основни разлог унутрашње борбе његовог пацифистичког духа. Жена је осведочени узрок пропасти мушкарца у очима Хамлета, она је најпакленији створ који ће окренути леђа и оцу и сину. Оклевање и немогућност хитрог одговора на очев захтев наставиће да муче Хамлета и кроз трећи монолог. Монолог глумца у коме се страствено изражава жалост Хекате за Пријамом наводи Хамлета да проклиње себе као подлаца и ниског роба.

Глуп, малодушан нитков чамујем
К'о сањало, и туп за рођену ствар;
Ништа не знам рећи – ни за краља тог,
На чије благо и живот драгоцен
Паклени један злочин је извршен.
Јесам ли ја страшљивац?...
Ил' иначе бих нагојио био
Све небеске вране овог роба стрвљу! (Šekspir 1966, II, ii: 276-277)

Тада ће начинити први корак који ће га одвести до потврде Клаудијеве кривице (постављање „мишоловке“) и сходно томе реакције. Свестан да моћ глуме може да нагони кривца да препозна свој злочин на сцени и призна га, јер „убиство, иако нема језика, проговори органом чуднијим“, Хамлет ће кренути на свој пут пропасти.

Монолози испољавају Хамлетове мисли, али и осећаје. Хамлет ће у чувеном, четвртом монологу „Бити ил' не бити“ промислити, дубоко осетити и покушати да протумачи суштинску природу људског живота. Сваког живота! Зато он и говори у трећем лицу (универзалним „ми“) о уопштеној метафизичкој дилеми човека, што је разлог да се овај монолог не схвати као израз непосредне реакције на догађаје у драми. „Смрт није поменута, али утолико је корозивније њено затамљено присуство“, каже Никола Кољевић. (Кољевић 1981: 72) У овом монологу је садржан сав Хамлет човек, *Хамлет* драма и егзистенцијална дилема сваког човека. Живот је тешко бреме постојања, „судбина је обесна“ и сваком човеку је терет живота понекад превелик. Не постоји човек који није вагао вредности стоицизма и хероизма, питао се о квалитету људског живота и размишљао о окончању животних мука:

Бити ил' не бити? – Питање је сад.
Је л' лепше у души трпети
Праћке и стреле судбе обесне,
Или на оружје против мора беда
Дићи се, и борбом учинити им крај?
Умрети – спавати – ништа више –

(реци

Да спавањем се сврши срца бол
И хиљадама животних потреса
Наследних месу), ето то је циљ
И предано му тежи ти. (Šekspir 1966, III, i: 280)

„Бити“ је живети и чинити, „не бити“ је бити мртав и предати се. У овом монологу се преиспитују хришћанска (пацифистичка) и паганска (стоичка и херојска) учења. Пагански је чин побећи од лошег живота у слободно изабрану смрт, а хришћански је трпети исти тај живот са надом у блажени живот после смрти. Хришћанство осуђује самоубиство као грех, али Хамлет више не брине о верској казни овог чина и о есхатолошком постојању (нигде не помиње рај и пакао), већ о онтолошкој природи смрти. Истовремено, он преиспитује сопствену спремност да преузме улогу осветника („бити“) или да се повуче у своју тугу и пасивност („не бити“). Харви Биренбаум овај део монолога тумачи са аспекта стоичке филозофије. Као да вежба стоичку реторику, каже Биренбаум, Хамлет процењује људско достојанство у тренутку када живот постане тежак. Он процењује добит од живота уколико настави да трпи патњу и шта му самоубиство може одузети од њега. Стоик на овај начин покушава да се припреми за смрт као да је највеће добро и циљ живота. На тренутак је смрт и за Хамлета циљ коме треба предано тежити. Међутим, стоик није забринут због смрти као сна или неоткривене земље о којој ништа не знамо, каже Биренбаум. (Birenbaum 1989: 281) У првом делу монологу Хамлет је сигуран да је смрт умрети, спавати и ништа више. Као таква, она представља идеал који му је надхват руке и који ће радије прихватити него трпети „судбу обесну“. Џон Дон је смрт назвао „кратком дремком“ у песми *Смрти не буди поносна*. Овде се сусрећемо и са епикурејском идејом о непостојању и несвесности у смрти, што човека аутоматски решава страха од смрти. Поређењем смрти са спавањем, Хамлет покушава да улепша смрт да би је лакше прихватио и не жели даље да развија могућности оностраног постојања јер је свестан да нас непознавање тог стања држи у неподношљивим животима. Метафора смрти као сна је блиска филозофском учењу да је сан мала смрт, а управо је смртно спавање основа *timor mortis-a* у антрополошком и онтолошком односу човека према смрти. Ако ништа не постоји после смрти, није ли она анихилација бића, крај индивидуалности и ништавило. Крај је оно што нас у смрти највише застрашује.

Овај монолог је од пресудног значаја за филозофску тематизацију смрти, каже Бернхард Таурек. Њиме се Шекспир супротставља тежњи филозофа да укину страх од смрти, али их прати у размишљању о смрти као главној преокупацији филозофског човека. Хамлет се првобитно мири са евентуалношћу смрти као нестајања у мирном и вечном сну. Сократова утеха му у тренутку изгледа прихватљива. Међутим, метафора спавања у смрти, постаје метафора смрти као снова, каже Таурек. (Таурек 2009: 19-20)

Умрети,
Спавати – спавати – можда сањати!
Да, ту је чвор! Јер у том спавању
Смртном, какви би снови могли доћи
Кад живота ово клупче одмотамо?
Ту морамо стати; то је обзир тај
Што беди нашој продужава век! (Šekspir 1966, III, i: 280)

Таурек указује на разлоге због којих поређење сна и смрти не би требало да буде прихватљива метафора. Сан је елементарна функција живота, он доноси одмор и починак, зауставља на тренутак патње живота и нуди ново буђење, нови живот. Смрт, са друге стране, окончава све животне функције. (Таурек 2009: 200) Међутим, поређење смрти са сном базирано је превасходно на сличности спокоја, таме и заборављања два стања и доноси утеху да смрт може бити одмор. Још су браћа Хипнос и Танатос, као грчки породи ноћи, указивали на међусобну условљеност сна и смрти. Препуштен унутрашњем свету снова, човек је потпуно беспомоћан и то је разлог што се сан оправдано може назвати „братом смрти“.

Овде се метафора спавања уводи као синоним за умирање... Сан: може да се ради о лаком, дубоком, мирном, немирном сну. Може бити мишљено падање у сан које не може опазити и о ком се утолико изјашњавамо што се сећамо на њ. Умирање као падање у сан или почетак спавања би морало бити падање у сан које не примећујемо, а којег се не присећамо, пошто се нећемо пробуди из тог сна. Али не-буђење није искључено успављујућим карактером умирања. Међутим, пошто нам не-буђење није познато спавање, и буђење ће нам бити непознато буђење. Ни не-буђење ни буђење не искључују могућност да сан смрти буде проткан сновима, чији карактер нам је непознат. Већ ти наговештаји оправдавају хипотезу да се и у случају метафоре, уведене као релација синонимије-умирање је спавање-не успоставља дескриптивна довшивост парафразирања. Иначе, у једну од поенти Хаметовог монолога... улази да Шекспиров текст перформативно остварује недовршеност парафраза: спавање се најпре вреднује као свршетак мукотрпног живота, али онда као и могућност непознатих снова, чиме парафраза губи своју прегледност. (Таурек 2009: 188)

Ако смрт није сан без снова, а снови могу бити вечна и мучна сећања (кошмари) на овај живот, не постоји велика разлика у оностраном и оностраном трпљењу. Смрт зато није сигурно бекство од патње и грехова јер да доноси престанак овоземаљских мука нико не би трпео неправде живота, већ би га окончао „голим ножићем“. Људи се ретко одлучују за чин самоубиства јер се прибојавају неког ужаса после смрти који нам је у животу непознат. Супротно Хамлетовом искуству, смрт је ипак земља са чијих се међа ниједан путник није вратио. Искуство које му је сусрет са Духом донео може и да послужи као доказ о том страшном ужасу који се трпи у смрти, иако је овде дат у контексту хришћанског учења о страшном искупљењу грехова у чистилишту или паклу. Роберт Роланд Смит и сугерише да су страшни снови у смрти које Хамлет замишља аналогни искуству Духа који је сведок постојања мукотрпног живота после смрти. (Smith 2010: 173) Сам Хамлет је имао лоше снове, без којих би се сматрао „краљем бескрајног простора“ и у „ораховој љусци“. Хамлет схвата да не може идеализовати

стање о коме ништа не зна и поново почиње да размишља о животу и патњама који су људи склони да подносе због страха од смрти.

Јер к'о би подн'о светске шибе, руге,
Неправде силних и злоставе гордих,
Бол презрене нам љубави, насиља,
И обест власти, понижења која
Од невредних трпи стрпљива заслуга –
Кад сам себи можеш слободу да даш
И голим ножићем? Ко би вукао
Товар, под уморним животом стењући
И знојећи се, да страх
Не буну од нечег по смрти, од тајне
Земље, с чијих међа још ниједан путник
Вратио се није? То нам вољу збуну
И чини да ређе подносимо зла
Која су ту већ него да летимо
Онима другим, непознатим још?
Тако свест страшљивце прави од свих нас;
И тако природној боји одлуке
Бледило мисли да болешљив лик,
Та предузећа велика и смела
Отуда криво окрену свој ток
И губе име дела. (Šekspir 1966, III, i: 280-281)

Хамлет закључује да бојазан од живота после смрти, али не у хришћанском и есхатолошком контексту, спречава човека да прекине своје битисање.

Радије, разумемо је само као стање ума које он пројектује у самом говору. Његова брига настаје због страхоте живота на овом свету, што збуњује вољу, пројектује на живот после смрти само осећање о животу од кога покушава да побегне... Осећања којих се плашимо да сањамо су она осећања која већ имамо. Оно што би Хамлет сањао у вечном сну је његово упорно самогађење и горчина постојања (*бити*). (Virenbaum 1989: 281)

Савест или свест су разлози човековог обзира према оностраности, исто оно чиме се управља и у животу и што га чини уникатним бићем. Разум поставља питања свести и човек који је има, не може их игнорисати. Хамлет тако увиђа да смрт није апсолутно решење живота. Овим монологом „дотакнут је низ основних питања – постојање или непостојање, активност или пасивна резигнација, друштвена зла, неизвесност утехе коју пружа религија-питања старих колико и човечанство, али никада исказаних с толико сугестивности и поетичности.“ (Kostić 1982: 42)

Раније схвативши апсурдност живота, нагон смрти ће гонити Хамлета да из њега побегне и да изврши самоубиство. Ками се питао да ли апсурд захтева смрт? (Kamí 2008: 105) Не неминовно, али апсурд захтева метафизичку побуну, устајање против свог положаја и положаја целокупног света. „Метафизички побуњеник устаје против судбине која му је додељена као човеку.“ (Kamí 2008: 223) Хамлет ће се одлучити за „бити“, упркос тешкоћи да ће постићи циљ и остати веран себи. На тај начин, Хамлет је прави сизифовски лик.

Сада видимо да је то човек који је ухваћен у процеп своје потребе за идеалом као апсолутом којем противречи његово осећање немогућности да се том идеалу икако приближи у свом свету. Отуд сва његова јурњава у крајности, отуд час жестина и болна патња, а час

цинични суд. И уместо Хамлетове једне мисли и многих помисли, Шекспир је у монологу створио кованицу у којој се искива основа Хамлетовог мишљења. (Кољевић 1981: 72)

Ове мисли о смрти су Хамлета довеле до границе ништавила, до ивице саме смрти (самоубиства) и одлуком да „буде“ и постоји, он почиње да гради нови живот, чији се врхунац достиже у мирном прихватању смрти. Ова одлука није експлицитно дата јер разрешења дилеме у овом монологу нема, али се имплицитно указује у наставку драме.

„Бити ил' не бити“ је темељац зграде на чијем ће се врху појавити гесло „Бити спреман, то је све“. Поклич се још не чује, али већ се спрема. Хамлет је први пут дубоко, пуним плућима, удахнуо сав свој свет. Онда је проговорио вапајем и болом. Шекспировски речено кликтај ту још није „у речима“, али бије из „беса“ који покреће речи. (Кољевић 1981: 76)

Постављањем питања људске егзистенције, квалитета живота и основног моралног принципа нашег деловања, Хамлет је стекао своју ванвременску димензију, каже Вида Марковић. Ова тема никада не може да застари и изнова ће се осветљавати без дефинитивног разрешења, као у *Хамлету*. (Marković 1977: 60) Ако је Хамлет од жеље за смрћу, преко страха од смрти дошао до стоичког прихватања смрти, попут филозофа који константно размишља о овом феномену, можда би његова „уметност умирања“ (*ars morinedi*) помогла сваком човеку да одбаци *timor mortis* и да се за смрт припреми. Ако се после смрти јављају непознате јаве попут оних у сну, неће бити толико страшно.

Има и онаквих тумачења овог монолога која можемо сврстати у танатополитички контекст. Такво је гледиште Фраја који га тумачи као Хамлетову дилему да ли да погуби крунисану главу или не. Овај аутор повлачи паралелу Хамлетове дилеме са оном коју је имала Елизабета приликом одлуке да ли да изда наређење за убиство Мери Стјуарт. Чак и после бабингтонског заплета из 1586. године, Елизабета није била спремна да изда наређење о њеном погубљењу, упркос наговору свих из њеног окружења. Вилијам Кемден је записао да је она дуго вагала да ли да нареди убиство или да је помилује. Била је депресивна и забринута због ове одлуке. Одлука да се погуби крунисана глава није могла бити донета лако, било у стварности или фикцији, истиче Фрај. (Frye 1984: 192-193) Међутим, оваквим тумачењем чувеног монолога одузео би му се сав естетички и аксиолошки значај, мистериозност и филозофска мисао која га вековима чини једним од најцитиранијих и најпознатијих литерарних реплика на свету.

Једном када је представом потврђена Клаудијева умешаност у убиство брата, Хамлета обузима страст која му је недостајала у ранијем току драме и више нема дилеме. Та страст је сада тако необуздана, расте у њему до неслућених граница и може се зауставити једино усмеравањем агресије на „другог“.

Монолог почиње евоцирањем средњовековних веровања. Слика болести најчешћи је начин на који Хамлет доживљује изопачен свет. Реагујући на сугестивност ноћне таме у једном посебно егзалтираном стању Хамлет као да намерно у себи раздражује свирепост исконске

људске зверке. У овом контексту, гледано из модерне перспективе, ноћ значи мрак подсвести, која би се, кад би се човек виноу из дубина подсвесног на висине свесног, згрозила при призору оног што је у мраку човек починио. Као да се после скорашње констатације идеала људског понашања Хамлет спустио на најниже гране да би себе натерао на освету... Осећајући да губи контролу над собом он се подсећа на класичан пример свирепости матереубице да би себе утишао и савладао свој гнев и да не би ни у ком случају дигао руку на мајку (Нерон). После тога одлука је чврста, он неће изневерити човештво. Пре ће изневерити своју душу него завет свог оца. (Marković 1977: 46)

Прилика да усмери агресију на „другог“ указује му се већ у следећој сцени која је повод за нови монолог. Угледавши Клаудија на молитви, он обуздава своју страст не зато што није спреман на убиство, него горе од тога, зато што му жели двостуку смрт – физичку и духовну. Чак и злочинац који сретне смрт услед молитве ће отићи у рај. Зато Хамлет одлаже убиство до оног тренутка када Клаудије буде обузет грехом. Попут Пира, који је на тренутак застао над Пријамовом главом пре убиства, Хамлет ће застати и неће замакнути мачем.

Стој, мачу, буди страшнијег замаха!
Кад буде пијан заспао, у гневу,
У родоскрвној сласти постеље.
У коцки, свађи, или ма ком чину
Што трун спасења у себи не чува –
Тад га обори: нек се петама
Копрца к небу, нек` му душа буде
Проклета, црна као пакао
У који пође! (Šekspir 1966, III, iii: 299)

Спремност да нанесе смрт, али и да је свесно одложи, указује на велики помак у Хамлетовом ставу према убиству. Он је толико спреман на њега да га мора извршити, да мора из себе избацити ту накупљену стрепњу, мора се ослободити самопрекоравања, мора деловати. Нажалост, Полоније му се нашао на путу. После његовог убиства, иако нам се чини да је наш јунак постао свеснији смрти и спремнији за њу, он себе поново прекорева у свом седмом, важном монологу. Војска Фортинбраса која несвесно одлази у смрт зарад мало славе, асоцира га на страсну природу људи која је слична животињама. Ако не користи разум, човек је „ништа до једно живинче“ – каже Хамлет. Међутим, он сада не исказује страх од делања, већ је у осуди своје спутане страсти оштрији. Бог нам је дао разум да би га користили, а не да „буде плеснив, некоришћен“. Сада, у „забраву живинском“ и „ситничарском обзиру што на исход сувише много мисли“, Хамлет види одређену дозу мудрости. Сада има оправдан и потврђен разлог за убиство, зна да има снагу и вољу да изврши освету. Размишљајући о Фортинбрасовој природи, Хамлет схвата да великог човека не ствара велики циљ, већ супротно, онај најмањи за који је спреман да положи живот ако тиме брани част.

Невидљивом исходу се руга
Излажућ што је смртно, несигурно,
Свему што срећа, смрт, опасност сме –
А све за једну љуску од јајета.
Бити велик није рад` велика циља

Кренути се, него с величином моћи
За једну сламку кренути у борбу,
Кад је на коцки част. (Šekspir 1966, IV, iv: 315)

Двадесет хиљада људи над чијим главама Хамлет види смрт спремни су да пођу у „гробнице као постеље“, у освајање земље која је толико мала и безвредна да нема простора за све њихове гробове, а он, који има сва права и разум пушта да „ипак спава све“. Међутим, ова слика је отрезнила Хамлета и довела га у стање прихватања своје сврхе у животу и смиреног очекивања прилике да убије Клаудија.

Нису само поетични монолози ти који дају аксиолошку и естетску вредност драми. Одређени драмски искази у тренутку симулираног лудила су најпровокативнији и најмистичнији у целој трагедији и они додатно уоквирују Хамлетов карактер. Без тих говора, Хамлетов напредак у доживљају феномена смрти не би био видљив. Наиме, пре контемплације о самоубиству у чувеном монологу, за Хамлета је читав свет постао „пуст морски гребен“, а човек „квинтесенција прашине“. Иако човек може имати сличности са анђелима и Богом (неоплатонистичко учење), а свет може бити реплика раја, Хамлет више не види ту могућност у напретку човечанства. Како и може, када је схватио притворност људи, величину зла које га окружује и против кога мора сам да се бори. Ланац бића је заувек прекинут у Хамлетовим очима и сам за себе мало касније каже, иако иронично, да је „охол, осветољубив, славољубив, са више грехова што чекају на мој миг но што имам мисли да их њима оденем... Шта ће оваква створења, као што сам ја, да се шуњају између земље и неба? Сви смо ми овејани ниткови – сви!“ (Šekspir 1966, III, i: 282) Човек у том чувеном ланцу бића сада заузима место не - бића. Свет је беживотан, непријатељски, ружан, притиска га „кужно сметилиште испарења“, а смрт се инфилтрирала у све форме и процесе живота, каже Џон Расел. (Russell 1995: 120)

Иако мање поетични, ови говори откривају Хамлетово непоправљиво стање огорчености због света, живота и смрти и доказ су његовог постепеног помирења са унутрашњим дилемама и чињеницима трагичности живота. Са нашег аспекта посматрања драме у контексту феномена смрти, не бисмо могли замислити драму и развој лика Хамлета без физичке манифестације смрти, односно без сцене на гробљу. Иако сцена на гробљу не доприноси значајно радњи, каже Веселин Костић, тако се дубоко урезује у памћење да је слика меланхоличног Хамлета с Јориковом лобањом у руци постала скоро симбол ове трагедије. (Kostić 1982: 47) Поред монолога „Бити ил` не бити“ наравно, ова сцена је допринела тумачењу Хамлета као јунака загладаног у смрт, који се против смрти бори и са смрћу нестаје, победивши је симболички. Гробље је место које у исто време нуди сећање и заборав, поништава све разлике, позива на

причу и ућуткује је. То је место на коме гробар може да пева и са лобањама игра шоре, а Хамлет да се згражава и да цинично говори о смрти као сили која изједначаје све људе.

Поредимо ли његов однос према смрти у овој сцени с оним у монологу „Бити ил` не бити“, видимо и сличност и разлику: онда је, сит живота желео да умре, али се плашио оног непознатог у смрти и после ње; и сад га та тема привлачи, занима га судбина човека, његових постигнућа и његових остатака на овоме свету: али му се и постигнућа чине безвредним и ништавним као и остаци. (Klajn 1991: 332)

Међутим, када се буде обратио Јориковој лобањи, он ће филозофски и естетички, али посве субјективно, експлицирати поетику пролазности, трошности тела, релативности живота и материјалности света.

Авај, јадни Јориче! Знао сам га, Хорацио; био је безгранично весео;... а сад, како ми је гнусно да гледам ово; грло ми се од тога стеже. Овде су висиле усне које сам пољубио не знам колико пута. Где су сада твоја заједања, твоје шале, твоје песме... Зар ничега што би се подсмехнуло вашем кревељењу? Сасвим отпала губица! (Šekspir 1966, V, i: 337)

У сусрету са лобањом особе коју је познавао, Хамлет коначно може интимно, али са сигурне временске дистанце, да доживи смрт и да је прихвати као неминовност. Процес туговања за оцем изгледа као да је у овом тренутку завршен. Хамлет се директно обраћа лобањи у којој препознаје оца, сећајући се срећне прошлости, али и себе какав ће постати.

Цео живот је само ово, Јорикова лобања је амблем и симбол људске судбине. У овој сцени, Хамлет мисли на читав људски живот. Његов лични проблем је увек универзални проблем: исто је и у монологу „Бити ил` не бити“. Тамо су, такође, све форме људског живота, све боли „наследне месу“ супротстављене животу... читав живот за њега је само прашина. Али у свим овим мислима постоји мир: резигнација, одсуство огорчености. (Knight 1965: 120-121)

Лобања, као амбивалентни симбол смрти и бесмртности, у овом контексту указује на традиционално митолошко и религијско универзално обележје пролазности живота и саме смрти, *memento mori*. „Анаморфична лобања на ренесансним сликама служила је не само да разувери наивну имагинацију, већ и да тестита одбрану против смрти и потенцијално да изазове свесност ове трансцендентне мистерије.“ (Farrell 1989: 87) Сада Хамлет види чињенице смрти које га нагоне да закључи да су церемонијалне форме друштва и морални компромиси које човек чини самообмањујући чиновници који не умањују апсурдност живота. Мртвачка лобања у рукама младог човека је, као чест ренесансни топос, тада значила смиреност и помиреност са смрћу, каже Фрај. За разлику од скелета који је био симбол претње смрти, лобања ја била само подсетник. Чак се често користила као орнамент у многим домовима ради подсећања на смрт. Зато је Хамлет шаље својој мајци као упозорење да шминка не може скрити пропадљиво и смртно лице. Главна идеја *memento mori* је била „живи да би умро и умри да би вечно живео“. (Frye 1984: 210-212) Дакле, сцена са Хамлетом и лобањом није толико морбидна колико би данас могла да се тумачи, већ се апсолутно уклапа у социјални и

интелектуални миље Шекспирових савременика. Недостаје јој само директна алузија на веру, Бога и провиђење, али свако упознат са традицијом *memento mori* у ренесансном периоду могао је да претпостави да ће Хамлет до тог закључка доћи.

Без обзира на то што је Хамлет много размишљао о смрти и прихватио је, човека ништа не може да припреми за директно суочавање са смрћу особе коју волимо. Да је чуо потресни и лирски упечатљив опис Офелијине смрти, његова туга би вероватно надмашила ону исказану на њеној сахрани. Погребна поворка Офелијиног леша нагнаће га да у болу пожели смрт и сам учествује у церемонији њене и своје смрти. Сцена не садржи много речи јер су све сада немоћне и бесмислене, али његово скакање у Офелијин гроб је толико потресно да његов сукоб са Леартом постаје „театрални плес смрти који предсказује крај драме“, каже Фрај. (Frye 1984: 243) Хамлет је коначно пригрлио смрт, буквално и фигуративно.

Ти разговори из половине петог чина су наставак Хамлетових монолога о несазнатљивим странама људског постојања и о непроникливости оног што човека чека после смрти. Питања су донесена до руба ископаног гроба и када у тај гроб Хамлет најзад скаче, такође у свом ирационалном елану, схватамо да су га на то нагнала и питања која је себи стално постављао и која су део филозофских и теолошких студија којима је био посвећен за време свог боравка на немачком универзитету у Витенбергу. Мирис немачке теолошке филозофије оног времена аутор је свакако намеравао да дочара... Офелија је преузела Хамлетово лудило (ма шта под тим називом подразумевали), гробари су преузели Хамлетову филозофију. (Pavlović 1990: 57)

Све ове мисли и поступци ће коначно довести Хамлета до окончања страха од смрти и прихватања ове силе као неминовног чина у рукама провиђења. До тога је дошао размишљањем о овом феномену као разумно и свесно биће, али и искуством физичких и метафизичких манифестација смрти. Хамлет је постао човек који не верује у предсказања, већ се препушта провиђењу које има улогу и у смрти једног врапца. Он прихвата нео-стоичку, Цицеронову концепцију о неизвесности смрти и неопходности да будемо спремни за њу. Како човек не зна шта оставља иза себе и шта ће срести после смрти, патња је беспотребна. Нека буде. Оваква резигнација указује на хероизам у његовом односу према смрти и заиста у њу одлази посве достојанствено и трагично са мало речи. Међутим, када је већ на ивици смрти, брига за истину на овом свету га мучи. Он спречава Хорација да оде у „срећну смрт“ да сам не би пао у заборав. Он не жели да његова смрт буде узалудна. Са завршним речима „Остало је ћутање!“, Хамлет указује на своје тајанствено сазнање о овом и оном свету, то је његов мистериозни епилог живота и смртни епитаф који нас само оставља запитаним над његовом трагичном судбином. Хорацио чини да се надамо да ће му ноћ (смрт) бити добра и да ће му „хорови анђела“ отпевати мир.

Смрт има два облика у Хамлету: од ње се страхује и за њом се жуди; она је оно што чини живот бесмисленим, и оно што га употпуњује и даје му смисао; у исто време је крај – окончавање и крај-као-сврха, *finis* и *telos*. За Хамлета, у његовом најпознатијем монологу, она

је жељена тачка одмора која нуди крај свим патњама мученог и неспокојног бића... Хамлетов кошмар овде је „страх од нечега после смрти“ - страх да ће се показати само као лажан крај. Ипак, до тренутка када он доспева на гробље, смрт је постала обележје људске узалудности, последња ознака која поништава све дефиниције. (Neill 2005: 217)

Трагедија *Хамлет* ће тако постати парадигма људске запитаности о смрти, симбол вечне људске борбе против ње и преипитивања њених могућности, али ће у том процесу од лика Хамлета начинити натчовека који је, упркос егзистенцијалној кризи и неподношљивим друштвеним околностима, успео у себи да пронађе баланс живота и смрти. Његова трагична судбина, коју ни породица, ни љубав, ни световне таштине не могу ублажити, постаје Сизифова или Пирова победа. За разлику од осталих трагичних ликова из четири „велике“ трагедије, Хамлет је једини који у приправности и покорности одлази у смрт. Не можемо бити сигурни да то чини у хришћанском контексту дубинске вере у провиђење и мирење са Божјом одлуком јер је Шекспир дао Хамлету речи: „Остало је ћутање!“ као последњи поздрав, уместо „Нек небо прими моју душу“ како је стајало у старијој верзији комада, каже нам Дјурант. (Дјурант 2001: 109)

6. ТРАГЕДИЈА ОТЕЛА, МЛЕТАЧКОГ ЦРНЦА

*Отело*⁵⁷ је прва Шекспирова јакобинска трагедија настала после *Хамлета*, а веома се разликује од ње по структури, заплету, ликовима и теми. Ово је реалистична, породична, љубавна трагедија интриге, стављена у оквир историјске приче. У њој нема натприродних сила и лудила, нема паралелних заплета ни комичних елемената, нити ширих друштвених и политичких импликација трагичног исхода. Све се праволинијски креће ка трагичној катастрофи. Из тог разлога се *Отело* сматра најбоље компонованом Шекспировом трагедијом у контексту класичних правила. Све је стављено у оквир личних и породичних сукоба, пренето са простора венецијанске уличне вреве, ратних дешавања и политичких спекулација на кипарске свакодневне животне процесе. За разлику од главних ликова у осталим трагедијама, ликови у *Отелу* не припадају највишем друштвеном слоју, што их чини животнијим и са којима се можемо поистоветити и остварити блискост и емпатију. Иако ове чињенице одузимају главном јунаку ону митску димензију која постоји код остала три јунака „великих“ трагедија, то није сметало Шекспиру да од Ћинтијевог љубоморног Мавра створи универзални трагични лик који открива најосетљивије и скривене тачке бића, каже Кољевић. (Кољевић 1981: 97) Шекспир се и у овој трагедији служи својом карактеристичном уметношћу грађења ликова: замагљивањем одређених мотивација њихових поступака, он их чини мистериозним и недокучивим, а ипак уверљивим психолошким ликовима. Непознавање или скривање сопственог идентитета се поново проблематизује и отежава тумачење и увид у психолошке мотивације, односе и поступке ликова.

Савремена питања којих се Шекспир дотакао у овој драми и која су предмет данашњих расправа о овој трагедији су расизам (*отелофобија*) и либерализам према другој раси (*отелофилија*). У склопу владајућих ренесанских предрасуда, црна раса је била асоцијација на грех, зло и смрт, на шта указује и игра речима *Moor* и *Mors* (Мавар и смрт), каже Мајкл Нил. „Црност се доказује да је чудновато попут смрти, изобличено излагање тако апсолутно да постаје `велики скривалац`.“ (Neill 2005: 147) Стенли Велс, такође, износи чињеницу да су на средњовековним сликама зли људи и демони увек обојени црном бојом. (Wells 1997: 245) Боја коже је сматрана визуелном ознаком греха и унутрашње природе човека и то Јаго жели да изазове из Отела. Међутим, ренесансно представљање црне расе било је нестално, противуречно и разноврсно, каже Емили

⁵⁷ Прича о *Отелу* потиче из италијанске збирке новела *Сто прича* Ђ. Ћинтија. Као и обично, Шекспир уноси новине у радњу: ставља је у контекст историјског напада Турака на Кипар, замагљује мотивацију Јагове мржње и чини га само мотиватором убиства, док код Ћинтија он воли Дездемону и саучесник је Отелу. Од Отела ће Шекспир начинити самоубицу док је код Ћинтија он протеран, мучен и убијен не сазнавши за невиност Дездемоне.

Бартелс. (Bartels 1990: 434)⁵⁸ Бартелсова заговара тезу да је Шекспир покушао да напише трагедију о људској нестабилности и несигурности, која може обузети све људе без обзира на расу и да је покушао да разбије владајућу предрасуду о природи црнаца.

Отелов карактер није ни апсолутно црн нити бео, већ је нијансиран различитим бојама које га описују као племенитог и смиреног генерала, али и човека који потпада под утицај страсти и монструозних мисли које га воде до убиства и самоубиства. Трансформацију коју његов карактер доживљава тешко је недвосмислено тумачити. Да ли је он узвишен јунак кога ће искључиво Јагова злоба навести на трагичне поступке или је пак Отело сам крив за судбину која га је задесила? Шекспир је уклопио Отела у венецијански свет белаца као изванредног, неопходног и цењеног војсковођу, чијем се браку са Дездемоном ни Сенат не противи. Да ли је љубомора довољна снажно осећање и страст која може човека толико трансформисати да постане непознатљив? Разлог због кога не можемо једноставно одговорити на ова питања је тај што је Отело, од свих Шекспирових трагичних јунака, највише екстернализован до трећег чина, каже Мајкл Нил. (Neill 2005: 149) Он не открива своје скривене мисли у монолозима, већ импресију о његовом лику стичемо на основу његове прошлости, професије и саме радње. Јаго из тог разлога сматра да Отело скрива своју праву природу, која се маскирала цивилизованим манирима хришћанског друштва и њу покушава да разоткрије.

Колику улогу у трагичном исходу драме игра Отелова љубомора? Мишљење да је *Отело* трагедија у којој љубомора насловног јунака постаје његова „трагична кривица“ преовлађује у књижевној критици, али има и изузетних мишљења да је Отелова љубомора маска за друге пориве овог јунака. Харолд Блум сматра да је Отелова љубомора само маска „за страх од смрти, јер оно чега се љубоморни љубавник плаши је да неће бити довољно времена или простора за њега у животу вољених особа.“ (Bloom 1989: 66) Блум сматра да је једна од необичних изврности *Отела* то што не можемо да разумемо Отелову закаснелу љубомору без разумевања Јагове основне зависти према Отелу, која је у скривеном центру драме. Хуго Клајн не види Отела као љубоморног човека због његових речи:

⁵⁸ Ова ауторка објашњава да је назив Мавар био коришћен за Африканце, Етиопљане, па чак и Индијанце, заправо за сваког ко је био црне расе или муслиманске вере. *Географска историја Африке*, Леа Африкана (који је као муслиман и Мавар постао становник Европе и преобратио се у хришћанство) описује карактеристике Африканаца из регије Барбери, од којих се многе поклапају са Отеловим: част, правичност, скромност, истинитост и једноставност, наводи Бартелсова. (Bartels 1990: 435-437) Међутим, у истом делу се становници других регија описују и као варвари, порочни и слаби људи. Превод овог дела на енглески језик је сачинио Џон Пориј, који се више фокусирао на негативне карактеристике Мавра. Тако је, на пример, Шекспиров Арон из *Тита Андроника*, као апсолутно зло, оличење такве представе за разлику од Отела, коме само Јаго покушава да наметне стереотипне карактеристике Мавра.

Срећан бих био да је логор цео,
Коморције и сви, окусио њено
Слатко тело, а да ништа не знам о том. (Šekspir 1966, III, iii: 72)

Клајн сматра да овако не говори човек љубоморан по природи, који жели да се увери у своју љубомору и налази је тамо где је нема – у себи, а не доказима. Отелова судбина је резултат трагедије интриге, а Дездемонино је трагедија оклеветане невиности, мисли Клајн. (Клајн 1991)

Лили Кембел сматра да ово јесте трагедија страсти и то посебно љубоморе која није неминовно везана за Отелову расу, већ погађа људе независно од ње:

Љубомора је у периоду ренесансе сматрана не за ону једноставну или елементарну страст, већ изведену или сложу страст. То је врста зависти, што је једна врста мржње. Мржња налази свој опозит у љубави и супротстављена је љубави. Завист је супротна милости. Али ипак, како је љубомора супротна љубави, често и настаје из љубави. И као завист, има нешто од бола или страха који долазе од гледања другог у поседовању онога што би ми само за себе поседовали или из страха да га неко други може поседовати. Ову чудновату мешавину љубави и мржње са болом или страхом ми видимо у љубомори. (Campbell 1961: 148)

Љубомора дакле настаје из зависти, а обе неминовно доносе бес и жељу за осветом. Међутим, завист је базичније осећање и деструктивнија емоција од љубоморе. Фројд је у љубомори видео нормално осећање које се јавља као последица болних искустава која смо сви имали у детињству (едиповски неиспуњена љубав са родитељем супротног пола). Она не мора да буде знак менталног поремећаја, већ посве нормална реакција и страх да не изгубимо нешто што волимо. Љубомора се јавља само у оном односу који је вредан и чији губитак је предмет страха. Фројд је поделио љубомору на три врсте: такмичарску (нормалну), конструисану (пројектовану) и умишљену, објашњава Хилдегард Баумгарт. (Baumgart 1990: 147) Баумгарт сматра да Отело исказује ову прву врсту љубоморе која се јавља када се замисли губитак објекта љубави и наступи бол и страх од тог губитка. Таква љубомора је и производ рањеног нарцисизма који Отело испољава. Међутим, у драми има назнака и за пројектовану љубомору, за коју Баумгарт налази доказ у песми о врби коју Дездемона пева. Ако је сам Отело потискивао мисли о неверности, оне су се пројектовале на Дездемону. С обзиром да Дездемона не vara Отела, његову љубомору су психијатри и психоаналитичари назвали умишљеном и морбидном. Као психолошки поремећај, љубомора се чак назива Отелов синдром, али је више везана за одређена патолошка стања. Међутим, Отелова љубомора је потпомогнута Јаговим лажним сликама доказа, те Отело мисли да види доказ, што његову љубомору не сврстава у умишљену. Можда бисмо пре Јагову љубомору могли да назовемо умишљеном, јер ни за једну од његових претпоставки преваре немамо подршку у драми. Међутим, Јагу бисмо најпре приписали завист као суровију емоцију, која ће га навести на драстичније мере освете.

Шекспир није случајно одабрао Отела Мавра да би истражио осећање љубоморе, јер су људи ове расе сматрани посебно подложни овој врсти страсти. Он је сангвиник топле и племените нарави, док је Јаго меланхоличног темперамента и тако апсолутно погодан супарник. Мавар је већ роб мрачне страсти која ће довести до деструкције љубави. Бредли сматра да трагедија Отела лежи у томе што је читава његова природа, која је иначе била подложна обманама, подлегла љубомори. (Bradley 1974: 151) Међутим, Бредли се не слаже са оним интерпретацијама Отела као племенитог варварина који је преузео неке од хришћанских особина, али који из себе није могао да избаци урођену љубомору и неповерење према женама. Он је најромантичнији од свих Шекспирових великих јунака, долази из света ратова и авантура и не припада нашем свету, већ као да долази из земље чуда. Има нечег мистериозног у његовом краљевском пореклу, будући да верује у магичну марамицу и приче о пророчким сибилама. Бредли га назива већим песником од свих осталих трагичних ликова, а на сличан начин га тумачи и Колриџ који је ову трагедију сматрао аксиолошки значајнијом и од *Хамлета*.

Пушкин је драму *Отело* назвао „трагедијом поверења“: превареног, изиграног и разочараног поверења. Многи ликови су разочарани у драми: Касио, Родериго, Емилија и Брабанцио, чија трагедија остављеног оца подсећа на судбину краља Лира. Ленард Тененхаус ју је тумачио као трагедију која је то постала због слабљења политичке контроле. Наиме, он сматра да је разлог трагичне катастрофе тај што је Сенат надгласао патријархалну фигуру Дездемониног оца и дозволио брак са Отелом. (Spremić 2011: 75) Сама Дездемона се, попут Јулије, опире патријархалном систему у којем жена има подређену улогу у друштву, али та њена независност ће постати и разлог њене смрти. Отелово присвајање традиционалног веровања у грешну природу жена и жеља да је врати под патријархални ауторитет мужа довели су до трагичног пада оба јунака. Сигурно је да је „трагедија, као слика сукоба сила живота и смрти, слободе и судбине, добра и зла у *Отелу* представљена на равни плаћања `цене` за један лични избор и један могући принцип личности“. (Koljević 1978: 169) Ово је драма унутрашњих сила, сукоба намера, воље и духа, како каже Веслин Костић. (Костић 1994: 178)

Нас ће Отело занимати као представник друге расе само у контексту његових другачијих погледа на живот, љубав, смрт и есхатолошко битисање. Трагаћемо за феноменом смрти у овој драми, који никако није стављен у први план као у *Хамлету*, али је свакако испитиван у контексту одређених животних врлина и мана. Неоспорно је да је *Отело* трагедија мрака, а мрак је симбол мистериозности и хаоса, злослутно доба када се рађају зле идеје и прети смрт. Први и последњи чинови су смештени у мраку и осветљени су само бакљама и свећом, каже Арнолд Кетл. (Kettle 1964:124) Борба

светлости и таме од почетка указује на дисбаланс добра и зла, јер светлост Отеловог и Дездемониног живота не може да надјача таму и смрт коју у драму уноси Јаго од прве сцене. Виктор Иго је, донекле у расистичком маниру, самог Отела назвао мраком. Назвао га је кобним ликом који је као ноћ заљубљен у дан. Дездемона је светлост за његову мрачну душу и тело. Иако признаје његову праведност, храброст, вештину и величанственост, Толстој овог Шекспировог јунака назива херојем-чудовиштем. Он је знак смрти, док је Јаго други облик мрака – зло!

Ноћ је само ноћ света; зло је ноћ душе... Јаго пред Отелом, то је као провалија пред клизиштем. Овуда! каже му сасвим тихо. То замка саветује слепоћу. То мрачно води црно... Те окрутности мрака се добро разумеју. Та два оваплоћења помрачења припремају, једно ричући, друго церећи се, трагично пригушење светлости... Отело је ноћ. И пошто је он ноћ, и пошто жели да убије, шта узима да убије? Отров? Маљ? Секиру? Нож? Не, јастук. Убити, то значи успавати. Можда чак ни Шекспир није ово приметио. (Igo 2009: 159)

Ми се нећемо сложити са оваквом анализом насловног јунака, јер да је Отело и делимично исказивао тако мрачне намере и особине, не би му био потребан Јаго да му тако систематски, постепено, промишљено, лицемерно и бескрупулозно „сипа отров у уши“ и замрачи душу. Међутим, неминовно је да је *Отело* драма мрака, а мрак је код Шекспира макрокосмичка слика микрокосмоса, начин прикривања злих намера и наговештај смрти.

Човек је истеран из кревета у сред ноћи да сазна да му је ћерка нестала, да је земља у рату; војници се свађају и убијају један другог у мраку када не могу да се препознају; љубавници беже у сред ноћи; политичари шаљу по свог најбољег генерала ноћу да би одбранио земљу од инвазије непријатеља; жена је убијена од стране њеног супруга у замраченој спаваћој соби; њен убица се стара да угаси свећу пре него што изврши дело. Сви главни ликови су уведени у драму ноћу и сви умиру ноћу. (Hampton-Reeves 2011: 1)

Истим методолошким приступом којим смо се руководили у тумачењу *Хамлета*, открићемо мрачне дубине ликова у њиховом односу према смрти, начин њиховог умирања и иконографију и симболе смрти који осветљавају разумевање овог трагичног феномена. Указаћемо и на животне снаге и моћ коју оне имају да се супротставе трагичном току догађаја и смрти, као и на аксиолошку и естетичку вредност говора о смрти и самих сцена умирања.

6.1. Однос бића према смрти у *Отелу*

У овој трагедији нема много експлицитних говора о смрти, богате иконографије овог феномена, многобројних смрти ликова, нити се сама именица смрт помиње онолико колико у *Хамлету*⁵⁹. Из тог разлога нећемо моћи да откријемо филозофске и психолошке мисли ликова о овом феномену, већ ће нам социјални и религиозни

⁵⁹ Именица смрт се у драми помиње једанаест пута у преводу (четрнаест у оригиналном тексту), од чега је чак осам пута изговара сам Отело.

контекст овог проблема бити доступнији. Живот и драма Отела као лика је свакако обележена смрћу. Пре свега, он је генерал, војник, ратник, човек свикао на смрт и ризиковање сопственог живота. То је један од разлога зашто је толико цењен у Венецији и зашто се Дездемона заљубила у њега. Потиче из краљевске династије и далеке мистичне земље, што уноси дозу тајанствености у његов карактер. Само је љубав према Дездемони успела је да укроти његов авантуристички и самотни дух.

Јер, да не волим нежну Дездемону,
За сва морска блага не бих спутао
У стеге своју бескућну слободу...
Моја дела, чин мој и чиста ми душа
Показаће ко сам. (Šekspir 1966, I, ii: 21)

Стражари који покушавају да ухапсе Отела у њему виде велики ауторитет и пред првом претњом смрти коју видимо на сцени, Отело је миран и сталожен.

У корице те сјајне мачеве,
Јер ће на роси зарђати...
Себи руке, и ви моји и остали.
Да ми је улога да се бијем с вама,
Ја бих то знао и без дошаптача. (Šekspir 1966, I, ii: 23)

На оружје се мора одговорити оружјем, а Отело то и те како уме, али не жели да упрља свој мач крвљу старца кога поштује не само као Дездеминог оца, већ и као свог пријатеља. Он не дозвољава да га ухапсе, већ добровољно одлази у Сенат, а тамо га сви дочекују са поштовањем и надом да ће им помоћи у одбрани Кипра од напада Турака. Међутим, треба се прво одбранити од Брабанцијевог напада за вештичарење и магију којима је успео да освоји његову кћи. Ова сцена подсећа на процес суђења вештицама у склопу којег се Отело држи достојанствено и исказује реторичку умешност у опису околности које су довеле до њихове љубави. Отело је без доказа брзо ослобођен оптужбе, за разлику од преког суда који ће на крају драме сам спровести над Дездемоном. Уколико Дездемона не потврди његову причу, Отело је спреман да се одрекне и чина и живота. Већ тада нам је јасно на какав је пијадестал постављена Дездеמוнина љубав јер једна њена лаж може да му донесе смрт. Као што небу исповеда грехе своје крви (био је муслиман, а сада је хришћанин), Отело ће испричати како је дошло до њихове љубави. Брабанцио га је често звао у свој дом јер је хтео да слуша приче о његовој прошлости:

О биткама, опсадама,
Менама среће кроз које сам прош`о.
Све сам причао, од дечачких дана
До тренутка кад је захтевао то.
Говорио сам о кобним удесима,
Дирљивим сценама на мору и копну,
О спасу из чељусти смрти, о заробљеништву,
Грубом душманину који ме продао
У ропство, затим о ослобођењу,
Доживљајима на мом путовању;...

О грдним подземним пећинама,
бескрајним пустињама или суровим
Каменоломима, стењу и брдима;
Па људождерима што једу један другог,
Људима с главом ураслом у рамена. (Šekspir 1966, I, iii: 28-29)

Отелов живот је био испуњен авантурама, опасностима, изазовима и освајањима. Слушајући детаље његове несрећне судбине и опасности које је прошао, Дездемона се заљубила у њега. (Šekspir 1966, I, iii: 29) Човека који свесно и често ставља живот на коцку, психоаналитичари дефинишу као оног у коме је нагон смрти доминантнији од нагона живота. Међутим, ово је најбољи пример колико су ова два нагона прожета једно другим. Желећи изнова да се врати у своје органско стање, у смрт, Отело је без страха од смрти јурио опасности по свету, али је том приликом водио и испуњен живот. Треба истаћи да му је овакав начин живота био у крви јер је он био попут плаћеног војника који је служио страни држави. Његов крај ће из тог разлога постати трагичнији епилог, јер му је љубав, која је требало да му буде последње уточиште живота, донела смрт. Саживљеност Ероса и Танатоса у овој драми ће се на више места указати. „Безброј пута одбачена смрт, сваки пут избегнута за длаку, та чудесна избегавања као и постигнуте победе, чине самог Отела талисманом. Али овај, хиљаду пута потврђен доказ, зауставља се на прагу брачне ложнице... постеља љубави може да постане постеља смрти.“ (Grin 1987: 339)

Отело мора „сјај своје нове среће“ да замрачи „напорним ратничким подухватом“, који ће се испоставити као његов најтежи и последњи. Навикнут на тешкоће ратовања, опасности природе и непријатеља, Отело неће знати како да се навикне на „душек са трипут пробраним паперјем“ и изазове своје душе.

Тиранка навика, врли сенатори,
Претворила ми је камену, челичну
Постељу ратну у душек са трипут
Пробраним паперјем. (Šekspir 1966, I, iii: 31)

Овај јунак одудара од средине венецијанских сенатора не само по боји коже и својим војничким способностима којих су сви свесни, већ и тиме што је романтичан, искрен а тајанствен, што га већ чини изолованим у друштву трговачких, ратних, материјалистичких калкулација. Очигледна је Шекспирова намера да преувелича Отелову племенитост, храброст и искуство на почетку драме, да би умањио ефекте предрасуде о његовој раси, али је то истовремено и разлог да каснији Јагов утицај на њега изгледа неверодостојно. Међутим, несигурност у сопствени идентитет га чини подложним Јаговим махинацијама. Иако је традиционално тумачење Отела као сентименталног јунака било заступљено код Колрица, Бредлија и других, управо су карактеристике војника и Мавра, на којима Шекспир инсистира на почетку драме, оне

које га чине поносним, страсним и тврдоглавим ликом и олакшавају Јагову манипулацију која ће довести до трагичне катастрофе, сугерише Барбара Евет. Његова креативна страст ће у тренутку бити промењена у деструктивну од стране Јага, а чин љубави преобразиће се у чин убиства. (McDonald 2004: 152-155)

Када се обраћа Сенату са молбом да Дездемона крене са њим на Кипар, Отело на прво место ставља своју професионалну дужност и заклиње се да неће дозволити да га љубавна страст омете у ратним походима. Његова страст је апсолутно контролисана у првом чину, за разлику од Родеригове пожуде, Јагове зависти, па и Брабанцијеве туге у којој дужд види велику опасност. Умереност је Отелова главна карактеристика на почетку драме и чак га ни претећа Брабанцијева клетва неће поколебати нити му унети сумњу у љубав. Опраштајући се од Отела, Брабанцио му каже:

Мотри на њу, Мавре, да слеп био не би;
Неверна је оцу, па можда и теби.“ (Šekspir 1966, I, iii: 33)

Отело одговара:

Мој живот за њену верност! (Šekspir 1966, I, iii: 33)

Ове речи ће се обистинити, јер је вредност Отеловог живота више пута у току драме мерена Дездемонином верношћу и љубављу. Када тога не буде, наступиће хаос. Брабанцијева клетва ће пасти на обоје, јер је патријархални ред поремећен Дездемонином издајом оца, сугеришу Кристева, Грин и Аделманова. (Drakakis 1992: 325) Назнаке хаоса и претње смрти јављају се већ на почетку другог чина. Олуја, узбуркано море и ноћ као макрокосмичне претње природе, представљају опасност по Отелов живот, али и најављују буру у Отеловој души која ће га одвести до смрти. Монтано каже:

Ветар је на копну дувао обесно;
Никад јачи није тресао наш град.
Ако је тако и морем беснео,
Која би храстова ребра издржала
Кад се планине сручују на њих?
Какав ли ћемо о том чути глас? (Šekspir 1966, III, i: 37)

Други племић додаје:

Хучни талас к`о да шиба
Облаке; море усковитлано,
Нарасло, са високом, чудовишном
Гривом к`о да баца воду на сјајнога
Медведа и гаси чуваре вечито
Утврђеног пола. Никада не видех
Узбурканост такву разјареног мора. (Šekspir 1966, III, i: 37)

Овакво божанско посредовање у борби против Турака, чија се морнарица растурила у олуји, подсећа нас на исто тумачење борбе Енглеза са шпанском Армадом. Касио, који је умакао страшном времену, растављен је од Отела буром, али се нада да ће се, захваљујући добром броду и крмару, извући из загрљаја смрти. Искрцавање на

обалу Кипра на којој угледа Дездемону, Отело доживљава као васкрсење, ново рођење донето његовој души.

Радости моје душе! Ако после
Сваке буре дође овакво затишје,
Нек' дувају ветри док смрт не пробуде!
Нек' се брод у борби пење на таласна
Брда висока као Олимп сам,
А затим нек' рони далеко к'о што је
Пакао од неба! Да могу умрети
Највећа срећа то би била сад.
Јер страх ме да душа потпуно задовољна
Доживети неће још једном срећу ту
У незнаној судби. (Sekspir 1966, II, i: 43)

Отелу је Кипар попут раја у коме блиста Дездемона, посебно после искуства са хаотичним морем које је претило смрћу. Он се још једном извукао из канџи смрти да би схватио да је љубав коју осећа према Дездемони једина вредност за коју треба умрети. Она је лепа ратница за коју се треба борити и за коју, ако треба, вреди умрети. Мавар би желео да у смрти заборави страх од непознатог, од губљења љубави и непредвидиве будућности. После великог задовољења жеље (сексуалне у фројдовском контексту), Ерос је искључен јер је задовољен, а нагон смрти добија слободу да спроведе своје намере – отуд повлачење сличности између сексуалног односа и умирања. Само Танатос може помоћи Отелу сада да очува тај осећај задовољства јер када се поново жеља успостави, исход је непредвидив.

Стивен Гринблат види у Отеловом призивању смрти после срећног сусрета са Дездемоном симболично испуњење жеље, а не ослобођење од ње. Смрт је уобичајени ренесансни израз за оргазам и ако тако посматрамо ову сцену, онда Отело у тој жељи умирања исказује:

[И]спуњење по правилу у равнотежи између узнемиреног осећања самораспада и чежње за коначним свршетком. Ако Отелове речи указују на екстатично прихватање сексуалности, потпуно задовољство, оне истовремено указују и на то да је сексуалност за њега опасно путовање са циљем да се достигне жуђено небо; то је једна од опасности кроз које треба проћи. (Гринблат 2011: 318)

Гете је истицао да живот треба напустити онда када је испуњен у највишој тачки и тако фиксирати срећу у вечности, каже Григориј Чхартишвили. (Чхартишвили 2006: 118) То би управо и Отело желео, док се Дездемона нада да је ово само почетак њихове среће која ће расти још више. Ова сцена је синтеза радости, уживања и пожуде која сцени даје димензију хришћанско-платонистичког ероса, каже Кермаунер. (Kermauner 1975: 23) Отело је од толике среће слаб, гуши га превелика радост и љуби Дездемону желећи да међу њима никада не буде већи несклад од тог пољупца. Љубав према Дездемони представља за њега сигурну луку и Отело се нада да ће мир после олује да му донесе изолацију у љубави, потпуну посвећеност једно другом. Њихова еротична и сексуална љубав, о којој Дездемона говори да тек треба да се у потпуности оствари,

доводи их у стање обамрлости које је слично смрти, када од среће готово не могу да причају о томе. Једном када је достигао врхунац среће и радости, успеха и моћи, Отело мора да падне - то је трагична структура света. Достигавши највећи врхунац (рај), Отело сада може само да падне у пакао. Као што је раније био висок полет, сада мора да буде дубок и судбоносни пад.

Из трагичне перспективе оваква идеална љубав и срећа су недопустиве, са становишта коначне смрти она је само привид, слепило, превара, који уљуљкују човека у сан да би касније могао да буде коначно дотучен. Човек греши зато што није свестан немогућности, пролазности, привремености, стварне нереалности (ако гледамо с трагичног становишта) овакве среће: што је жели све више и више. (Kermauner 1975: 54)

Иако олуја није успела да им науди, она наговештава појаву друге, симболичне олује која се спрема прво у уму Јага. Та олуја ће ослабити добро саграђен брод Отелове душе и навешће га на бродолом. Љубав и смрт се већ мешају, а кад Јаго реши да им „ослаби струне што праве ту музику“, ђаво и смрт ће запоседнути драму.

Јулија Кристева, Андре Грин и Џенет Аделман у есеју „Психоаналитичар и Отело“⁶⁰ сугеришу да је Отело заправо створен за смрт.

Љубав, због које је напустио смрт, ће га вратити у њено наручје и одгурнути га у тај смрћу доминантан простор из кога је дошао и који га и даље искушава. Није ли ово оно што је очекивао на Кипру, битку у којој ће моћи да нестане или повећа своју славу, или оба у исто време? И како да интерпретирамо ону мистериозну олују која ће потопити турске бродове и поштедети бродове Венеције него као знак од богова да је његов час дошао и да они повлаче знакове своје наклоности од победничког генерала? Он је изабрао љубав и учинивши то изневерио је смрт; љубав је изневерила њега и учинила да одабере смрт. (Drakakis 1992: 340)

Кипар тако постаје парадигма смрти, за разлику од Венеције у којој су живот и љубав цветали. Кипар, као легендарно место рођења богиње Афродите (коју су Римљани изједначили са Венером), је дивље и хаотично место, сугерише McEachern. (McEachern 2002: 193) Ван социјалног и културног хабитата све је дозвољено, а ван свог сигурног војничког света и сам Отело постаје слаб и незрео. Бачен у изолованост Кипра, Отело доживљава драмски колапс личности који ће Јаго успети добро да искористи. “Као да се спуштамо низ неке лествице, да бисмо на њиховом дну видели његов положај у свету белаца и аристократије... Пре него љубоморан, Отело је несигуран.” (Hristić 1998: 95) Када нема прилике да искаже своју моћ у акцији, он је несигуран јер „оно што није акција за Отела није ни живот, већ устајалост баре и жаба које се у њој коте“, каже Кољевић. (Кољевић 1981: 99)

Као војни официр, Отело је доносио одлуке о рату и миру, смрти и животу и његова субјективност је тако исказана дихотомијом између хаоса и реда. Он налази ред, мир и живот у љубави са Дездемоном, а губитак љубави или превелика сексуалност жене изазивају хаос и смрт. Док је страст контролисана, мир и ред постоје. Отелова крв

⁶⁰ Овај есеј је део збирке есеја под насловом *Shakespearean Tragedy*, чији је уредник John Drakakis (1992. New York: Longman)

почиње да ври на прве знаке неслоге и хаоса, који су наступили без његовог знања у тренутку прославе његовог венчања. Бесан због варварског понашања Касија и осталих виновника свађе и прекида његовог љубавног чина, он исказује прве знаке незадовољства, беса и страсти. Некада је, каже нам Јаго, Отело умео да буде прибран и:

Када му је топ у ваздух разнео
Све редове и, к'о ђаво, одувао
С његове руке рођенога брата; (Šekspir 1966, III, iii: 81-82)

Његова дотадашња самоконтрола почиње да попушта, а разум се повлачи пред налетима страсти. Као власник смрти у манифестацији своје танатополитичке моћи, он чак прети животима својих поданика.

Јесмо ли Турци, па себи чинимо
Оно што Турцима забрањује Бог?
Тако вам хришћанског стида, престаните
С том варварском кавгом. Ко опет свој бес
Почне да излива, титра се са душом,
Погинуће чим се макне...
Неба ми, моја крв почиње већ
Да преовлађује над разумом. Страст,
Замрачивши бољи део свести моје,
Покушава видим, да преузме власт.
Ако се макнем или само дигнем
Ову руку, пашће најбољи од вас
Под мојом сржбом. (Šekspir 1966, II, iii: 52-53)

Ови стихови указују на опасност коју страст може да има за човека и наговештавају трансформацију Отела који се, када реагује у афекту, тешко може контролисати. Дездемона још увек има умирући ефекат на Отела, она би могла да буде противотров за његову страст, али он није довољно јак да умањи стравичне последице Јаговог отрова који ће великом брзином почети да се шири Отеловим венама. Када се Дездемона на почетку залаже за Касија, Отело не може да јој ускрати молбу.

Прекрасни створе! Проклета ми душа
Ако те не волим! А кад те не будем
Волео више, вратиће се хаос. (Šekspir 1966, III, iii: 63)

Трећи чин доноси хаос, а „хаос је деструкција: смрт“, каже Кермаунер. (Kermauner 1975: 63) Јаго ће вратити Отела у хаос из којег је дошао, пољуљаће му прихваћене хришћанске вредности и самоконтролу, вратиће га маварским страстима, вери у магијску моћ предмета и жељи за осветом. Јаго је оличење ђавола и смрти, сила коју је тешко победити јер она тамо прожима све позитивне животне вредности и успева да их уништи. Процес уништења Отела почеће „сипањем отрова“. Перфидним, постепеним и ненаметљивим поступцима, Јаго успева да породи из Отела „зеленооко чудовиште“, док му даје савете да се њега чува.

Чувајте се, господару мој,
Од љубоморе, тог зеленооког
Чудовишта што се смеје храни коју
Једе. Онај је варани муж блажен

Што не зна свој удес, али неверицу
Не воли; а какве клете часе броји
Онај који воли, али сумња, који
Сумња, ал` љуби дубоко. (Šekspir 1966, III, iii: 66)

Зелена боја је традиционално симбол зависти, преваре, љубоморе, али је и амбивалентни симбол живота и смрти. Пролећно зеленило је животно, али је оловно зеленило симбол смрти. Зелена боја симболизује бесмртност, наду, раст Светог духа у човеку, али бледозелена се изједначује са Сатаном, злом и смрћу, каже Купер. (Купер 1978: 17-18) Лукавим средствима је у Отелу пробуджено зеленооко чудовиште, али је Јаго прави монструм и крајњи симбол зла и смрти који Отела чини таквим. За Отела посумњати значи одлучити, а тада би дошао крај љубави и љубомори, односно животу. Још увек сигуран у Дездемонину љубав и Касијеву честитост, Отело одолева мрачним мислима које је Јаго усадио у њега. Међутим, то је било довољно да почне да преиспитује њену љубав и сопствени друштвени статус. Визуелизацијом сексуалних слика Дездемоне и Касија, Јаго је на позорници Отеловог ума извео читав низ представа и то ће наставити да чини описом похотних венецијанских жена које Отело није познавао.

Ја знам нарав, обичаје
Своје земље. У Млечима жене
Показују небу враголије које
Не смеју одати својим мужевима.
Њихов морал није да се не подају,
Већ да то затаје...
Преварила је оца кад је пошла
За вас; претварала се да држће и стрепи
Од ваших погледа баш онда кад вас је
Највише волела...
Кад се млада могла тако претвараи
Да слепилом очи оца запечати,
Он је мислио да су то мађије. (Šekspir 1966, III, iii: 67-68)

Дездемона је одбила толико просаца њених година, боје и сталежа да то мора бити неки ружан несклад и последица неприродних мисли, говори му Јаго, који тобоже страхује да се она не покаје због погрешног одабира супруга. Иако још не жели да верује у то, Отело већ замишља Дездемону као „дивљу соколицу“ коју ће, ако је неверна, „пустити низ ветар“ и сам као могући разлог њене трансформације разматра боју своје коже, бахатост и године. Дакле, сумња у себе и сопствени идентитет пробудила се у Отелу оног тренутка кад је почео да сумња да Дездемона у њему више не види оличење храбрости, љубави и племенитости. Проклетство „великих“ људи је неминовно као сама смрт:

Али,
Проклетство је великих да су мање
Повлашћени но мали; то је коб
Неумитна к`о смрт; тај рогати јад
Суђен је нама на самом рођењу...

Ако је неверна,
Онда се небо само себи руга!
Не могу то да верујем. (Šekspir 1966, III, iii: 70)

Дездемонина љубав је за Отела била идеал, вечна и натприродна снага, готово божанска и ако она нестане, живота и света не може бити. Вратиће се хаос који је постојао и пре него што је Бог створио свет. А небеса која су се смешила на њихову љубав, постаће хладна и непромењена. Једном створен немир и хаос се могу укинути само нестајањем узрока који то стање доноси. Дездемонина сексуалност може нестати само насилним путем, јер само у смрти она престаје да буде претња.

Двоструко неприродан брак, између црнца и беле жене, између старијег човека и младе девојке, почиње показивати своје слабе стране при првом додиру са животом. И трагична лаковерност Отела не почиње, као што се мисли, тек онда када га Јаго салеће својим сплеткама, него много раније; она почиње оног часа када је Отело поверовао да тако неприродан брак, уз то заснован на заједничкој превари, његовој и Дездемониној према старом Брабанцију, може донети трајну и непомућену срећу. (Тривунац 1936: 35)

Отело од овог тренутка постаје роб страсти која га води до ивице лудила, хаоса и смрти. Он се није бојао буквалне смрти у рату, јер је веровао да ће му она донети славу (световну бесмртност) и тиме увеличати његов живот, али се боји губитка репутације ако га Дездемона превари и то са његовим подређеним замеником Касијом, сугерише Харолд Блум. То већ представља метафизичку смрт-у-животу, јер би тада његова репутација умрла. (Bloom 1998: 449) Јаго га је ставио на то мучилиште када се његов идентитет ратника, једини који је познавао и у коме се осећао сигурним, руши.

А сад, заувек, збогом миру мој!
Збогом задовољство, војско с перјаницама;
Велики ратови који претварате
Славољубље у врлину! Збогом,
Хате што њиштиш, и пискава трубо,
Ти бубњу, који подижеш нам дух,
Пиштаљко гласна, царска заставо,
Сјају, поносе, славо и маршеви!
И ви, смртоносне справе чија груба
Грла личе на гром бесмртнога Јова,
Збогом! Отеловом ратништву је крај! (Šekspir 1966, III, iii: 72-73)

Ако се испостави да је љубав илузија, а његова репутација нарушена, за Отела више нема живота. Он више не познаје себе, нити има за шта да живи. Смрт постаје једини излаз из бесмисленог живота.

Ако има
Ужади, ножева, отрова, огња, река
Што даве, ово трпети нећу. О,
Да сам убеђен. (Šekspir 1966, III, iii: 74)

Заслепљеном уму и уништеном идентитету потребан је само мали доказ да доживи коначни слом бића. Јаго га прво доноси у виду приче о Касијевом сну о Дездемони. Сан указује на претходни чин и правда дубоку сумњу, каже Отело, чиме његова урођена вера у предсказања израња на површину свести. Дездемонино лице,

некада чисто као Дијанино, сада постаје тамно као његово, а смрт и проклетство су једине речи које Отело сада може да изговори.

Отело, црн, поникао је из тог чаробњачког света; преобративши се у хришћанство и оженивши се белом Дездемоном, он губи црноћу и постиже невиност белца која ће се показати као лажна; Дездемонино издајство, у коме Отело чита одраз сопственог издајства, поништава ту разлику. (Grin 1987: 337)

Филипа Бери сугерише да Отелово телесно црnilo постаје ђаволско онда када је он сав у моћи Јагових манипулација. Тада, иза Дездемонине беле пути, Отело види црну унутрашњост. Његова љубав се претвара у хаос, а ужас који код Отела изазива идеја о превари је везан за насилно одбацивање женског тела као мрачног матрикса или места порекла, према мишљењу Филипе Бери. Резултат гађења према женској мрачној вези са нередом или почецима је оно што претвара Отелову љубав у смрт. Отелов све страшнији и гротескнији језик на Кипру симболизује материцу као мрачно и хаотично боравиште, чија вода асоцира на тамна мора из којих је Дездемонино једро изашло. (Berry 2002: chapter IV)

Када му Јаго буде споменуо јагрук који је видео код Касија, Отелова љубав је „одувана небу“, а одлука о убиству је донета. „Раскомадаћу је“ – каже он. Громови топова и смртоносних справа из Отеловог ратног арсенала су равни силини љубоморе и жељи за осветом које га погађају.

Устани црна освето, из твоје
Пећине! Уступи, о љубави, круну
И престо срца тиранској мржњи!
Надујете се, груди, од бремена овог,
Од језика је змијских...
О, крви, крви, крви!...
К'о што Црног мора ледени ток јури
Без осеке право у Мраморно море
И Хелеспонт, тако кржаве ми мисли
У наглom јуришу никада се неће
Осврнути натраг нити спласнути
У смерну љубав све докле их моћна,
Широка света не прогута све. (Šekspir 1966, III, iii: 75-76)

Пољуљана је основа Отеловог бића и трагични исход психолошки потпуно одговара његовом лику. Лично за њега постаје универзално и ако је Дездемона неверна, читав свет је лажан. Освета ће их прогутати све.

У Отеловој бризи за свој идеал Јагова измишљотина налази снагу којом се храни. И када са својом сумњом продре кроз бедем стоичке тврђаве којом се Отело оградио од света, све оно што је у витезу било укроћено и осмишљено његовим идеалом почеће разуларено да бесни и открива своје најмрачније могуће наличје. У том смислу, Јаго својим сплеткама не изазива у Отелу толику љубомору колико једну општу кризу бића. (Koljević 1978: 171)

Отело клечи на коленима у заносу молитве за осветом и заклиње се у мраморно небо. Јаго му се придружује, а „када је Јаго ваш пријатељ, ваше друго-ја, прималац ваше исповести, лек за вашу болест, кад клечи поред вас у псеудо-брачној унији и сценира свет за вашу лаковерну смотру, ви видите само кроз његове ђаволски мрачне

очи. Јагов отров је суицидно отровни лек.“ (Langley 2009: 261) Отело тада жели да се снадбе „неким брзим средством смрти за лепог ђавола“ (Šekspir 1966, III, iii: 77), а Касија да пошаље на вешала и без признања. Одсекао би му нос, што се чинило као уобичајена судска казна или освета у неколико европских земаља. Када поверује да је Дездемона дала мистични јаглук, залог његове љубави, симбол њихове среће, магијски подсетник његове прошлости и симбол бесмртне љубави, Отело почиње да бунца на ивици лудила и пада у несвест. Ова падавица има исти смисао као и лудило краља Лира и леди Магбет и служи да искаже поремећај људских вредности који је ескалирао до те мере да се сопствено тело и дух не могу контролисати. Јаго је у другачијем врсту трансу, контролисаном и злобно заносном:

Ради,
Ради, мој отрове! Тако се хватају
Лаковерне будале, те многе
Честите, часне жене на тај начин,
Иако невине, буду жигосане. (Šekspir 1966, IV, i: 86)

Несрећне околности и лаковерност Дездемоне која се и даље заузима са Касија само ће наставити да разјарују Отелу и од рогатог мужа створиће чудовиште и звер. Отело почиње да говори у прози и преузима говорни патерн Јага: вокабулар, самоанализу и монологе, а Јаго се повлачи у тајанственост и до краја нам остаје затајан. Отело сада доноси одлуку да Дездемона, као неверна жена, не сме да живи. У средњем веку се неверство жена сматрало највећим смртним грехом, а протестанти су истицали да се мора сурово кажњавати, да се не би ширило као зараза и загађивало друштво.

Заправо, средином XVI века, Тиндлов сарадник Џорџ Џој позивао је на повратак старозаветној казни за прељубнике. „Божји закон је“, пише он, „да се прељуба казни смрћу зарад спокоја и опште добробити Његове цркве“. Није то неки претеран и осветољубив ток; напротив, „отклонити и одсећи гњиле и окужене удове од читавог тела, да не би затровали и уништавали тело, јесте закон љубави“. Кад хришћанске судије оставе прељубу некажњену, они позивају на нове издаје и ризикују да униште краљевину јер, као што стално истичу протестанти, породица је битан саставни део испреплетене друштвене и теолошке мреже. (Гринблат 2011: 323)

У духу оваквих уверења, Отело игра гротескну комедију кад са Дездемоном поступа као са блудницом, а трагедију кад је у име правде кажњава смрћу, сугерише Гринблат. (Гринблат 2011: 324) Њена страст, на којој Јаго инсистира да би подгревао Отелову сумњу, граничи се са безбожношћу јер се у хришћанској доктрини сматрало да су необуздана љубав и страст нека врста идолатрије која спречава хришћанина да служи Богу. Таква женска слобода, самовоља и сексуалност застрашивала је патријархалне хришћанске мушкарце. Требало ју је контролисати и укротити. То је, према мишљењу Гринблата, узрок Дездемонине смрти и једнако је важан као и Јагова клевета, јер се код Отелу буди осећај сексуалне стрепње. Дездемону мора да уништи због њеног прекомерног уживања и због истих осећања која код њега изазива.

(Гринблат 2011: 324-330) Међутим, код Отела мржња није лако превладала љубав, он се бори са собом у одлуци да њену слободу ограничи смрћу и у томе лежи његова трагедија.

Да, нека трули, угине и оде у пакао још ноћас; јер она неће више живети. Не, моје срце се претворило у камен; ја га ударам, а рука ме боли од њега. О, свет није имао милијег створења; могла је лежати поред цара и заповедати му шта да ради... Проклета да је! Ја само кажем шта је она; тако окретна са иглом; дивна свирачица. О, песмом би истерала дивљину из медведа. Па тако високог, богатог ума, маште!... Па онда тако умиљате нарави!.. Али ипак, каква штета, Јаго! О Јаго, каква штета, Јаго!... Исећи ћу је на комадиће. Мене да изневери! (Šekspir 1966, IV, i: 90-91)

Разочараност и љубав, Танатос и Ерос се смењују у Отеловом фанатичном прикупљању доказа за Дездемону неверност. Он се боји свог духа који поново може да поклекне пред чарима њене лепоте и зато жели да одабере отров као средство за уморство. Међутим, Јагов предлог му делује правичније: удавити је у постељи коју је оскрнавља. Идеја о убиству је толико завладала Отелом да се он не може контролисати ни пред Лодовиком, изаслаником из Венеција када удара Дездемону, што сви тумаче као необични чин.

Је л` то племенити Мавар кога Сенат
Сматра најбољим војсковођом својим?
Је л` то човек кога не колеба страст,
И чију врлину ни метак случаја
Ни стрела промене неће окрзнути
Ни пробити? (Šekspir IV, i: 93)

Више није! Отело не може да верује ни њеним сузама, па га оне не могу поколебати у одлуци да је убије. Сада већ окрутан према њој, он не може да спута своју агресивност, јер је страст толико овладала њиме да смирење може наћи само у нестанку извора туге. Дездемнина смрт је фатална неминовност.

Отело је могао да поднесе свакојаке муке, срамоту или беду које би му судбина наменила, али не може да поднесе губитак љубави која је извор његовог живота. Љубав је за Отела једнака животу, а њено непостојање је једнако смрти. Свестан своје одлуке и чина који ће извршити, Отело се не може надати другачијем животу после смрти од пакла. Желећи да се никада није родила, Отело не сме ни да размишља о Дездемонином греху јер га се и сама природа грози. Макрокосмос поново одговара на поремећај микрокосмоса. Она је блудница, док:

Небо запушава
Нос на то, а месец жмури, блудни ветар,
Што љуби све што сретне, стишава се
У пештери, да не би слуш`о то. (Šekspir 1966, IV, i: 97)

У мраку спаваће собе који обасјава само пламен свеће, Отело ће се по последњи пут суочити са својим животом и смрћу. Он нема снаге да убије Дездемону, нема воље да оскрнави њено лепо тело и гаси свећу да би га обузео потпуни мрак, улио му храброст да тај чин правде изврши и сакрио га од њега самог. Није лако угасити живот

као свећу, посебно живот који је сјао таквим сјајем за Отела. Сузе су израз бола због чина који Отело сматра неминовним. Током његовог оклевања, Дездемона се буди и Отело јој, бринући за њен есхатолошки живот, предлаже молитву јер:

Не бих хтео
Да убијам твој још неприпремљен дух;
Не дао бог! Нећу душу да ти убијам. (Šekspir 1966, V, ii: 112)

Као и Хамлет, Отело мисли да се убиством злочинца штити друштво од даљег пропадања и у себи види инструмент божанске правде. Он постаје Дездемонин тужилац, судија и извршитељ казне, али на тајном суђењу. Не дозвољава јој одбрану ни излагање доказа и упозорава је на кривоклетство. Публика постаје порота која схвата неисправност пресуде, лажно оптужена Дездемона постаје жртва, а њен потказивач је кривоклетник који се клео својим поштењем као над *Библијом*. Надајући се да се тим чином извршава правда, Отело проклиње што ће због њеног негирања греха то постати право убиство. Брачна постеља је постала самртнички одар јер је она симбол страсти и превртљивости женске природе у очима Отела. Дездемона му каже да јој је једини грех што га воли, а он јој одговара да је то разлог због ког ће умрети. Жени је у ренесансном периоду приписиван епитет животињске страсти, па самим тим је била симбол смртности и бездушности, каже Калдервуд. (Calderwood 1987: 50)

Отело жели да убије Дездемону, а да је стварно не уништи, јер се нада да ће таква остати и у смрти, као да спава (Шекспирова честа метафора смрти). Такву је може волети. Дездемонино враћање у живот на тренутак је илустрација веровања постреформацијског човека да смрт не мора да буде једна и коначна, каже Вотсон. (Watson 1994: 39) Визија сна тела као метафора смрти је била лако схватљива и због учења о буђењу за време страшног суда и васкрсења тела које ће пратити други Христов долазак. Отело не убија Дездемону у мржњи, већ у љубави и чак против своје воље, као објективну правду или чак цивилну и религиозну обавезу, сугерише Кетл. (Kettle 1964: 141) Ова сцена нас подсећа на слике *Плеса смрти* на којима је смрт конвенционално била приказивана као мушкарац која води застрашену и срамежљиву жртву попут жене у смрт. (Neill 2005: 74) Отело чак овде игра трагичну верзију васкрсења, сматра Андре Грин.

Ово присуство Богова се посебно снажно осећа у последњем чину, чину смрти супружника. Треба слушати пажљиво да би се видело како Отело, чинећи злочин, претвара тај злочин у холокауст... И како наваљује да Дездемона умре чиста... Није, дакле, све у томе да она буде убијена, потребно је да она умре религиозно, хришћански. (Grin 1987: 336)

Када она буде одреаговала на вест о Касијевој смрти, Отело више не застаје ни на њене молбе да јој подари живот или макар времена за још једну молитву. Желећи да га спаси од греха убиства, Дездемона својим последњим речима преузима кривицу своје смрти на себе. Отело прво себично прихвата овакав опроштај греха, али у свом убеђењу

да је неверница и лажљивица открива своју кривицу, а њу шаље у пакао. Међутим, као што молитва не би спасила Клаудија од одласка у пакао због својих недела, тако ни ова Отелова клетва не може умањити Дездемонину невиност. Још увек верујући у њену превару, Отело признаје колики је значај за њега имала љубав и верност:

Па да ми је Небо други свет овакав
Створило од чистог, правог хризалита,
Не бих је дао за њега. (Šekspir 1966, V, ii: 116)

Емилија ће пре своје смрти открити Отелову заблуду, а њега протерати у пакао зато што је убио нежног и верног ањџела. Откривање истине о учешћу Јага у свим сплеткама, Отела доводи до неизрецивог бола и он пада на Дездемонину постељу, њихову брачну постељу која постаје њихов погребни покров. Иако му одузимају мач да не би наудио Јагу или себи, Отело не жели да част надживи поштење. Он је сматрао да ју је убио из части, али када се испоставило да је она поштена, не преостаје му ништа друго него да себи одузме живот. Шпанским мачем који је каљен у леденом потоку, Отело ће прво насрнути на Јага и ранити га. Ђавола је немогуће убити. Међутим, Отело схвата да ће већа казна од смрти за њега бити мучење.

Хоћу да живиш,
Јер, по мом суду, умрети је срећа. (Šekspir 1966, V, ii: 121)

Смрт је у овом тренутку једини излаз који Отело види, а срећна би била уколико поново буде срео Дездемону у есхатолошком свету. Међутим, Отело је свестан да јој је учинио такву неправду да неће бити потребан Бог да га протера из раја, довољан ће бити њен поглед.

Трагичном крају и смрти свих лица, које донекле постају узалудне и јалове, још више доприноси нејасност мотивације Јагових поступака и његова последња изјава: „што знаш то знаш, а ја нећу од овог часа рећи једну реч“. Као у *Хамлету*, и овде ћемо после Отелових последњих речи остати у тишини трагедије, смрти и мистерије. Последњи његов монолог, иако је испуњен жалошћу због мртве Дездемоне, више је приказ туге због сопствене трагедије у коју је упао. Мајкл Нил истиче да је окренутост унутрашњем бићу и осећањима у ренесансном добу било прикладно женској природи, док су спољашњост и акција били обележје мушке. Окренути се само себи, односно женском делу свог бића, значи пригрлити смрт. Отело својим последњим чином (самоубиством) жели да обнови себе у оном старом спољашњем мушком привиду. Језик му тада поново подсећа на почетни нарративни модел романтичне аутобиографије, каже Нил. (Neill 2005: 161-162) Отело у првом чину није био отворен да би могао да монологизира, а у последњем је огољен у својим монолозима. Међутим, човеку какав је био, он се може вратити само кроз сећање. Заправо, публика тек у последњем чину види правог, искреног Отела.

Идеализација љубави и вера у Дездемону верност вратила се са спознајом истине о јаглуку. Тада Отело може поново да успостави блискост са њом, али сада само у смрти. Уместо пресуде венецијанског закона, „човек што је волео не мудро, ал` одвећ дубоко“, бацио „бисер скупљи од племена свог“ и „човек не лако љубоморан“ чини стоичку одлуку и спроводи закон над самим собом - забија мач у себе и умире љубећи Дездемону. Светлуцавим бодезом исказује више пркос него резигнацију и чини смрт поносном што га узима. Отело не чини самоубиство у неком несвесном стању сужене свести, већ врло трезвено и сталожено види смрт као неопходну и моменталану казну коју ће над собом спровести.

Отело ће тако извршити правду над својом животом – погрешна осуда Дездемоне постаће његова кривица, чија је пресуда смрт. Он се смрти не боји и у њој чак види спас, уколико би она била једнака романтичној екстази коју је доживео у тренутку доласка на Кипар. Заједничка смрт љубавника, као у *Ромеу и Јулији*, има за циљ да поврати романтични модел и уједини их макар у смрти. Без обзира на неодређеност есхатолошког постојања Ромеа и Јулије, њихова смрт носи ауру бесмртности, док у *Отелу* сам јунак зна да ће бити растављен од драге на оном свету и то не због самоубиства који чини, већ због неправичног убиства невине Дездемоне. Она је покушала да оживи тај романтични идеал преузивши на себе кривицу сопствене смрти. Међутим, још несвестан њене невиности, Отело јој ни то неће дозволити.

На крају остаје само Касио који ће одати Отелу последњу почаст као човеку који је био велики у срцу. Отело је и желео да се као такав памти. Попут Хамлета, Отела на самом крају драме више брине овоземаљска репутација, коју последњим говором жели да поврати. У њој је кроз живот видео своју бесмртност и нада се да ће за њим она и остати. „Примамљива формула стоицизма гласи: достојан живот и достојна смрт. И неизбежан закључак: тешко је живети достојно, достојно умрети је лако.“ (Чхартишвили 2006: 123)

Узрок Отелове смрти је била љубав, погрешно тумачена, недовољно цењена и посматрана из угла сопствене несигурности. Отело је вредновао себе Дездемоним очима, а на саму помисао да се тај приказ променио, Отело ће се препустити страсти и смрти. Богиња венецијанске културе, лепа, добра, независна, активна, али и страствена показала се као велика претња патријархалном систему. Дездемона запада у резигнацију пред Отеловим бесом, прихвата статус жртве и постаје лак плен његове љубоморе. Дездемоне прве речи у драми исказују подељеност послушности у патријархалном друштву између оца и мужа. Оцу је дужна живот и васпитање као ћерка (као Корделија Лиру), али сада је њена дужност већа према супругу. Одабравши

пустоловног и слободног Отела и признавши Мавра за свог господара, она се супротставила традицији и постала симбол модерног европског света. Та њена смелост, слобода и храброст ће постати темељ на коме ће Јаго успети да изгради слику жене-развратнице у коју ће Отело поверовати. Непокоравање патријархалним вредностима, непослушност према оцу и чак превара јер је тајно побегла са Отелом, донеће смрт и Брабанцију и њој. Њен однос према оцу заиста делује сурово и хладно и она га не помиње по доласку на Кипар. Она не жели ни да борави код оца који би је с нетрпељивошћу гледао и жели да оде са Отелом:

Да сам заволела Мавра да бих с њим
Живела, то смели чин ми и примање
Бурне судбе могу раструбити светом.
Срце ми потчини и позив мог мужа.
Лик Отелов видех у његовом духу.
Његовој части, јунаштву посветих
Своју душу, срећну. Па ако, велможе,
Будем остављена као мољац мира,
А он у рат оде, бићу лишена
Оног због чега га волим и мораћу
Због одсуства му тежак сносити бол.
Допустите ми да одем са њим. (Šekspir 1966, I, iii: 32)

Филипа Бери тумачи израћање првог брода из олује на коме се налази Дездемона као доказ да је драма фокусирана на централност жене, њене сексуалности и љубави наспрам мрачног и воденог хаоса. (Berry 2002: chapter IV) Овако је њен долазак на Кипар описао Касио:

И оштро стење, спрудови пешчани,
Ти издајници подводни што хоће
Да недужни брод омету, као да су
Имали неке лепоте осећање,
Заборавише на убилачку нарав
И без озбиљне сметње пропустише
Божанску Дездемону. (Šekspir 1966, II, i: 39)

Оваква слика подсећа на митски извештај о израћању Венере из мора на острво и на орфичке представе о рођењу Љубави из Хаоса. Филипа Бери тумачи Дездемонин долазак на Кипар као друго рођење Венере, којој се Касио поклања као богињи. Њено именовање као „капетана нашег капетана“ и „лепог војника“ указује на уједињење богиње љубави, Венере са богом рата, Марсом. Беријева сугерише да оваквом поређењу иде у прилог и духовита конверзација о сексуалности коју Дездемона води са Јагом и Емилијом по доласку на Кипар, а о томе још ништа не би требало да зна. Доласком на Кипар, који је место рођења Венере, судбина Дездемоне изгледа запечаћена, јер се сама богиња због преваре у срамоти вратила на Кипар (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 69), а Римљани су је често описивали и као владарку гробница.

Залагање за Касија и покушај мешања у одлуке супруга и политичка питања заиста би жену у ренесансном свету довело у незавидан положај. Заstraшени пред женском активношћу, независношћу и сексуалношћу, мушкарци су осећали претњу. Потчинити се жени, њеним чарима и неконтролисаној љубави значило је одрећи се свог идентитета, па самим тим и независног живота. Дездемонино залагање за Касија је заиста претерано. Његова туга и несрећа постаће њене и спремна је да положи и свој живот за његов.

Нећу дати мира
Мужу, кротићу га бдењем, а говором
Гонити га из стрпљења. Постоља му
Биће школа, а сто исповедаоница...
Весео буди, Касио, јер твоја
Посредица ће радије умрети
Но што ће твоју напустити ствар. (Šekspir 1966, III, iii: 61)

Имајући на уму Касијево посредништво и подршку њиховој љубави и његово залагање за Отела, можемо рећи да су разлози за опроштај његове кривице које Дездемона наводи оправдани. Међутим, Отелу већ смета њено навалывање и покушај утицаја на његове одлуке.

Драма коју Дездемона преживљава изолована је од Отелове, она не зна разлоге његове трансформације и у незнању покушава да нађе оправдања за то. Међутим, оним женским сензибилитетом и шестим чулом, Дездемона предосећа разлог Отеловог беса и приближавање своје смрти. Кад је схватила да је изгубила јаглук, она жали за њим више него за кесом златника и схвата његов значај, иако не жели да верује да је Отело способан за љубомору.

Да мој племенити
Мавар нема широк дух, те није створен
Од нискости као створени љубоморни,
Довољно би било то га наведе
На опаке мисли. (Šekspir 1966, III, iii: 78)

Тамо где је рођен, сунце је извукло ћуди љубоморе из њега, мисли Дездемона, али је Емилија опрезнија и зна да је љубомора „чудовиште што се само од себе зачиње и рађа.“ Љубомора долази од ђавола, каже Касио Бјанки. Када је Отело ударио и понизио, Дездемона клечи на коленима и моли га да јој каже разлог таквог понашања јер сматра да му није дала никакав повод. Куне се у своју невиности и исказује наду у спасење, коју Мирко Јурак тумачи двосмислено. Жели да буде спашена Отеловог гнева, али и у хришћанском контексту. (Jurak 1989: 102) На овај начин, драма и неспоразум између Отела и Дездемоне добија шири, религиозни и онтолошки смисао. Она је очекивала помоћ од Бога и правду, а постала је жртва Отелове заслепљености. „Отелове речи сличне Јаговим сада рањавају Дездемону, али је не руше. Она остаје на разини трагичних догађаја, одриче се сваке акције, спремна је на све и чека... то је Шекспиров

идеал, чекати, веран себи, својој љубави, чист, не бежати од судбине.“ (Kermauner 1975: 64)

Дездемонино неверица у Отелову љубоморну природу и вера у љубав чине је необазривом пред опасношћу која јој прети. Кад је назива блудницом, Дездемона је резигнирана и речи не могу да изразе осећај да јој се живот ближи крају.

Ја немам господара...
Не могу да плачем; а само сузама
Могла бих да ти одговорим. Ноћас
Стави ми на постељу венчане чаршаве. (Šekspir 1966, IV, ii: 97)

Тада је запечаћена Дездемонино судбина. Ако жена нема господара у патријархалном свету, нема ни социјалног оквира у коме се може потврдити као ћерка, супруга или удовица. Када остаје сама, њој не преостаје ништа друго осим смрти. Као Офелија, и Дездемона је схватила своју изолованост у мушком свету и спремна је на смрт. Отац је се одрекао, а сада је муж назива блудницом. Последњи покушај да поврати Отела у оквире брачне заједнице и слоге чини када захтева од Емилије да на њихов кревет постави венчане чаршаве. У супротном, они ће јој постати погребни покров. Међутим, Дездемонино потчињеност Отелу, љубав и нада не нестају ни тада.

Толико га волим да за мене
И суровост му, гнев и намрштеност –
... имају неку драж. (Šekspir 1966, IV, iii: 102)

Психоаналитичари Кристева, Грин и Аделманова тумаче Дездемонино пасивно трпљење Отелове агресије као осећање гриже савести. Будући да је као ћерка изневерила оца, она ће прихватити смрт као казну за оно што му је учинила. (Drakakis 1992: 336) Друга теорија ових психоаналитичара, која би појаснила Дездемонино резигнирано прихватање Отеловог беса, је да у њој навире несвесна жеља за Касијом. Свакако пророчки и претећи делује последња сцена четвртог чина, у којој Дездемона захтева од Емилије да је увије од један од чаршава уколико умре пре ње и присећа се песме мајчине служавке.

Мајка ми је имала служавку Варвару.
Беше заљубљена; али је њен драги
Полудео и напустио је.
Знала је песму некакву о врби,
Старинску, али сличну судби њеној,
И, певајући је, умрла је. Та ми
Песма из главе ноћас не избија.
Удржавам се да је не запевам
К'о јадна Варвара. (Šekspir 1966, IV, iii: 103)

Јадна Варвара, коју је драги напустио, умрла је певајући песму о врби која је традиционални симбол жалости и то обично љубавне. Офелију је смрт задесила поред врбе, а Дездемони ће песма о врби постати погребни реквијем, опроштај од света и живота. Поново попут Офелије, она говором не може да изрази надоласећу претњу

смрти – само песма која ниоткуд долази у сећање има симболичну моћ да је предосети и изрази.

Врбо, зелена врбо,
С руком на срцу, главом изнад крила.
О, врбо, врбо, врбо! –
Бистар поток крај ње тугу јој жубори,
О врбо, врбо, врбо;
Суза њена камен омекшани створи –
О врбо, врбо, врбо;
Од зелене траве плешћу венац сав;
Не кор`те га; његов гнев је мени прав. –
Назвах га неверним, а он рече, авај,
О врбо, врбо, врбо,
Кад поласкам другој, ти са другим спавај. (Šekspir 1966, IV, iii: 103)

Смисао песме изазива запитаност због поистовећивања Дездемоне са јунакињом која опрашта драгом гнев због сопствене кривице, чиме се и њена верност доводи у питање. Међутим, песма је пре свега израз туге и жељене смрти због одбачене љубави. Дездемонине надолazeће сузе само још више доприносе атмосфери те злослутне ноћи. Трагични контекст песме са којом је пошла у сан, обистиниће се на јави. Филипа Бери, у оквиру феминистичке критике, истиче да Дездемона испашта због метафоричне асоцијације са тамом, иако је Отело црнац. Њена смрт подсећа на имагинативну моћ црнила. Цела драма лежи у мраку и бави се оним што се не може видети. Оно што се не може приказати је женска сексуална жеља, али и њена част, јер је покривена тамом женског тела. Отелу је тамнопутост донела надимак ђаво, али се Дездемони приписују атрибути црног подземног света и смрти. То ће потврдити и сама Дездемона избором ове песме пред смрт. Она бира песму мајчине слушкиње Варваре чије име асоцира на област црне северне Африке. Централни мотив песме (врба) може исто да подсећа на несрећну младу, напуштену северноафричку краљицу Дидо. Како Дездемона постаје носилац свих негативних културних асоцијација мужевљеве телесне тамнопутости, процес се завршава њеним буквалним и фаталним губитком марамице, у свадбеном кревету и међу чаршавима који постају њен покров. (Berry 2002: chapter III)

Пробуђена само да би отишла у вечни сан, Дездемона умире у једној од најтрагичнијих сцена коју је Шекспир написао. Свесна своје невиности, у незнању свог греха, она се ипак на помен речи убиство први пут уплаши од Отела.

А ипак те се бојим, јер си кобан
Кад ти се очи тако колутају.
Не знам што се бојим, јер не знам за грех;
Ал` ипак осећам страх. (Šekspir 1966, V, ii: 112)

Дездемона и даље исказује једино љубав према Отелу и смрт која из љубави убија је за њу непојмљива. Она не може да схвати да неко у љубави може толико да се преобрази да постане чудовиште.

Ал` је чудовишна

Она смрт што због љубави убија.
Авај, зашто тако гризеш доњу усну?
Крвава нека страст ти тресе биће.
Све су то предзанци; ал' се ипак надам,
Надам се да се на мене не односе. (Šekspir 1966, V, ii: 112)

Дездемона не инсистира на одбрани своје части због неверице, а не кривице. За разлику од Бјанке, праве блуднице, која своју репутацију брани иако је посве јасна, Дездемони је испод части да и изговори реч „блудница“, а камоли да се правда за чин на који није могла ни да помисли, а не да га изврши. Емилија је та која ће се побринути да се Дездеманина репутација поврати.

Отелу не вреде ни њене молбе и проклињања да јој подари још који час живота, још једну молитву. Њена смрт је наступила због Отелове превелике, неконтролисане љубави и љубоморе и она као да је свесна да то није само његова кривица јер му последњим речима опрашта и нуди прилику за онострано спасење. Емилији признаје да нико није извршио то дело и њене последње речи су поздрав њеном „добром мужу“. Тако, Дездемона умире без мржње према Отелу, без огорчења на зло и неправду које су им нанете, сва препуштена Отелу по последњи пут.

Јаго на овај „призор који трује вид“ нема коментара. Он је коначно постигао свој циљ, али у њему неће уживати. Многобројна тумачења једног од Шекспирових најкомплекснијих негативних ликова нису успела да продру у јасну мотивацију његових поступака и његову природу. Он је упоређиван са самим Сатаном у деструктивном, али и у конструктивном контексту (Милтоновог Сатане), како то чини Харолд Блум. Као пали анђеол из окриља Отелове милости, он ће започети рат против њега и израсти у врло примамљив лик. (Bloom 1998: 437-438) Тарас Кермаунер у лику Јага види главног трагичног јунака. Према мишљењу овог аутора, *Отело* је лична драма која приказује сукоб појединаца и у којој су Дездемона и Отело кривци и убице: она оцеубица, а он женоубица. Њихов брак је донео смртни ударац Дездемонином оцу и то је разлог зашто и они морају настрадати. Посматрајући на тај начин драму, она постаје класична грчка трагедија. Уколико индивидуа жели да израсте у „човека“ или „натчовека“ који ће узети судбину у своје руке, он прво мора да пређе границу забрањеног, да прекрши закон. Отело не убија Дездемону из превелике љубави, према мишљењу Кермаунера, већ зато што није издржао ту љубав. У њему је победила самољубивост, преданост себи над преданошћу другом бићу, вољеном и ближњем. Кермаунер сматра да је Јаго трагични лик, иако га нико тако није интерпретирао због његове малигне и скептичне природе. Он је као:

[А]ктер рачуна, индивидуалне аутономије, иманентизма, антирелигиозности, антитрансценденције... идеални лик модерне Европе... Није ли Шекспир генијално навестио куда мора да стигне свет саздан на подозрењу, сумњи, иманентизму, лаицизму,

обезвређењу свих трансцендентних - хришћанских вредности, на рачуну као једином и последњем темељу? Није ли Јагом показао да је овај темељ шупаљ и циљ празан?... Критичко субјективистичко европејство добило је у лику Јага своју страшну слику. (Kermauner 1975: 23)

Јаго, као представник новог ренесансног човека, жели да се посвети својој срећи и свом интересу, а ми према њему осећамо гађење јер се бојимо да признамо сличност са њим, наставља Кермаунер. Он одбацује љубав као хришћански категорију, као и милост и као такав се не уклапа у стереотип, па је принуђен да скрива своју праву природу. „Како је Средњи век веровао у непроменљивост, вечност свега, нови свет кроз Јага зна да се стање може мењати сопственом вољом. Он је принципијелни аморалиста... разум, онај славни картезијански ум који све савлађује.“ (Kermauner 1975: 29-30)

Стивен Гринблат ће Јага тумачити у контексту моћи импровизације и психичке мобилности ради уклапања у друштво. Ови принципи јесу макијавелистички, али умешност у њиховом обликовању према приликама је неоспорна вредност човека који се самообликује. Гринблат сматра да је Јаго лако преобликовао друге ликове, јер сами нису били чврсто обликовани. (Гринблат 2011: 304-308) Међутим, Јаго по својој слободи бира зло које пројектује на друге. Та агресија и нагон смрти које Јаго исказује биће усмерени искључиво на спољашње непријатеље. Ако нам ниједна мотивација коју Јаго наводи не оправдава његово зло, онда његову агресивност можемо назвати малигном и злоћудном, како ју је Фром дефинисао. Она:

[Н]ије биолошки програмирана, није одбрамбена, није у служби живота, није изазвана спољашњом претњом, већ је то моћна тежња да се разара ради разарања и да се други мучи из уживања у томе. Злоћудна агресивност је страст дубоко укореењена у карактеру и она је специфична само за људску врсту. (Frojd 1994: 132)

Да Јаго није негативан лик о њему би било написано исто колико о Хамлету. Њих двојица су једнако недокучиви и проблемски карактери који не дозвољавају откривање дубине њихових бића, каже Веселин Костић. (Костић 1994: 178) Међутим, макијавелистички потези хладнокрвног убице који гази преко лешева да би стигао до свог минорног циља – службе заменика генерала – не можемо схватити као позитивни чин узимања судбине у своје руке. Уживање са којим то чини, ствара од њега потпуно супротни тип човека. Јаго није натчовек, иако исказује велику индивидуалност и фокусираност на своје циљеве, већ је лицемерна, лукава и аморална кукавица која вреба да уништи све животне вредности: лепоту, љубав, пријатељство и срећу.

Јаго нам од самог почетка драме открива своју природу и заиста, с обзиром на отворено признање да је корист једини принцип који га води у животу, можемо схватити Кермаунера и његово поистовећивање Јага са карактеристикама модерног

човека. Такође, његови скривени мотиви, притворност и фокусираност на себичне циљеве, на жалост, јесу обележја човека модерног друштва.

А кад ми држање ма кад ода својим
Изгледом спољним урођену склоност
И лик срца мога, - ја ћу срце то
Ставит на рукав, па нека га чавке
Кљују. Ја нисам оно што изгледам. (Šekspir 1966, I, i: 17)

Међутим, многобројни разлози мржње према Отелу, од којих ниједан није уверљив, и његова жеља за осветом замагљују нам исправност његове одлуке да науди Отелу. Јаго се надао месту заменика генерала које је незаслужено припало Касију, прибојавао се Отелове и Касијеве блискости са његовом женом, а притом је и сам осећао одређене емоције према Дездемони. Колриџ је покушај објашњења Јагове мотивације назвао лов на мотив „безмотивне злобе“ (motiveless malignity - Brustein 2009: 111). Ми заиста на крају нећемо ни сазнати прави мотив Јагове злобе.

Питање зашто Јаго чини зло у суштини је исто што и питање зашто је Шајлок свиреп или зашто Хамлет оклева. У случају свих тих ликова осећа се да су страсти, мисли и емоције шире, значајније, веће од самих личности које их носе, а оно што доприноси том проширењу значења и увећању страсти јесте управо недефинисаност побуда. Да Јаго има јасан мотив који је стално у свести гледалаца као објашњење за његове поступке, то више не би ни био Јаго. (Костић 1994: 180)

Снага његове манипулативне моћи доказује се прво на случају Родерига. За приличну новчану надокнаду, Јаго обећава јадном Родеригу Дездемонину наклоност, а не чини ништа по том питању. Радо ће му помоћи јер Отела мрзи „ко паклене муке“, али не може да порекне да је једини способан за рат против Турака. Он касније признаје да је Отело стамен, пун љубави и добар муж Дездемони, али жеља за осветом и сумња да је Отело „ускочио у његово седло“ не дају му мира.

Помисао на то гризе ми утробу
К'о отров. И ништа неће моћи да ме
Задовољи док се не изравнам са њим.
Жена за жену. А ако не успем,
Бацићу бар Мавра у љубомору
Тако јаку да је разум не излечи. (Šekspir 1966, II, i: 46)

Изврстан пример Јаговог лицемерства и умешности глуме, која му доноси епитет „честити“, је сцена у којој исказује љубав према Отелу за кога је, тобоже, био спреман да убије Родерига.

Мада сам у рату убијао људе,
Ипак сматрам да је срж савести ако
Не убијамо с планом. Немам злобе
Да би ми помогла; девет или десет
Пута га хтедох пробости
Баш ту
Испод ребара. (Šekspir 1966, I, ii: 21)

Иако лицемерни, ови стихови говоре и о Јаговом лаконском размишљању о смрти. Уколико се убиство чини без предумишљаја, у рату и зарад остварења неког циља, места за грижу савести нема. Сцене у којима се показује као Отелов добротвор заиста

делују као изванредно режирана улога изврсног глумца, нама коме су Јагове намере од почетка јасне. Јаго у себи препознаје деструктивну снагу која га радује и нама је открива, али од других скрива. Ја нисам оно што изгледам, рећи ће. Исту деструктивну снагу жели да изазове и код Отела, у чему успева. Њему врлина ништа не значи јер сматра да свако треба да кроји своју судбину, а тиме што се куне у римског бога Јануса (бога са два лица), он указује на своју лицемерну природу. Воља је човекова највећа моћ и она се може спровести чистим разумом и одбацивањем свих врста страсти. На Родеригову вест да планира да се убије због љубави, Јаго му даје овакав савет:

Врлина! Мушмула! У нама самима је да будемо овакви или онакви. Наше тело је врт чији је вратар наша воља. До воље нам је хоћемо ли садити коприве или сејати ложику, гајити благован или плевити мајчину душицу, засејати га једном врстом траве или претрпати многима, држати га неплодним из лењости или га ђубрити вредноћом; ето, моћ и надзорна власт над тим лежи у нашој вољи. Да на теразијама нашег живота тас разума није противтежа тасу чулности, крв и нискост наше природе одвеле би нас најпосувраћенијим огледима; али ми имамо разум да расхлађујемо своја распламтела осећања, своје телесне нагоне и своје необуздане похоте; а то што ти зовеш љубављу, сматрам да је калем или изданак... То је само пожуа крви и дозвола воље. Хајде, буди човек! Да давише себе! Дави мачиће и слепе кучиће. (Šekspir 1966, I, iii: 34)

Тиме је рекао све! Указао је на разлику између разума и страсти, себе и Родерига, себе и Отела, објаснио је разлог свог будућег успеха у манипулативним поступцима и донекле је потврдио моћ људске воље да сопствени живот (врт) обогати најлепшим цвећем. Шекспирова позната метафора света или човека као врта се поново јавља, али ово сада није „неоплевљен врт“ у коме већ расте коров као у *Хамлету*, већ је онакав какви га сами начинимо.

Оно што га чини најстрашнијим... је његово чудновато и убедљиво веровање да су небеса празна, да људска природа није ограничена било каквом универзалном моралношћу или религиозним законом... Нема богова, нема моралности, само башта зла ђубрена људском вољом. (Brustein 2009: 225)

Људска воља, онако како су је замишљали Шопенхауер и Ниче, је и Јагова перспектива која га нагони да себично остварује своје циљеве без скрупула и покајања. Међутим, у томе не лежи трагична катастрофа драме. Она се налази у немогућности да се спречи заразно ширење отровних корова из његове баште на врт Отеловог бића.

Јагов однос према животу и смрти се најбоље исказује у савету који даје Родеригу:

Ако већ хоћеш да предаш бесмртну душу ђаволу, учини то на лепши начин од дављења... Доврага с дављењем, то ти је сасвим снеруке. Боље ти је да будеш обешен што си се науживао, него да се удавиш и одеш без ње. (Šekspir 1966, I, iii: 34-35)

Јагов мото је уживати овоземаљске благодети и чинити све да се оне сачувају, притом не марећи за есхатолошки живот. Ако је човек већ осуђен да своју бесмртну душу преда ђаволу, ако је већ згрешио, онда треба до краја искористити живот. Јаго све чини тако природно, у ходу, без предумишљаја и гриже савести, као што му се рађа идеја о начину освете Отелу. Јасно је да мрзи Мавра (зове га црним овном, арапским коњем, ђаволом) и Касија који му је отео место заменика.

Кроз неко
Време напунићу уши Отелове
Да је одвећ присан са његовом женом;
Допадљив је, углађен, те сумњив;
Створен да жене начини неверним.
Мавар је честит, отворен, и сматра
Честитим и оне што се таквим праве;
Лако га је вући за нос к`о магарца.
Свршено. Зачето. Нека ноћ и хад
Породе ово чудовиште сад. (Šekspir 1966, I, iii: 35-36)

Ноћ је за Јага најприродије доба дана када се мрачне мисли боље роје под командом господара мртвих, бога Подземља – Хада. Као његов слуга, он ће почети да сеје смрт прво уверавањем Родерига да је једини начин освајања Дездемоне уклањање Касија, који је већ заменио Отела у кревету. Јагу овакав сценарио и заиста изгледа реалан и наивни Родеригу брзо пристаје на такав план. То чине наводећи пијаног Касија на бурну реакцију у којој је Монтано рањен. Јагова лицемерност и лукавство су на највишем ступњу у сцени када се позива као сведок да исприча шта се десило:

Не дирајте ми у војничку част.
Радије бих дао да ми се одсече
Језик из уста него да нашкодим
Михаилу Касију; али сам убеђен
Да говорех` право не чиним му зло. (Šekspir 1966, II, iii: 53)

Јагов план почиње да се развија како је и предвидео, што говори о његовом добром познавању психологије људи. Касија ће упутити да Дездемону замоли „да тај ишчашени зглоб између тебе и њеног мужа удеси.“ (Šekspir 1966, II, iii: 56) Поново се, као у *Хамлету*, поремећај друштвених односа пореди са ишчашењем зглоба. Јаго зна да је Дездемона толико дарезљива да никоме неће ускратити помоћ, а Отело немоћан да одоли њеним молбама. Тада Јаго креира сопствену теологију пакла:

Чак да се одрекне крштења и свих
Печата, симбола опроштеног греха,
Душа му је тако окована њеном
Љубављу да га може наговорити,
Одговорити, чинити што хоће,
К`о што јој пожуда може играти
Бога у његовој слепоћи...
О теологију пакла! Кад ђаволи
Подстрекавају на најцрњи грех,
Они маме најпре небеским изгледима.
К`о што ја чиним сад...
Сипаћу отров у уши Отелу:
Да она то ради из пожуде за њим...
Претворићу јој поштење у грех,
А од добротe јој исплести мрежу што ће
Све их уловити. (Šekspir 1966, II, iii: 57)

Рушење идеалне слике љубави која је имала моћни утицај на Отела, интензивира и убрзава његов суноврат. Јагов циљ је да од небеске Дездемоне створи најцрњи грех. Он филозофира о злу и ужива у својој мизогинији која је присутна од почетка драме. Чак и

Дездемона, којој сви признају врлину и божанску природу, пије вино од грозђа, каже Јаго. Све су жене исте, као што се свако вино прави од грозђа.

Све сте ви слике ван куће,
Чегрталке у салону, дивље мачке
У кујни, к'о светице онда кад сте зловне,
Ђаволице кад сте увређене;
У домаћинству играте по свом,
А домаћице сте у својој постељи. (Šekspir 1966, II, i: 41)

Милост, љубав и сексуалност нису категорије које Јаго цени код жене. Она треба да буде послушна, тиха, смерна, да „доји будале и води ситне рачуне.“ Психоаналитичари (Кристева, Атманова и Грин) тумаче Јагову мржњу према женама као резултат скривене хомосексуалности. Он је недељива половина Отела, више од катализатора његове љубоморе, он даје тело љубомори и извлачи је из дубоких понора Отеловог бића. Отело лако потпада под његов утицај јер се посвећује искључиво својој жељи. Они закључују пакт на коленима, блиски су као два љубавника и две су стране истог лика. Удружује их заједничка жеља за Касијом. Зато Јаго не може да убије Касија, нити Отело Јага, него их само рањавају. (Drakakis 1992: 322)

Јаго узима јагљук од Емилије јер зна да љубомора може у ситници видети јак доказ као Свето писмо и решава да га остави код Касија. Он ужива у промени Отеловог понашања које се јавило одмах након сипања отрова.

Ни мак, ни мандрагора,
Ни сви успављујући напици овог света
Неће ти вратити онај слатки сан
Што си јуче им'о. (Šekspir 1966, III, iii: 72)

Јаго је оличење зависти, како ју је описала Мелани Клајн. Завист као производ жеље за несвесним и деструктивним механизмом се усмерава ка директној деградацији објекта жеље, без посредника у односу двоје људи. Љубомора је жеља упућена објекту, док је завист примарно аспект нарцисизма. Док је Отело љубоморан, Јаго испољава завист. (Drakakis 1992: 351) Јагова монстроузност, деструктивност и безобзирност према животима других људи се највише показује у петом чину, када наговара Родерига да убије Касија. Треба га уклонити, просути му мозак и ту нужну смрт спровести у дело. На крају крајева, Јагу није ни важно ко ће од њих двојице изгубити живот, јер ће свакао профитирати из њихових смрти.

Трљао сам млади чир скоро до живца.
Па сад љути штреца. Било да Касија
Он убије, или њега Касио,
Ил' један другога – за мене је добро. (Šekspir 1966, V, i: 106)

Најбоље смишљени људски планови често крену наопако. Уз сву лукавост, промишљеност, обазривост и срећу, Јагов план о смрти Касија није спроведен у дело. Он га је с леђа ранио, али је стигао да убије само Родерига. Међутим, његовом злу нема

краја. У жељи да спречи Емилију да открије његов удео у судбини свих ових људи, он ће је убити. Јаго је разочаран што своју жену не може да контролише и подреди је својој вољи. Емилија је исказала слободу каква је женама била забрањена и она зато умире. Јаго не исказује никакву кривицу због убиства Емилије, као што јој није указивао ни мало љубави док је била жива.

Сам рањен од стране Отела, Јаго не жели да пружи објашњење својих поступака и до краја наставља да мучи своје жртве. Ми не знамо да ли ће га мучење натерати да проговори, како предвиђају Грацијано и Лодовико, нити да ли ће му живот бити патња, због чега му Отело и не жели смрт. Ми само видимо да је он као полу-ђаво равнодушан пред страшним призором који је последица његове злобе. Он ликује због тога што је само рањен, а не убијен. Индиферентан је, дакле, и према свом животу и могућој смрти. Иако је ризиковао много да би испунио циљ, када је до њега дошао, он не исказује никакво задовољство. Он је заправо нихилиста, како га тумачи Роберт Спејт. Он се не може смирити док не упрља и не уништи сваку манифестацију нормалног живота. Његов „цинизам је есенцијално атеистички; његово умовање је богохуљење, било да је он свестан тога или не.“ (Speaight 1977: 274)

Три мртва тела, само у последњој сцени, су резултат његове освете. Због чега?

Не питај

Ништа; што знаш то знаш, а ја нећу

Од овог часа рећи једну реч. (Šekspir, 1966, V, ii: 121)

Чврстина, пркос и одлучност са којом Јаго најављује своје ћутање и истрајност са којом се држи онога што је најавио, крију у себи извесну привлачну снагу, сугерише Никола Милошевић. Нико се не може ухватити у коштац са њим, штавише, са својим жртвама се поиграва са лакоћом и презиром. „Упркос тако изразитој виталној и интелектуалној супериорности, овај Шекспиров јунак ипак изазива извесну неоспорну одвратност.“ (Milošević 1990: 50-51) Сесил Бредли у њему види врхунског манипулатора, редитеља живота својих жртава (глумаца), које постају марионете у његовим рукама. Они ће играти како их он помера, верујући у њега као пријатеља и не сумњајући ништа. Он доводи своје глумце до краја представе, не одустаје ни у једном тренутку, не исказује страх од неуспеха и као да чека аплауз. Оно што је Шекспира фасцинирало у Јаговом лику, а донекле и нас, јесте да постоје људи који су итекако здраворазумни, а зли и да у њиховој злоби постоји изванредна моћ воље и интелекта - каже Бредли.

Јаго је, неко би могао парадоксално рећи, једини карактер у драми. Сви други су материјали са којима он ради и обликовани су његовом имагинацијом. Јагов геније се може описати као геније театралног вештичарења, мрачни Просперо. Метафора позоришта као живота у којем су људи и жене само глумци, скептична идеја која је била толико важна у *Хамлету* са својим свесним референцама на позориште, и којој ће се Шекспир вратити у

каснијим драмама, сада је присутна у *Отелу*. Јаго је драматичар - попут самог Шекспира – који измишља карактере и причу и редитељ је који дели улоге својим глумцима у својој драми. (Bell 2002: 132-133)

Јаго је заправо крајњи циник и песимиста, што можда произилази из одређених неправди које је доживео у животу, али не оправдава охолу освету коју спроводи над недужним лицима. Јагово зло одводи драму изнад натурализма у царство мита и причу о суноврату Еве, према мишљењу Стенлија Велса. Више пута поређен са ђаволом и змијом у драми, Јаго нам се, због неисказивања веродостојне мотивације, указује као чисто зло. „Концентрисање на зло у *Отелу*, унутар једног лика значи да је ово више социјална, а мање метафизичка драма него остале Шекспирове трагедије. Са својим ђаволством, Јаго ради унутар социјалног контекста.“ (Wells 1997: 249) Он је персонификација средњовековног Порока или Ђавола, који све што чини, чини из злобе. Зато Отело не може да схвати Јагов мотив и гледа у његова стопала не би ли видео копита.

Шекспир у лику Јага представља највећу студију онтолошког недостатка човека, његовог осећаја празнине која почиње да се отелотворује још у Хамлету, а који је претеча Едмундовога нихилизма. Он је макијавелиста који ужива у злочину, поноси се својим неделима и односи се као какав психолог, драматичар и естета према идеји о уништењу Отела, мисли Харолд Блум. „Он ће умрети под мучењем, тихо, али оставиће унакажену реалност као свој споменик.“ (Bloom 1998: 435) Тако Јагов нагон за деструкцијом остаје једина креативна делатна страст у драми, што нагони Блума да закључи да је ово најболнија Шекспирова трагедија. Страшно је то што он није некаква апстракција, већ човек силан у својој вештини зла. То га чини безначајним као људско биће, али тиме се не умањује стрепња да постоје људи тако умешни у привиду, лицемерни у поступку и зли у намерама.

Сви остали ликови у драми су његове жртве. Касио, тај племенити, префињени и углађени војник, чак и у Јаговим очима, постаће марионета његовог позоришта лутака. Касио пре завређује Јагову „честитост“, јер он помаже љубави, моли се за Отелу за време буре и платонски велича Дездемону као богињу. Он је не види као страсну жену, попут Јага, већ је зове свежим, нежним, смерним и савршеним створењем.

Касио верује да су одређене душе предодређене за рај, а друге нису, као што проповеда протестантско учење о предестинацији. Он се нада да ће отићи у рај и то пре стегоноше (Јага), како по хијерархији заменику генерала доликује. У свету војничке репутације, Касио најозбиљније схвата своју улогу, али поседује једну ману – неконтролисање својих страсти под утицајем алкохола. Јаго за то врло добро зна, позива га на част када га наговара да попије мало вина са Кипранима и тада

инструисани Родериго успева да изазове код Касија бес који ће га скупо коштати. Биће лишен не само своје службе, већ и сопственог идентитета када почиње да мрзи себе до те мере да се пореди са животињама и говори у прози, што је чест Шекспиров шаблон који указује на одређени психички дисбаланс лика.

О, Боже, да људи стављају у уста непријатеља, да им украде мозак, да се са радошћу, у заједничком весељу, са раздраганошћу и клицањем преображавамо у стоку... Свидело се ђаволу пијанства да уступи место ђаволу гнева. Једна мана открива другу, да бих сам себе сасвим презрео... Бити сад разуман човек, па брзо потом будала, и одједном, животиња! О чуда! (Šekspir 1966, II, iii: 55)

Тако мало је потребно да страсти надвладају човековим бићем, да разум нестане и ђаво завлада њиме. Касио је разочаран више у себе него што је Отело. Без репутације, он не постоји: „Углед, углед, углед! Изгубио сам углед свој! Изгубио бесмртни део себе, а оно што је остало то је животињско. Мој углед, Јаго, углед мој!“ (Šekspir 1966, II, iii: 54) Репутација и слава које остају после човека су световни начин победе против смрти и то је разлог што их Касио назива бесмртним делом себе. Јаго, са друге стране, сматра да је телесна рана болнија од губитка угледа и он не може да разуме Касијево понашање, јер је свестан да се добар глас често добија без заслуге и губи се исто тако незаслужено. Касио је осрамоћен толико да мисли и да не заслужује да буде у Отеловој служби, али криви невидљивог духа вина – ђавола што га је навео да се опије и брбља као папагај, размеће се, псује и претреса бесмислице са својом сенком. Сада му само Дездемонино помоћ може „вратити живот“. Касио је и у том чину врло достојанствен, он не моли и жели само да зна Отелову одлуку.

Ако је мој преступ тако смртоносан
Да ни моја прошла служба, ни садашња
Туга, ни будућа оданост не могу
Вратити ми љубав његову, учин'те
Једну ми милост: да бар сазнам то;
Па ћу с тобожњом веселошћу поћи
Другим путем за милостињом среће. (Šekspir 1966, III, iv: 81)

Касио се ухватио у паукову мрежу зла коју је Јаго сплео око Отела и умало га то није коштало живота. Родеригов напад на њега само пуким случајем или срећом није био фаталан („Тај удар би збиља био крвник мој, да ми капут није бољи но што знаш“). Иако је „осакаћен“, њему ће припасти улога наследника Отела и судије који ће по свом нахођењу казнити „пакленог ниткова“ Јага. Касио има и последњу реч о Отелу, који му је тражио опроштај када је све изашло на видело:

Плаших се тога, ал' мишљах да нема
Оружја; јер велико срце беше то. (Šekspir 1966, V, ii: 123)

Овим речима нас Касио обевештава да је Отелово самоубиство било очекивано, јер то велико срце не би могло да настави да живи после толике неправде коју је нанео

Дездемони. Истовремено, Касио не осуђује чин самоубиства, већ га сматра храбром и стоичком одлуком човека од кога се ништа друго није ни очекивало.

Јадан Родериго није био Касијеве среће. Од самог почетка драме, његова љубав према Дездемони је толико плаховита да не слути на добро. Када сенатори дозволе брак Отела и Дездемоне, Родериго је спреман да се растане од живота: „Одмах ћу се удавити... Лудост је живети, кад је живот мучење; а имамо и старо правило да треба умрети кад нам је смрт лекар.“ (Šekspir 1966, I, iii: 33) Попут славних античких филозофа, Родериго износи своју дефиницију самоубиства као лека који стоји на располагању човеку онда када му живот постане неподношљив. Морис Бланшо је самоубиство назвао боцу са кисеоником. Могућност да можемо у сваком тренутку да се убијемо даје нам ваздух и простор да живимо. (Чхартишвили 2006: 121) Родериго се не брине о могућем есхатолошком проклетству, већ му је овоземаљска срећа важнија. Иронично је да га Јаго подсећа на то и упозорава да ако је решио да своју бесмртну душу подари ђаволу, онда је боље да прво ужива у Дездемони, па нека га то кошта и „бешења“. Родериго се стиди себе, своје страсти и залуђености, како је он зове. Зна да је непримерена разумном човеку, али му она контролише вољу.

Предавши свој иметак и живот у Јагове руке, Родериго је постао „гусан“ којим ће се Јаго поигравати и бескрупулозно га корисити за сопствене циљеве. Родериго у једном тренутку схвата да је изигран и жели да се покаје за неморалне напоре које је чинио да освоји Дездемону, али истовремено жели и да му се врати сви поклони које јој је преко Јага слао. Јаго то не сме да допусти јер би се открила истина да Дездемона није ни примила те изразе наклоности и подгрева му наду да ће његово сједињење са Дездемоном бити остварено када Касио престане да буде претња. Родериго није убица, али је изгубио све због страсти према Дездемони и не преостаје му ништа друго него да учини последњи напор да би је освојио.

Немам много воље за овакво дело;
Али, дао ми је јаке разлоге.
Један мање. Хајде, мачу; нек` погине. (Šekspir 1966, V, i: 106)

Међутим, Касио ће њега ранити, а „проклети Јаго“, то „нечовечно псето“ ће га докрајчити. (Šekspir 1966, V, i: 108) Родериго није имао никакве шансе да оствари своје жеље и очува свој живот у вртлогу Јаговог манипулативног и бескрупулозног плана. Он је постојао док је Јагу био потребан, а оног тренутка кад му је постао претња, његова судбина је запечаћена.

Смрт која најбоље илуструје монсторузност Јага је смрт његове жене Емилије. Иако јој можемо замерити што је дала јагрук Јагу, не можемо је кривити за Дездемонину смрт. Као прво, Емилија је била покорна свом супругу све док је сматрала

да он је честити човек. Верујући Дездемони да Отело није љубоморан човек, сматрала је да тиме неће проузроковати никакву штету. Међутим, она је присутна у сцени када Отело напада Дездемону због губитка јаглука и не проговара ни реч. И она у Отеловим очима постаје подвачица која скрива Дездемоне блудне радње. Емилија је слободнија од Дездемоне у оцени женске слободе, сексуалности и права. Она би преварила мужа ако би га тиме учинила господаром света, па макар отишла и у чистилиште. Њен говор о женама које варају мужеве њиховом кривицом није одраз ситуације у којој се Емилија налази и Стенли Велс га тумачи као Шекспиров манифест о правима жена. (Wells 1997: 255) Међутим, на укаљано невино Дездемонино име, она ће реаговати у крајњем бесу:

Смиловала му се омча! Пакао
Глодао му кости!...
О кад би небо открило те хуље
И свакој поштеној руци дало бич
Да их голе шиба кроз читав свет
С истока на запад! (Šekspir 1966, IV, i: 99)

Емилија доказује своју моралну величину у последњој сцени. Она је сада спремна да умре поред Дездемоне да би одбранила њено име. Отела назива ђаволом, а Јага безочним лажовом и истиче да је Дездемона волела „свој жалосни брак“. (Šekspir 1966, V, ii: 116) Она се не боји Отела, ни његове моћи да јој науди:

Глупаче! Будало! Туп си го глиб!
Учинио си дело и – не хајем
За твој мач – ја ћу га обелоданити,
Па ма изгубила двадесет живота.
Помоћ! Ој, помоћ! Мавар је убио
Госпођу моју! Убиство, убиство! (Šekspir, 1966, V, ii: 116)

Емилија осећа дужност да говори и не хаје за претњу Јага, нити његово ућуткивање, чиме исказује револт и женску слободу према мушком ауторитету. „Ја сам дужна да слушам, али сада не“, каже она. Она је предосетила ту „страшну гадост“ и пред призором мртве Дездемоне је тужна толико да жели да се убије. Нема саосећања ни према Отелу:

Лези ту и урлај;
Најумиљатије си убио невиначце
Које је икад око подизало. (Šekspir, 1966, V, ii: 117)

Емилија ће открити шта се десило са јаглуком, па макар је осудили и људи и небо и ђаволи. То што је несигурна којем ће есхатолошком свету припасти, можда говори о кривици коју тада осећа због свог учешћа у скривању јаглука. На овом свету јој пресуђује Јаго јер жели да је ућутка, али је сва истина изашла на видело. Емилијин живот је дат за Дездемонину репутацију и само је прикладно да поред ње и умре, сада чисте савести и са надом да је заслужила рај.

На крају драме сазнајемо за још једну трагичну жртву која је последица љубави између Отела и Дездемоне. Бранбанцио, Дездемонин отац је умро. Грацијано је ту вест донео на Кипар, али није стигао да је пренесе Дездемони:

Твој отац умро. Њему је твој брак
Смртоносан био, и дубока туга
Живота му стару пресекла је нит.
Овај призор би га, да је сада жив,
Нагнао на дело очаја, и он би
Отер`о од себе свог бољег анђела
И запао би у вечно проклетство. (Šekspir, 1966, V, ii: 118)

Да је којим случајем избегао ову судбину, сада би због призора мртве ћерке вероватно реаговао против сопственог живота. Страст би га нагонила да изврши самоубиство, чиме би био осуђен на вечно проклетство. Јаго нам је још у првој сцени драме указао на то какве последице на Бранбанција може имати Дездемонин чин бекства и тајна удаја за Отела.

Крста ми, опљачкан си ти.
Стиди се, обуци, твоје срце сад
Препуче, губиш пола своје душе.
Баш сад, овог часа, стари ован црн
Мрчи твоје бело јагње. (Šekspir 1966, I, i: 17-28)

Очев ауторитет је овим чином нарушен, изгубио је пола своје душе. Међутим, охрабрује га нада да ће закон бити на његовој страни, јер верује да до ове љубави није дошло природним путем. Брабанцио не може да верује да се његова ћерка удала за старијег црнца и без очевог знања, али га је ипак страх да је то истина, јер је уснуо сличан сан. Као и за Отела, сан за Брабанција има пророчки смисао.

Презреном животу
Не преостаје ништа сем горчине...
Одсада, очеви, не верујте више
Душама својих кћери по ономе
Што видите да раде. (Šekspir 1966, I, i: 20)

Међутим, Брабанцио у овом чину види удео неке натприродне силе, која је Отелу помогла да освоји Дездемоном.

О, ти гадни лопове, где си ми
Кћер сакрио? Ти си, проклет као што си,
Опчинио је; јер ја питам све
Што разума има да л` би икад она,
Да није везана ланцима мађије,
Да л` би та девојка нежна, лепа, срећна,
Несклона браку, која се клонила
Богатих, отмених младића земље наше,
Икад на општу поругу утекла
Од заштите своје на чађаве груди
Таквог створа као што си ти,
Подесног да зграние, а не да усхити? (Šekspir 1966, I, ii: 23)

Брабанцио је убеђен да је Отело могао да превари њену младост само неким гадним чинима, „отровима што слабе ум и вољу“, хапси га као варалицу, „вршиоца

тајних и штетних вештина“ и спреман је да му одузме живот ако се буде опирао. Убеђен је да ће дужд оставити по страни ратне обавезе и одбранити његову част јер:

Ако се смеју вршити ове ствари
Робови, паганци биће нам владари. (Šekspir 1966, I, ii: 24)

Његово разочарање и осећање неправде су утолико појачани када дужд, после извештаја Отела, пресуђује у корист љубавника. Та „плашљива, кротка, тиха духа“ девојка, коју је било страх да гледа у Отела, приклонила се мужу и Брабанцио је више не сматра својим дететом. Проклиње и њено рођење и срећан је што нема друге деце која би због Дездемониног поступка само испаштала, јер би постао отац-тиранин. Дужд га саветује да свршеноме послу мане нема и да мора престати да тугује, јер ће само себи наудити. Као кад Клаудије саветује Хамлета да је прекомерена туга узрок болести, тако и дужд наговештава болест очевог срца, које неће моћи да се опорави због ћеркине издаје. Разочаран у Бога, власт и рођено дете, он проклиње њихову љубав, али се и сам препушта смрти.

Последња сцена ове трагедије не доноси наду у успостављање новог бољег поретка за који су жртве пале. Остаје само срамота мртвих тела која Лодовико жели да прекрије јер тај „призор трује вид“. Овакав крај не претпоставља достојанствену сахрану, којом би се заокружила судбина великих јунака. Сам Отело је покушао да одржи погребну проповед, сугерише Нил. (Neill 2005: 297) Постоји само наговештај меморијалне величине Дездемоне, која са нежном кожом попут монументалног алабастера подсећа публику на велелепне споменике супружника. Сви догађаји који воде крају драме завршени су, али сама драма није.

Грубо речено, мртви Отело и Дездемона се нису могли ни оставити да леже на отвореној позорници нити ћутке подићи и изнети. Стога драму приводи крају Лодовико, споредна фигура, који у завршним стиховима одређује да се лешеви, који леже на простору испред облачионице (где се налази и Дездемонина постеља), заклоне завесом. (Костић 2006: 264-265)

То што ће Јаго бити приведен правди и мучењима не умањује апокалиптични крај љубави која је могла да буде велика као Отелово срце. Деструктивно сазнање које крај трагедије доноси је да речи не могу исказати тугу због неме, али убојите снаге злог псета, опаснијег „него муке, глад и мора“ и зато више нису ни потребне. Остало је ћутање!

6.2. Типологија смрти у *Отелу*

Као и у осталим Шекспировим трагедијама, и у *Отелу* преовладавају насилна убиства као врсте смрти, а лакоћа са којом се живот у њој узима није само део конвенције ове драмске врсте, већ и огледало Јаговог односа према туђем животу као

безвредном. Јер он је непосредно кривац за два убиства, а посредно и за Дездемонино убиство и Отелово самоубиство. Чак му можемо приписати удео у Брабанцијевој смрти јер да није с намером проузроковао такав шок оцу, можда би вест о Дездемонијој удаји била другачије примљена. Дакле, Јаго је у овој трагедији главни узрочник смрти свих ликова.

Ако занемаримо смрт Отеловог брата која се помиње у једном стиху, смрт мајке која му је на самрти дала јаглук, смрт служавке Вараве, Дездемонине мајке и смрти неименованих војника које се само подразумевају, коначан збир смрти ликова у овој драми је пет: три убиства, једно самоубиство и једна природна смрт. Иако их је много мање него у *Хамлету*, разноврсност начина смрти је приметна. Брабанцио је један од ретких ликова који у Шекспировим трагедијама умире природном смрћу. Мада, као и госпођи Монтеки у *Ромеу и Јулији*, та природна смрт не долази сама од себе, већ је проузорокована суровим околностима живота и тугом за дететом. Брабанцијева смрт наступа као последица сломљеног срца. Иако је старење претходница смрти, а у психолошком погледу оно је „стање саживљености са мишљу о смрти“ (Moren 1981: 347), Брабанцију ће смртоносан бити тек брак Дездемоне и Отела. Са мање протеста од краља Лира, Брабанцио прихвата ћеркину непослушност и не бори се са олујама свог срца, већ се мирно и резигнирано препушта тузи и смрти. Ми не знамо да ли је његова смрт била брза или постепена, добра или ружна, јавна или приватна, само телесна или и духовна, али можемо рећи да је јалова и трагична.

Можда је смрт Родерига за друге била плодна, јер се захваљујући његовим писмима и последњим речима потврдила Јагова кривица у свим недељима. Он је изгубио живот као жртва страсти, наивности и Јагове злобе. Након што га је Касио ранио у самоодбрани, Јаго га зверски пробада мачем. Ту задану, насилну, телесну и ружну смрт Родерига, Јаго задаје из уживања, садизма и подлости. Он није смео да дозволи да Родеригу открије његове сплетке. Родеригу је, последњим речима које изговара, успео да разоткрије свог убицу, оправда своје учешће у немилим догађајима, на неки начин опрости себи и поврати изгубљену репутацију. Тиме се оставља простор и даје нада за његово евентуално онострано блажено бивствовање. Према традицији лепог умирања (*ars moriendi*) и протестантској пракси припреме за смрт, последњи тренутак живота могао је да одреди есхатолошку будућност душе. Исповест грехова и опроштај је био важан самртнички ритуал ренесансног човека, а како протестантизам прокламује лични однос са Богом, ова Родеригова последња исповест можда му је донела Божју милост.

Према мишљењу Харолда Блума, смрт Дездемоне је неподношљивија од Корделијине, која је била толико трагична Др Џонсону. Сцена Дездемонине смрти постављена је као жртвени олтар на коме се она посвећује богу рата, каже Блум. (Bloom 1998: 471) Та чудовишна смрт, љубав-убица, зачета је у мислима Јага који ју је пројектовао на мисли и руке Отела. Убиство дављењем је личније и зверскије него хладним оружјем или отровом, посебно што Дездемона не умире брзо и лако. Она позива небо да се смилује на њу јер схвата да јој је постеља самртнички одар, али се нада да тренутак умирања још није дошао. Она моли Отела за живот:

О, отерај ме, ал` ме не убијај!...
Убиј ме сутра, дај да ноћас живим...
Само пола часа!...
Само да молитву још једну читам. (Šekspir 1966, V, ii: 113-114)

Међутим, Отело је неумољив и његове руке невољно прекидају њен дах у жељи да јој нанесе брзу смрт. Она васкрсава тек толико да на себе преузме кривицу смрти и ослободи Отела од греха убиства. Дездемона као да схвата да су Отелове руке само оруђе нечијих мисли, а она сама је можда крива што се није више трудила да их оповргне. Емилији одговара на питање ко је учинио тај грех:

Нико. Ја сама. Збогом. Поздрави м
Мог доброг мужа. Збогом – ох!
(Умре) (Šekspir 1966, V, ii: 115)

Ова постепена, насилна, ружна, јалова и телесна смрт неће бити и духовна за Дездемону, али за њеног убицу хоће. Уксорицид, који Отело чини из страсти и љубоморе, њој неће донети смрт душе, без обзира на малу лаж изречену да би се њему спасило онострано бивствовање. Најтрагичније је то што Дездемона умире волећи свог убицу. Још један дан, један час и једна молитва које Дездемона тражи од Отела на самрти је покушај пролонгирања смрти да би се дало времена Отелу да се преобратити у супруга какав је некада био. Она то не чини из страха од смрти, иако јој је смрт због љубави страшна, већ до последњег даха верује у снагу љубави и донекле се мазохистички препушта загрљају смрти. Умире, не у љубавној екстази која би умањила страхоту њене трагичне смрти као што се дешава са Јулијом, већ се препушта Отеловој крвавој страсти не желећи живот у коме је он не воли. „О неоправедна убиства, неправедна“, је све што ће рећи. Овакав крај само потврђује њен неокаљан живот, не негира га. “Допуштајући јој да говори као изван гроба, Шекспир сугерише својој публици да шта год да се деси на крају, један глас макар – његове жртве – неће бити подигнут против Отела.“ (Kettle 1964: 142) Тиме она поново постаје део романтичарске трагедије, предаје се свом господару и благом загрљају смрти и нада се да ће је заједно искусити и наставити да постоје у истој есхатолошкој равни. Дездемона је умрла мирно као да је смрт била пред њеним очима читавог живота, као да је стално мислила на њу и

припремала се. Она умире онако како је традиција *ars moriendi* проповедала. У смрти изгледа као да спава у постељи која ће јој постати посмртни покров. Сада је мирна као гроб.

Шекспир драматизује Ерос/Танатос троп који се јавља у свакој култури на свету; наводна превара трансформише место љубави у кревет смрти. Шекспир је раније оцртао овај троп у *Хамлету*, у сцени са гробарима. Гертрудин говор о Еросу постаје говор о Танатосу... Дездемона прижељкује замену брачног обреда са опелом. Када је добила наредбу од Отела да истог тренутка иде у кревет, она од Емилије тражи да исте оне чаршаве које је имала на дан венчања искористи као покров уколико умре и да јој пева песму о врби, о разочарајућој љубави чиме наговештава своју спремност да преда читав свет. Дездемнина клонулост антиципира климакс скоро истовремено, не у брачној конзумацији, већ у њеном убиству, што је Отелу лакше изводљиво од вођења љубави. Још верујући у узвишену важност умирућег тренутка, Отело говори Дездемони: „Не желим да убијем твоју неприпремљену душу“... Самопрокламовани свештеник ритуала на смртној постељи, Отело набраја његове етапе: молитва, припремање нечијег духа за смрт, мирење себе са небесима и милошћу, исповедање грехова и молба за милост. (Friedman 1995: 71-72)

Међутим, Отело није зликовац који Дездемону убија из уживања или због одређеног личног циља, он чак то невољно чини јер сматра да је то његова обавеза и одбрана части. Из тог разлога у опису Дездемоне смрти видимо и трагику Отеловог живота: он мора убити оно што највише воли. Сам чин убиства који Отело врши је толико страشان њему самом да му се чини да ће се на макрокосмос пресликати још стравичније:

О, неподношљиво!
О, тешки часе! Чини ми се да би
Требало да дође огромно помрачење
Сунца и Месеца, а ужаснута Земља
Да се на тај призор распадне...
Месец је, свакако
Скренуо са пута, приш`о Земљи ближе
Но обично, па су људи полудели. (Šekspir 1966, V, ii: 114-115)

Ове речи нису само одговор на вест о убиству коју Емилија доноси, већ и покушај оправдања свог чина – убиства Дездемоне. Убеђујући Емилију у исправност убиства Дездемоне, Отело искрено верује да:

Проклет бих био на дну пакла,
Кад оправдано не бих прешао
На ову грозоту. (Šekspir 1966, V, ii: 115)

Емилија га уверава у Дездемнину невиност и мисли да није достојан милости, као што није био достојан ни анђеоске Дездемоне. Тиме ће испровоцирати Јага, који је убија мачем у циљу заташкавања сопствених поступака. Емилија захтева да буде положена поред њене госпође за чију је невиност дала свој живот и њена смрт тако постаје плодна – открила је све Јагове сплетке и отклонила сумњу у Дездемнину неверност. Међутим, Емилијина смрт је и насилна, јавна, телесна и трагична. Она умире са истом песмом на уснама коју је Дездемона певала пред своју смрт, али мирно прихвата тренутак смрти, свесна своје мирне савести и истине коју је изнела.

Шта је твоја песма

Слутила, госпо? Чуј ме, ако можеш.
Бићу лабудница, мрети певајући.
Врбо, врбо, врбо.

Мавре, била ти је
Честита, волела те, Мавре свирепи!
Тако ми душа отишла у рај
Како ја право говорила сад.
И говорећи што мислим, умирем. (Šekspir 1966, V, ii: 119)

Емилија се као Родерико може надати рају, јер је пред смрт одиграла сцену из уметности умирања (*ars moriendi*). После њене смрти и сазнања целе истине, Отелу није остало ништа друго него да казни себе због неправде коју је учинио. Он је без Дездемоне већ симболично мртав. „Онај што беше Отело; овде сам“, рећи ће на позив Лодовика. Зато се и одважио на последњи покушај одмазде оног који му је ухватио „у замку и душу и тело“ и рањава Јага, ту змију, хуљу и ђавола, желећи му паклени живот, а не срећну смрт. Њој ће се сам окренути, са надом да ће га после смрти звати часним убицом, јер ништа није чинио „из мржње него све за част“. Дездемона је жртвована јер је веровао да доноси правду и кажњава њен грех. Међутим, на крају схвата да је тим поступком сам себе осудио на пакао и ништа друго не заслужује.

Харолд Блум сматра да Отело не исказује стоицизам у одлуци да изврши самоубиство, већ просто извршава погубљење над собом. (Bloom 1998: 475) Он није желео да ризикује и прихвати смртну казну од стране венецијанских власти, па је сам себи пресудио, свестан свог злочина. Будући да није умро као ратник на бојном пољу смрћу каква му је била суђена, сада је решио да оконча живот најсличније што може у датим околностима. Херојски кодекс части је потенциран у целој трагедији и зато Шекспир дозвољава свом хероју да изговори свој епитаф пре него што херојски изврши самоубиство – чин наравно забрањен хришћанском доктрином, сугерише Дејвид Фарли Хилс. (Hills 2011: Kindle Edition, Chapter VIII) Његова смрт неће бити почетак новог живота, већ херојски крај живота који је био посвећен ратовању.

И он ће као црнац отићи из живота. Колико се брине да Дездемона умре хришћански, толико, кад је сам у питању, никаква видљива припрема не препоручује његову душу Богу. А ипак, ако преиспитамо слике Шекспировог говора, моћи ћемо да у монологу који претходи Отеловом самоубиству, у бајци која му служи да напусти свет измичући мрежи која се стеже око њега, пронађемо расуте трагове дочаравања својеврсног повратка његовим Боговима... Смисао његовог самоубиства није, дакле, само у томе да се придружи Дездемони, већ и да својом смрћу изврши преокретање свог преобраћења у хришћанство, пошто је он у очима присутних Венецијанаца - у тренутку кад им препоручује да после његовог ишчезнућа приказују његову истиниту слику - обрезао псето које сам кажњава. Тако би Отело, значи, био трагедија верског преобраћања. (Grin 1987: 337-338)

Ислам препознаје олакшавајуће околности самоубиства и у пракси показује самилост према самоубицама и не ускраћује им сахране. „Корени те недеklarисане али практиковане толерантности пореклом су из хеленистичке епохе и филозофије стоицизма, која тврди да је смрт боља од патње и бешчашћа.“ (Гхартишвили 2006: 83)

У том контексту бисмо могли да објаснимо због чега нема осуде овог чина у *Отелу*. Самоубиство које Отело чини, према Диркемовој класификацији овог чина, назвали бисмо егоистичко, уколико га посматрамо у светлу Отеловог слабљења веза са друштвом и његовог крајњег индивидуализма. Међутим, оно је пре аномијско, јер га Отело врши услед доживљавања велике личне катастрофе и негативне промене у животу. Отело се опрашта од свог живота и Дездемоне и пољупцем је прати у смрт, чиме бледи слика Отела - љубоморног убице. “Отело и Дездемона умиру, али оно чега је одраз њихова велика љубав, оно за што су у крајњој линији страдали: љубав према човеку, вера у будућност, борба за остварење човечанског идеала - то је остало непобеђено и неокаљано, они то нису издали.“ (Клајн 1964: 99) Можда на тај начин, попут Клајна, можемо ову трагедију назвати „оптимистичном“. А како тумачити онда све смрти које остају иза живог Јага?

На крају драме Брабанцио је мртав од туге због венчања своје ћерке. Родриго је мртав кроз одмазду која је пала на њега у његовом покушају да задобије пут ка својој нечасној љубави; Емилија је мртва због љутите освете свог мужа; Дездемона је убијена у Отеловом покушају да освети сопствену љубоморну част; Отело је убио себе у својој коначној жалости; Јаго чека своју казну. (Campbell 1961: 173-174)

Коначни ударац смрти је био праћен предсказањима, симболима и митовима који имају за циљ да нагласе претњу, слутњу и страх ликова. Њима је Шекспир нијансирао не тако експлицитне ставове ликова о смрти и натерао нас да за њиховим значењем трагамо мало дубље.

6.3. Иконографија и симболи смрти у *Отелу*

Традиционална иконографија слика *Плеса смрти* и *temento mori* која је толико заступљена у *Хамлету* и *Ромеу и Јулији*, овде се може видети само у назнакама. Сцена убиства Дездемоне у брачној постељи донекле асоцира на слике *Плеса смрти*, на којима је смрт насликана како долази по младу. Међутим, у драми има више симбола смрти који, иако могу бити двосмислени, у контексту радње имају негативну конотацију. Први од њих је олуја на мору, која је метафора беса природне душе (макрокосмичке силе) и наговештава Отелове душевне олује (микрокосмос). Иако је море извор свеколиког живота, његово савладавање може да указује на прелаз из једног онтолошког стања у друго, из живота у смрт, као прелазак реке смрти. „Дубоке воде... повезане су са царством мртвих“, каже Купер (Купер 1986: 186). Отело и Дездемона тако из равни живота прелазе у раван смрти. Посебно Отелова несигурна судбина на мору услед олује и његово доживљање тог искуства наспрам рајског приказа Дездемоне на острву, доноси призивак промене и зачетак трагедије. Беријева је Дездемонин долазак

на Кипар поредила са рађањем Венере, која се у митолошким изворима појавила из воде и настанила на том острву. Међутим, ова богиња се посрамљена повукла на Кипар када је откривено да је преварила мужа. Беријева дискутује о различитим начинима спеловања имена Кипар у разним издањима ове драме. У неким је Кипар спелован као Cypress што значи чемпрес. Чемпрес је тамно дрво жалости, смрти и скривања, које се садило на медитеранским гробљима и често су се од њега, због истрајности дрвета, правили погребни ковчези. Међутим, ова реч означава и врсту тканине која личи на газу, а која се у црној боји користила у време жалости, а извозила се са Кипра. Острво Кипар тако постаје гробница погодна за трагичне сусрете на више симболичких нивоа, у којој ће се у смрти ујединити Марс и Венера, Отело и Дездемона. (Berry 2002: chapter IV)

Бура на мору, напад и пропаст Турака, а спас Венецијанаца, указују на неко магично посредовање природе у догађајима. Иако се ови догађаји објашњавају рационалним средствима и не придаје им се метафизичко значење, ми знамо да „ишчашење“ макрокосмоса у Шекспировим трагедијама никада није без последица по микрокосмос.

Симболично присуство магије је ипак највидљивије у претпостављеној моћи јаглука, сугерише Белова. (Bell 2002: 124) Филипа Бери дискутује о симболичком значењу марамице као нечега што треба да покрива или открива, јер енглеска реч *handkerchief* долази од француске речи *couvrir* која на енглеском гласи *to cover* (покрити). (Berry 2002: chapter IV) Тако марамица, према феминистичкој критици, постаје симбол сексуалности која се треба сакрити и покрити. Када марамица нестане и изгуби своју функцију да скрива сексуалност, Дездемона губи сву вредност у очима Отела. Чак је и Дездемонино мртво тело одмах покривено, јер је скривање женског тела представљало тајну за Отела и док је она била жива, а сада се само идентификује са смрћу. Међутим, симболично значење марамице је вишеструко.

Тај јагрук је дала
Мојој мајци нека Мисирка, врача
Што је скоро могла да чита људске мисли;
Рекла јој је: док га буде чувала,
Биће мила и потчиниће мог оца
Љубави својој. Ал' кад га изгуби
Ил' поклони, око очево ће тада
Гадити се на њу, а дух му ловити
Љубави нове. Мати ми га даде
На самрти, с тим да када ми судба
Додели жену, да га њојзи дам.
Тако и учиних. Чувај га; нек ти је
Драг као твоје драгоцене око.
Изгубити га ил' дати било би
Проклетство коме нема равнога...
У његовом су ткању мађије.

Сибила што је набројала двеста
Сунчевих кружних путања годишњих
Везла га је у свом пророчком заносу.
Посвећена буба даде свилу за њ,
А обојен је мумијским соком,
Исцеђеним из девојачких срца. (Šekspir 1966, III, iii: 79)

Отелова вера у магијску моћ предмета као што је јаглук не открива само архетипске слике, његов повраћај старим вредностима са сумњом у хришћанске, већ овај предмет има много дубље значење. Јаглук је Отеловој мајци дала нека врачаца, која јој је објаснила њен значај за очување брачне среће, али натприродне силе које су уткале своју моћ у њену изразу доносе јој још већу вредност. Сибиле су митолошка женска бића која у екстази предсказују страшне догађаје. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 381-382) Њихово учешће у ткању марамице говори о великој моћи самог предмета. Буба је дала живот за ту марамицу, која је на крају обојена мумијским соком из девојачких (невиних) срца.

Симболична моћ марамице као дара љубави и смрти, према мишљењу Филипе Бери, неодвојива је од везе са Отеловом мајком, али и смртним женским матриksom, будући да му је мајка дала марамицу на самрти. Отело саветује Дездемону да марамицу чува као своје драгоцене око, а Беријева каже да је око често било поређено са женским гениталијама у Шекспирово доба. Не само то, на марамици су извезене јагоде црвене боје, што асоцира на доказ дефлорације на венчаним чаршавима. Губитком невиности (телесног покривача или марамице), жена парадоксално бива непрозирна јер постаје мистерија мушкарцима. Отело почиње да осећа презир према тами сексуалног искуства жена, сматра Беријева. Он говори Дездемони да је мајка веровала да ће губитак марамице одвратити поглед оца од ње неповратно. Међутим, катастрофично откривање женске генеративне моћи Отелу ипак открива претеће ефекте женског тела. Указујући на стихове последње сцене којима се Отело обраћа уснулој Дездемони, Беријева се пита да ли је до конзумације брака уопште дошло.

Узберем ли твоју ружу, не повратих
Животну јој снагу; она ће свенути.
Удишем ти мирис док си још на грани. (Šekspir 1966, V, ii: 111)

Отело заправо истиче своју немогућност да прихвати везу између сексуалности и цикличних процеса смрти и поновног рођења који су повезани са Венером као мрачном богињом природе. Међутим, ружа је још један веома сложен и амбивалентан симбол, који истовремено указује на време и вечност, живот и смрт, плодност и девичанство. (Кирер 1986: 146) Ако је тумачимо као израз чулности, завођења и страсти могли бисмо, у контексту Отеловог говора, рећи да они брак нису ни конзумирали. Међутим, Отело овде више говори о Дездемонином животу који ако се једном прекине, више неће моћи

бити обновљен. Ружина ишчежљивост представља смрт и тугу, а трње асоцира на бол и мучеништво.

Беријева истиче да драма достиже свој врхунац највеће таме у спаваћој соби када је Дездемонино лице фатално прекривено, док је њен супруг гуши. Последњим пољупцем, он својим телом покрива њену таму у смрти и отелотворује у себи коначну елизију *mors sa amor* или Смрти са Купидоном. (Berry 2002: chapter IV)

Психоаналитичари у марамици тумаче Отелову жељу за мајком, зато и толико разочарење што је Дездемона губи, јер је Отело желео да преусмери ту љубав на Дездемону. Међутим, порекло марамице је збуњујуће јер се прво каже да ју је нека египћанка поклонила његовој мајци, па затим његов отац. Она је свакако симбол жена и њихове свемоћи. Док је Дездемона поседује, марамица је гарант жеље, инспирисане од стране љубавног објекта. (Drakakis 1992: 329) Када почне да сумња у Дездемону, све вредности марамице добиће негативну магијску моћ. Дотада Отело није ни давао значаја магији и она му није била потребна нити да се одбрани од Сената, нити да освоји Дездемону. Међутим, када почне да сумња у себе и Дездемону, магија постаје његово последње уточиште у коме тражи помоћ и доказ њихове љубави. Марамица ишарана соковима девичанских мумија, за које се веровало да поседује лековито и магијско дејство, подсећа и на жртвовање девица.

Џејмс Калдервуд тумачи марамицу као Отелову амајлију за вечну љубав, али она је и израз ирационалног елемента Отелове љубави. Марамица заправо дефинише и симболише љубав као веру, јер морате веровати у њене магијске моћи као што Отело мора да верује у Дездемону да би брак успео. Губећи марамицу, Отело је изгубио део себе и душу из своје беспрекорне херојске прошлости када је успевао да се бори против смрти. Тада се опрашта са својом бесмртношћу коју је достигао у свом војничком животу. Олуја која је уништила турску флоту, уништила је и Отела. Зато се на крају он подсећа своје војничке службе и покушава да поврати тај осећај бесмртности самоубиством. (Calderwood 1987: 121)

Сама помисао на то да је Дездемона дала Касију јаглук лебди над Отеловим мислима „К`о гавран над кужном кућом злослутећи/ Свима – он је имао мој јаглук.“ (Šekspir 1966, IV, i: 86) Гавран је у хришћанству симбол ђавола, „који се храни кварношћу; као искључивач очију је Ђаво, ослепљивач грешника. Симбол је греха насупрот невиној души – белом голубу... У симболици пада у грех гавран се често јавља на дрвету познања, с којег Ева бере воћку греха.“ (Купер 1986: 42) Како је Јаго тај који доноси вест о поклоњеном јаглуку, он постаје претња и симбол зла, ослепљивач грешника, гавран који предсказује смрт.

Симболика фауне је врло сложена у овој драми. Многе животиње које се помињу у њој имају симболично значење и у зависности од тога ко их изговара, откривају скривен смисао. Муве, које Јаго призива да муче Отела, су обично повезане са злим боговима, помором и грехом. Демони се често осликавају као муве, каже Купер. (Купер 1986: 110) Јаго назива Отела и црним овном који, иако представља симбол мужевности и расплодне моћи, је и жртвена животиња. Јаго ове речи говори Брабанцију откривајући му тајну да „стари ован црн мрчи твоје бело јагње“. Отело ће заиста постати жртва Јагове злобе, а Дездемона ће својом невиношћу, кроткошћу и младошћу остати неупрљане части. За Јага су све жене „дивље мачке“, које су симбол потаје, жудње, али и зла и смрти. Када Отелом буде завладала страст а контрола говора и понашања попустила, у његовим речима налазимо много симбола разочарења, страха и смрти. За себе каже да га могу звати „јарцем“ ако поверује у Јагове речи без доказа. Јарац је симбол мушкости и изобилне животности, али је у хришћанству симбол пожуде, блуда, греха и саме смрти. (Купер 1978: 55) Сви мушкарци ће за Отела постати „јарци“ и „мајмуни“, наивни створови слаби на женске сузе и привид, несвесни њихових моћи и зла. Отелов унутрашњи свет је од „извора љубави“ постао „мирна бара у којој се жабе спарују и коте“ (жабе, као симбол плодности и еротизма су у хришћанству симбол греха и зла - Купер 1986: 202). Дездемона, за чију би верност раније положио сопствени живот, сада је невина као „летња мува која се у касапници пари у упљувцима“.

Отелова трансформација је толико приметна и самој Дездемони да она наслућује и најављује сопствену смрт песмом о врби и причом о њеном пореклу. Песма о врби у себи спаја гласове живих и мртвих, она је „имплицитна асоцијација између песме и ланца смрти жена која је потврђена након две сцене, у убиству Дездемоне и, такође, у коначном ехоу још једног женског гласа: док се Емилија обраћа својој мртој господарици.“ (Berry 2002: Chapter IV) Врба је зачарано дрво посвећено богињи месеца, а жалосна врба је симбол жалости, несрећне љубави, али и погребне туге, каже Купер. (Купер 1986: 188) Као што је за Офелију била судбоносна и трагична, тако ће бити и за Дездемону и Емилију. Песма коју Дездемона пева део је њене историје, као што је марамица део Отелове. Зашто се сећа баш те песме у којој се говори о неверности обоје љубавника? Као да осећа неку врсту кривице и прихвата је као наследну претњу коју је врача изрекла Отеловој мајци и рекла јој шта ће се десити ако изгуби марамицу. Дездемона сада види себе Отеловим очима. Међутим, пре свега, Дездемона је песмом о врби наговестила своју смрт и трагичну судбину жена које, остављене од стране својих патријархалних господара, губе своју улогу у друштву и самим тим живот. Емилија ће

то потврдити када постаје лабудница и умире певајући исту песму. Лабуд је песникова птица, а самртна му је песма песникова песма, док његова белина асоцира на искреност. Лабуд у хришћанској симболици назначава мученике и хришћанску спокојност када пева на издисају. (Kuper 1986: 86) Откривши истину, Емилија попут лабуда одлази у смрт са песмом на уснама.

Мајкл Нил дискутује о томе да је спаваћа соба у *Отелу* метонимијска фигура не само женског тела, већ и саме психе. Кревет је и пре последње сцене био место генералне пробе убиства, јер Дездемона сама себе покрива у покров. Узети брачну постељину за покров било је популарно међу женама XVII века. Симболика се огледа у томе да девојка постаје жена онда када девица умре, а чаршав је због девичанске крви сведок томе. Бити сахрањен у том покрову је покушај побуне против смрти, са надом да девичанско биће може васкрснути. Такође, значај чаршава се повезује са јаглуком који је обојен мумијским соком исцеђеним из девојачких срца. (Neill 2005: 163-165) Када унутар патријархалног система жена и муж постану једно тело, жена више не поседује своје биће. Међутим, и поседована жена постаје извор смртности у *Отелу*, а чаршави испрскани крвљу (иако метонимијски замењују марамицу) су сам знак нечистог женског тела. Кревет у последњој сцени за Отелу постаје континент смртних тајни, закључује Нил. (Neill 2005: 166)

Са мање транспарентном иконографијом смрти од оне коју смо сретали у претходним трагедијама, Шекспир у *Отелу* дискретније назначује мисли о смрти и симболику овог феномена која прогресивно води радњу ка трагичном крају. Сва симболика смрти присутна у овој драми везана је за разочарање у љубав или трагичан доживљај љубави. Не бисмо их све изједначили са изразом женске сексуалности као узроком смрти, већ са трагичним стањем живота лишеног чисте, трансцендентне, вечне и апсолутне љубави, која не може опстати у несавршеном свету.

Можемо ли у овој трагедији пронаћи оптимизам и комична олакшања и претпоставити новоуспостављен ред који доноси наду да ове жртве нису биле узалудне? Да ли је љубав као животно опозитна снага смрти умањила коначни биланс трагике живота? На ова питања ћемо покушати да одговоримо у следећем одељку.

6.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у *Отелу*

У *Отелу* немамо класичног комичног олакшања, а сцена која је испуњена шалом је само комични интермецо драме, више злослутан и претећи. То је прва сцена другог чина која се дешава на обали Кипра, после преживљене олује на мору и претње рата.

Духовити разговор који воде Дездемона, Емилија и Јаго, док се Отелова судбина на мору не зна, је драмска пауза која заправо наговештава суштину саме трагедије. Када је читамо са сазнањем које имамо о трагичном крају, сваки стих нам делује пророчки. Јаго оптужује Емилију да је причљива, али у друштву „увуче језик мало“. Тако ће га „увући“ у тренутку Отеловог напада на Дездемону због јаглука, када је могла да спречи трагичне догађаје. Дездемона у шали назива Јага клеветником који не приказује жене правично, што ће се обистинити. Она му каже: „Ти најгору хвалиш најбоље. А какву би хвалу дао жени која је збиља заслужује, жени која величином своје врлине оправдано изазива признање и саме злобе?“ (Šekspir 1966, II, i: 42) Јаго би је описао као смерну, тиху, која зна да прећути увреду и „зна за жељу, али за њоме не јури.“ Жене треба само да „доје будале и воде ситне рачуне.“ Ово нам делује као упозорење Дездемони која би, да се није залагала за Касија толиком страшћу, осујетила Јагов план да код Отела изазове љубомору. Јаго се у овој сцени подсмева женским врлинама и пороцима, што је заправо срж саме трагедије и док остали у томе виде шалу, Јаго је посве искрен. Дездемона саветује Емилији да не учи од њега иако јој је муж, а она сама ће бити крајње послушна и покорна Отелу, што ће делимично условити и њен трагични крај.

У *Отелу* има још неколико кратких комичних сцена које нису довољно развијене да би успориле трагични замајац радње. Ово су приметили многи критичари: Харолд Блум, Стенли Велс, Дејвид Филс и други. Прва је прослава венчања на Кипру која је праћена наздрављањем вина и песмом, али ми знамо да се у овом чину крије Јагова намера да напије Касија. Друга је на почетку трећег чина када слуга говори свирачима да ако имају „неку свирку која се не чује“, онда могу поново доћи да свирају и трећа је на крају овог чина када се слуга шали са Дездемоном око Касијевог места становања. Међутим, све су врло кратке и неубедљиве као комична олакшања јер не умањују атмосферу хаоса који влада, али потврђују Шекспирово разумевање неминовности саживота смеха и смрти, комедије и трагедије, оно што су му многи класични писци и критичари кроз историју замерали.

Отелов сусрет са Дездемоном на почетку другог чина представља љубавни климакс који се само смрћу може очувати. Следећи њихов љубавни сусрет ће се и десити у смрти. Да су Отело и Дездемона умрли при сусрету на обали Кипра, њихова љубав би победила смрт и постала би вечна. Оно што је Отело и прижељкивао, тада би се остварило као обустављање живота на врхунцу, у најсрећнијем тренутку. Таква смрт је пожељна сваком човеку, јер један од разлога *timor mortis-a* је неизвесност тренутка смрти и страх од бола. Ово је и прва сцена у којој их видимо заједно у заносу љубави.

Пре тога смо чули само извештаје о начину зачетка њихове љубави, када је Дездемона и изразила страсну љубав и жељу да крене са њим.

Вилсон Најт о овој сцени каже:

Дездемона је обележена трансцендентним особинама лепоте и милости... а Отело улази у луку Кипра као херој који долази да донесе „утеху“ и „обновљену ватру“ људима... Ово је хармонијски брак правих и племенитих умова. Отело, Дездемона и њихова љубав су овде очигледни, у овој сцени олује и одјекивања топова, попут ствари племените и освајачке снаге: они зраче романтичном смелашћу. (Knight 1968: 111)

Дездемона је Отелово затишје после буре и ако свака бура доноси овакву радост, он нема ништа против да оне буду сталне, јаке и бучне толико да „пробуде смрт“. Отело би радије умро од среће у том тренутку, него да у незнаној судбини ишчекује радост.

Радост је ово превелика...
О, мила моја, брбљам неумесно;
Залуђен сам својом срећом. (Šekspir 1966, II, i: 43-44)

Дездемона је за Отела нежна, мила и честита, „моја љубав“ и „прекрасни створ“, али када хаос уступи место љубави, она ће постати проклета „дивља соколица“, „распусна блудница“ и ђаво коју жели да исече на комадиће, отрује и коначно удави. У њено поштење он да верује као у „летње муве, у касапницама које се паре и у упљивцима.“ (Šekspir 1966, IV, ii: 96) Њихова прва брачна ноћ и љубав су прекинуте тучом, рањавањем и претњом смрти, а нестанак те љубави ће уследити посредништвом самог ђавола-Јага. Питање којим су се многи критичари бавили је да ли су љубавници уопште стигли да конзумирају своју љубав, а одговор на њега би можда донео објашњење Отелове љубоморе, али нама оно није од пресудног значаја. Сам Отело назива Дездемону у смрти честитом, што се може тумачити на више начина. Било да је конзумација љубави појачала код Отела страх од женске страсти или је стрепња од конзумације утицала на његову несигурност па и љубомору, исход је исти. Жена је представљала велику претњу за ренесансног мушкарца.

Дездемона се, у својој невиности и љубави, надала да ће њихова срећа расти заједно са бројем њихових дана, јер је посветила своју душу и срећу Отеловој части и јунаштву, а испоставиће се и свој живот. Ризиковала је све окренувши леђа свом оцу, просцима и традицији да би доживела да је зове блудницом. Она чак и тада покушава да нађе оправдања за његове поступке.

Нељубазност може учинити много,
Његова ми може живот уништити,
Али љубав моју повредити неће. (Šekspir 1966, IV, ii: 99)

За њу и Отелова суровост, гнев и намрштеноост имају неку драж – толико га она воли. Чак и у смрти пред лицем мужа-убице, она се покорна и заљубљена нада да ће Отело поново постати њен господар. Та последња сцена убиства и самоубиства,

парадоксално постаје врхунац и доказ њихове љубави и пружа естетички најлепше стихове који ће ту љубав овековечити. У том тренутку је мешање нагона смрти и живота на врхунцу, јер Отело у истом монологу исказује и љубав и мржњу према Дездемони. Када се та равнотежа наруши, а то је тренутак Дездемоне жалости због вести о Касијевој смрти који неће моћи да гарантује за њену невиност, Отела ће заплуснути психолошки механизам супротности и амбиваленције који ће га натерати на убиство.

Сама љубав према објекту показује нам један други такав поларитет – онај љубави (нежности) и мржње (агресија)... Али како да се садистички нагон, који циља на наношење штете објекту, изведе из Ероса, који одржава живот? Није ли ту близа претпоставка да је тај садизам заправо нагон смрти, који је Ја, услед утицаја нарцистичког либида одвратила, тако да се он испољава тек на објекту? (Frojd 1994: 56)

Отела брзо отржењава разоткривање неправде и тада он нагон смрти усмерава ка свом бићу у самоагресији. Проклињући себе и повративши љубав и поштовање према Дездемони, он ће потражити своју смрт. Можемо рећи да су се Ерос и Танатос на тренутак поново срели.

Пољубих те пре
Но што те убих, па и сада смем,
(падајући на Дездемону)
Убијајућ себе, да с пољупцем мрем.
(умре). (Šekspir 1966, V, ii: 123)

У већ поменутом есеју троје психоаналитичара (Кристева, Аделманова и Грин), љубав Отела према мртвој Дездемони се објашњава на овај начин.

Дездемона може бити вољена само кад је мртва. Отело никада није говорио страсније о Дездемони него у тренутку њене смрти, као да је смрт услов љубави... Чињеница да умире после ње, за њом, је реализација њихове обостране привржености, што се јасно види у Отеловим последњим речима... Ово извнредно понављање сугерише везу субјекта са својим огледалом... комуницирање обостраности у којој смрт може коначно ујединити оно што је живот одвојио... Дездемона је сада стварно његова, јер је нико не може узети од њега сада; она је реинтегрисана у њему као половина која је недостајала... Из тог разлога је Отелово самоубиство логичан след, рефлексивна Дездемониног убиства на себе. (Drakakis 1992: 344)

Отело није могао прихватити да она остане жива, али ни сада не може живети са собом јер је изгубио део свог бића, „извор одакле моја струја тече“. Док је била жива, она је била мртва за њега, а мртва, она још живи и Отело је стално мора одбацити. То ствара психолошки оксиморон и апорију. Ово је, према мишљењу наведених психоаналитичара, доказ чињенице да Отело нема свест о смрти, било о смрти коју ће нанети другом или себи.

Убијањем Дездемоне, он обнавља тренутак када ју је отео из стања у коме још није била његова жена. Било би погрешно мислити да је Отелово самоубиство последица откривања Дездемоне невиности. То је јемство за Дездемонино убиство... Када Отело размишља о томе како да убије објекат своје љубави, он одбацује нож... Отело је у смрти жели сачувану као целину и ентитет... другим речима он жели да има моћ да јој да живот као и смрт. Његово самоубиство мора бити схваћено у истом контексту. Мавар наноси смрт себи. Он јој се не предаје; он не дозвољава да осуда и казна буду спроведени над њим. Он себе чини господарем своје судбине чином еквивалентним давању живота себи. Он креће да се поново

уједини у љубави преко самоубиства кроз које ће коначно постићи неподељено задовољство (*jouissance*) уније са Дездемоном. (Drakakis 1992: 345)

Не можемо да се отргнемо утиску апокалиптичног краја љубави како год да протумачимо смрт љубавника. Самоубиство Отела само умањује неправду коју је начинио Дездемони, али напослетку оно га конституише као трагичног лика. Не треба заборавити сталну присутност злог Јага и његово победничко ћутање на крају драме. Последње речи Лодовика и Касија не могу отклонити поглед са мртвих тела, нити умањити осећај коначне смрти љубави. Ово није историјска драма, овде немамо краља који ће регенерисати хаос и успоставити ред и хармонију у држави, нити имамо родитеље који ће љубавницима подићи златне споменике и тако овековечити њихову љубав. Остао је рањени Касио, „некакав велики аритметичар“ који никада чету у бој није повео.

Нити о убојном реду више зна
Од уседелице. Сем књишке теорије,
О којој сенатори под тогом, к'о и он
Могу мајсторски причати до воље, -
Ратништво му је празно блебетање. (Šekspir 1966, I, i: 15-16)

Без обзира на то што ове речи изговара Јаго на почетку драме, киван што му је такав човек отео заслужено место, оне нас наводе да се запитамо како ће Касио успети да исправи „трагични товар постеле“ које је „шпартанско псето, опасније него муке, глад и мора“ од Јага успео да спроведе? (Šekspir 1966, V, ii: 122) Призор Отела и Дездемоне који леже загрљени у смрти је доказ окончања страсти, љубоморе и туге, али и назнака снаге љубави која би, да је расла у другачијим околностима, досегла врхунац среће. У томе лежи трагедија!

6.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у *Отелу*

Стихови и сцене из ове трагедије који су семантички најмоћнији и највише урезани у памћење су они који се тичу смрти као феномена. Поетичност Отеловог говора, чак и када се у њему изражава љубав, обојена је одређеном меланхолијом и мрачним призвуком трагедије. На почетку другог чина, у сцени пристајања на кипарску обалу, Отело исказује жељу за смрћу у љубави, што је кулминирајући израз снаге његових осећања према Дездемони. Након тога, сви његови говори биће синтеза љубави и мржње, вере и страха, живота и смрти. Опасности које је у животу преживео и смрт коју је успешно савладавао били су мали напори наспрам љубавног разочарања које ће доживети.

Да је Небо хтело
Да ме куша јадом, да сручи све врсте
Муке и срамоте на моју голу главу,

Да ме до уста у беду загњури,
 Пороби мене и моје наде све –
 Нашао бих ипак у неком куту душе
 Кап стрпљења. Ил` да ме, авај, претвори
 У сталан нишан поруге времена
 Да на њ указује испруженим прстом, -
 И то бих поднео добро, врло добро.
 Али оданде где срце своје ставих,
 Где или живим или умирем,
 С извора одакле моја струја тече
 Или се суши бити изгнаник!
 Или то држати к`о бару за жабе
 Да се ту спарују и коте! Бледиш ли
 Млади херувиме црвених усана?
 Имај стрпљења, погледај ме сад,
 Црн сам и мрачан као пакао! (Šekspir 1966, IV, i: 96)

Отело је за сваки проблем могао наћи решење, за сваку тешкоћу је могао да нађе
 утеху, али губитак љубави, која је извор његовог живота, Отело не може да поднесе.
 Живот и смрт за Отела имају исто суштинско порекло и место – у љубави према
 Дездемони, у бићу те љубави. То је место где или живи или умире. Љубав претходи
 есенцији и егзистенцији.

Отелова наивна романтичност, посебно после Хамлета, делује као форма животињског
 заборавља. И заиста у Отелу чучи животиња, која ће изаћи из њега како драма буде
 напредовала. У међувремену, он ће осигурати своју перфектну душу и бесмртност кроз
 „божанску Дездемону“ - нерационалан и готово религијски чин вере – само да би инвестицију
 изгубио када је убеђен од стране Јага да „вино које пије је сачињено од грожђа“. (Calderwood
 1987: 118-119)

Јаго доводи Отелов дух до деструкције, када у њему почиње да преовладава
 животињска страст наспрам бесмртног духа и разума. Калдервуд сугерише да се у Отелу
 сукобљава или/или – човек је или животиња или људско биће, а жена је или платонски
 чиста или крајње покварена. Стање Отелове душе зависи од Дездемонине чистоте, а
 када овај идеал нестане, Отело је унижен до статуса животиње. Да би повратио
 бесмртни део себе, Отело мора угушити тај животињски нагон у себи, а то може
 учинити само убиством Дездемоне. Она је та која у њему изазива таква осећања.
 Демистификацијом богиње у блудницу, Отело претвара свој недостатак вере у свету
 ствар, себе у свештеника исповедника, убиство у жртвовање, а њихов брачни кревет у
 самртну постељу, закључује Калдервуд. (Calderwood 1987: 119)

Међутим, почетак последње сцене указује на мучну располућеност његовог бића
 пред чином злочина из страсти. Ови стихови исказују Отелову жељу да се Дездемонина
 лепота не убије убиством, да у смрти настави да живи као да спава, а он ће тек тада
 бити слободан да је воли. Ова сцена представља централну аксиолошку жижу и
 климакс трагедије. Поетизација љубави и жене коју мора убити оврхуњена је и у
 повезивању сна и смрти као две категорије честе у литератури и блиске по онтолошком
 својству.

То је узрок, то је узрок, моја душо,
 Ал` да му не кажем име, чедне звезде!
 То је узрок. Ипак нећу њену крв
 Пролити, ни кожу белу него снег,
 К`о алабастер споменика глатку,
 Засећи; ал` мре, да не вара друге.
 Угаси свећу, па живот угаси.
 Кад тебе утулим, ти плашљиви слуго,
 Враћам ти светлост ако се покајем;
 Ал` кад твоју светлост једанпут угасим,
 Најлепши узоре Природе ненадмашне,
 Не знам где је огањ Прометеја тај
 Што би твоју светлост опет запалио.
 Узберем ли твоју ружу, не повратих
 Животну снагу; она ће свенути.
 Удишем ти мирис док си још на грани
 (љуби је)
 Балсамски душе што наводиш Правду
 Да скрши мач свој! – Још један, још један.
 Буди таква мртва, па ћу те убити
 И волети даље; још један, последњи,
 Тако слadak, али никад тако кобан.
 Морам да плачем; свиреле су сузе
 То; небеска туга, јер бије где воли.
 Буди се. (Šekspir 1966, V, ii: 111)

Отело мора угасити свећу, тог „плашљивог слугу“ да би му мрак донео охрабрење да чин изврши. „Свећа у тами живота; обасјање; животворећа моћ сунца; такође је неизвесност живота, који се лако гаси; ишчезљивост.“ (Kuper 1986: 161) Дездемона мора умрети, али му та неминовност доноси неподношљив бол и сузе јер зна да је смрт нерEVERЗИБИЛНА појава. Са пољупцима је буди осећајући небеску тугу, јер „бије где воли“. Унутрашња борба коју пролази у овим тренуцима толико је сугестивна да готово осећамо да је Отело већ мртав човек јер мора извршити тај „правичан чин“. Могао би као Хамлет рећи: „Ово време је изашло из зглоба. О проклетство, срам, што сам рођен да га ја поправљам сам.“ Трагедија Отела је у том контексту још већа, јер он мора убити створење које воли. Ужас који га обузима када схвати да његове жене нема више, нема границе. То сазнање је толико ужасно да би сам приказ требало да помрачи и сунце и месец, а читава земља да се распадне.

Он не убија Дездемону у бесу... већ у љубави. Иако га је Дездемона изневерила, његова љубав... опстаје. Он ће је убити и волети после тога. У тој последњој сцени, он изговара најлепшу своју поезију. Дух Јага га никада коначно не обухвата. Влада њиме или дезинтегрише му душу - ... Али сада, симболи велике лепоте универзума обогаћују његове мисли; „верне звезде“, „сунце и месец“, ... „свемир“... не могу купити Дездемону љубав... Његова проста нада у себе опстаје: и на крају, он узима само понос сећајући се своје часне службе. (Knight 1968: 118)

Отело тада још није знао за невиност Дездемоне, а већ му је њена смрт неподношљив и „тежак час“ да сам приказ мора прекрити завесом, не само да га Емилија не би видела, већ да би га сакрио од себе.

Овде је крај
 Мога пута, ту је моја мета знај,
 Последњи фар мога брода на пучини....
 Како сад изгледаш, несрећнице, бледа

К'о кошуља твоја? Кад се сретнемо
На страшном суду, тај ће поглед твој
Бацити ми душу с неба ђаволима
Да је дочепају. Хладна си, о, хладна,
Девојко моја к'о твоја честитост.
Проклети робе! Бичем ме терајте,
Сви врагови, да овај божанствени призор
Не гледам! У олуј разнесите ме ви.
У сумпору ме пеците! Загњур`те
У провалије стрме вечне ватре!
О, Дездемона, Дездемона, мртва!
Ах! Ах! Ах! (Šekspir 1966, V, ii: 120)

Отелов живот као путовање морем се ближи крају, фарови брода се удаљавају и више му није битан начин сопствене смрти јер му је есхатолошко постојање у паклу чврсто загарантовано. Укочен и оптужујући поглед мртве Дездемоне и њено тело, хладно као њена честитост, наводе га на самооптуживање и прижељкивање најстрашније смрти као казне, оностране и оностране. Оваква агресија усмерена ка унутрашњости сопственог бића неминовно ће га одвести до самоубиства.

Кад писмом будете јављали
О несрећи овој, говор`те о мени
Какав јесам: ништа не ублажавајте.
И ништа не рец`те из злобе; па ћете
Морати говорити о човеку што је
Волео не мудро, ал` одвећ дубоко;
Човеку не тако лако љубоморном, али
Што је, кад то поста, био сасвим сметен;
Човеку што је учинио исто
Што онај бедни Индијанац који
Баци бисер скупљи од племена свог,
Човеку чије савладано око,
Ненавикнуто на нежност, капље сад
Сузама као арабијско дрво
Лековитом гумом. Напишите то.
И додајте: кад је у Алепу неки
Обестан Турчин са турбаном тук`о
Млечића једног, хулећи на Млетке,
Да сам за гушу обрезао пса
Шчепао и овако ударио.
(прободе се)...
Пољубих те пре
Но што те убих, па и сада смем.
(падајући на Дездемону)
Убијајућ себе, да с пољупцем мрем.
(умре). (Šekspir 1966, V, ii: 123)

Ако је одбацио бели бисер из своје црне руке, Отело не заслужује да живи, јер је и у хришћанској и исламској симболици бисер божанска реч и небо, спасење, али је и женски принцип океана и животодавна моћ велике мајке. (Kuper 1986: 14) Бисер је могао донети спасење и бесмртност Отелу, али како није знао да препозна његову вредност, њему не преостаје ништа друго до смрти. „Економска вредност бисера нипошто не укида његову религиозну симболику, која се стално открива, обнавља, обогаћује... Овај древни симбол Стварности и Живота-без-Смрти добија нове

вредности; бесмртна душа, `спасени Спаситељ`, Христос-Краљ.“ (Eliade 2015: 190-193) Арабијско дрво са лековитом смолом које Отело помиње, је вероватно мирта (код песника је ова биљка симбол љубави, код старих Грка и Римљана била је посвећена богињама Венери и Афродити – Мићуновић 1991: 452). Међутим, критичари га у контексту Отеловог самоубиства и жртвовања повезују са тамјаном. Веровало се да смола дрвећа, као и прах бисера имају лековиту моћ, посебно за вид. Зато их Отело и помиње – његов вид је био помрачен, „око савладано“, а сада је сузама као „лековитом гумом“ прогледао. Схвативши сопствену слепост, сада отворених очију може умрети.

У својој жељи за поништењем, Мавар замишља неку врсту анти-апокалипсе, покривање себе наспрам ужаса светлости; и кроз своју крајњу интернализацију самих вредности које дефинишу његову алијенацију од венецијанског реда, његов језик тежи симболизму који идентификује своју боју коже као знак неизбрисивог зла и скривеног порока... Последња сцена је на више начина него један „сцена откривања“. (Neill 1997: 162)

На тај начин је једино могао повратити људско достојанство и интегритет човека. Он не жели да моли за милост јер је свестан своје кривице и једини начин на који може исправити неправду коју је нанео и евентуално да доживи унију са Дездемоном је смрт. Кажњавајући себе на крају драме, Отело се поново уздиже у љубави. Такво самоубиство можемо чак посматрати естетичким и романтичним, јер су последње Отелове речи вапај за љубав, а последњим пољупцем се уједињује са Дездемоном у смрти, чвршће него што је то чинио у животу.

Хармонија свјетског живота била је нарушена нескладом његова злочина, и он ту хармонију обнавља добровољном смрћу, откупљује њоме своју тешку кривњу, и ми затварамо драму смирене душе, у дубоку размишљању о неразрјешивој тајни живота, а пред нашим очараним очима лебде руком под руку двије сјене, које су се помириле иза гроба... Лешеви и крв узнемирују нашу душу само онда, кад не видимо, да су неизбјежни, кад аутор, да би изазвао ефект, прекрива и преплављује њима позорницу. (Bjelinski 1950: 142-143)

Отелова смрт је била неизбежна јер би га у супротном посматрали као правог злочинца, а не трагичног јунака. Јагов отров је допринео да црни човек и бела девојка, иако мртви, леже у загрљају смрти. Као и у осталим трагедијама, узалудне смрти су разлог трагичног поимања драме. Међутим, када се племенитост, правичност и љубав прихвате и признају као животне вредности, трагични крај постаје подношљив. Најапсурднија је она смрт која настаје тихо, безразложно, без силовитих страсти живота и њој нема места у трагедијама. Ако нема Ероса, Танатос је монстроузан, али ако Танатос наступи кад је Ерос пронашао своје испуњење, таква смрт престаје да буде страшна. Када наступи зарад идеала, ма колико он био погрешно схваћен, смрт не можемо посматрати узалудном. То је и разлог величања, романтизирања и сажаљевања великих љубави, било литерарних или историјских, које су свој врхунац пронашле у смрти.

7. ТРАГЕДИЈА КРАЉА ЛИРА

Прича о краљу Лиру, за кога се претпоставља да је живео у VIII или IX веку пре нове ере, је историјска, а трагична ће постати у Шекспировој интерпретацији када јој да апокалиптични крај, какав у изворима није постојао.⁶¹ Једино у Шекспировој интерпретацији познате приче Лир губи разум, религиозни елементи се редукују, подзаплет се уноси ради потенцирања главне теме и Лир умире са мртвом Корделијом у наручју.

Краљ Лир почиње као хронике: од поделе државе и владарове абдикације, и завршава се као хронике: избором новог краља. Између пролога и епилога води се домаћи рат. Али насупрот историјским драмама и трагедијама, свет се не страста поново. У *Краљу Лиру* нема младог Фортинбраса, који не зна за сумње и који ће заузети престо Данске, ни хладног Октавијана, који ће постати Аугуст Цезар, ни племенитог Малколма, који ће после Магбетових злочина „вратити ноћима сан, а столовима јело“. У епилозима хроника и трагедија нови владар је позивао на крунисање. У *Краљу Лиру* новог крунисања неће бити. Едгар нема више кога да позове на крунисање. Сви су побијени или помрли. Испуниле су се Глостерове речи: „Овај свемир нестаће у ништа“. Они што су преживели: Едгар, војвода од Олбанија и Кент, као и Лир, само су „руинирани остаци природе“. (Кот 2000: 125-126)

Без обзира на то што се радња *Краља Лира* дешава у далекој прошлости, те тако пружа осећај митске и легендарне приче, како истиче Сандлер (Sandler 1986: 102), многобројне алузије на актуелне проблеме (политичке, религиозне и друштвене) остају препознатљиве. Није коинциденција да је драма први пут играна пред краљем Џејмсом I на дан светог Стивена, када се традиционално поклањала пажња сиромашнима. У фолклору се тај дан славио као сусрет краља и просиоца, када је краљ требало да искаже хришћанску самилост према просиоцу, каже Роберт Шонеси. (Shaughnessy 2011: 243) Подударности догађаја драме са политичким претензијама Џејмса I (стварање Велике Британије), јакобинском перцепцијом о идеалу краљевског тела (ауторитет краља и наследни принцип примогенитуре), али и са екстраваганцијом краља на двору су заисте приметне и многи критичари после 1960. године тумаче *Краља Лира* у овом контексту. До тада је владала хришћанска интерпретација драме као параболо греха, жртвовања и искупљења, без обзира на паганско порекло саме приче. Овакав приступ драми ће оспоравати многи савремени критичари (Филипа Бери, Ленард Тененхаус, Лија Маркус, Стивен Гринблат и други). Они махом стављају

⁶¹ Ова драма је настала под утицајем више извора: Монмутове *Историје британских краљева*, *Огледала за властодрице*, Холиншедове *Хронике Енглеске*, Спенсерове *Вилинске краљице*, Сиднијеве *Аркадије*, а постојала је и анонимна драма *Истинита историја краља Лира*, објављена 1605. године, која се завршава срећним повратком Лира на престо. У неким изворима, Лир влада још неко време и после умирања у дубокој старости, наслеђује га Корделија. Ни њена судбина није у свим изворима иста: у неким ће се она на крају убити када је сестрићи буду утамничили. Причу за паралелни заплет, Шекспир је пронашао у Сиднијевој *Аркадији*. Шекспир је вероватно био инспирисан и једним савременим догађајем: суђењем којим су две ћерке покушале свог оца Брајана Анезлија, Елизабетиног дворанина, да прогласе лудим како би преузеле његове поседе, али се најмлађа ћерка по имену Кордела заузела за њега и спречила њихов наум. (Костић 1994: 187)

акцент на политичке и социјалне импликације драме која показује трагичне последице поделе земље, нарушавања патријархалне моћи и укидања правила наслеђивања (примогенитуре), чиме се заправо подстиче Џејмсова и јакобинска идеологија.

Мрачна тема *Краља Лира* је одговарала националном тмурном расположењу, јер је осећај задовољства, стабилности и просперитета ренесансног човека опадао, а нова открића, слабљење моћи цркве и јачање парламента су уносили нестабилност у земљу. Стара сујеверја, попут макрокосмичког упозорења човеку, су опстала и *Краљ Лир* се тако може сагледати као драма која рефлектује општи губитак поверења у стабилност реда у којем сваки живот има одређено место. Судбина лудог Тома осликава социјално стање у држави, јер су многи људи због процеса ограђивања губили своју земљу, лутали градовима и били остављани на милост и немилост природе. У овој трагедији се руши краљевски, друштвени и породични поредак, а сви ликови стижу до дна, до крајњег понижења, истргнутих из својих места, каже Јан Кот. Пад који доживљавају је и физички и духовни, телесни и друштвени.

У почетку су били краљ, двор, министри, после су већ само четири просјака који лутају путевима по ветру и киши. Пад је спорији или наглији. Лир најпре има свиту састављену од сто слугу, после од педесет, најзад само од једног. Кент бива осуђен на изгнанство једним бесним краљевим гестом. Али процес деградације стално је један исти. Отпада све што издваја: звања, друштвено место, чак и име. Имена су такође непотребна. Свако је већ само сенка самога себе. Само човек... Го човек нема имена. Пре него што почне моралитет, сви морају постати наги. Наги као црви. (Кот 2000: 127)

Социјални контекст драме се не огледа само у приказу мрачне судбине државе и њених становника, односа деце према родитељима и јединке према ауторитету, већ и у томе што су главни трагични јунаци стари људи. Патријархални систем ренесансне Енглеске је подразумевао послушност деце према родитељима. Последице непослушности би обично биле економске природе. Лир ће Корделију лишити наследства, а прогонством ће јој одузети социјалну улогу коју је у друштву имала, чиме је заправо осуђује на друштвену смрт. Истргнута из познатог социјалног миљеа танатополитичком моћи Лира, она је стављена у исту позицију као непослушна Јулија или Дездемона, док јој краљ Француске не врати друштвену улогу жене и краљице. Иако је Лирова нагла одлука произвела читав низ трагичних догађаја, од велике је важности за драму да је он осамдесетогодишњи краљ и *pater familias*. Стари људи су у раној ренесанси третирани као оличење традиције, који својом мудрошћу и знањем налажу поштовање. Међутим, у тренуцима претензије ренесансног човека за слободом и самосталним кројењем судбине, стари су све више били на удару амбиције младих, понекад и с правом. Монтењ је у есеју „О наклоности очева својој деци“ изразио забринутост због злоупотребе родитељског ауторитета, било због тираније или непримереног понашања. Лир и Глостер илуструју овакву злоупотребу, истиче

Милисент Бел. (Bell 2002: 176) Гонерила ће за Лира рећи: „Од његове старости морамо очекивати не само мане давно укоренењених навика, већ и необуздану, ћудљиву застрашеност коју доносе собом немоћне и зловољне године.“ (Šekspir 1966, I, i: 372) Едмунд ће на исти начин, фабрикујући своје мисли у Едгарове, у писму написати:

Ова политика и поштовање старости чине свет горким у најбољим годинама нашега живота; ускраћује нам благо све док наша остарелост не буде више у стању да ужива у њему. Починем да сматрам да је будаласто и лудо ово робовање под притиском старачке тираније, која влада не зато што има моћ, већ стога што је трпимо. (Šekspir 1966, I, ii: 374)

Стивен Гринблат чита *Краља Лира* у овом контексту – као упозорење друштву до каквих последица може довести овакав однос младих према старима. Шекспир нам не даје само слику старости Лира, већ и Глостера и обојица се суочавају са смрћу онда када изгубе моћ, а смрт је управо то – немоћ. Обојица живе више у прошлости, повлаче се у себе и изолују, али само зато што су одбачени од своје деце. Можда је у време кад је почео да пише *Краља Лира*, Шекспир почео да размишља о повлачењу из посла и опасностима које је са собом то носило, сугерише Гринблат.

Трагедију у којој се највише од свих усредсређује на старост, на немилу неминовност уступања власти, губитка куће, земље, ауторитета, љубави, вида и саме памети. Ова визија застрашујућег губитка није изненада преплављивала неког ексцентричног самотњака нити човека на рубу пропасти или краја, већ невероватно енергичног и успешног драмског писца који тек што је напунио четрдесет година. Чак и у времену када је просечан животни век био кратак, четрдесет година се није сматрало позним добом. Била је то средина пута, не тренутак за свођење рачуна. Шекспир је био у годинама ближи младим ликовима из драме - Гонерили, Регани и Корделији; Едгару и Едмунду - него двојици старца Лиру и Глостеру чије ужасне судбине описује. Још једанпут, нема просте, очигледне везе између онога што је Шекспир писао - овде је то страховита експлозија гнева, лудила и бола - и познатих околности из његовог живота. (Grinblat 2006: 356)

Гринблат сматра да главни фокус драме не лежи у проблему власти и наследнику престола, већ у чињеници да младост жели да смени старост суровим средствима. Шекспир не би увео паралелни заплет који описује судбину још једног старог човека и однос детета према њему да му није била намера да нагласи значај ове теме.⁶² Смрт и старост су једнако велики порази за ренесансног човека, старост је само маска смрти. „Старење је претходница смрти, па стога упознати старење значи упознати смрт... Старост је у психолошком погледу, стање саживљености са мишљу о смрти.“ (Mogen 1981: 347)

Ако је цео свет глумиште где људи и жене глуме, а свако има свој „излазак“ и „одлазак“, најтежа је последња улога коју човек мора да одигра, она седма у његовом животном циклусу, како ју је Жак представио у *Како вам драго*.

⁶² Да би доказао проблематичан однос младих према старима и указао на страх родитеља од неиспуњавања обавеза потомака, Гринблат даје многобројне примере правних докумената из ренесансног периода којима су стари људи покушавали да се законски заштите од самовоље деце. Шекспир се са напредовањем каријере све више интересовао за старију генерацију, што је приметно у *Отелу* и *Магбету*, али ће у *Краљу Лиру* дати најбољи пример страха од старости, каже Гринблат. (Grinblat 2006: 369)

Напокон
Последњи чин, к`о конач ове чудне
И бурне историје долази:
Детињство друго, сушти заборав;
Нит` има зуба, нити укуса,
Нит` види, нити ичега уопште. (Šekspir 1966, II, vii: 51)

Човек је у старости већ живи леш, слика смрти и једино што му преостаје је да изађе са сцене, из живота. Његова сенилност, губљење чула и зависност чине га сличним детету и тада се циклус живота завршава, а круг затвара. То је закључио и Еразмо Ротердамски када је својој Лудости дозволио да завлада старим људима:

Као што обично богови код песника неком метаморфозом ублажују смрт онима који умиру, исто тако и ја, колико сам кадра, позовем човека који је сасвим јасно близу гроба да се врати у детињство. И тако свет каже са правом за старе људе да су подетињили... И заиста, та два доба имају много сличности: само старци имају више бора на лицу и више рођендана за собом. Иначе се све подудару: седа коса, безуба уста, неугледно тело, жеља да се пије млеко, муцање, брбљивост, лудорије, заборавност, лакомисленост – једном речју: све! (Roterdamski 1995: 42)

Нема ничега задовољавајућег у старости јер је будућност испуњена чекањем смрти и то је управо оно што је Лир планирао да учини у миру и стрпљењу које тако панично призива. Када је и то онемогућено човеку, проблем мирења са старошћу (смрћу) постаје још трагичнији и може одвести у лудило. Лир је по сопственом признању ороную и сенилан старац који треба да има више мудрости сходно годинама, а не да последње дане свог живота проводи на пустари и олуји.

Значи овде се не осуђује сама старост, већ старац који је жртва сопствених мана. Па ипак је ова трагедија тако исто спорење око положаја старих људи који су у непријатељском окружењу, а оно им не допушта слабости. За њих је кобна и најмања слабост; грешке које се младима опраштају, за њих су неопростиве; они падови од којих се млади дижу, за њих су коначни... То је други вид несреће старих људи - сукоб генерација, нестрпљење младих који гурају своје старије у пропаст. (Мионо 1994: 364)

Упркос релативном поштовању старих људи у ренесансној Енглеској (управа Тјудора била је у рукама старих људи), старост је за Шекспира суморни подсетник окончања живота који је само пука илузија. Ако старости одуземо мудрост, а додамо бес, који је за ренесансног човека представљао негативну страст, онда ћемо трагедију Лира посматрати као трагедију страсти, односно беса у старости, као што то чини Лили Кембел. (Campbell 1961: 175-207)⁶³ У ренесансни се наглашавала блискост беса и лудила, јер се често не наноси бол само онима којима је упућен, већ и самом себи, каже Кембелова. Попут тамног облака, бес заслепљује светло разума и чини да се људи понашају као растројени умом. Бес је кратко лудило, јер се од правог лудила разликује

⁶³ Истражујући етичко категорисање беса кроз историју, ова ауторка нам указује на стоичко поимање беса као апсолутно негативне страсти која води порекло од гнева. Из тог разлога ће бес у средњем веку постати смртни грех. Аристотел је дефинисао бес као импулс праћен болом који води ка освети без правог оправдања. Он настаје као последица повређеног поноса, посебно ако је увреда нанета од стране пријатеља и пре ће захватити слабашне и старе, него јаке и младе. Сенека је рекао да је бес врста лудила, јер се у бесу губе сви респекти, запоставља се пријатељство и разум.

само по времену трајања. Стрпљење које Лир тако жељно прижељкује је комплементарна врлина за бес који и сам краљ препознаје као разлог лудила.

У Шекспирово време је, дакле, постојала стара и дубоко усађена филозофија беса која је имала своје изворе у античкој медицини и филозофији, али и средњовековним преводима ових дела, наговештава Лили Кембел. Поред беса, она наводи још једну страст која је крива за Лиров трагични пад – самољубље. Оно чини човека, посебно краља, склоно ласкању. Како Корделија није одговорила на захтеве ласкања као њене две сестре, Лира ће захватити бес који ће га одвести у лудило и смрт. Лиров бес се развија постепено од увређености, преко гнева до жеље за осветом и коначно лудила. Глостер ће у паралелној радњи исказати сличне особине и сам ће потпасти под утицај беса који ће му замрачити ум и учинити га спремним да слепо прихвати Едмундову манипулацију. Иако сами чине почетне грешке, туробни положај стараца пред налетом амбиција млађе генерације постаће главна тема драме. Такав неприродни однос деце према очевима морао је да доведе до трагичног краја. Сама реч природа, која се у драми помиње скоро 50 пута, указује на важност природних веза чије кидање доноси хаос. Природа је сила коју другачије посматрају припадници старог феудалног реда и новог индивидуалистичког, каже Кетл. (Kettle 1964: 159) За Лира и оне који су му верни, природа је традиционални ред који је у садејству са људима, као што Глостер тумачи утицај макрокосмоса на микрокосмос. Едмунд, са друге стране, верује у природног човека чије деловање не покреће природа, већ сопствена воља.

За нас природа представља органску моћ коју можемо искористити и паметно прилагодити својој сврси. За ренесансног човека, природа је представљала хармоничну силу којој се човек мора прилагодити, а побуна против природе и природних закона значила је побуну против себе и повратак у хаос. Из тог разлога природа у *Краљу Лиру* није нежна мајка, већ деструктивна маћеха, она је експлозивна снага која може да уништи свет. Неприродан однос очева према деци и, још неприхватљивије, деце према родитељима, укида рационални оптимизам и веру у праведну природу и богове. Када ћерке одбаце Лира, он за такво њихово понашање криви природу и од ње тражи помоћ у освети. Огорчен због незадовољења правде, Лир се препушта лудилу, што можемо схватити као Шекспирову критику ортодоксних ставова традиционалне теологије која је захтевала послушност утврђених догми. Ренесансно доба је донело раскид са традиционалним формама мишљења средњег века и све већи ауторитет у држави постаје власт, а не црква. Нови човек – политички макијавелиста и ново друштвено уређење – капитализам, биће представљени у начину мишљења и делања Едмунда, Гонериле, Регане, Конвала и Освалда. Егзистирање оба света у драми указује на

евентуалну Шекспирову веру у помирење умерених ставова оба учења, иако су његове симпатије очигледно на страни традиционалног феудалног реда. То не значи да аутор није био свестан крупних друштвених и политичких преокрета који су допринели стварању модерног човека, јер их је са све већим интересовањем истраживао у својим драмама.

Вилијам Елтон истиче да „*Краљ Лир* није драма о смисленој патњи и искупљењу у праведном универзуму којим владају више силе, већ драма чији последњи чин потреса... темеље саме вере.“ (Spremić 2011: 83) Хуманистичко тумачење ове драме је покушало да представи Лира као човека који прихвата смрт потпуно рационалистички, без наде у спасење на оном свету, док је егзистенцијалистичка критика негирала било какву хришћанску или секуларну утеху у драми. Међутим, многобројне студије о овој драми указују на велику присутност религиозних хришћанских алузија у *Краљу Лиру*, без обзира на паганско порекло саме приче. Будући да је стриктна законска забрана помињања Бога, Исуса и светог Духа у драмама (*Acte to Restraine Abuses of Players*) из 1606. године подразумевана и пре тог датума, паганство Лировог света је само ослободило Шекспира потребе да се придржава ортодоксног става према божанству, јер би у супротном изазвао цензуру власти, истиче Дејвид Фарел Хилс. У свету *Краља Лира* богови не интервенишу и остављени смо да размишљамо да ли они заисте постоје, да ли су потпуно индиферентни према људској судбини или пак уживају у мучењу људи, како мисли Глостер. То не значи да силе зла тријумфују у драми. Драма се завршава са надом да ће људска пристојност да победи јер је Едгару дата власт, сматра Хилс. (Farley-Hills 2011: Chapter 9)

Поређење краља Лира са старозаветним библијским Јовом је често у литерарној критици. Многобројне тематске паралеле и сличности су примећене у заплетима ове две приче.

У *Краљу Лиру*, као генерално у трагедијама, акценат се преноси са локалног на универзално, хронолошког на митско, од тога шта појединци раде на оно шта искушавају... Слично се и прича о Јову, прва од неисторијских књига *Библије*, дешава ван хронолошког оквира, на неодређеном месту Усу, изван земље Израела. У обе приче, већи део радње се дешава на ничијој земљи - на ђубришту или услед олује. (Marx 2007: 60)

Прича о Јову започиње тестирањем љубави и верности. (Biblija, Stari zavet, 1968: 587-610) Да би Јовову лојалност доказао Сатани, Јахве ће га лишити свих материјалних добара, здравља и подршке породице. Попут Лира, он ће доживети сиромаштво, болест, одбацивање околине, схватиће космичко ништавило и доживеће слом бића и разума. Првобитно размишљајући о самоубиству, Јов ће исказати отпор бесом, жаљењем своје судбине и клетвама, али „гнев не може ништа против правде.“ (Biblija, Stari zavet, 1968: 596) Бог ће научити Јова трпљењу и стрпљењу, али ће му и вратити некадашњу славу и

дати му опрост. „Послије тога Јоб доживе доб од сто четрдесет година, и видје дјецу своју и дјецу своје дјеце до четвртог кољена. Потом умрије Јоб, стар, наживши се живота.“ (Библија, Стари завет, 1968: 610) Богови се не одазивају очајним вапајима ликова у *Краљу Лиру*, а сусрет Лира са божанском Корделијом не доноси потпуну рехабилитацију њихових живота, већ краљ добија свој разум назад само да би га одмах након тога поново изгубио заједно са својим животом. (Марх 2007: 63)

Окрутност Бога (богова) је приметна у обе приче. Иако Бог опрашта Јову и враћа му перспективан живот, он се показује као окрутан у својој игри са судбинама људи само да би доказао Сатани колико су му поданици верни. Слично се понашају и Лирови пагански богови, каже Маркс. (Марх 2007: 69) Сlike агоније човечанства и поистовећивања човека и црва се јављају у обе приче, а то сазнање води до жеље за смрћу (Јова, Лира, Глостера). (Марх 2007: 72) Јов и Лир ће после разочарања усмерити свој бес на освету и херојски протест, с тим што ће се први на крају покорити Богу, а други ће бити кажњен смрћу. Стивен Маркс закључује да је тема обе приче преиспитивање моралне или божанске правде, али је највећа разлика у томе што је Шекспир претворио библијски модел приче о теоцентричном свету у антропоцентричан, у коме су богови нечујни. (Марх 2007: 75)

Едгар можда глуми Бога Глостеру, стварајући му искуство смрти и васкрсења да би спречио очеву жељу да згреши извршавајући самоубиство и да би му ојачао веру и стрпљење. Корделија је више пута идентификована са Христом и њена човечност, жртвовање и смрт чине ту сличност још истакнутијом. (Марх 2007: 77) Међутим, у *Краљу Лиру* нема божанског опроста као у причи о Јову, већ више нихилистичке трагичне ироније. Сва описана патња у драми се не разрешава спасењем. Чак и када се понадамо да Корделија и Лир могу наставити да живе срећно, они умиру, а драма се завршава у предказању надолазећег судњег дана. Међутим, хришћанство не учи да је суштинска сврха човека стабилан и срећан живот на овом свету, већ безгрешно постојање зарад вечног есхатолошког живота. У том контексту би се Корделијина смрт могла схватити као награда.

Харолд Блум сматра да између Јова и Лира нема сличности, јер је праведни Јов доживео већу неправду и физичку патњу, док је Лир сам и исхитрено покренуо своју несрећу. Овај критичар види други библијски модел за овог трагичног јунака. То је краљ Соломон на крају своје владавине, када је већ остарио и постао занесен идолатријом и декаденцијом. У Лировим речима Глостеру: „Желиш ли судбу да ми оплакујеш, узми моје очи...“ одјекује параграф из *Мудрости Соломонове*, каже Блум.

После Соломона, као и после Лира, краљевство је подељено. Ипак не мислим да је Шекспир створио Лира по узору на старог Соломона због катастрофе која је задесила

краљевину. Шекспир је трагао за нечим што смо ми склони да истичемо у нашим тумачењима Лира: он је тражио пример за човека достојног дивљења. (Bloom 1998: 478)

Блум тумачи Лира као побожног паганина чији свет ишчезава заједно са њим. Крај драме сугерише и крај времена. Ускрснуће тела, које је било непознато Соломону, непознато је и Лиру који умире очигледно халуцинирајући о оживљавању Корделије из мртвих, каже Блум. (Блум 1996: 1507)

Катастрофа ће задесити многе ликове у драми, а то што се они на том путу обраћају својим боговима страсније и чешће него ликови из осталих Шекспирових трагедија, а не добијају одговор, чини ову драму још трагичнијом. Вера старије генерације у добродушно паганско провиђење се нарушава, а млађе генерације исказују разарајући скептицизам. Према мишљењу Роберта Брустејна, Шекспир у овој драми исказује неповерење према новој филозофији света и хелиоцентричном систему и, попут Цона Дона у *Анатомији света*, он у *Краљу Лиру* приказује распадање хијерархије, прекид ланца бића, слике болести човечанства, старости и смрти света. (Brustein 2009: 228) Осећамо као да је читав ланац бића рашчлањен у хиљаду поломљених веза.

Када краљ изгуби свој трон, то је као да је Бог избачен са свог божанског седишта. Да, Лир одлази сопственом вољом, али он није очекивао да ће морати да се одрекне свог ауторитета... Оно што је стварно урадио је покренуло радњу која ће смрвити њега, његово царство и можда чак читаву идеју о узвишеном моралном реду. (Brustein 2009: 231)

Краљ Лир је номинално паганска драма чија се радња одвија у прехришћанској Британији. Ова трагедија је побожна и пуна провиђења у којој је приказан пантеистички универзум обележен равнодушношћу у најбољем случају, а садистичком окрутношћу у најгорем. Међутим, не можемо игнорисати чињеницу да је ова трагедија писана за хришћанску ренесансу публику, која би у паганским религиозним алузијама сигурно препознала одређене хришћанске конвенције. Бредли је као важни елемент драме издвојио питање које готово сви ликови постављају себи: Шта влада овим светом? (Bradley 1974: 222) Дефинитивног и уједначеног одговора на ово питање нема. Кент мисли да звезде владају нашим животима, Едмунд да је то природа, Глостер и Едгар да су то богови, Лир окривљује небеса за олују, а богове за сиромаштво и неправду, а Едгар сматра да се морамо повинovati њиховој вољи.

Ова трагедија се може тумачити и у светлу протестантске тежње одбацивања католичке идолатрије и прихватања личног односа са Богом. Корделија би била протестантски идеал једноставности, искрености, простих речи, али дубоке вере, док би се Глостерово вера изједначила са католичком вером у чуда. (McEachern 2002: 98-99) Међутим, Бог није присутан у свету *Краља Лира* јер нема никаквог доказа да он брине о људима пред лицем прождирујућег зла. Такође, свет ове трагедије је очишћен од

магије, што упућује на реформаторски покушај да се свет оголи од свих дотадашњих католичких слика, да се магија и чудо истерају из света и успостави само духовност. То додатно доприноси осећају ликова да Бог не борави више у њиховом свету. Одсутан и равнодушан, Бог у *Краљу Лиру* постаје нем пред патњама људи. Описујући судбину Глостера после ослепљења, која је обележена очајем (сматран за грехом у ренесансном периоду), Шекспир приказује изолацију постреформацијског човека и његов губитак вере у Бога.

А. Д. Нутал сматра да је због њеног краја, ова драма заправо анти-хришћанска. Ако и има неке божанске моћи у свету *Краља Лира*, онда се она указује онако како је Глостер замишља – богови се играју са људима и муче их. Међутим, Нутал није могао да не призна асоцијацију мртве Корделије у рукама Лира са чувеном фигуром хришћанске иконографије *Пијета* (Богородица која у наручју држи мртвог Исуса). Ову аналогију је први истакао Стивен Медкалф. (Nuttall 2007: 307) Нутал сматра да је и сам Шекспир видео Корделију као Христа због речи „За тебе све ово, мили оче мој!“ које имају библијско порекло. Теолошка грешка би била посматрати свет *Краља Лира* као трагичан, јер и хришћанство карактерише овај свет као „пали свет“, грешну земљу у коју су протерани Адам и Ева, а нови свет се налази на другом месту и на њему се једино може очекивати безусловна правда. Радња драме јесте песимистична, али треба имати на уму да трансцендентне вредности постоје на другом свету, док је једино љубав она световна и хришћанска сила која има велику снагу на овом. Зато *Краљ Лир* није етички нихилистична драма која указује на то да добро и зло немају никакво значење. „*Краљ Лир* нас оставља са изоштреним осећајем разлике између добра и зла и доброте и ништавила“, каже Нутал. (Nuttall 2007: 309) Неоспорна је изузетна моћ ништавила у драми и она не дозвољава Лиру да после Корделијине смрти смирено и стоички прихвати смрт, што се дешава другим трагичним ликовима на крају драма. Тако и сама Корделијина смрт не може понудити катарзу, али ову драму не треба тумачити као крајње нихилистичку, закључује Нутал.

Вилсон Најт истиче да је *Краљ Лир* натуралистичка драма у којој нема тако изражене контрасти између добра и зла, већ је све подређено једној визији људског постојања - трагичној борби у којој добро коначно побеђује, али уз страшне жртве. (Knight 1968: 188) Зато Најт сматра да је ова драма посве паганска у којој је смрт представљена као слатки крај патњи и пуки завршетак живота.

Краљ Лир је трагична визија човечанства, у својој комплексности узајмног деловања и мучне еволуције. Драма је микрокосмос људске расе... Ми посматрамо не старе Британце, већ човечанство; не Енглеску, већ читав свет. Однос човечанства према универзуму је њена тема, а Едгарова труба је попут универзалне пресуде која позива зле људе на обрачун. (Knight 1968: 178)

Ова драма прочишћава као чистиште, али не у религиозном смислу. Чак и богови и демони који се толико помињу су само производ људског ума, а не метафизичка снага, према мишљењу Најта. Драма ће добити одлике одређене вере тек када се Лир буде ујединио са Корделијом. Међутим и тада је у питању вера у љубав као једину вредност човечанства која може донети одређену утеху и умањити трагичну судбину човека. Од бестијалног и паганског принципа прошлости који персонификује Едмунд, преко површински цивилизованог у садашњости (Лир), стижемо до идеала (Корделије), каже Најт. (Knight 1968: 202) Драма заправо приказује процес очишћења човека кроз самоспознају до искрености, што је слика спиритуалне еволуције човека. Међутим, крај драме поново доноси безнађе: „Ово је апсолутан мир смрти, ништавила, где је свест раније ширена, сада је извучена изван трпљења на бродолом живота, чија окрутност доноси лепоту рођењу, чија лепота је његова застрашујућа окрутност. Где ћемо тражити наше откривање – у том бесмртном сну љубави или у тој смрти.“ (Knight 1968: 204)

Јан Кот тумачи *Краља Лиру* као средњовековни моралитет у коме су Лир и Глостер представници људског рода, који се са немоћним силама добра на својој страни боре против сила зла. Неминовна пропаст света изазива само сажаљење према људском роду „који је осуђен да живи и мре у нехуманим условима“, како кажу Датон и Хауард. (Datton, Howard 2003: 388) У овој драми не само да нема хришћанског раја ни богова, већ је у њој садржано исмевање сваке есхатологије, каже Кот.

Неба које обећавају на земљи и раја који обећавају после смрти, исмевање теодицеје хришћанске и теодиције лаичке, космогоније и разумне историје, богова, добре природе и човека створеног „по слици и подобију“. Руше се у *Краљу Лиру* оба поретка вредности: средњовековни и ренесансни. Кад се заврши та гигантска пантомима, остаје само земља, окрвављена и пуста. На тој земљи, преко које је прешла бура и оставила само камење, настављају свој бесни дијалог Краљ, Будала, Слепац и Лудак. (Кот 2000: 120)

Без обзира на опредељење да ли је контекст драме пагански или хришћански, да ли она представља натуралистичку, хаотичну и нихилистичку верзију света или ону у којој ће ред бити обновљен захваљујући сталноприсутној вери у љубав, неоспорно је да је радња *Краља Лиру* архетипска слика света кога прожима моћно и разорно зла. Ово је „најпотреснија Шекспирова трагедија - космичка по распону, застрашујућа по емоционалној жестини, дубоко обесхрабрујућа по приказу људске свирепости.“ (Костић 1994: 183) Све остале трагедије пружају слику пропасти једног дела света, а *Краљ Лир* је метафизичка и архетипска трагедија читавог света, каже Мајкл Лонг. (Long 1976: 160) Сам краљ је архетипска слика свега што значи бити социјално бића. Лајонел Чарлс Најтс на исти начин посматра ову драму као универзалну алегорију која приказује вечне аспекте људских ситуација. Најтс упоређује

Лира са сваким човеком који се пита: „Ко ми може рећи ко сам ја?“ (Knights 1960: 92) Треба ли одмах да одговоримо да је он само смртник као и сви остали људи који не виде смисао свог живота и правду на овом свету, а питају се хоће ли је икада наћи на оном? Да ли смрт тада постаје избављење или казна? Стенли Велс сматра да смрт у овој драми доноси избављење, толико жељено због неподношљиве патње ликова. (Wells 1997: 273) Ово је свакако трагедија бола, патње и немоћи човека пред смрћу.

Сузан Снајдер сматра да се читава трагедија односи на доказивање неминовности смрти. Она се позива на Фројдово тумачење *Краља Лира* који је, у контексту митске приче о три ћерке (три Мојре), закључио да је одабиром треће ћерке, Лир заправо одабрао смрт. (Snyder 2002: 78) У есеју под насловом „Краљ Лир и психологија умирања“ („King Lear and the Psychology of Dying“) ова ауторка као основни проблем трагедије издваја протествовање због смрти као феномена чије смо неминовности свесни. Признавање смрти и отпор према њој су парадоксално увек присутни у човеку и то је оно што видимо у *Краљу Лиру*. Иако су патње главног јунака хиперболичне, он је краљ са којим се можемо лако поистоветити. Снајдерова пореди Лиров психолошки процес мирења са смрћу са оним пацијентима чија је искуства Елизабет Кјублер Рос представила у студији *О смрти и умирању*. (Ros 2010) Да подсетимо, у тој студији се доказује човеково мирење са смрћу у пет фаза: неприхватање, бес, ценкање за продужетак живота са лекарима или Богом, депресија и коначно прихватање.

Свако од нас је у том смислу краљ који коначно мора да се одрекне свог краљевства. Губитак моћи и аутономије може бити горко, а генерација која наслеђује ће наравно изгледати безосећајна и незахвална губитнику. Брижљивост културе и апстрактне бриге нестају када се смрт приближава, она је поводљива захтевима болесног тела. Ум, као и тело, могу бити неконтролисани и донети понижење, али можда и избављење... Лирова каријера је, од невољне абдикације, кроз патњу и бол, до помирења са Корделијом, истоветна процесу многих умирућих пацијената које је посматрала Елизабет Кјублер Рос и други студенти смрти и умирања, од иницијаног негирања до прихватања. (Snyder 2002: 80)

Лир прво негира губљење улоге краља, затим исказује бес када га ћерке оставе на милост и немилост природи и помишља на судбину питајући се зашто баш ја, као и многи пацијенти Росове који су на самрти. Затим, краљ организује имагинарно суђење које неће решити ништа, чак и да је реално - све је узалудно. Оно подсећа на цењкање које је Росова приметила да пацијенти чине са Богом или другим силама да би трампили своју болест за још неку годину живота. Ни цењкање не успева и Лир се препушта лудилу (депресији), да би коначно стигао до стадијума прихватања смрти.

Неоспорно је да је читав свет *Краља Лира* окренут наглавачке и да се до краја драме он успева поставити само на стаклене ножице. Смрт ће у овој драми одузети

више живота него у *Отелу*, а исто као у *Хамлету*, а сама именица смрт се помиње мање него у *Хамлету*, али више него и *Отелу*.⁶⁴

7.1. Однос бића према смрти у *Краљу Лиру*

Лиров и Глостеров однос према смрти се разликује од односа осталих ликова према овом феномену зато што се као стари људи они већ налазе у предворју смрти. У њиховом понашању на почетку драме нема паничног страха од смрти, већ жеља да их затекне у миру и спокоју. Овакав став према смрти стичу због сигурне друштвене улоге коју имају, али када ту своју функцију изгубе, смрт им постаје жељено уточиште. Један ће олакшање својих мука прво потражити у лудилу, а други у самоубиству и тако ће различитим путевима стићи до оног последњег стадијума Росове у припремању за смрт, а то је прихватање. Глостер и Лир су стари људи који предуго живе сходно патњама које подносе, а драма не нуди религиозно или трансцендентно спасење које може умањити трагедије њихових живота. У њој се физичко и метафизичко повезују само на тај начин што се апстрактни проблеми постојања пореде са теретом и болом материјалног света.

Краљ Лир је предао своје краљевство ћеркама попут тестаментa са надом да ће му то обезбедити миран крај живота, још увек не схватајући да је једино сигурно место починка гроб и да је смрт једина константа у животу сваког човека – био он краљ или просјак. Слике *Плеса смрти* су управо томе училе ренесансног човека.

Лирова жеља да одустане само од терета живота, а да остане да живи и даље, је на неком нивоу наивна; драма постепено открива свет у коме је сваки лик везан за точак судбине, обавезан болу и један другоме. Не постоји излаз из тешког живота, осим кроз смрт. Али Лирова жеља је дубоко разумљива. *Краљ Лир* нам показује свет који је тежак, неправедан и пун патњи. Лир жели да настави са животом јер одбија да препозна оно што живот укључује; његова лудост или мана је екстремна верзија слепила које сви морамо да култивирамо да би живот био подношљив. (Wilson 2004: 120)

Емили Вилсон сугерише да је Лир наивно веровао да може да се одрекне свог живота и да га у исто време задржи. У првом говору у коме нам се представља он каже:

Поделили смо, знајте
Натроје краљевство, и чврста нам је воља
Стрести бриге и труд са наше старости
Дајући их млађим снагама, да лакше
Милимо смрти. (Šekspir 1966, I, i: 364)

Лирова намера да се полако и лако креће ка смрти се неће остварити, јер се смрт не може контролисати, успорити и прилагодити појединцу. Она је господар човека, а не

⁶⁴ Именица смрт се у преводу Живојина Симића и Симе Пандуровића помиње двадесет пута. У оригиналу се она помиње двадесет два пута. Од тога, највише пута је изговара сам Лир (чак седам). Интересантно је напоменути да се у петом чину ова именица не помиње ниједан пут, али ће зато глагол умрети активно преузети њену апстрактну улогу.

обрнуто. Абдикацијом са трона који је лажна слика богатства, моћи и бесмртности, Лиров живот више не припада њему самом, већ природи и смрти и он ће жестоком силином бити гурнут у том правцу. Начинивши почетну трагичну грешку (*hamartia*) због самољубља и беса, Лир ће гурнути точак судбине свог живота са врха ка дну. Тај точак ће на свом путу покосити и многе друге ликове, оне криве и оне недужне. Будала је мудро упозорио Кента: „Пусти велики точак кад јури низбрдо да ти не би сломио врат ако се држиш за њега; а велики точак што иде узбрдо нека и тебе вуче за собом.“ (Šekspir 1966, II, iv: 404)

Лир је већ стајао на врху и уместо да на њему сазида утврђење у коме ће спокојно чекати смрт, он ће са њега скочити у провалију, буру и ништа. Њему Корделијино „ништа“ делује толико неприродно и неопростиво да ће се заклету у Хекату и сва небеска тела „због којих постојимо и престајемо бити“ да се одриче све очинске бригае према њој. Лирова вера у утицај небеских тела на људски живот и смрт и праведност суда природе је још увек на снази. Заклињањем у грчку богињу Доњег света и магије, Хекату, која господари душама мртвих и може их вратити међу живе (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 449), Лир заправо жели да прогласи Корделију мртвом. Увреда коју му је нанела је толика да ће се Лир пре мучити у гробу него што ће јој опростити. Корделија је ћерка коју је највише волео, којој је наменио највећи део краљевства и поред које је планирао да умре. Зато њено „ништа“ задаје Лиру толики бол. Том једном речју она поништава његову наду у смирено и достојанствено очекивање краја живота.⁶⁵

Лир ни у ком случају није љубоморни удварач, који након Корделијине „издаје“ луди, како га је тумачио Фројд. Сличност у околностима избора трећег ковчежића из *Млетачког трговца* и Корделије као треће ћерке, Фројд види у тишини која је у психоанализи снова репрезентација смрти. (Frojd 2011: 39) Трећа жена је тако мртва жена или сама богиња смрти, каже Марџори Гарбер објашњавајући Фројдово тумачење. (Garber 2010: 101) Фројд поистовећује три сестре из *Краља Лира* са три сестре Судбине или Мојре, које по митском предању „преду животну нит свих смртника и сваком одређују трајање живота и део среће, успеха и невоља.“ (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 272) Фројд види Порцију и Корделију као персонификације смрти, јер жена има моћ да бира мушкарца који је њена жртва. У својој машини, мушкарци формирају богињу љубави која ће заменити неумитност

⁶⁵ М. С. Брадбрук указује на податак да је у старој драми *Краљ Лир* краљ-отац исушавао Корделијину љубав жељом да прихвати просца којег јој је он наменио. (Bradbrook 1977: 145) Овако посматран, тест исказивања љубави би могао да објасни Лирове потоње поступке и Корделијино тврдоглаво одбијање послушности.

богиње смрти, а трећа богиња, која је увек присутна у њиховом животу, је богиња-мајка. Одбацивши љубав, Лир заправо пригрљује смрт. Фројд и у овој драми види Едипов комплекс, будући да се Едипова ћерка Антигона се са њим повукла у Колонус, где је он у изгнанству умро. (Garber 2010: 105-111)⁶⁶ Тако се ова прича може поистоветити са причом о Лиру који је хтео да се повуче са Корделијом из света, макар и у затвор. Међутим, будући да је Глостер тај који ће ослепити, он више подсећа на Едипа, каже Гарберова. (Garber 2010: 111-112)

Патрик Колм Хоган сматра да Лир захтева надметање ћерки у овој драми због изразитог Едиповог комплекса. Лир сам каже: „Сада, наш тајнији открићемо смер.“ (Šekspir 1966, I, i: 364) Лир показује едиповске жеље према Корделији која је жељена мајка. „Лирове три кћери представљају амбивалентност цепања: Корделија је доброхотна мајка; Регана је мајка која напушта, а Гонерила танатичка, прождирућа мајка“. (Hogan 1987: 342) Корделија пружа Лиру само ону љубав коју природа дозвољава, а то је љубав ћерке према оцу, док он захтева њену мајчинску љубав која ће га штитити док иде ка смрти. Из тог разлога је цела трагедија последица њеног „ништа“, сматра Хоган.

Изван психоаналитичког контекста, зачетак трагедије се може пронаћи у простој демонстрацији посесивности и самовоље краља према свим поданицима, како то чини Харолд Блум. (Блум 1996: 1500) Лир себе сматра господарем људске судбине и танатополитички доказује ту моћ када шаље у друштвену смрт Корделију и Кента. Он не може да одступи од своје улоге краља и законодавца јер је одговоран за спровођење закона и структурирање друштва, тако да његов деспотизам донекле има оправдања. Поданици у патријархалном и монархистичном друштву могу исказати своју вољу само ако се она подудара са краљевим законима. Са развојем радње видећемо да је алтернативни поредак деспотизму донео само анархију и хаос, а не слободу или демократију.

Према мишљењу јунговца Х. Р. Коресна, Лир је екстрвертан човек који верује само спољашњим манифестацијама понашања и не може да схвати другачију орјентацију људи који не желе или не могу да практикују исте конвенције да би дошли до циља. Интровертна Корделија то неће моћи. (Hopkins 2005: 45) Тада ће Лиров разум надвладати неумерено осећање гнева и његова „каснија судбина само показује пустошење изазвано тим микрокосмичким превратом.“ (Костић 1994: 191) „Не ступај између змаја и гнева му“ (Šekspir 1966, I, i: 367), рећи ће Кенту који покушава да га

⁶⁶ Сам Фројд је своју најмлађу од три ћерки, Ану, која се никад није удавала и која је наставила његов рад, звао Ана-Антигона по Едиповој ћерки.

врати на пут разума. Лир није разуман човек и бес који почиње да влада њим на самом почетку драме нарашће до страховитих размера и одвести га у лудило кога се све време прибојавао. Корделија је нарушила свету везу детета и родитеља, према мишљењу Лира, али тек ће му Регана и Гонерила показати суров начин опхођења деце према оцу.⁶⁷ При првом укуору који ће добити од Гонериле због лошег владања његових витезова, Лир исказује неверицу да ћерке могу да му одбију послушност. Он мисли да сања и толико му страшно и неприродно делује њен гест да је одмах назива копиллом.

Гнуснија си у лику детета
Од морске немани...
Ти лажеш гнусна орлушо! (Šekspir 1966, I, iv: 386)

Тако се не сме односити према оцу и краљу и он већ почиње да сумња у свој идентитет и разум, постаје сенка Лира, како Будала каже. Удара се по глави и већ је на ивици лудила јер схвата да је неправично протерао Корделију. Најстрашнијом клетвом проклиње Гонерилу тако што моли природу да јој „сасуши органе плођења“ или „створи дете од жучи“. (Šekspir 1966, I, iv: 386-387) Вреле сузе му теку са лица, иако зна да их Гонерила није вредна и опомиње своје старе и луде очи да никада више не пусте сузу, иначе ће их сам ископати и „бацити с водом што лијете да омекшам глину“. Сузе су у ренесансном периоду сматране женским атрибутом и изразом слабости и зато Лир више жели смрт него да и даље јавно показује своју слабост.

Гонерилин захтев да отпусти део свите витезова је гори од пресуде смрћу за Лира. Краљ који умре остаје и даље социјална фигура и бесмртна *facta dignitati*, али онај који је лишен краљевства је „ништа“, иако и даље живи, истиче Нортроп Фрај. (Sandler 1986: 109) Зато Лир тако трагично доживљава смањење броја витезова, јер су они наставак његовог идентитета као краља, потврда да и даље има моћ и да живи. Одузети му живот, то би било убиство, али пустити га да опстане без свог идентитета је врста поништења. Сав његов бес је зато првобитно усмерен на Гонерилу која постаје „чир“ и „отечени пришт“ његове покварене крви. Лир призива силе неба да се сруче на њену лепоту, главу, пород, а небо већ одговара муњама и громовима. Када га и Регана одбаци, не преостаје му ништа друго него да призива освету и смрт.

Освето! Куго! Смрти! О, пометњо
Ватрена! (Šekspir 1966 II, iv: 404)

Ћерке ће га лишити ауторитета, моћи, идентитета и коначно разума, навешће га на краткотрајну понижавајућу понизност, али му неће одузети понос са којим наставља да

⁶⁷ Кроз драму се критикује стандардна ренесансна слика породице као природног организма или тела унутар кога складно функционишу сви чланови, сматра Јанг. Лир стално идентификује своје ћерке као своје *месо, крв*, али и *заразу, неприродност* и тако даље. (Young 2009: 70)

корача ка олуји и смрти. Када га ћерке напусте, он се као прави трагични јунак окреће себи.

Не, пре ћу остати без крова
И борити се с душманским вихором,
И дружити се са вуком и совом.
Зуб нужде је оштар. (Šekspir 1966 II, iv: 408)

Лир би се вратио Гонерили која му дозвољава да задржи дупло више витезова од Регане, што он тумачи као израз дупло веће љубави. Међутим, када се оне сложе да му није потребно ни толико, Лир их подсећа да се човек разликује од животиње по потреби да свој живот учини лагоднијим. Ово уверење ће Лир касније одбацити као лажно.

Ако не дате природи
Више но што јој треба, живот је човеков
Један к'о у звери. (Šekspir 1966 II, iv: 410)

Стрпљење је оно што му недостаје, али он је уверен да су се богови удружили са његовим ћеркама у нападу на његово трошно тело опрхвано тугом, старошћу и несрећом јер би у супротном реаговали. Лир их преклиње да му макар уделе гнев и жељу за осветом, а не сузе. „О, будало, полудећу“, каже Лир. (Šekspir 1966 II, iv: 411) Он одговара на бесрамну незахвалност кћери махнитим бесом и ужаснут је због претварања у обичног старца, намерника који од своје деце тражи милостињу, каже Гринблат. (Grinblat 2006: 360) Он губи улогу краља са свим својим погодностима и слој по слој његове личност почиње да се осипа. Спознајом суштинске природе својих кћери, он губи поверење и у сопствено биће. Свака нова увреда га поново нагони да изрази страх од лудила.

Леон Харолд Крејг указује на чињеницу да Лир никада не би постао филозоф да је остао заштићен у краљевској средини, јер му се велике мистерије света, живота и смрти у тим условима нису могле указати. (Craig 2001: 172) Он је имао рационална очекивања од света и људи, веровао је у конвенције које се треба поштовати и зато је био подложен тако брзој дезинтеграцији бића када се испоставило да није све тако како изгледа. Међутим, овакав шок је био неопходан да би се Лир пробудио из сна у коме је живео 80 година, што ће му омогућити увид у суштинску природу човека и света. Из сна ће га пробудити стравична олуја која ће му открити сурову реалност живота. Ова сцена је „најизврснија представа људске трансформације у литератури“, каже Харолд Блум. (Bloom 1989: 71) Лир прво схвата олују као казну за грешнике, сам јој се препушта попут жртвовања јер је његова унутрашња патња неподношљива. Након тога ће постати свестан њене индиферентности према читавом човечанству које пати, када прижељкује не само крај сопственог бедног живота, већ и целог човечанства. Овакав

Лиров мизантропски став можемо објаснити већ узнапредованим лудилом, али је он и реалистични израз очаја краља који је постао просјак.

Поред тога што се може протумачити метафорично, олуја је и физички стварна, јер је и остали ликови виде као насилну и претећу, готово апокалиптичну. Експлозија Лирових страсти и налети кише и грмљавине нису две одвојене појаве, према мишљењу Бредлија. Силину његове намучене душе ми чујемо и видимо у удару громава и севању муња. (Bradley 1974: 221) Неисплакане сузе које је спутавао у себи сада се актуелизују кроз бујицу кише. У овим сценама у којима се поремећаји ума и природе манифестују кроз експлозије речи и громава, визуелизована је велика литерарна студија лудила.

У Лиру је Шекспир најкомплетније размотрио људско лудило. Он детаљно описује постепено разглављивање Лировог ума које кулминира у потпуном лудилу, праћено парцијалним излечењем, захваљујући хуманом и просвећеном лекару. Шекспир смешта Лирово лудило у социјални и породични контекст на такав начин да његово лудило постаје лудило друштва и његове породице. Шекспир такође упоређује Лирово лудило са још две луде особе. Једна је Том из Бедлама кога глуми Едгар, а друга је мудар лудак или природни, Лирова дворска луда. Повезујући сву тројицу, Шекспир злоупотребљава и језик или се игра са језиком. Ако је рационални језик социјална обавеза друштва, лингвистичка деформисаност коју приказују ова тројица лудака представља социјалну дезинтеграцију. Парадоксално, њихове безумне речи се тачно поклапају и рефлектују стварну социјалну дезинтеграцију света у коме Лир живи, света екстремне себичности и... издаје. Само друштво је лудо, а Лир је његова екстремна манифестација. (Srigley 2000: 204-205)

Лирово лудило није последица натприродних елемената, нити ђаволске запоседнутости, како се тумачило до периода ренесансе, већ природно стање олује у његовом уму подстакнуто спољашњим притисцима. Том из Бедлама симулира типично понашање лудака ренесансног доба који је тумачен као меланхоличан човек запоседнут демонима. Лир је више колерик који ће оболети од „запаљене меланхолије“, када његово расположење постаје непредвидиво: час тужно, час бесно. Он исказује готово неуротске симптоме кроз вербалну агресију упућену ћеркама, себи и боговима. Од самог почетка драме, он показује тенденцију ка менталној нестабилности због бизарног теста љубави. Међутим, тек ће га одбацивање Гонериле и Регане довести у стање праве психозе. „Искривљени опажаји, посебно честе халуцинације... делузије... изразити су поремећаји у афективној области, па се јављају емоције непримерене реалној ситуацији или смањивање крајње раздраганости и дубоке потиштености.“ (Рот, Радоњић 2008: 256) Врста психозе која би најпре одговарала Лировом лудилу је функционална психоза код које органски узроци нису једини:

Поремећено понашање јавља се пре свега као последица немогућности да се појединац снађе у одређеној животној ситуацији, да реши конфликте који су постали веома оштри и тешки за њега. Душевна болест има за личност одређену функцију, она постаје средство помоћу којег се болесник ослобађа стварности коју није у стању да савлада и поднесе. Од неподношљиве стварности бежи у болест. (Рот, Радоњић 2008: 256)

Пад са позиције краља и вољеног оца на позицију просјака, изгнаника и самотњака довело би сваког човека у стање психичке нестабилности. Чак је и сам Лир свестан надолазеће хистерије када види Кента у квргама и сазна шта се десило:

Како хистерија срце ми надима!
Hysterica passio! Доле, туго што се дижеш!
Место ти је доле. (Šekspir 1966 II, iv: 403)

Хистерија се у ренесанси сматрала женском болешћу, а веровало се да је њен узрок лоше постављена материца у телу која потискује друге органе. На олуји ми видимо Лира који се бори против природе, богова, света и свог лудила, а његове инвокације на пустари делују скоро оноματοпејски, према мишљењу Веселина Костића. Те промене говора су очекиван одраз реакције на оно што му се дешава, чиме Шекспир само потврђује психолошку кохерентност лика. (Kostić 2010: 159)

Дувајте ветри, да образи вам прсну!
Бесните, урлајте, отвор`те уставе
Небеске, и у млазевима лијте,
Потопите нам торњеве, ветроказе.
Ви сумпорне муње, брзе као мисли,
Претече громава што цепају храст,
Спржите ми седу браду! Громе, ти
Што све потресаш, удри и расплини
Затруднелу облину света, смрви
Калупе Природе, и утри семе то
Из кога ниче незахвални човек! (Šekspir 1966 III, ii: 415)

Лир не криви природне елементе за своју судбину јер није њима дао своје краљевство, они нису дужни да га слушају и зато пред њима стоји као роб. Он се не плаши олује јер је уверен да су се људи више огрешили о њега и нада се да ће метафизичке силе казнити грешнике. Страх и брига од последица олује га не обузимају, штавише, он почиње да брине за живот Будале. Спреман је да жртвује свој живот који му више ништа не значи, ако ће олуја смрвити и цело човечанство које не заслужује да живи. Ниче би рекао да је он поседнут Дионисом – он је довољно снажан да дозволи да те снаге бесне кроз њега, довољно виталан да пригрли њихов бес, заигран толико да може да плеше на ту дивљу музику, он се смеје и плаче истовремено, констатује Лонг. (Long 1976: 193) Лир сада заборавља на личну освету и његове клетве су усмерене свима. Међутим, болно искуство олује га нагони да се поистовети са сиромасима који немају никакву заштиту у ноћи и тако стиже до круцијалне спознаје о социјалној неправди света и признања сопствене кривице у њој. Невоље сиромашних су условљена похлепом богатих.

Сироти, голи бедници ма где
Што трпите удар те немилосрдне
Буре, како ћете се, гологлави, гладни,
У подераним дроњцима склонити
Од непогоде као што је ова?
О, премало сам се старао о том.

Прими лек, раскоши; почни да осећаш
Што осећају бедници, да вишак
Даш њима, а небу праведнији лик. (Šekspir 1966 III, iii: 420)

Хуго Клајн препознаје неуравнотеженост у Лировом уму од самог почетка драме, али сматра да лудило не наступа за време олује, која се традиционално тумачи као макрокосмичка слика морбидног стања његове душе. Лир заправо користи олују да би заглушио унутрашњу буру и престао да мисли о ономе што га највише боли, а то је неправда исказана према Коредлији, а не издаја Гонериле и Регане. (Клајн 1964: 124) Међутим, хаос у свету природе свакако кореспондира с хаосом у бићу. Молитва и сан, које помиње пре сусрета са Томом, указују на његову жељу за духовном регенерацијом која ће уследити након тоталног лудила. Тиме је додао и милосрђе својој новоизграђеној личности и Данби сматра да управо молитва показује да се Лиров ум враћа у прави оквир. (Danby 1975: 184-185) Чини нам се да потпуни слом духа доживљава при сусрету са прерушеним Едгаром у коме, као у огледалу, види себе и мисли да су и његово трошно тело породиле „кћери пеликанске“. „Пошто се сматрало да (пеликан) младе храни властитом крвљу, представљао је жртву, милосрђе и родитељску љубав.“ (Kuper 1986: 128) Захваљујући монстроузности својих кћери, Лир ће заправо доживети трансформацију бића преко лудила. Оне су га довеле до стања близу смрти, али да није силовито био гурнут у вртлог сурове реалности, он не би доживео трансформацију, нити би се том метаморфозом уздигао до трагичног јунака.

У рушењу своје слике о себи он сместа види крах целог бића и његових нејелементарнијих фунција... Пред очима надмоћног краља „значи краљевског достојанства“ већ су се осули у прах и пепео. Од немоћи разбеснели старац може само да чупа своје седе косе на киши и ветру. И да зарони у сазнање како је лаж све оно чиме се човек „опрема“... Лир је приморан да живи у средишту те голе истине до које је допро. Боље и њена округлост него лажни сјаја „извештачених“. (Кољевић 1981: 145-146)

Попут мистика и пустињака који су се повлачили у пећине да би искусили смрт, односно одбацили тело и ослободили душу, Лир доживљава преображење. Филозофија пасивности и латентно доживљавана смрт доноси апсолутни космички живот, каже Морен. (Morgen 1981: 279) Лир доживљава просвећење да су сви људи исти и да одело не чини човека онда када угледа лудог Тома. Тада ће се и сам оголити до животињске суштине бића и одбацили сва обележја социјалног статуса. То чини не само одбацивањем краљевског одела, већ и деградацијом узвишеног и поетског говора. Деградирани језик прозе којим у лудилу проговара је пун незграпности и округлости, али је ослобођен свих конвенција, ограничења и улепшавања. Прво ће га приказ наог Тома навести да помисли да је смрт бољи исход за тако проклетог човека.

Боље би ти било да си у гробу него што своје непокривено тело излажеш овој великој небеској непогоди. Зар човек није ништа више но то? Осмотрите га добро. Ти не дугујеш свиле свилобуби, ни крзна животињи, ни овци вуне, ни цибетки мириса. Ха! Овде смо тријца извештачених; ти си човек у његовој битности; неопремљени човек није ништа више

од такве бедне, голе, двоножне животиње као што си ти. Доле, доле позајмице! Ходи, откопчај ме овде.

(Цепа са себе одело) (Šekspir 1966 III, iii: 422)

Узвиком „Ха!“ Лир наговештава откровење голе, егзистенцијалне истине о човеку, а луди Тома за њега постаје филозоф који зна суштину ствари. Он је „учени Тебанац“ и „мудар Атињанин“ који му је открио истину. Иако његова улога подсећа на душевне болеснике из лондонске болнице Бедлам, коју су ренесансни људи посећивали ради смеха и разоноде (Shaughnessy 2011: 241), сама његова појава открива Лиру дубоку мудрост. Свет у какав је Лир веровао био је само илузија - сада схвата да су круна, богатство и слава само украси голе људске природе. Дошао је и до спознаје да “у својој суштини никада није био праведан, премудар и свемоћни краљ, него немоћна и ништавна двонога животиња.” (Клајн 1964: 125) Међутим, Лир не може тако лако да се одрекне заблуда у које је читав живот веровао и зато у његовом лудилу видимо непрекидну унутрашњу борбу. Он прво жели да збаци са себе краљевско рухо, али наставља себе да зове краљем. Одбацивањем одеће он одбацује и свој идентитет, када остаје наг и попут животиње изложен времену на олуји. Одбацио је одећу која га је чинила краљем, а не човеком и тиме се вратио елементарној природи и првобитној еденској невиности човека. Нагост, као и сиромаштво откривају све мане, а одећа служи прикривању порока и стварању привидне лажи социјалног статуса.

Када краљ Лир сретне наог Едгара у оделу Тома из Бедлама, он поставља фундаментално питање које сви трагични догађаји постављају: „Да ли је човек спао на ово?“ Његов одговор је нихилистички негативан: нема достојанства, нема очекивања, нема наде. Наш ће бити више двосмислен: каква год невоља да удари, каква год тиранија да разори, колико год безначајан и проклет трагични јунак на крају постаје, човек може бити више од тога. Трагедија то значи. (Wiggins 2000: 52)

Колико год апсурдан свет изгледао, а човек у њему остао изолован, напуштен и лишен заштите, поново постоји нада живота, макар у минималистичким и натуралистичким условима. Лир проналази сурогат породицу луда у колиби услед олује, која ће му помоћи у борби са светом и откривању онтолошке природе човека која се заснива једино на љубави, племенитости и саосећању са људским патњама.

Лир ће наставити свој пут кроз чистилице свог живота (не есхатолошко) преко импровизованог и умишљеног суђења својим кћерима. Он наивно покушава да поново просуди своје ћерке, да поништи прву погрешну процену и жели да распори Реганино срце да би видео шта се у њему „коти“. У њеном тобожњем бекству, Лир препознаје корумпираност суда и нову друштвену неправду. Сцена суђења у колиби је пуна патоса и патње, али је и доказ Лирове маште, могућности да некако преживи то искуство како би се помирио са неприродним чином својих кћери.

Кад се сретне са Глостером у Доверу, Лир је већ потпуно луд. Распад краљевог менталног система еманира се говором у прози, који је пун неповезаних фрагмената и у коме се читава мржња према целом свету. „Лир се губећи разум враћа детињој невиности и жестини... Принудно понављање и испрекиданост не припадају само језику дјече него и језику кошмара.“ (Steiner 1979: 190) Поново му се јављају халуцинације у којима види Гонерилу, што га нагони на говор о похотним женама - кенатурима.

Само до појаса
Припада боговима, а ниже њега све
Ђавоље је; ту је пакао, ту тама,
Сумпорна јама, огањ, жар и смрад.
Фуј, фуј! Пих, пих! (Šekspir 1966, IV, vi: 450)

Лирово гађење због сексуалне активности жена лежи у могућности да као последица тог чина могу настати зверске кћери, а сексуалност се генерално изједначаје са zarazом и изопаченошћу. Фарли-Хилс сугерише да из Лирових уста проговара сам Шекспир који традиционално критикује жене као грешна и страсна створења, која представљају претњу и смрт мушкарцима. (Farley-Hills 2011: Chapter 9) Жена постаје извориште заразе, греха и смрти и све док се не буде уверио у њену нежнију страну, чисту љубав и племенитост у лику Корделије, Лир ће осећати близину смрти. Када му Глостер буде тражио руку да је пољуби, Лир одговара:

Ал` прво
Да је обришем; мирише на смртност. (Šekspir 1966, IV, vi: 450)

Лир осећа мирис смрти јер је изгубио све осим свог голог живота, али је сада, иако и даље под утицајем лудила, он помирен са том трагичном судбином човека коју не може избећи ни краљ ни просјак. За слепог Глостера ова сцена је најаву Апокалипсе и знак да ће читав свемир нестати у „ништа“. Свет *Краља Лиру* је буквално и фигуративно толико огољен и насељен безумним створењима, ништавилем и гротеском да постаје јасније због чега је Јан Кот поредио ову трагедију са Јонесковим и Сатровим паклом и Бекетовим апсурдом. Како су питања бивствовања и смрти нужно повезана са религијским питањима, а како се у *Краљу Лиру* ова трансцендентна инстанца не подразумева, ова трагедија се приближава драми апсурда и свету без Бога, сугерише и Зорица Бечановић-Николић. (Бечановић-Николић 2013: 89)

Едгар види у Лировом говору мешавину смисла и безумља, ума и лудила, посебно када оштро критикује власт са којом више не жели да буде повезан ни у најмањој мери, те скида са себе и чизме које су последњи доказ краљевске моћи и идентитета. Лир би дао Глостеру очи да оплакује његову судбину, али и без очију човек може да осети колико је људски живот проклет.

Плачућ смо дошли сви на овај свет,

Када смо први пут омирисали
Ваздух, ти знаш да смо цвилели, јецали,
Поучићу те, чуј...
При рођењу плачемо што смо дошли
На ово велико глумиште будала. (Šekspir 1966, IV, vi: 452)

Човек самим рођењем праћеним плачем предсказује трагичност свог живота, који ће се одиграти на „великом глумишту будала“, да би се окончао у смрти. Сви људи од рођења миришу на смртност, јер смо ми „бића-за-смрт“. Ротердамски је у *Похвали лудости* описао почетак људског живота као бедно и прљаво рађање које се наставља мукама у детињству, тешкоћама у младости, страхотама у старости и коначно се завршава свирепом неизбежношћу смрти. (Roterdamski 1995: 63) Монтењ је рекао: „Онај тренутак у коме сте се родили води вас у смрт колико и у живот.“ (Montenј 1990: 27) Попут Еразма, Мора, Монтења, Дона и других ренесансних мислиоца, Лир овде указује на филозофску истину да је живот само пут до смрти. Модерне психолошке теорије, попут Ранкове, говоре о трауми рођења када је рајско стање тоpline и сигурности замењено „глумиштем будала“, каже Свен Арменс. (Armens 1966: 170) Човек тежи да избегне понављање трауматског одбацивања да би достигао стање слично сигурности у мајчином стомаку. Међутим, мајке су у *Краљу Лиру* одсутне, а две ћерке одбацују оца и постају чудовишне сурогат-мајке. Сигурност се може наћи једино у смрти.

Лир је већ човек који се помирио са смрћу и не жели да трпи живот.

Зло чините што ме вадите из гроба.
Ти си рајска душа, а ја сам привезан
За огњени точак, те ми сузе пеку
К'o растопљено, врело олово. (Šekspir 1966, IV, vii: 457)

Живот му је толико неподношљив да га упоређује са подземним мучењима пакла. Лир и не очекује другачију смрт, јер зна да је овакву заслужио. Међутим, он преживљава ово лудило као малу смрт и доживљава метафорично васкрсење. У Корделији види рајску душу и анђела и спреман је да попије отров ако му га она понуди, јер зна колико се огрешио о њу. Прихватање самоубиства у овом тренутку значило би искупљење за неправду коју је нанео Корделији, али и излаз из неподношљивог живота. Међутим, њена милост, сузе и пољубац, којима га уверава у опроштај, ће бити довољна снага која га коначно ослобађа греха. Тај велики духовни усамљеник у тренутку састанка са Корделијом „најзад улази у свет међусобног разумевања и топлих односа“, каже Веселин Костић. (Костић 1994: 190) Он више није оптерећен осветом и неправдом, већ прихвата судбину потпуно смирено као потиштени покајник. Овакву трансформацију му доноси нада да ће са Корделијом наставити живот, а не дочекати смрт.

Лир је краљ који губи веру у себе и човека. Његово лудило је напор очајника који се, тонући и суновраћајући се, хвата за границу да не би пао у понор, да би се опет успео на површину. Смирење настаје кад тај напор престаје, када је Лир сасвим изгубио веру, када је изгубио жељу за животом, када је остала само вера у пакао, и чежња за миром у гробу. Шекспир свог јунака заиста није могао оставити да скапава на дну таквог понора. Али њему није потребно да га зато лиши живота. Као што је појава „јадног Тома“, самим својим постојањем, откривајући сву своју беду и слабост људског рода, гурнула Лира у провалију, тако га сада избавља из ње Корделија, самим својим бићем, које је супротност и људске немоћи и свега животињског. Као што је бездушност старијих кћери Лирових разорила његову веру у људску доброту и племенитост, тако сад Корделијина племенитост и душевност његову ту веру васкрсавају. Најзад, као што је од саме Корделије потекла прва сумња Лирова, тако од ње долази подстрек и за његову коначну увереност да је човек ипак нешто велико и дивно. (Клајн 1964: 140)

Потпуно преобраћен и смирен, Лир коначно исказује хајдегеровску слободу према смрти и потпуну мирноћу која уноси митску снагу у његов карактер. „Шекспир ту доказује животност Лировог откровења и само показује да оно долази из неких несхватљивих дубина његовог бића.“ (Кољевић 1981: 156) Он не доживљава одлазак у тамницу као трагичан крај, јер га је потпуна слобода бића коју је стекао великом патњом ослободила свих таштина и предрасуда и он се радује наставку „голог“ живота са Корделијом.

Хајдемо у тамницу.
Певаћемо као птице у кавезу.
Кад ми затражиш благослов, клекнућу,
Молећи те за опроштај. Живећемо,
Боговима се молити, певати,
Причати старе приче, смејати се
Гиздавим дворанима...
И објашњаваћемо тајну
Ствари, као да смо у божанској извидници;
И надживећемо у тамници тврдој
Странке и секте великих, чија се
Срећа мења с меном месеца...
Таквим жртвама, моја Корделија,
И богови сами тамјан припаљују.
Јесмо ли се ми најзад здружили?
Ко хоће да нас раздвоји, тај нас мора
Буктињом с неба и ватром отерати
К'о лисице. Не плачи! Добре године
Прогутаће им и кости и месо;
Пре но заплачемо, прво ћемо њих
Видети глађу уморене. (Šekspir 1966, V, iii: 464)

Трагично је то што је тамница једини алтернативни свет понуђен добру од стране корумпираног света, а још трагичније је што га Лир тако ведро и лако прихвата. Он је уверен да ће зло убрзо бити кажњено, а њега од Корделије сада могу раздвојити само надљудске силе. Пророчки је предвидео све. Лир добија вест о смрти Гонериле, Регане и Едмунда пре своје смрти, али не пре смрти Корделије, тако да му ова одмазда сада ништа не значи. Зло се у овој драми показало као деструктивна надљудска снага која ће раздвојити Лира и Корделију и донети им смрт. Смиреност коју је Лир на тренутак стекао, распршиће се у очај када буде пронашао мртву Корделију. Апсолутна

смиреност је привилегија богова, рекао је Сократ (Craig 2001: 188), а Лиру само зло није дозволило да у њеној величини ужива.

Бес, очај, бол, патња, вера, нада, срећа, све ће заједно провалити из Лира у тренутку када уноси Корделију у свом наручју. Он зна да је мртва „к’о земља“, али очајно тражи потврду да је још жива, јер не може да се помири са њеном смрћу. Призор ове сцене је толико потресан да Кент у њему види смак света, Едгар слику ужаса, а Олбани призива небо да се сруши и уништи све. Пред њима се коначно руши Лирово биће, оно које је једном успело да превазиђе нехумане услове живота, природе и богова и да се као из пепела уздигне захваљујући љубави. Сада када љубави нема, Лир је смогао снаге само да последњи пут докаже свој краљевски и очински идентитет убиством роба који је обесио Корделију. Њена смрт му је у исто време неприхватљива и очигледна.

Ово се перо миче; она живи!
Ако је тако, то је срећа што ми
Све моје патње искупљује сад...
Куга на све вас, убице, издајнице!
Све. Могоа сам је спасти; ал’ је сад
Отишла занавек! Корделија, ха
Коделија, чекај мало. Шта
Кажеш то? Глас јој је увек био тих,
Нежан и благ; изврсна ствар код жена.
Убио сам роба што те је обесио. (Šekspir 1966, V, iii: 474)

Филипа Бери сматра да Лирова несигурност у Корделијину смрт потврђује, као и у вези са многим другим женским лешевима у Шекспировим драмама, да је Корделија као жена остала мистерија чак и у својој смрти. (Berry 2002: Chapter VI) Ми ћемо рећи да је овде по среди урођена људска жеља да нас вољена бића никада не напусте, а посебно не деца своје родитеље. Лир прво не може да верује у овај неприродни и трагични догађај, али када разумни део његовог бића прихвати истину да је Корделија заиста „мртва к’о земља“ наступа очај и његова аутоматска смрт. Остављени смо да се питамо да ли ове смрти доносе обећани крај у спасењу или су само потврда ужаса, да ли је смрт срећа или ништавило? Двосмисленост краја трагедије је готово Шекспиров заштитни знак, како смо до сада закључили. То се посебно односи на дефинисање смрти као феномена. Са сваком „великом“ трагедијом, ударац смрти је трагичнији за њене јунаке, а Шекспир нам даје све мање одговора. На крају *Краља Лира*, поред Кента који у смрти види спасење и ослобађање Лира од „мучилишта овог окрутног света“, од осталих ликова не чујемо никакву утеху, хришћанску или паганску. Штавише, последње Лирове речи апсолутно поништавају вредност људског живота јер га пореди са животом пса, коња и пацова. Коначност смрти је трагично наглашена понављањем речи „никад“ пет пута. Поразна је чињеница да један коњ, пас и пацов могу живети, а

човек тако неправедно умире. Међутим, то је сурова реалност која разбија сваку човекову илузију да може победити смрт. Живот човека је још трагичнији од животињског, јер је он свестан смртности, а нема довољно снаге да је равнодушно прихвати. Лир више нема разлога да живи и коначно ће доћи до његове смрти коју у оваквом тренутку прихватамо са олакшањем, као и Кент. Он умире остављајући нас у незнању да ли то чини од среће или туге. Човек који је сањао мирну старост, односно добру и лепу смрти у коју ће га жива Корделија испратити, доживео је кошмар њене и сопствене смрти. Из кошмара се неће пробудити ни Едгар, Кент и Олбани, а „општа жалост“ и посмртни марш окончаће ову најтрагичнију Шекспирову драму.

Какав нам свет крај драме оставља ако млади неће видети толико колико стари, нити ће доживети њихове године и патње? Духовни препород који је Лир доживео после казне за почетну непромишљеност није донео коначно оздрављење, већ је оставио пустош. То је трагична вероватноћа људског живота – патња не подразумева добру смрт и спасење. Да ли су људи онда боговима оно што су муве несташним дечацима да их заиста убијају ради забаве или је Корделијина незаслужена и страшна смрт била неопходна да би Лир сада осетио оно што је раније само спознао: и краљ је човек који је као „двонога животиња“ немоћан наспрам смрти? Последње речи које Лир изговара су „ехо елизабетинске карактеризације пагана који, немајући наду у живот после смрти, очајавају над смрћу вољених... Ипак, краљ Лир не негира могућност болно достигнуте и језовито лако уништене форме утехе. Сугерише да значајна утеха патње може бити откривена само човечанству које нас приморава да патимо.“ (Swiss&Kent 2002: 41)

Можда је Виктор Иго најпоетичније и најтачније описао Лирову патњу, његову првобитну метаморфозу од старца до детета и потом од детета до човека и указао на његову неминовну смрт која доноси спасење, те је у целини наводимо:

А какав лик оца! Каква каријатида! То је повијени човек. Он само мења терет, стално све тежи. Што старац више слаби, терет се све више увећава. Он живи претоварен. Он подноси најпре царство, затим незахвалност, затим усамљеност, затим очајање, затим глад и жеђ, затим сву природу. Облаци долазе над његову главу, шуме га притискају мраком, ураган га туче у потиљак, олуја кочи његов плашт, киша повија његова рамена, он хода повијен и избежумљен, као да има два колена ноћи на својим леђима. Изгубљен и огроман, он додацује северцима и тучама тај епски крик: Што ме мрзите буре? Зашто ме прогоните? Ви нисте моје кћерке. Тада све престаје, сјај се гаси, ум попушта и ишчезава, Лир је у детињству. Ах, он је дете, тај старац! Добро! Али треба му једна мајка. Појављује се његова кћи. Његова једина кћи, Корделија... Корделија храни ту стару очајну душу која је умирала од изнемоглости у мржњи. Корделија храни Лира љубављу, и храброст се враћа; она га храни поштовањем, и већ се осмех враћа; она га храни надом, и поверење се враћа; она га храни мудрошћу, и разум се враћа. Лир, опорављен, пење се, и, степен по степен, враћа се животу. Дете постаје старац, старац постаје човек. И ево, тај јадник је срећан. Управо на то одушевљење сручује се катастрофа. Јој! Има издајника, има вероломника, има убица. Корделија умире. Ничег жалоснијег од тога. Старац се чуди, не схвата више, и грлећи леш, издише. Он умире на тој мртвој. Поштеђен је коначног очаја да остане после ње међу живима, он јадна сенка, тражећи руком место свог испражњеног срца и тражећи своју душу коју је однело то благо биће. О

Боже, ви не допуштате да вас надживе они које волите... Добро си учинио, песниче, што си убио тог старца. (Igo 2009: 162-163)

Биренбаум указује на симболичну везу Лировог одбацивања Корделије на почетку драме и њеног умирања пре њега (одбацивања). Она која је била одбачена као „ништа“, сада је његов читав свет без кога не може живети. Он умире због љубави, без које не може живети и тиме се умањује мрачна атмосфера краја.

У правој трагедији смрт злочинца је казна, али смрт јунака је награда. Не само да смрт јунака, у случају као овом, ослобађа од света, већ и одаје почаст његовој имплицитној потреби да његово трагање за јасноћом не остане без целисходности. Смрт потврђује и интегритет ароганције са којом је трагични јунак изазвао смртност живота... Смрт је крајњи доказ његовом посвећењу „отвореном срцу“, његовом опредељењу за рањивост и виталност наспрам одбране и ограничења. Попут врлине (Корделија), трагична висина мора бити сопствена оправданост, а смрт оставља живот јунака иза, самоодрживог у сопственом искуству... То што Лир умире у патњи је коначна потврда његовог интегритета – као оца, као покајника и као човека. Чињеница да може да каже да ће његова туга бити искупљена само ако Корделија живи, показује да су се они већ искупили. Чињеница да греши, потврђује бескомпромисан тест коју његова љубав мора да положи. (Birenbaum 1989: 258)

Тако ова трагедија, према мишљењу Биренбаума, није ни песимистична ни оптимистична. Трагична наравно јесте, али трагедија је оптимистичан песимизам или песимистични оптимизам. Ужасне су се ствари догодиле и увек ће се дешавати, али смо их преживели. Тако испада да је забава богова ипак праведна. Оно што они знају, људи могу сазнати само у великој патњи и болу. Свесност о смртности у свој својој страхоти, отвара наше умове за саосећање и љубав. Бити ухваћен у тај парадокс је изузетно тешко, али ако га тако схватимо, стичемо моћ која ослабађа наша бића страха од смрти.

Смрт Корделије је страшна, али ако је она обесно убиство, она такође постаје и жртва и то света жртва коју богови каде тамјаном, а таква је и смрт њеног оца. Јер око њихових смрти расте неподношљив али усијани зрак љубави – њихове љубави, нашег саосећања са њима, и веза која уједињује сажаливе и потресене преживеле. (Birenbaum 1989: 258-259)

Можемо ли Корделијину смрт посматрати као свету ако нема ехатолошког спасења? Можемо само закључити да би њеном благом духу било немогуће опстати у свету какав је приказан у *Краљу Лиру* и да је у том контексту она спашена. Из овог света је на тренутак уклоњено зло које га је заразио, а тиме што ипак Корделију не оставља у животу, Шекспир указује да и у прочишћеном свету нема места за тако нежна и безгрешна бића као што је она. И само тако можемо поредити њену жртву и смрт са Исусовом. Међутим, не можемо заборавити њено „ништа“ са којим је трагедија започела. Иако је Лир тај кога кривимо за неразумевање израза неме љубави, Корделијин чин ће покренути лавину догађаја. „Корделија – њена тврдоглава непопустљивост је и довела до очеве трагичне патње и, ма само и посредно, њене сопствене смрти“, мисли Кауфман. (Kaufman 1989: 53)

То што Корделија није желела и није могла да окити исказ своје љубави вештачким и хиперболичним сликама можда јесте врлина, али у свету притворности, ласкања и конвенција, оно постаје мана. Лир схвата њено искрено „ништа“, у поређењу

са сестриним лажним „све“, као негирање љубави старом оцу, али и крајње непоштовање апсолутног ауторитета краља. Она зна да јој је љубав племенитија од језика, али не може да приволи себе да посегне за истим средствима обмане и лицемерја којима су се користиле њене сестре. Отац је упозорава да „из ничега ништа не бива“ и она већ тада слути своју судбину:

Несрећна ли сам! Не могу да дигнем
Срце до уста; ваше величанство
Волим, јер сам дужна; ни више ни мање...
Господару, ви сте ме родили, гајили,
Волели; ја враћам како кћери личи:
Слушам вас, волим, високо поштујем...
Када се удам,
Лорд што узме моју заклетву имаће
Пола моје бриге, љубави, дужности.
Заиста се нећу удати к'о моје
Сестре, да једино волим оца свог. (Šekspir 1966, I, i: 366)

Оно што нама звучи посве рационално, искрено, одано и логично, за Лира постаје сурово, гордо и равно смрти. Она воли оца онако како природа заповеда, по дужности коју је вољно прихватила и спроводила. За Лира реч „bond“ (веза), коју Корделија користи у опису њеног односа према оцу, носи конотацију окова и тако одзвања смртним тоном. Непослушност патријархалног ауторитета доноси Корделији, као и Јулији и Дездемони, прогонство као врсту друштвене смрт. Лир је назива бедником које се и природа стиди и боље би било да се није ни родила, него што му жељу није испунила.

Такву кћер немамо, нити ћемо када
Видети јој лице; па идите стога
Без љубави, пажње, благослова мога. (Šekspir 1966, I, i: 371)

Краљ Француске не може да разуме Лирову напрасну промену у ставу према Корделији и тако одбачену је узима за краљицу. Она сама је радоснија због одсуства ласкавог ока и језика, иако ју је то лишило очеве наклоности. Мудро предсказује лоше намере сестара и одлази да се не врати до средине четвртог чина.

Корделија није комплексан карактер, нити има много текста у драми, те нам је тешко да одредимо њен однос према смрти. Она се не суочава ни са једном смрћу осим са својом, а ни ту сцену нам Шекспир није драматизовао, тако да не можемо знати како се понела у последњим тренуцима живота. Међутим, њено присуство духом се осећа у свакој сцени од када је Лир схватио своју заблуду, а њена иницијатива у ратном походу на Британију је доказ љубави према оцу. Она увиђа катастрофалне последице које је трагедија донела, саосећа са патњама оца и оплакује их.

Сваки час крупна јој суза
Котљала се низ нежно јој лице.
Изгледало је да је краљица
Над својим болом, што је к'о бунтовник
Покушавао да над њом краљује. (Šekspir 1966, IV, iii: 441)

Опис њене тихе патње, коју нам један племић преноси, је лиричан и естетски ефикасан, али нам представља Корделију као метафизичко, нестварно, узвишено и божанско биће.

Самосавлађивање и туга су се код ње
Такмичили да јој лепши израз даду.
Видели сте сунце и кишу заједно:
Њен смех и суза беху лепши још.
Срећни јој лаки осмеси који су
Лебдели на њеним зрелим уснама
Као да не знаше за госте у њеним
Очима што су отуд долазили
Расути к'о бисер са дијаманата.
Туга би, кратко, најдража реткост била
Када би сваком личила к'о њој...
Једанпут ил' двапут изустила је: „Оче“,
С удахом, као да јој име то
Притискује срце. Узвикнула је: „Сестре,
Сестре! Срамота! Сестре! Кенте! Оче!
Шта! У бури, ноћу! Не верујте више
У самилост!“ Затим освећену воду
Проли из својих небеских очију;
Она јој утиша јецање; и онда
Оде с немом тугом својом да самује. (Šekspir 1966, IV, iii: 441)

Корделија се понаша врло смирено, њу нису запоселе страсти као Лира или сестре и стрпљење са којим ишчекује сусрет са оцем и његово излечење је хришћанска врлина. Природа ће јој услишити молбу и понудити лековито биље којим ће отац бити излечен. Милостиви богови које моли, услишиће јој жељу да му сан обнови разум. Музика која прати Лирово буђење је складна и нежна хармонија њеног срца пуног љубави која ће оцу донети оздрављење. Она му не дозвољава да клечи пред њом, већ га сузама целива као светом водицом и тражи му благослов.⁶⁸

О мој мили оче! О здравље, стави свој
Лек на моје усне, па нек' му пољубац
Поправи страшна зла која су моје
Две сестре части његовој нанеле. (Šekspir 1966, IV, vii: 456-457)

Корделија је врста благотворне Богине природе, чије сузе (за разлику од кише која је раније рањавала Лирово лице) могу обновити и подстаћи врлину земље, каже Данби. (Danby 1975: 134) Само њено име носи у себи игру речима: енглеско „cordial“ значи искрен и срдчан и Корделија са мало речи и пољупцем успева да врати Лиру вољу за животом. Иако је хришћанска љубав евидентна у лику Корделије, ништа у драми не потврђује веру у Бога и Оца. Корделија је узвишена над својим болом и смртношћу, али она не потврђује доктрину бесмртности. У тамницу одлази потиштена

⁶⁸ Ренесансна пракса је била да деца клекну пред родитељима захтевајући благослов. “Клечењем, деца изражавају своје поштовање и подређени статус, као и признање родитеља као извора својих бића и идентитета. Али клечање, такође, згодно дозвољава родитељу да стави руке да главу детета и игра неку врсту посредника између неба и земље давањем благослова.” (Young 2009: 53) У овом ритуалу се огледа религиозна конвенција давања благослова свештеника. У овој сцени *Краља Лира*, отац осећа већу потребу да затражи опроштај и благослов од Корделије, иако их и она конвенционално тражи, чиме му враћа улогу патријархалног ауторитета.

више због очевог мучеништва, а не сопствене несреће. „Јер бих иначе већ лако презрела мргоде варљиве среће“. Међутим, сузе у тишини су доказ њене патње коју трпи стоички.

Ми можемо само претпоставити да је исти такав став имала и када јој је стављена омча око врата. „Лудица је моја јадна обешена“, каже Лир држећи је у наручју. Међутим, многи критичари у овој изјави виде Лирову патњу не само за ћерком, већ и за Будалом који је напрасно нестао после сцене на олуји.

Будала у *Краљу Лиру* нема чак ни имена, само је будала, права правцата луда. Али то је луда свесна ситуације луде... Полазна филозофија луде је теза да су сви луде, а да је највећа луда онај који не зна да је то: сам кнез. Зато луда мора да прави друге лудима. Иначе није луда. Луда подлеже алијенацији зато што је луда, али истовремено не може да се помири с алијенацијом, бива је свесна и одбацује је... Будалу хоће да ограничи на улогу будале, да му заувек пришију назив будале, али он га не прима; он тај назив непрестано пришива другима. (Кот 2000: 137-138)

Еразмо Ротердамски је дворске луде издвојио као личности које су значајније краљу од мргодних филозофа. Они су познати по томе што из простодушности говоре истину. „Јер, што лудак носи у срцу, то му се чита на лицу и чује у говору... моји лудаци успевају да се из њихових уста с уживањем слушају не само истина него и отворена увреда.“ (Roterdamski 1995: 71-72)

Тако и луда краља Лира, који је јако укопнео после одласка Корделије у Француску, говори краљу истину и често га вређа, а да му то не буде замерено. Он схвата последице Лирове грешке пре њега самог, јер и Будала зна да је предајом краљевства стари краљ постао нико. „Сад си нула без икаква броја. Сад сам бољи него ти; ја сам будала, а ти си нула.“ (Šekspir 1966, I, iv: 384) Лир је „испражњена грашкова махуна“, сенка некадашњег краља, пуж који је поклонио своју кућици, а сад нема футролу за своје рогове. „Није требало да остариш пре но што си се опаметио“, каже му Будала. (Šekspir 1966, I, v: 390) Међутим, он ће му остати веран до краја, док Кенту саветује да га напусти јер стати на страну краља у овим тренуцима је равно самоубиству. Точак судбине који се котрља низбрдо треба пустити.

Само луда... гледан споља није идеолог. Одбацује све илузије: закона, праведности, поретка вредности. Види наго насиље, нагу округлост и нагу пожуду. Нема илузија и не тражи утеху у постојању природног или натприродног реда у коме ће зло бити кажњено и добро награђено. Краљ Лир, који је увртео у главу да сачува фикцију величанства, за њега је смешан. Тим смешнији што не види да је смешан. Али Луда не напушта свог деградираног краља и прати га на путу у лудило. Луда зна да је једино права лудост признавање овог света за разуман. Феудални поредак је апсурдан и могао би се описати једино у категоријама апсурда. Свет стоји на глави. (Кот 2000: 140-141)

Кад злато броје напољу лихвари,
А цркве подигну развратници стари,-
У Енглеској ће краљевини тада
Доћи до пометње и великог јада;
Ко живи видеће да ће време доћи
Када ће неко и ногама поћи. (Šekspir 1966, III, ii: 417)

Будала својим доскочицама и песмама заправо хуманизује Лира и чини га доступним нама, сматра Блум. (Bloom 1998: 494) Песме које пева нису веселе, већ су пуне анксиозности и збуњујуће су, али доприносе бољем разумевању Лирове пометње. Будала заправо игра улогу хора и то је разлог што нам његово одсуство са сцене не недостаје. Блум пореди његово постојање у драми са Хорацијевом улогом у *Хамлету*. Када сам Лир буде стекао увид у филозофију истине, Будала му више неће бити потребан. Он без објашњења нестаје у трећем чину и можемо само претпоставити да је страдао на путу за Довер.

Смрт позитивних ликова у овој драми доживљавамо као спасење и да нисмо сведоци Лирове страхотне патње због смрти Корделије, њена смрт би нам била прихватљивија. Тако ћемо доживети Глостерову смрт која је дошла прекасно, после свих патњи које је преживео, али нам је вест о њој донела олакшање. Можда из тог разлога Шекспир није драматизовао његову смрт: било би превише показати га у смртном грчу после тако натуралистичког описа вађења његових очију и гротескне сцене самоубиства.

Као главни актер паралелне радње, Глостер ће начинити исту грешку као и Лир која ће га довести до трагичног пада. Повероваће ласкавости и лукавству ванбрачног сина, док ће правичног и лажно оптуженог проклетити. Едгар одмах постаје: „Одвратни нитков! Неприродни, гнусни, зверски нитков! Горе но зверски!“ (Šekspir 1966, I, ii: 375) Глостер је преварен манипулацијом привида, попут Отела. Сцена са писмом и тобожњим рањавањем Едмунда су исцениране представе ради пружања привидних доказа које Глостер олако прихвата, као и Отело. Да каснија патња Глостера није тако стравична, могли бисмо донекле оправдати Едмундову жељу да се освети, јер почетна сцена драме показује Глостера као безосећајног оца који Едмунда у његовом присуству назива копијаном.

Глостер је човек у годинама који припада старом, патријархалном кову људи, попут Лира. Он очекује и пружа слепо поштовање ауторитета. У природи и макрокосмосу види предсказање великих невоља, које су већ започеле протеривањем Корделије и Кента.

Ова недавна помрачења Сунца и Месеца не предсказују нам ништа добро. Мада их човечји разум може објашњавати овако и онако, ипак се свет налази под шибом њихових последица. Љубав хладни, пријатељство се буни, браћа се гложе; у градовима буне, у земљи неслога; на дворовима издаја; а веза између оца и сина прекинута. Овај мој неваљалац потпада под предсказање; ето оца против детета. Наше најбоље време је прошло; сплетке, притворство, издајства и сви рушилачки преврати немирно нас прате у наш гроб. (Šekspir 1966, I, ii: 376)

У овом његовом говору садржана је цела драма: сама трагична радња, њене последице, али и исход који „немирно“ води смрти. Вера у предсказање природе могла

је да учини Глостера обазривијим, али он у њој чита само потврду Едгарове скривене намере. Бес му је замаглио рационално виђење ствари, а поново ће јасно тумачити свет онда када буде остао без очију. За разлику од Лира, који је Корделију казнио прогонством, Глостер ће сина осудити на смрт и можда је зато његова физичка патња ужаснија од Лирове.

Нек` бежи далеко;
Јер овде неће бити неухваћен,
А нађен – неубијен. (Šekspir 1966, II, i: 393)

Самилост и оданост коју Глостер исказује Лиру учиниће од њега племенитог поданика, чију судбину почињемо тек тада да сажаљевамо. Знајући да је преварен Едмундовом манипулацијом, наша симпатија према Глостеру се јавља онда када признаје своју патњу:

И сам сам скоро луд.
Имао сам сина кога сам се сад
Одрекао; он ми је о глави радио
Недавно. Ја сам га волео пријатељу;
Ниједном оцу син не беше дражи.
Истину да кажем, туга ми је сад
Помутила разум. Каква је то ноћ! (Šekspir 1966 III, iii: 424)

Страшна сцена Глостеровог ослепљења је описана са суровошћу и натурализмом какве нема у другим Шекспировим „великим“ трагедијама. Нисмо ужаснути само тиме што се ће се позитивном јунаку ископати очи у његовом дому, већ тиме што то починиоци раде са страсним уживањем. Када се сазнало за његову кореспонденцију са француском војском и помоћ коју је указао Лиру, Регана тражи да се одмах обеси и чупа му седу браду (оно што је оцу метафорично урадила), а Гонерила предлаже да му се ископају очи. Конвал ће му пресудити. „Везан за колац, издржавам хајку“, каже Глостер. Омиљена забава лондонских становника у периоду ренесансе била је посматрати одбрану везаног медведа кога нападају пси (bear baiting), али и јавна мучења и смакнућа на трговима. Међутим, Глостер се не понаша као беспомоћна животиња, већ пркосом и вербалним „уједима“ доказује своју храброст и своју огорченост због монструозног понашања деце према родитељима. Помогао је краљу Лиру:

Зато што нисам хтео гледати
Да му твоји грозни нокти копају
Јадне, старе очи, а да твоја
Помамна сестра зарива вепровске
Зубе у тело му миропомазано.
Море би се, с буром какву је он те
Паклене црне ноћи издржао,
Дигло да ватре небеске погаси;
А он, старо срце, помаг`о је дажд.
Да су ти, у том ужасноме часу,
Вуци пред вратима завијали, ти би
Морала рећи: „Вратару, откључај.“

Због овога, и због свију осталих
Свирепости, ја ћу још видети како
Крилата освета стиже такву децу. (Šekspir 1966 III, vii: 431-432)

Конвал му каже да освету никада неће моћи да види јер ће му очи извадити и згазити својом ногом. Глостеру у помоћ не прискачу ни људи ни богови да би му спасили очи, али му један од Конвалових слуга спашава живот. Он спречава Конвала да се над старцем иживљава и смртно га рањава, али и сам губи живот. Конвал ће успети да извади Глостеру и друго око и, осим физичког бола и таме, задаје му највећу агонију откривањем окрутне истина да је био у заблуди око својих синова. Тада Глостер постаје физичка и психичка руина од човека коју ће у живот наставити да води витлајемски просјак. Међутим, да се богови нису посве оглушили о патње људи и да постоји још добра у том свету показују слуге које му видају ране и призивају небо да му пружи помоћ.

Сцена ослепљења не може бити више страшна... Садизам је присутан, који почиње са Конваловим задовољством према чину... Ово није само свирепост, већ свирепост која је интензивирана задовољством у увреди. Не осећате зло и ужас ове сцене док не схватите да они ужавају у овоме што раде. Они уживају у растављању човеку. (Long 1976: 183)

Глостер је платио велику цену за погрешно усмерени бес против Едгара, што га води до ивице самодеструкције. Слепило је карактеристичан архетипски и симболичан пратилац смрти јер је повезан са паганским представама о загробном животу које је најчешће приказивано као царство мрака. Пут до тог царства за Глостера неће бити лак. Смрт му стално измиче, иако је жељно тражи само да би окончао процес умирања који је за њега већ почео. Нортроп Фрај пореди Глостера са Едипом јер се централни мотив оцеубице јавља и овде, а Глостер је ослепљен као Едип. (Frye 1967: 113) Потпуно разочаран у свет, људе и богове, лишен свог вида, поноса и сина, Глостер спознаје лировску филозофију да је богатство спутавајући фактор који замагљује истину.

Ја немам пута, па ми стога очи
И не требају; док сам видео,
Спотиц'о сам се. Често се дешава
Да нас обиље чини нехатнима,
А наше мане буду преимућства.
Ох, мили сине Едгаре, ти храно
Гнева твога обманутог оца;
Кад бих доживео да те осетим
У загрљају, к'о да бих прогледао. (Šekspir 1966 IV, i: 434-435)

Приликом сусрета са лудим Томом, Глостер је посумњао да је човек само црв, а сада зна да јесте. Међутим, он верује да и такав човек „има нешто памети, јер не би могао просити.“ Без обзира на спознају духовне вредности човека, Глостер је огорчен због његове трагичне судбине.

Ми смо боговима ко муве несташним
Дечацима; они нас убијају ради
Забаве. (Šekspir 1966 IV, i: 435)

Нортроп Фрај сматра да ова изјава није атеистичка, јер Глостер види мистерију у ужасу који му се десио и тај чин не може оправдати људским разлозима. (Sandler 1986: 111) Она је ближа паганској претпоставци да су богови окрутни супротно хришћанској идеји о правичном Богу. „Проклетство је доба кад луди воде слепе.“ (Šekspir 1966 IV, i: 436) У мрачном и страшном свету свако је духовно слеп, као што је Глостер физички. Он у својој несрећи види једну срећну околност - сиромашног просјака који га води. Даје му новац да би га одвео до високих литица Довера и моли небо да увек буде тако правично и расподели богатство. Одатле му вођа више неће бити потребан.

Едгар покушава да поврати оцу веру у богове и каже: „Играм се с његовим очајањем да бих га излечио.“ (Šekspir 1966, IV, vi: 447) Посредством моћи језика, он успева да увери слепог Глостера да се пењу на врх литице која је толико висока да рибари изгледају ситни ко мишеви. Глостеров скок није донео жељену смрт, а Едгарова мистификација је успела. Његов нови двојник убеђује Глостера да га је само Бог спасао тако стравичног пада, јер је видео ђавола на врху литице када се он спремао да скочи. Оваквом интерпретацијом жеље за самоубиством, Едгар заправо указује на веровање да је овај чин последица утицаја ђавола и самим тим грех. Ми осећамо неку нелагоду у овој сцени јер знамо да Едгар не говори истину. Бог није спасио Глостера чудом, већ је то учинио сам Едгар кроз умешну представу и промену улога. Ову епизоду Нутал види као деструктивну пародију спасења кроз комичну форму. (Nuttall 2007: 311) Јан Кот је пореди са модерним нихилизмом по коме је све празно и све је заблуда, а живот и смрт су „ништа“. Кот у свом есеју „Краљ Лир или крај игре“ истиче да ако драму третирамо реалистички, ликови постају сувише смешни за трагичне јунаке. Он је тумачи као гротеску. Међутим, Глостер постаје сваки човек средњовековних моралитета, према мишљењу Кота. Шекспирова сцена човечанства у овој драми је приказ човековог лутања од колевке до гроба, а главна тема је питање о смислу тог путовања, о постојању или непостојању раја и пакла. Глостер се налази на дну људске беде, а његово самоубиство постаје филозофска фарса коју прати исти такав дијалог, каже Кот. (Кот 2000: 120)

Глостер је прошао кроз покушај самоубиства, а да се ништа није променило. Сам исход самоубиства сугерише да више није могуће умрети по сопственом избору. Трагично је да човек не види више смисао свог живота и жели да га напусти, а ни то не може. Чак му је и смрт као коначна утеха одузета.

Је ли патњи ово добро ускраћено
Да смрћу сврши са собом? Ипак је
Утехе било, кад је беда та
Могла да превари тиранинов бес
И охолу му вољу осујети. (Šekspir 1966, IV, vi: 448)

Глостер је у самоубиству видео слободу, али она му није омогућена. Едгар покушава да га помири са животом, мислећи да ће га лажна смрт одвратити од жеље за правом. Покушај самоубиства није успео да промени Глостерову судбину, његов протест упућен боговима остао је непримећен и он се мора помирити са највећом окрутношћу света: неизвесношћу смрти.

Сад се сећам; одсад ћу сносити
Патњу док сама не викне „Доста је,
Доста!“ и не умре. (Šekspir 1966, IV, vi: 448)

Глостер је пристао да остане у животу и трпи тешкоће, али он није помирен са том наметнутом одлуком и даље жели да умре. Поштује богове, али се нада да ће му они одузети живот. Монтењ је рекао: „што дубље улазим у болест, то природније почињем да осећам изванредан презир према животу... Уколико ми није више тако много стало до пријатности живота, зато што постајем неспособан да их користим и у њима уживам, утолико сам мање преплашен гледајући у смрт.“ (Montenј 1990: 25) Глостер наставља да живи у стању између живота и смрти и помирен са судбином чека крај.

У контексту хришћанске доктрине, човеку је забрањено извршење самоубиства, већ са надом у Бога он мора подносити све животне неприлике. Глостерово вера и потпуно поверење у богове нису обновљени, већ се његова патња наставља без наде у спасоносну смрт, каже Емили Вилсон. (Wilson 2004: 119) Глостер зна да није најгоре то што нас богови убијају, већ што то чине споро мучећи нас. Међутим, боговима у томе помажу зли људи као њихова оруђа – Глостера су мучили и ослепили људи и због тога му је живот безвредан. Он мора живети и после мучења свестан своје кривице, а немогућност да умре му само продужава агонију. Стрпљење у ишчекивању смрти које је Глостер на тренутак исказао, брзо ће нестати пред призором лудог Лира.

Вечно милостиви богови, узмите
Дах ми, да злим духом не будем наведен
Да умрем пре но ваша воља буде. (Šekspir 1966, IV, vi: 453)

Ако у Глостеровој жељи за самоубиством препознајемо очај, онда ћемо његово коначно помирење са смрћу описати као резигнирани фатализам. „Може се и ту иструнути“, казаће незаинтересован за начин своје смрти. Иако на тренутак мислимо да га је Едгарова подвала вратила старој вери у богове, он ће са фаталистичком резигнацијом прихватити Едгаров савет да:

Мора се
Одлазак одавде к`о долазак ту
Сносити. Све у своје време. (Šekspir 1966, V, ii: 463)

Бол умирања које је дуго трајало, коначно ће се повући пред срећом због Едгаровог опроштаја и са осмехом на лицу Глостер ће коначно напустити трагични свет. Едгар, који у току драме остаје доследан вери у правичне богове, са сваком својом

улогом има терапеутско дејство на остале актере драме. Он је тешитељ који даје стоичке савете, мада нема ауторитет тешиоца када је маскиран у лудака из Бедлама. Као луди Том, он ће помоћи Лиру и Глостеру да се суоче са истином, али ће и себе спасити смрти да би могао да се рехабилитује од Едгара који је „ништа“ до Едгара који ће постати краљ.

Узећу најнижи,
Најбеднији вид у који је јад
Икада спустио човека до звери;
Оцрнићу лице блатом, огрнути
Бедра у рите, замрсити косу,
И наг пркосити бури, гневу неба.
Земља ми пружа пример „Витлејемских
просјака“, што урличућ забадају
У неосетљиве, озебле, голе руке
Чиоде, клинце, гранчице рузмарина,
И с изгледом страшним, лудачким клетвама,
Ил` молитвама, траже милостињу
Од колиба, јадних села, овчара и
Млинара. „Сироти Тарлигод! Јадни Том!
Просјак је нешто; ја, Едгар, нисам ништа“. (Šekspir 1966, II, iii: 401)

Лик лудог Тома који на себе преузима је упечатљивији од самог Едгара, сугерише Еван Ферни. (Ferne 2013: 224) Он је његов алтер его који је снажнији од ега, јер је Едгар блед и неуверљив лик чија ограниченост замагљује његову доброту. Превише је лако постао жртва Едмундове манипулације. Непријатељи (метафизички демони) који га прогањају, терају да се изолира и изрази суицидни очај нису само део смишљене мистификације улоге лудака. Едгар није случајно одабрао улогу човека који се налази на рубу егзистенције, више у смрти него у животу. Он се сам, лишен оца, положаја и друштвеног живота, осећа бедно попут „витлејемских просјака“. Прогнан и напуштен, он ће се препустити свом алтер егу и на тај начин ће очувати свој разум. У улози Тома, он открива дегенерисано физичко постојање човека и егзистенцијалну чињеницу да ми нисмо кројачи своје судбине, већ она кроји нас, сугерише Ферни. (Ferne 2013: 226-227)

После очевог скока са доверских литица, Едгар преузима још један лик на себе – демонско биће и заиста оно што је урадио са оцем је донекле врло окрутно. “Тирански Бог и ђаво се овде мешају у окрутном пролонгирању мизерије самоубиства. А ипак, нема бекства у једноставни суд, јер је Едгар исто спасио живот свом оцу.“ (Ferne 2013: 230)

Прича са доверских литица је чудна мутација библијске приче у којој Исус претвара демоне који су запосели човека у свиње које се бацају са литице у море.

Човек опседнут демонима из *Библије* има доста сличности са Едгаром као лудим Томом. Попут Шекспировог човека, он је без дома, наг и повређује себе и опхрван је растројеношћу и болом.... Али оно што га заиста повезује са Едгаром је његов „нечисти дух“ и мноштво личности. (Ferne 2013: 229)

У дугом одбијању Едгара да открије оцу свој прави идентитет, Ферни тумачи већу опседнутост овог лика демонским силама него што он сам жели. Едгар постаје представник демонске снаге који у себи носи мрачан хероизам. (Ferne 2013: 232) Трпљењем улоге коју је себи наменио и дугим скривањем, он је издвојен из тог хаотичног света који се већ налази у рату и тако не пада у искушење да се користи средствима злих карактера у драми. Зато ће до краја драме он остати нетакнут свепрожимајућим злом, а вратиће се свом идентитету само ради правичне освете. Зато он и једини заслужује титулу краља. Ф. В. Бранло види у Едгаровим скривањима и прерушавањима алузију на католичке рекузанте који су у доба реформације скривено проповедали стару веру. Едгара пореди са Едмундом Кемпионом који је живео у страху, скривању и прерушавању. (Hopkins 2005: 117) Едгарове алузије на демоне који га опседају преузете су из дела Семјуела Харснета (1603.) које објашњава процес католичког ексорцизма. (Shaughnessy 2011: 242) Како је Едгар лик кога сажаљевамо, можда је аутор желео да изазове симпатију према мисионарским свештеницима, односно католичким рекузантима.

Едгар ће се сопственом идентитету и лику вратити тек након смрти свог оца, кога је са стрпљењем испратио на последње путовање. Тада је постао спреман да се врати животу са новом, обновљеном снагом и храброшћу. Принцип „све у своје време“ који је проповедао оцу, постаће његова мантра. Та кључна фаза објашњава помиреност са смрћу, „дефинише субјективну интеграцију смрти, балансирани став, рецептивну целину свести“, каже Биренбаум. (Birenbaum 1989: 272) Време је дошло да се освети Едмунду, „гнусном и срамном издајнику“, коме на самрти ипак опрашта све.

Едгар сматра да је стрпљење филозофски и морално неопходна особина човека, а како је самоубиство чин који се врши у очају, он је покушавао оца да одговори од њега. Глостеров очај се може протумачити и као бес, као херојски протест против виших сила, који дефинише трагичног протагонисту. Међутим, стрпљење о коме Едгар говори не претпоставља само резигнацију према смрти, већ и жељу за животом. Смрт не може да побегне, она ће доћи у своје време и са том свешћу се треба односити према животу.

Едгарова вера да је смрт у рукама богова опстаће до краја драме. Он чак истиче да је и Глостерово слепило било неизбежно јер је згрешио са Едмундовом мајком.

Мрачно и порочно место
Где те је родио стаде га очију. (Šekspir 1966, V, iii: 470)

Као човек који је био сведок толико патњи у драми, Едгар ће постати помирен са смрћу. Поучен патњом и смрћу свог оца, он схвата да је бескорисно покушати утешити Лира који умире над мртвом Корделијом. Схвата да је његово време да умре. „Његов крајњи закључак је да се потчини `тужном времену`, покораване које подразумева

немило преузимање круне, са ужасном историјском мисијом да очисти Британију коју су прекрили вукови.“ (Блум 1996: 1502) Кент, са којим је требало да настави да влада, неће тако стоички издржати тај последњи ударац судбине – смрт његовог вољеног краља. Он, кога је краљ протерао у друштвену смрт на почетку драме, остаће његов највернији поданик коме ће срце препући због патњи које је Лир претрпео. И он је човек у годинама који је имао пророчку визију трагичних последица Лировог беса и храбрости да га назове лудим да би одбранио Корделију.

Неучтив је Кент
Када је Лир луд. Шта чиниш то старче?
Мислиш да се дужност плаши да говори
Кад се моћ клања ласки. Част искреност тражи
Кад владар лудује. Чувај своје право
И промисливши најбоље, обуздај
Ту ружну прекост. (Šekspir 1966, I, i: 367)

Лир тумачи његову храброст као непоштовање ауторитета и назива га робом и неверником, али Кента није страх да изгуби живот за краљеву безбедност. Он зна да ако га краљ убије, убиће свог лекара јер га он само жели излечити. Кент је протеран и осуђен на смрт уколико буде нађен у краљевству. Међутим, он ће прерушен као слуга Кај наставити да служи Лира, јер је и он представник изгубљеног света хијерархије који верује у фиксирани систем релација у природи и друштву. Његова оданост Лиру је оличење оданости слуге господару који нема свој идентитет када нема коме да служи. Из тог разлога он исказује толику мржњу према Освалду, који је представник новог типа слуге који ће лагати и улагивати се због личних интереса. „Изгазићу ову преиспољну хуљу у малтер и попрскати њим зидове нужника“, каже Кент за Освалда. Кент је спреман да положи живот у одбрану краљевог имена и стрпљиво подноси своју казну у квргама јер верује да ће се неправда казнити и да ће Корделија „излечити зло“.

Звезде над нама, звезде одређују
Карактере наше; јер иначе не би
Могла дати иста жена, исти муж
Тако разнородан пород. (Šekspir 1966, IV, iii: 442)

Кент посвећује свој живот краљу и одбрани његове части и сада све зависи од пресудне битке.

Крај мога живота, крајња мета моја
Биће зла ил` добра с исходом тог боја. (Šekspir 1966, IV, vii: 459)

Када је битка изгубљена, а краљ ухапшен, Кент више не жели да живи. Када буде видео мртвог Глостера, његов процес умирања почиње. Едгар је био сведок краха његовог бића.

Јаукну к`о да б` небо проломило;
Баци се на оца мог, и исприча ми
Најтужнију причу што је чуо слух,
О Лиру и себи. Док је причао
Бол му је постао тако снажан, јак

Да му се струне живота почеше
Кидати. Труба затруби тад двапут
И ја га оставих онесвешћеног. (Šekspir 1966, V, iii: 472)

Кент је смогао снагу само да пожели лаку ноћ краљу последњи пут, што је наговештај сопствене смрти. Чујемо звук смрти у његовом гласу, каже Бредли. (Bradley 1974: 257) Међутим, када га буде видео са мртвом Корделијом пожелеле да то није урадио. „Је л` ово смак света?“ – запитаће се Кент пред тим приказом и зажелеће да му срце препукне. Он спречава Едгара и Олбанија да помогну Лиру јер зна да би, после неподношљиве патње коју је некако преживао, овај коначан ударац био само мучење његовог духа.

О, пустите га
Да оде. Онај га мрзи ко би дуже
Распињао га на мучилишту овог
Окрутног света. (Šekspir 1966, V, iii: 476)

Кент ће за Лиром брзо кренути на „путеве нове“. „Одбити не смем кад господар зове,“ каже он. Тако ће за својим господарем Лиром кренути у смрт, али господар који га зове и чији позив не може да одбије је исти онај који је одвео и Лира – сама смрт. Потпуно смирен и помирен са смрћу, он јој се равнодушно одазива и неће преживети да би са Едгаром и Олбанијем исправио зла тог доба. Едгар ће резигнирано прихватити улогу коју му је судбина наменила, али Олбани нема ту снагу да излечи државу од „рана крвавих“. Он је слаб да се одупре и својој жени Гонерили која у томе види кукавички страх. Међутим, када буде сазнао шта су сестре урадиле Лиру и Глостеру, код њега ће се пробудити осећај за правду.

Грана
Која се сама откине, одвоји
Од хранљивог сока, мора увенути
И постати суварак за ватру...
Тигрице, не кћери, шта сте учиниле?
Оца, милостивог старца, чију часност
И наљућени медвед би са поштом
Лизао, ви сте, варварке, изроди,
Отерале у лудило...
Ако небо брзо не пош`ље видљиве
Духове да бесне укроти грешнике,
Доћи ће се дотле
Да човечанство само себе ждере
Попут чудовишта у мору дубоком...
Погледај себе, ђаволе! Јер права
Наказност није страшна у сотоне
Као у жене...
Кад би ми личило да пустим ове руке
Да послушају мој нагон, оне би
Искидале ти и тело и кости;
Ал` мада си ђаво, штити те женски лик. (Šekspir 1966 IV, ii: 438-439)

Само чињеница да је Гонерила жена спречава Олбанија да је убије. Он се нада да ће то учинити небо и бесни духови уместо њега, јер је он моралиста и верује у правду. Када гласник буде јавио да је Конвал мртав, Олбани види задовољење правде:

Ово је доказ да сте горе, Ви
Судије кад тако брзо светите
Земаљске злочине! (Šekspir 1966, IV, ii: 440)

Олбани ће помоћи да се многи „земаљски злочини“ открију и на том путу покаже одлучност јер ће „позлаћену змију“ од своје жене ухапсити, као и Едмунда. Он не жели да Едгар убије Едмунда не из саосећања, већ да би добио његово признање. Међутим, за Гонерилин живот он брине, јер сматра да је очајна и да може да науди себи те шаље једног од официра да је смири. Исказује емпатију и према Едгару и његовим мукама и више не може да поднесе болне приче. На крају прилично равнодушно прима вест о смрти своје жене и свастике јер зна да је њихова смрт заслужена.

Донесите тела, жива или мртва.
Овај суд неба, од кога дршћемо,
Не побуђује у нама сажаљење. (Šekspir 1966, IV, iii: 472)

Олбани ће наредити да се њихови лешеве прекрију као да не жели да их подсећају на злобу коју су нанеле. Призор Лира са мртвом Корделијом за Олбанија представља крај света, човечности и правде. Он ће пожелети да „се небо сруши и нестане све“ и на тренутак губи веру у правичан суд неба. Олбани нема снаге да се са таквим светом бори и власт ће вратити Лиру, али кад он умре проследиће је Кенту и Едгару, а сам ће прогласити општу жалост.

С теретом злог доба говоримо само
Не што смо свикли, но што осећамо;
Стари су, патили, а млад неће нико
Ни видети нити живети толико. (Šekspir 1966, IV, iii: 476)

Овим речима и звуком посмртног марша завршава се трагедија, а њен епилог и свет после краја не обећавају много. Ако млади неће живети колико стари и неће видети што и стари, неће достићи ни одређену мудрост којом би се будућност Британије могла обновити. Силе зла су толико опустошиле тај свет да ће бити потребна велика воља и снага да се он обнови. Њихова моћ у драми је деструктивна и свепрожимајућа, а број негативних ликова је већи него у било којој другој Шекспировој трагедији.

Ово је трагедија у којој је зло показано у свом највећем изобиљу; а негативни ликови су чудновато одбојни у њиховој окрутности јер се мало добра меша са њиховим злом. Ефекат је, из тог разлога, више збуњујући него у другим драмама; чак је и страховит. (Bradley 1974: 252)

Све смрти негативних ликова су наступиле касно да би прекинуле уништење позитивних снага. Смрт Гонерилиног слуге Освалда доживљавамо као правичну, с обзиром да је желео да убије Глостера по налогу. Тај „лупеж, неваљац, чанколиз; подао, охол, плитак убожјак... прљава битанга у вуненим чарапама, плашљиво тужакало, курвин син, уображенко, преуслужна, преиспољна хуља, гоља са једним сандуком ствари; подводач да би се додворио“ (Šekspir 1966, II, ii: 396), како га све Кент назива, је заиста притворна, лицемерна и безвредна особа. Мало саосећања изазива тек на

самрти када моли Едмунда да узме његов новац и сахрани му тело. Брига за доличну сахрану и вапај због преране смрти ипак му дају дозу људскости. Гонерила и Регана се по мало чему разликују, њих одликује лицемерје, здрав разум, практичност и хладнокрвност. Оне су удружене у жељи да спутају самовољу оца, да се сачувају од његове старачке ћуди и да преузму моћ у своје руке. Када оцу одузимају пратњу, оне му прете потпуном анихилацијом бића јер би убиство било већа милост, него одузети му све друштвене функције које су му креирале идентитет. (Fry 1967: 108-109) Епикурејство (раскалашност) које тобоже замерају очевим витезовима је само изговор за страх од побуне и губитка престола. Хладнокрвно ће оца послати у олују да би научио лекцију из покорности и скромности. Ако смо и помислили да су можда у праву што замерају оцу протежирање Корделије на почетку драме или његову старачку ћуд, од овог тренутка ми немамо оправдања за њихове поступке. Њихова експлицитна монстроузност се најбоље види у сцени суровог опхођења према старом Глостеру. Регана је захтевала да га одмах обесе, а Гонерилина идеја је била да му се ископају очи. Регана ће се, заједно са мужем Конвалом, иживљавати над заробљеним Глостером: чупаће му браду, звати га псетом, навијаће да му се и друго око ископа и убиће слугу који јој је ранио мужа. Конвалова смрт је више него заслужена, јер је злоупотребљавао моћ од када је се докопао. Он ће ставити Кента у кврге, иако се та казна спроводила само над најподлијим и најгорим злочинцима, а не краљевим слугама. И Глостер је осуђен на његову немилост.

Мада не можемо кажњавати смрћу
Без судског поступка, ипак ће нам моћ
Задовољити наш гнев који људи
Кривити могу, ал` не обуздати. (Šekspir 1966 III, vii: 420)

Корнвал везује Глостера за столицу и садистички ужива у његовом мучењу и вађењу очију. Фројд је рекао да садистичко и деструктивно понашање није научено у лошој околини или испровоцирано опасном ситуацијом, „већ је резултат снажног нагона који само чека повољне околности да би се испољио. (Frojd 1994: 131) Посебно малигна и злоћудна агресивност није биолошки програмирана, ни одбрамбена или у служби живота, ни изазвана спољашњом претњом, „већ је то моћна тежња да се разара ради разарања и да се други мучи из уживања у томе. Злоћудна агресивност је страст дубоко укореењена у карактеру и она је специфична само за људску врсту.“ (Frojd 1994: 132)

Захваљујући савести и храбрости његовог слуге, који ову сцену није могао послушно да посматра, Конвал ће бити рањен и убрзо ће преминути. Сазнавши за смрт Конвала, Гонерила само брине да јој сестра као удовица сада не отме Едмунда. Спремна је пре да изгуби битку од Корделије, него Едмунда од Регане. Из тог разлога

ће сестру отровати, а када Едмунд буде рањен, она ће сама себи пресудити. Смрт сестара не изазива ничије сажаљење, јер је то „правичан суд неба“. Њихова смрт ће ганути само Едмунда, али из потпуно себичних разлога.

Едмунд је аналоган Јаговој природи скептика који сумња у све идеале, љубав и врлину, хијерархију природе и друштва. Он одбацује све конвенције, моралне норме и у природи не види узроке деловања људи и чак се руга очевој вери у предсказања:

Изврсна је та лудост овог света: кад се нашој срећи смучи, често услед њене пресићености нашим властитим поступцима, ми кривимо за наше недаће Сунце, Месец и звезде; као да смо ми ниткови по некој неминовности; будале по небеској принуди; неваљалци, лопови и издајници због надмоћи сфера; пијанице, лажови и блудници због наметнуте нам покорности утицају планета; и као да је све у чему смо зли подстакнуто неком натприродном силом. Диван изговор за архиблудног човека да своју похотљиву склоност баци на терет неке звезде! Мој отац се сјединио с мојом мајком под Змајевим Репом; моје рођење се догодило под сазвежђем Великог Медведа; из тога следује да сам суров и похотљив. Којешта! Био бих оно што сам чак и да је најдевичанскија звезда на небеском своду светлוצала кад сам се копилио. (Šekspir 1966, I, ii: 376)

Едмунд сматра да је човек колико и Едгар, да је свога оца син и да има право на одређене друштвене привилегије. Међутим, он је копице и самим тим отпадник из друштва.⁶⁹ Његова рационалност подразумева само хладнокрвну калкулаторску природу. Природа је за њега инертна и мртва, а људски ум има моћ да је контролише. Едмунд преузима судбину у своје руке и занемарује све друштвене и социјалне конвенције да би дошао до свог циља.

Ти, природо, си моја богиња, и твом
Закону сам дужан служити. Па зашто
Бити под клетвом обичаја, дати
Да ме свет ситан лишава права мог? (Šekspir 1966, I, ii: 373)

Едмунд је симбол човека новог доба према коме је Шекспир имао одређено разумевање јер је и сам припадао тој класи човека: од сина рукавичара доспео је до племићког грба, богатства и славе. Међутим, Едмунд је макијавелиста, који не преза ни од чега да би стигао до свог циља: нанеће брату велику неправду, одаће оца, завадиће две сестре, а трећој донети смрт. Еван Ферни истиче да у његовом понашању има мрачног хероизма, као и код Јага, али је он претња спиритуалном свету света *Краља Лира*. Разлика између демонске снаге Едгара и Едмунда је у томе што први пати због тога, због надвладавања лудог Тома у њему, а други ужива у превласти демонских снага у себи. (Ferne 2013: 236)

Ако не рођењем, умом ћу земље стећи;
Све је оправдано, што ме води срећи. (Šekspir 1966, I, ii: 377)

⁶⁹ Став према ванбрачној деци је у периоду ренесансе био амбивалентан: било је дозвољено озакоњити их, уколико отац дозволи, али су се више стигматизовала као срамна и инфериорна деца, каже Брус Јанг. (Young 2009: 59)

Тобожњим писмом Едгара и исценираним двобојем са њим, он успева да убеди оца у неприродне намере брата и када види да план успева, охрабрен својим успехом, он попут Јага ликује због своје злобе.

Ја растем, успевам!
Сад, богови, помоз'те копилади! (Šekspir 1966, I, ii: 373)

Наговештај рата је још више развио похлепу сестара и Едмунда. Зарад љубави према Едмунду, оне желе погибију једна другој и својим мужевима. Едмунд само користи њихове намере за сопствене циљеве. После утамничења Лира и Корделије, он ће наредити капетану да је убије тако да изгледа као самоубиство. Ако је Корделија светица, онда Едмунд мора бити врста ђавола. Он попут Ничеа одбацује метафизику, а атеизму даје неку нову врсту спиритуалне могућности, сугерише Ферни. (Ferne 2013: 232) Иако је Фројд негирао постојање демонских сила и сва екстремна понашања приписивао болестима и неурозома, Ферни каже да је демистификујући људски ум, овај психоаналитичар у њему стално налазио демоне.

Према мишљењу Харолда Блума, Едмунд је највећи макијавелиста у овој Шекспировој драми, он је једини који се осећа као код куће у њеном апокалиптичном космосу. Својом хладнокрвношћу и прорачунатошћу он надмашује и Јага. Међутим, он је опасно привлачан и ужива у својој аморалности и опортунизму, каже Блум. (Bloom 1998: 500) Свестан је и опасности у којој се налази, јер када га Гонерила љуби, он тај пољубац схвата као буквални знак смрти. Милисент Бел види у природи Едмунда оне карактеристике људи које је Монтењ тако храбро разоткрио. Овај филозоф се пре свега залагао за рушење свих традиционалних обичаја и истицање истините природе човека, која често може бити страшнија од животињске. Едмунд је амбициозни и револуционарни негатор читавог социјалног система и природе. Он игнорише правила, евоцира архаичну природу и буну се против неправде која му је одузела право сина, те ствара нови идентитет. Можда би био бољи човек да није био Едмунд – копице, сугерише Белова. (Bell 2002: 176)

Тек када се буде нашао на ивици смрти, схватио је да се „коло окренуло сасвим“, а да је он сам „пао“. (Šekspir 1966, V, iii: 479) Када буде сазнао за смрт оца и обе сестре, Едмунд ће показати извесну дозу људскости, прихватити судбину и затражити опроштај од Едгара. Схвативши да су Гонерила и Регана дале своје животе борећи се за његову љубав, Едмунд их једини жали.

Заручен сам био са обемама; сад се
Све троје у исти венчавамо час...
Па ипак је Едмунд
Био вољен. Једна је другу отровала
Мене ради, а затим убила се сама. (Šekspir 1966, V, iii: 472-473)

Ови стихови нас асоцирају на слике *Плеса смрти* на којима је осликано како смрт долази по младу и младожењу. Едмунд је на самрти решио да буде искрен:

Борим се с душом; а упркос своје
Природе бих нешто добро учинио.
Пожурите, брзо пошаљ`те у замак.
Писмом наредих да се погубе
Лир и Корделија. Пошаљите сместа. (Šekspir 1966, V, iii: 473)

Овај последњи, али и једини добродушни чин не може искупити његове грехе, иако исповешћу подсећа на сцене *ars moriendi*. Он сам зна да овакви поступци нису део његове природе, али га је ганула Едгарова прича о патњама Глостера, Лира и Кента и нагнала да ипак проба да спречи тоталну катастрофу. Таквом преображају највише је допринело сазнање да је ипак био вољен, ако не од стране оца, онда од две жене.

Вест о његовој смрти се прима посве равнодушно, јер се доноси у тренутку потресне Корделијине смрти и Лирове страшне туге. Зато не осећамо задовољење правде и смрти злочинаца постају безначајне, јер Едмундова промена није успела да спаси Корделију. Крај драме не нуди утеху, „обећани крај“, нити завршетак. Иако последње речи наговештавају процесију сахране, Мајкл Нил истиче да је то таква:

[С]ахрана која захтева да буде исценирана са огољеношћу која је прикладна опустошеном свету. Овде нема говора о „принчевској сахрани“ или „статусу“, нема покушаја формалне племенитости посмртног говора, само Олбанијево сажето „однесите их одавде“ и недовољно болно „да говоримо само не што смо свикли, но што осећамо“. (Neill 2005: 297)

На крају драме нема утехе и наде у обновљени свет. Драмом доминирају потресне слике људске беде, очаја и лудила, ужаса који се гомилао на ужас, жалости на жалост, како каже Довер Вилсон (Wilson 1959: 103), и смрти на смрт. Љубав која је постојала у драми насилно је прекинута смрћу, сцена је испуњена лешевима и посмртни марш диктира темпо будућности.

7.2. Типологија смрти у *Краљу Лиру*

Емили Вилсон издваја две врсте смрти у *Краљу Лиру*: насилну смрт убиством и природну смрт због сломљеног срца. Ова ауторка је превидела да је Гонерила извршила самоубиство, али је у праву када каже да: „смрт у *Краљу Лиру* никада не долази када је позвана или жељена.“ (Wilson 2004: 119) Њу призивају само намучени (позитивни) ликови, а ове друге ће затећи неочекивано и нагло јер је у себичној природи опортуниста жеља да што дуже живе у благодетима бешчасно стечених плодова. И њихове смрти долазе прекасно, јер својим постојањем све више загађују свет *Краља Лира*. Ако прихватимо вероватноћу да је Будала мртва и убројимо роба кога је Лир убио спасавајући Корделију, скор смрти у овој драми је десет. Како само наговештава

своју смрт, а не умире до краја драме, Кента нисмо уврстили у овај збир. Од тог укупног броја смрти имамо две природне, једно самоубиство и седам убистава. Разноврсност начина убистава у овој драми је приметна: мачем у леђа, ножем у срце, тојагом о главу, тровањем и вешањем.

У прилог тумачења ове трагедије као крајње песимистичке иде и чињеница да је прва особа која у њој губи живот савесни Конвалов слуга који није желео да стоји са стране и посматра сурово мучење старог Глостера. Он се супротставио свом нечовечном господару Конвалу и из освете га само ранио, јер га је Регана као „псета“ са леђа убила. Једина утеха слуге на самрти је да Глостер ипак може видети и са једним оком и Конвалов јад. Слуга бива убијен кукавички из „заражености“, како би ово убиство категорисао Вернет, и умире насилном, јавном, тачном, ружном, физичком, али и храбром и плодном смрћу, јер се несебично супротставио злим намерама Конвола. Међутим, још више разјарен уплетањем обичног роба у одбрану Глостера и сам рањен, Конвал ће Глостеру извадити и друго око. Нечовечност Конвала и Регане се не огледа само у понашању према ослепелом Глостеру кога избацују „на капију сместа, па нека нањуши пут за Довер сад“ (Šekspir 1966, III, vii: 433), већ и у безобзирности и непоштовању мртвог тела дугогодишњег слуге. Они ни за тренутак не размишљају да га сахране, па макар на неком неугледном и недостојном месту, већ наређују да „тог роба ту баците на ђубре.“ (Šekspir 1966, III, vii: 433) Слуге су се и у паганској Британији сахрањивале, такво поштовање чак захтева и неморални Освалд. Међутим, Конвал и Регана злоупотребљавају танатополитичку моћ и спроводе је на само над живима, већ и над мртвима. Други и трећи слуга ће позвати, али и предсказати њихов крај.

Други слуга: Свеједно ми је каква ћу све зла
Чинити, прође ли овај човек добро.
Трећи слуга: Ако она живи дуго, и на крају
Природном смрћу умре, све ће жене
Постати сама чудовишта. (Šekspir 1966, III, vii: 433)

„Овај човек“, Конвал неће проћи добро и слуга неће морати чинити зла, штавише помоћи ће ослепљеном Глостеру. Ни „она“, Регана неће умрети природном смрћу, а нада да све жене нису чудовиштва вратиће се са доласком Корделије. Рањени Конвал ће се повући са сцене захтевајући помоћ од Регане, јер „крвари јако; у невреме баш дође.“ (Šekspir 1966, III, vii: 433) Грчевито се држећи живота, Конвал сматра да смрт по њега долази у невреме јер је тек требало да ужива у својој новој политичкој и социјалној улози краља. Ми бисмо рекли да је смрт дошла по њега касно јер је стигао да нанесе повреду Глостеру која ће га коштати живота. Од гласника сазнајемо за Конвалову смрт.

Слуга, кога је одгајио, ганут
Сажалењем, уста против чина тог;

На господара свога диже мач.
А он је, гневан, јурнуо на њега
И оборио га мртвог, ал` не пре
Кобнога ударца што му доне смрт. (Šekspir 1966, IV, ii: 440)

Прво што уочавамо јесте приписивање убиства слуге Конвалу, а не Регани да би му се очувала патријархална улога у том хијерархијском свету. Ми не знамо како је прихватио сам тренутак смрти, али очигледно Шекспиру није ни стало да нам то прикаже, јер је његова смрт ипак доказ да судије неба свете „брзо... земаљске злочине“, како каже Олбани.

За Глостерову смрт не можемо рећи ни да је правична, ни да је брза. Психички намучен због погрешног убеђења да је Едгар ковао заверу против њега, а физички суровим и болним вађењем очију, он очајно тражи смрт. Први покушај окончања својих мука, Глостер покушава да нађе у самоубиству. Колико год Едгарова одлука да на превару одговори оца од самоубиства делује добронамерна, толико и жалимо продужење Глостерове агоније. Он очним дупљама не може да види, али је осећајима дошао до мудрих закључака о свету и човеку. Када буде чуо бунцање лудог краља, он ће и сам пожелети такво олакшање.

Што ми је онда дух
Тако окрут да остајем свестан
Своје страшне патње! Боље да сам луд.
Онда би ми мисли биле одвојене
Од моје туге; јади због обмана
Губе свест о себи. (Šekspir 1966, IV, vi: 455)

Глостер остаје доследан својој обновљеној вери у богове, али само у тој мери да не покушава поново да изврши самоубиство. То не значи губитак жеље за смрћу, а Едгаров савет да све долази у своје време за Глостера није утешан. Он сматра да је његово време одавно прошло. Глостер умире од среће због сазнања да му је син опростио, али и од среће што коначно може да умре, каже Вилсонова. (Wilson 2004: 119)

Али је његово напукло срце, вај!
Одвећ слабо да издржи сукоб
Између два крајња осећања та,
Радости и туге, препукло с осмехом. (Šekspir 1966, V, iii: 471)

Харолд Блум је рекао да је ова сцена препознавања „једна од Шекспирових великих ненаписаних сцена која се, таква – каква – је, ограничава на Едгаров наративни извештај Олбанију након што је Едмунд смртно рањен.“ (Блум 1996: 1500) Дакле, сцена Глостеровог тренутка умирања није сценски визуелизована, али сазнајемо да смрт наступа као природна последица дуготрајне туге удружене са краткорочном радошћу. Тачније, старом Глостеру ће срце препући од мешавине туге и радости. Та смрт је моментална, лака, добра, приватна, телесна, али није духовна и јалова. Глостер је кроз

своју патњу постао мудрији човек, исправио је своје грешке, добио опроштај од сина и попут сцене из *ars moriendi* традиције, он умире са осмехом на уснама. Едгар је заправо два пута спасио оца од смрти: једном у његовој намери да изврши самоубиство, а други пут када је Освалд желео да га убије због награде расписане за његово убиство од стране Регане. Желећи да избегне то убиство, Едгар прво упозорава Освалда који га прерушеног не препознаје:

Пустите сиромаше да прођу на миру. Да су ме претње могле испратити са овога света, шћаше се то збити још пре две недеље. Не приближујте се старцу: одлазите, саветујем вам, или ћу опробати да ли је тврђа ваша тиква или моја тојага. Истину вам кажем. (Šekspir 1966, IV, vi: 45)

Едгар нерадо убија Освалда у правичном бесу бранећи свог оца, али му је жао што није умро од целатске руке. Када је дошао тренутак да се супротстави Едмунду, Едгар тада открива свој идентитет јер жели да брат зна ко ће му нанети смрт. И ово убиство је учињено из освете приликом кога Едгар показује неустрашивост, витештво и правичност позивајући Едмунда на двобој.

То је право моје части,
Моје витешке заклетве и мога
Витештва да те на двобој позовем.
Упркос ти снаге, чина, младости
И достојанства, упркос победног
Мача и новосковане среће, твоје
Храбрости и твог срца –
Тврдим да си издајник неверан
Боговима, брату свом и оцу свом,
Завереник против узвишеног кнеза,
И да си од врха главе до табана
И прашине под твојим ногама
Гнусан и сраман издајник. (Šekspir 1966, V, iii: 469)

Едмунд ће у равноправном двобоју задобити смртну рану и умреће насилном, јавном, јаловом, ружном, лошом, постепеном и телесном смрћу. Душа са којом се на самрти бори исказаће потребу, неочекивано и њему самом, да открије опасност у којој се налазе Корделија и Лир. На то ће га навести сазнање да је на овом свету ипак био вољен. Крвави нож који је племић донео на сцену је оружје којем је Гонерила одузела себи живот, свесна да ће Едмунд умрети.

Врућ је, пуши се; сад је баш
Извађен из срца. – О, она је мртва...
И њена сестра коју је отровала –
Сама је признала. (Šekspir 1966, V, iii: 472)

Отров који је почео да делује на Регану чини је слабашном и болесном, а да није тако, Гонерила не би „веровала леку.“ (Šekspir 1966, V, iii: 467) Као и Ромео, Гонерила у смртном отрову види лек за своју болку. Ромео га је искористио као лек да би себи одузео живот који је постао неподношљив после Јулијине смрти, али Гонерила њиме покушава да излечи болест коју Регана као супарница представља за њу. Посматрајући

своју сестру као претњу и ривала за Едмундову љубав, Гонерила ће учинити нову неприродну ствар – убиће рођену сестру. Тренутак њеног смртног часа нисмо у стању да видимо, али можемо претпоставити да умире у мукама због постепеног дејства отрова и можда да се понадамо да Гонерила пред тим призором осећа мало гриже савести. Реганино убиство је последица Гонерилине заражености злом, љубомором и страсном жељом за Едмундом. Да ли је и кривица због убиства сестре или само туга због губитка Едмунда утицала на то да зарије себи нож у срце, то не можемо знати. Њено самоубиство можемо дефинисати као егоистичко и аномично, према Диркемовој класификацији. Аномично се чини у тренутку одређене кризе и нарушавања равнотеже када се појединац нагло нађе у неповољном положају који не може да поднесе, а егоистичко када је појединац фокусиран на сопствене невоље које види као непремостиве. Жеља за Едмундом је била толика да Гонерила није могла да дозволи да сестра ужива у његовој љубави, а када је он рањен, она више не види смисао живота. Психоаналитичко објашњење Гонерилиног поступка било би активирање нагона смрти који се прво каналисао кроз спољашњу агресију и љубомору (убиство Регане), а затим кроз самоагресију (самоубиство). Шекспир је тренутак умирања две сестре приказао само кроз наративни извештај племића, а та вест је равнодушно примљена од стране Олбанија, као и каснија о смрти Едмунда.

Симптоматична је чињеница да сви негативни ликови умиру ван сцене, као да писац није сматрао да су достојни драмског простора јер њихова смрт не изазива никакво сажаљење. Довољна је вест о томе да су умрли насилним смртима, како су и заслужили. Међутим, лешеве Регане и Гонериле ће бити донети на сцену да би Лир могао поново да се нађе са три ћерке на истом месту као на почетку драме, али су сада све три мртве. Олбани је захтевао да се њихова тела изложе као подсетник несреће коју су доживели, али је призор два женска леша превише страшан за њега, те ће им покрити лица. Мртво тело је увек застрашујући подсетник људске пролазности и смртности, његове коначности и беспомоћности. Лир не може свесно да прими вест о њиховој смрти јер је њиме поново овладало лудило због смрти Корделије. Иако нам није приказан сам чин њеног вешања, то не умањује трагични ефекат њене смрти јер Лир, луд од бола, носи мртву Корделију у свом наручју. Кент ће му рећи:

Ваше најстарије
Кћери уморише једна другу; оне
У очајању помреше. (Šekspir 1966, V, iii: 475)

Лиру та информација није важна, корисна, ни потресна јер је његова Корделија мртва. Обновљени бес због њене смрти је усмерио прво на роба који је обесио, али

вербално и на све издајнице и убице које су имале учешћа у завери. Међутим, он више нема снаге да се бори.

Било је времена када сам их ја
Добрим, оштрим мачем мог`о натерати
Да поскакују. Сада сам стар и ове
Невоље ме слабе. (Šekspir 1966, V, iii: 474)

Лир је успео да убије роба из освете, али осећа грижу савест што није успео да спаси Корделију. Надајући се да је још жива, он захтева огледало или перо да би потврдио њену смрт, али умишља и да чује њене тихе речи које су и биле обележје њеног лика у драми. „Људи су се од старина придржавали два клиничка знака: престанка дисања (што се утврђивало стављањем огледала испред уста или паперја под нос), и престанка рада срца, што се утврђивало слушањем.“ (Томс 1980, I: 50) Лир захтева од присутних слушање и помно гледање Корделије не би ли пронашли знакове живота. Смрт Корделије је заправо толико потресна због начина на који делује на Лира. Огорчен због „бешења лудице“ (Корделије и Будале), а даљег живота пацова, коња или пса, ухваћен поново у вртлог лудила, Лир тражи да му се откопча последње дугме одела и умире. Шекспир не даје Лировој смрти трансцендентну ауру коју је дао умирућем Хамлету, нити му даје опраштајуће речи. Како смо заборавили Лирову почетну кривицу и пратили га на страشان пут преобраћења, нама његова смрт изгледа стравично и незаслужено. Из тог разлога нам крај драме намеће питање није ли све у свету апсурдно и зло ако измучен, покајан и преобраћен човек може доживети овакву судбину? Ако и умире од радости због уверења да је Корделија жива, као што је мислио Бредли (Bradley 1974: 241) и други критичари, то га чини још трагичнијим ликом јер новом халуцинацијом бежи од стварности која је превише тешка за његов већ руинирани дух. Његова смрт није срећна попут Глостерове, јер његово понављање речи „никад“ пет пута ипак указује на увереност да му се Корделија више никада неће вратити и да је њена смрт коначна.

Харолд Блум сматра да и Лир и Глостер умиру више од радости него очаја и истиче да је драма испуњена са више нежних осећања и љубави него што јој се то признаје. Лиру су многи ликови остали верни и патили заједно са њим. Међутим, Блум не може да негира да сам крај драме не пружа наду у обновљени ред.

Лир и Глостер потресно умиру више од радости него од жалости. Радост која убија Лира је обмана: он очигледно халуцинира, а мисли да Корделија или није умрла или да је васкрсла. Глостерова радост је стварна, али екстремно усхићења и јада који га убијају су неразлучиви... Лир и Глостер су усмрћени својом очинском љубављу; интензитетом и аутентичношћу те љубави... Постоји само један једини здрав облик љубави и то је онај на крају између Лира и Корделије, Глостера и Едгара. Вредност те љубави је, ако одбацимо неважна трансцендентална морализирања, нешто мања од негативне: она је можда јача од смрти, али води само у смрт, или води у смрт-у-животу за изванредног Едгара, Шекспировог преживелог међу преживелима. (Блум 1996: 1504)

Неминовно је да Лир умире због Корделије, покушавајући да негира њену смрт и тако обе смрти у исто време делују неприродне и нужне. „Смрт се помаља као врховни поседник, због тога што је свако поседовање смртоносно... не умире се због љубави, већ од љубави, од њене сенке и бића подједнако.“ (Јованов 2003: 24) Корделијина смрт је бесмислена и насилна и лако је могла бити спречена да се само Олбани није занео слушајући наративне извештаје Едгара. Лирову коначну смрт прихватимо као спасење јер му доноси крај старења и пропадања. Ако је иједна смрт општекултурно и друштвено прихватљива, онда је то смрт старог човека, тако да није трагична сама његова смрт, колико узрок смрти и патња услед умирања.

На крају драме имамо четири леша на сцени (Гонерила и Регана, Корделија и Лир). Иако на њој остају живи Едгар, Олбани и Кент који је на ивици смрти, радња замире у статичном мирном ритму језика и тужној хармонији посмртног марша. „Попут *Хамлета* и *Краљ Лир* се завршава приметном обновом хармоније у језику и поезији и настаје период сценске мирноће после насилних кретњи трагичног климакса.“ (Marsh 1998: 39) Остаје ћутање! Како немамо директног доносиоца реда и наде у будућност, који ће вољно преузети ту улогу, трагични бол се осећа до самог краја драме. Нема олакшања нити наговештаја реда, штавише, наговештава се смрт и Кента чије је срце препукло због Лирове патње. Овакав приказ захтева тренутну искреност осећања, али како Олбани наговештава да су се до тада практиковале само друштвене конвенције („оно што смо свикли“), не можемо бити сигурни да се тако неће наставити. Дакле, ништа се неће променити, али се и не може променити, јер човек мора да настави да глуми да смрт не постоји јер у супротном не би могао ни живети. Тиме се завршава овај последњи чин у току кога умире чак осам ликова. То је поразан салдо. Немогуће је пронаћи позитивну снагу која може оплеменисти овако мрачан свет. Поред толико смрти, битка између две војске још више појачава атмосферу Апокалипсе, јер рат по правилу рађа зло које прети смрћу.

7.3. Иконографија и симболи смрти у *Краљу Лиру*

У овој трагедији није приметна конвенционална (хришћанска) иконографија смрти: нема лобања, костију, скелета нити ликови значајно размишљају (говоре) о овом феномену. Мислимо да разлог пре свега лежи у паганском пореклу приче у којој се природа и богови сматрају делиоцима правде на овом свету, а не претпостављају есхатолошку награду или казну. Такође, радња драме је константно динамична и више је фокусирана на спољашње догађаје и реакције ликова, него на њихово унутрашње

доживљавање које би пружило могућност за монологизирање о феномену смрти. Међутим, то не значи да у њој нема метафоричних слика и симбола смрти.

Присутност смрти осећамо од самог почетка драме јер је Лир осамдесетогодишњак који је сам свестан приближавања смрти и има планове како ће је дочекати. Старост је маска смрти, њен предводник, најексплицитнији подсетник, неизбежан и природан *memento mori*. Удружена са лудилом, старост није могла донети Лиру другачији исход од смрти. Међутим, трагедија не лежи у неминовности смрти које је Лир свестан, већ у њеном начину. Лир у свом лудилу није препознатљив ни себи ни другима, те тако као да не постоји. Стари Лир је постепено умирао од сцене на олуји, нови ће се родити после сусрета са Корделијом само да би одмах потом заувек умро. Олуја је спољашња манифестација Лирових унутрашњих громава, грмљавина и кише. Међутим, она се може симболично тумачити као претња богова, најаву смрти или библијски Потоп, као што смо то показали и на примеру *Отела*. Олуја јесте апотеоза Лировом унутрашњем стању, али симболизам ове сцене значио је више за тадашњег гледаоца него за нас, каже Веселин Костић.

Олуја на пустари... није само појачавала утисак о беспомоћности и незаштићености старог краља; она је за елизабетинске гледаоце доносила на позорницу оболелост целог космичког устројства. Призори трагичних заблуда или страдања људских бића које су елизабетински гледаоци посматрали на даскама између „неба“ изнад и „пакла“ испод њих постављали су судбине драмских јунака у сасвим одређене етичке, метафизичке и религиозне оквиру. (Kostić 2006: 271-272)

Са друге стране, олуја са кишом и грмљавином симболизује и оплођујућу моћ, очишћење, плодност, „свето сједињење оплођајног бога неба и примљиве мајке земље.“ (Курер 1986: 46) Тако је можемо тумачити као силу која мучи, али и освешћује Лира и помаже му да спозна синергију негативних и позитивних људских особина – ништавност и вредност.

Деловање макрокосмичких сила у драми (олуја, недавна помрачење сунца и месеца) „не предсказују нам ништа добро“ (Šekspir 1966, I, ii: 375), мисле они ликови који верују у стари птоломејски систем устројства света, ланац бића и устаљену хијерархију (Лир, Глостер, Едгар, Олбани). Сунце које је симбол свепостојећег живота и просветљења, када је помрачено, исто као и када залази, постаје симбол смрти, док је месец традиционални симбол цикличног времена (рођења, смрти и ускрснућа), али помрачен указује једино на смрт.

Ове сцене, као што смо уочили, сугеришу идеју о потресу у коме се сама Природа удружује са силама зла у човеку да би овлада слабима;... Али оне у исто време имају и ефекат тотално другачије врсте, јер се у њима представља снага и лепота Лирове природе, и, у Кенту, Будали и Едгару, идеал верне и посвећене љубави. Зато, од почетка до краја ових сцена ми имамо, помешано са болом, зачуђењем и осећајем људске слабости, једнако јак осећај његове величине. (Bradley 1974: 263)

Оно што посебно наглашава бестијалност света *Краља Лира* су представе из света фауне, слике многобројних животиња које се често пореде са особинама људи. Бредли истиче да изгледа као да су душе тих животиња ушле у ликове. (Bradley 1974: 219) У драми се помиње 64 животиња са којима се пореди људска изопаченост: црв, коза, пеликан, змија, пас, медвед, вук, лисица, магарац, мајмун, свиња, жаба, мачка, пацов и тако даље. Помињу се и многа фантастична створења као што су змај, кентаур и морска чудовишта. Поред пеликана, са којим је Лир у свом огорченом бесу упоредио две ћерке, три животиње које он помиње у свом последњем говору изазивају посебну пажњу, првенствено због тога што се директно пореде са мртвом Корделијом, а како и сам Лир умире одмах после тих речи, оне добијају опште значење.

Зашто да пас, коњ
И пацов имају живота, а ти
Ни даха? (Šekspir 1966, V, iii: 475)

Пас, коњ и пацов живе, а Корделија и Лир умиру! Зашто је Шекспир одабрао баш ове три животиње да их упореди са ништавилем људског живота када је раније у драми помињао друге које имају много гору конотацију са опасношћу и смрћу? Да ли је разлог баш њихова обичност и присутност у животима људи или је у питању њихово симболично значење? Мисли ли Лир на саме животиње које настављају свој живот док људи умиру или су животиње поново само асоцијација на људе сличне њима?

Аутоматске асоцијације на особине пса као домаће животиње су верност и племенитост, али се у драми пси помињу више као претећа створења и имају погрдно значење. Лир је и раније, услед свог лудила у сцени суђења, умишљао да „мали пси и други сви, гаров и белов и шаров... лају на мене.“ (Šekspir 1966, III, vi: 427) У њима он види своје ћерке и непријатеље који желе да га истерају из скромне колибе назад у олују, у смрт. Прихватајући Лирову уобразиљу да види псе који га нападају у колиби, прерушени Едгар ће их отерати. Још је у грчко-римској митологији пас имплицирао безочност, улагивање, али и претњу смрћу. „Хадови пси представљају тмулост праскозорја и сумрака, који су пуни непријатељских моћи и опасна и демонска доба. Чудовишни пас Кербер стражи на улазу у доњи свет.“ (Kupec 1986: 124) Људи су се у овој драми показали као опасни хадски пси који прете животу и терају у смрт. Међутим, реч пас у наведеном Лировом говору означава и саму животињу која наставља да постоји на овом свету, док невина Корделија умире. У каквом је положају онда човек наспрам животиње? Не исмева ли се тиме она чувена средњовековна идеологија о ланцу бића и не руши ли се човек са свог пиједестала који је тик испод анђеоског? Човек постаје црв („смрт, растакање, земља“ – Kupec 1986: 29) једнак Хамлетовој „госпођи Цркосави“.

Коњ је још један амбивалентан симбол живота и смрти. (Kuper 1986: 69) Може да представља интелект, мудрост, разум и хитрину, али и брзо проминуће живота. Може бити у служби човека, али и делати против њега ако га јаше Ђаво или један од јачаца Апокалипсе. И кентаури, са којима Лир упоређује жене, су бића настала од бога Кентаура и магинезијских кобила, због чега им је доњи део тела у том облику. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 199) Тако је коњ у доба ренесансе постао симбол пожуде и у том контексту се и помиње у драми.

Последња животиња коју Лир помиње је пацов који је кужно створење и представља „смрт; распадање; доњи свет;... зло.“ (Kuper 1986: 122) Кент је Освалда, али и све људе сличне њему, упоредио са пацовом:

Такве насмешене
Хуље, к'о пацови, често прегризају
Чврсте, свете везе које се не дреше. (Šekspir 1966, II, ii: 397)

Пацови нагризају конопце који везују породице, пријатеље и друштва, сугерише Бредли. Иако су конопци свети и не могу се одвезати, они се могу уништити зубима штеточина. Симптоми пропадања и моралног колапса за позитивне ликове значе крај света, али пацови (негативни ликови) имају своју филозофију и незаинтересовани су за последице рушења друштвених граница, сматра Бредли.

Ово је сигурно најстрашнија слика света коју је Шекспир осликао. У ниједној другој његовој трагедији човечанство не изгледа толико јадно, немоћно и безнадежно лоше... понављање главне теме у подзаплету, поређење човека са најмрскијим и најужаснијим животињама, утисак непријатељства природе према њему, иронија неочекиване катастрофе - ово, поред осталог, изгледа да указује на намеру приказивања ствари у свом најгорем облику и давања најнемилосрднијег одговора на оно питање ултимативне моћи и захтева за одмаздом. (Bradley 1974: 225)

У сваком случају, слике агоније, безнађа и злочина у овој драми су најинтензивније од свих Шекспирових трагедија. Пацов је животиња чији је животни век знатно краћи од претходне две животиње које Лир наводи (пси живе у просеку 10 година, коњи од 20 до 30, док пацови живе само од 2 до 3 године). Међутим, њихов животни век би свакако требало да буде краћи од људског, а све три животиње, како смо видели, имају више негативне него позитивне карактеристике. Шта онда значи Лирово упоређивање живота Корделије са њима? Да ли је хтео да каже да ласкави, похотљиви и ништавни људи настављају да живе, а правични и безгрешни попут Корделије умиру или је мислио буквално на животиње које, несвесне своје смрти, настављају да животаре дуже него човек, који мора да посматра своје вољене како пре времена умиру и да сам умре у тој агонији? Можемо закључити да оба питања само потврђују трагичност људског живота у смрти која не зна за границе између животиња и људи, добрих и злих. Ко онда има предност у ланцу бића када говоримо о тој

најстрашнијој претњи људском животу? Када бисмо се позвали на стихове Роберта Бернса упућене мишу из његове песме *Мишу*, закључили бисмо да је то животиња.

Ипак си ти благосиљан, у односу на мене!
Само те садашњост додирује:
Али, авај, ја у прошлост враћам поглед свој
На видике тмурне!
И у будућност коју не могу да видим,
Могу само да нагађам и страхујем! (Ђукановић 1999: 191)

Да у драми постоји хришћанска апологетика, положај човека не би изгледао овако унижен, коначан и сраман. Смрт би у хришћанском контексту постала награда или казна, али у свету *Краља Лира* таквог закључка немамо. Сlike флоре и фауне којима драма обилује само служе да маркирају Лирово лудило, нагласе животињске особине у људима и телесно искривљење које замагљује идеални облик човека. Позната сцена у драми је и она када Лир у лудилу носи на глави венац-куну сачињену од димњаче, пиревине, чичка, кукуте, коприве, режуха и других бескорисних трава. Свака од ових биљки има своју симболику, као и у случају Офелијиног венца. Међутим, кукута је најјаснији симбол смрти, преваре и зле коби. (Kuper 1986: 84)

Величанствена фигура човека коју је Лир као краљ представљао и у коју је веровао, кроз лудило се претворила у обичну животињу, али му је то сазнање донело отржењујући увид у суштинску природу човека која само љубављу и саосећањем може да се разликује од животињске. Када је повратио душевно здравље, слике животиња ће на тренутак нестати да би се са Корделијиним смрћу вратиле у последњем говору. Пас, коњ и пацов имају живот, а Корделија ни даха – није ли ово представљање космичке разлике између животиња и људи, а не сличности на које се позивао у претходним чиновима. Лирово „никада“ које понавља пет пута је очајни пагански крик који не очекује други живот, каже Фарли Хилс. (Farley-Hills 2011: Chapter 9) То што му се причињава да она дише, само доприноси очајном односу према смрти, не умањује га.

Честа употреба речи „ништа“ у драми има функцију наглашавања ништавности човека, истиче Нортроп Фрај. (Sandler 1986: 109) Корделијино „ништа“ је једнако нули јер „из ничега ништа не бива“ каже Лир. Он ће јој дати још једно „ништа“ у мираз. Будали ће касније рећи да „из ништа се ништа не може направити“. Човек је заправо сведен на нулу. Нула симболизује „непостојање; ништавило; неманифестно; неограничено; вечно; одсуство сваког квалитета или квантитета... Као празан круг приказује како ништавило смрти, тако и свеукупност живота садржану у том кругу, те има заједничку симболику са кругом.“ (Kuper 1986: 20) Будала узима јаје као сликовит пример нуле и ништавила на које је Лир спао. Јаје је симбол животног принципа, потенцијала и клице, али и „скривено исходиште и мистерија бића.“ (Kuper 1986: 54)

Поломљено и испражњено више асоцира на губитак, празнину, непостојање. Будала пореди Лирово дељење краљевства (круне) на два дела са јајетом, али и Лирова округла ћелава глава без круне на њој постаје једнака јајету и нули.

Па, када пресечем јаје по средини и поједем садржину, остану две круне од јајета. Кад ти преломиш своју круну по средини, и даш оба дела, ти носиш свог магарца на леђима преко блата. Имао си мало памети у својој ћелавој круни кад су своју златну круну дао... Био си ћида док ниси имао потребе да се бринеш због њеног мрштења; а сад си нула без икаква броја. Сад сам бољи него ти; ја сам будала, а ти си нула. (Šekspir 1966, I, iv: 383-384)

Будала зна да се кругови живота могу испунити, али могу бити и празни. Ако се унутрашња садржина јаја поједе, остају само две празне половине љуске. Јаје је свакако крхко, али кад се једном разбије, његово спајање је готово немогуће. Празна љуска од јаја асоцира и на Глостерове празне очне дупље које ће слуга беланцем лечити. Едгар, који је сам постао „ништа“, убеђује слепог оца да је божје провиђење имало удела у његовом скоку са доверске литице јер би се у супротном са те висине сигурно разбио као јаје.

Да си ишта био сем бабље лето, перје,
Ваздух, у паду са такве висине
Разбио би се к'о јаје. Ал` ти дишеш,
Тежиш, и не крвариш, говориш,
Читав си. (Šekspir 1966, IV, vi: 447)

Јаје, амбивалентан симбол, може значити и генезу, клицу живота, али и разбијен и испражњен живот - „ништа“. Ако се разори дело природе, како Глостер каже, „тај свемир нестаће у ништа.“ Уколико се живот води и чува на прави начин, тада нула може да постане круг који симболизује савршенство, бесконачност и безвременост. Међутим, Лир је поделио јаје на два дела, а спој круга и заокружење живота доживеће тек при помирењу са Корделијом и можда коначно у смрти.

7.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у *Краљу Лиру*

Комична олакшања у овој драми ствара Будала својим досеткама и песмицима, али оне нису израз чистог и ведрога хумора, већ су духовита пројекција мрачног стања у коме се свет *Краља Лира* налази. Будала постаје Лиров глас разума и симбол мудрости у свету „будала“. Његови говори су пуни библијских травестија и средњовековних параболоа, каже Кот.

Има у њему лепота барокног надреализма, наглих скокова маште, тешких и језгровитих обрта, простачког изражавања и скатолошких поређења. Његове песмице личе на простачке стихове. Луда се служи апсурдним вицем, дијалектиком и парадоксом. Његов језик је језик савременог црног хумора. (Кот 2000: 140-141)

Конвенционална улога луда у ренесансним драмама, која води порекло од лика Ђавола из средњовековних моралитета, била је да увесељава публику плесом,

песмицама и шалама. Будала у *Краљу Лиру*, кроз скаредне шале, нуди мудре конкретне или опште увиде у природу човека, његове позитивне и негативне особине и тако има улогу хора из античке трагедије. Он је симбол мудрости у драми и Лиров глас разума. Фројд је истицао да се шалом можемо борити и против смрти. „Добром досетком можемо се спасти осећања беспомоћности, очајања, чак и у потпуно безизлазној ситуацији, како то показују црнохуморне шале на смрт осуђених. Овај `хумор под вешалима` представља тријумф духа над неумитном судбином и суровом реалношћу.“ (Требјешанин 2009: 17-18) Хуморни или ироничан став доноси макар горко задовољство и представља неку врсту анестетика од превеликог и неподношљивог бола и стида.

Кент, који је једини имао смелости да назове краља лудим што протерује Корделију, прерушен у Каја више не сме тако да се односи према њему, али зато Будала преузима ту улогу. Лиру је потребан глас разума, а Будала му га даје кроз конфузне слике поређења, песмице и упозорења. Исто тако упозорава Кента да не ступа у Лирову службу, јер краљ више није у милости власти па ће тиме само наудити себи и нуди му своју капу, односно идентитет будале. „Ако не можеш да се смешиш како ветар дува, брзо ћеш ухватити кијавицу. Ево ти моје капе.“ (Šekspir 1966, I, iv: 381) Он и Лиру нуди капу јер му ништа друго није остало сада када је поклонιο ћеркама краљевство: ни приход од земље, ни титула. Остала му је титула будале, јер је са њом очигледно рођен када је могао тако непромишљено да подели царство и протера Корделију. Кент у овим Будалиним речима не види „потпуну будалу“, а и он сам признаје да има већих будала од њега.

За будале никад горег лета,
Јер код мудрих људи лудост цвета;
Памећу се чудном они диче,
На мајмуне све то више личе. (Šekspir 1966, I, iv: 383)

Ако је краљ толико подетињιο, сам скинуо чакшире и дао прут својим ћеркама да изигравају мајке, онда Будала сматра да је надмашио и њега самог. Будала би волео да може да лаже Лира, али му јасно говори да је пропевао онда када су други постали будале.

Почео сам, стриче, откако си ти своје кћери претворио у своје мајке;
Јер кад си им дао прут и сам скинуо своје чакшире,
Оне су срећне заплакале, знај,
А ја од туге пропевао тад
Што жмурке игра владар тај
И оде у будале сад. (Šekspir 1966, I, iv: 384)

Будала ће на безброј начина назвати Лира будалом. Он га види као „магарца“ који не зна „кад кола вуку коња“ и уверава га да његов мозак, уколико се налази у табанима, не може да добије жуљеве јер је потпуна лудост што верује да ће га Регана дочекати

другачије од Гонериле. Будала жели да Лир спута своје срце које се диже у лудилу као што куварица туче јегуљу штапићем по глави пре него што је скува и жао му је што је предао своје краљевство као пуж кућицу и сада остао голаћ. Лир се оваквим поређењима Будале смеје, али се све ове ситуације дешавају у првом чину, пре него што краљ заиста полуди.

Без обзира на то што се Будала понаша детињасто и застрашен је Гонерилом, лудим Томом и олујом толико да предлаже Лиру да поклекне и призна власт ћеркама, он остаје веран свом господару. У колиби ће и Будала схватити колико је њихова заједничка судбина трагична у том тренутку.

Ово је незгодна ноћ за пливање. Мала ватра на пустари сад би била као срце старог похотљивца; мала искра, а цело остало тело хладно. Гле, ево нам ватре луталице. (Šekspir III, iv: 422)

У Глостеру који улази са буктињом, Будала види и похотљивца (који је зачео Едмунда) и бледу наду која може да угреје само срце, тело ће свакако остати хладно јер је спознало сву окрутност света. Сада им је потребан пријатељ који ће их спасти тоталног лудила и Будала га проналази у Глостеру. Увек апокалиптичан у својим предсказањима, Будала је схваћен једино од стране Кента, готово никада од стране Лира, каже Блум. (Bloom 1998: 497) Касно је за сва Будалина упозорења Лиру јер је трагична грешка већ учињена. Својим критикама га само подсећа на грешку и тера у лудило.

Луда се појављује на сцени када почиње Лиров пад. Нестаје пред крај трећег чина. „А ја ћу у подне ићи у постелу“. (III, vi: 428) То су његове последње речи. Више се неће појавити. Луда више није потребна. Краљ Лир је прошао кроз школу филозофије луда. Кад последњи пут сретне Глостера, разговараће језиком Луде. (Kot 2000: 142)

Остаће неразјашњено да ли је Лир мислио и на Будалу када је на крају драме рекао „Лудица је моја обешена“, да ли је и он постао жртва монстроузних сестара или једноставно више није био потребан да парира Лировом лудилу, па га је Шекспир изгубио из вида. Свакако је његова улога оригинална и изванредна Шекспирова творевина, далеко од конвенционалне улоге дворске луде. Ова Лирова Будала служи као огледало лудила, али оне његове методичне стране. Насмејаће нас у тренутку када, подражавајући сцену суђења, замени Гонерилу са столицом, али ће нам његове „шале“ махом потврдити трагичне последице Лирове кривице.

Композиционе сличности са комедијама које се могу видети у *Краљу Лиру* (прерушавање, свет дивље природе који трансформише, паралелна радња), немају исту улогу као у њима. Дивља природа ће и овде дубински трансформисати Лира, али она то чини на округан, а не идиличан начин. Прерушавање, које је Шекспир конвенционално користио у комедијама ради забуне и смешних ситуација које настају као производ тога, овде доводе до продубљивања трагичних околности. Едгар се дуго неће открити оцу,

иако он вапи за опроштајем, а Кент ће представити свој прави идентитет Лиру тек када за то буде касно, када то више нема никакву сврху. Откривање правог идентитета у комедијама доноси срећни крај. Међутим, у овој јединој Шекспировој трагедији у којој се користи овај елемент комедија, прерушавање само одлаже трагичну неминовност и евентуално указује на могућност самокреирања другог идентитета. Едгар је толико дуго био у кожи лудог Тома да му је потребно да се брату представи када му буде одузимао живот: „Име ми је Едгар“, рећи ће попут Хамлета када коначно прихвати свој идентитет. Едгар је једино кроз идентитет лудака могао да опстане у свету лудила и тај алтер его му је помогао да очува свој разум, живот, принципе и не уплете се у прљаву игру противника. Зато је једини и заслужио краљевски престо који нерадо прихвата. Он је оличење искрене љубави детета према оцу у подзаплету, као што је то Корделија у главном заплету. Пратио је оца на свом путу очаја, оздрављења и смрти и осветио неправду која му је нанета.

Љубав, као најсилнија енергија и манифестација живота, у овој трагедији представља само губитак, каже Блум. Сви у драми или воле или мрзе превише. Љубав у њој не лечи, каже Блум, већ започиње све невоље. „Богови у *Краљу Лиру* не убијају мушкарце и жене из забаве; они задају бол Лиру и Едгару прекомерном љубављу, а Гонерилу и Регану муче жудњом и љубомором.“ (Блум 1996: 1503) Лир није препознао љубав на време у искреним речима Корделије па је очајно тражи и налази прекасно да би досањао спокојну смрт. Едгар ју је предуго држао сакривену да би, када се коначно представи оцу, донела само Глостерову смрт. Кент ће умрети од превелике патње коју је трпео заједно са Лиром, њему за љубав. Можда је и Будала имала сличну судбину. Едмунд умире мислећи да је био вољен и његова способност за осећања нас изненађује, али су га Регана и Гонерила волеле на морбидан начин – онакав који их је навео да науде једна другој. Тако се љубав указује више као деструктивна него стваралачка сила.

Међутим, ако иједну људску вредност драма сугерише и уздиже онда је то љубав, пре свега љубав родитеља, деце и поданика. Романтичне љубави у овој драми нема. Љубавни троугао Регане, Гонериле и Едмунда је више базиран на жудњи, страсти и користи, а не на чистој и трансцендентној љубави. Истина је да љубав касно долази у свим случајевима, али се она супротставља злу, иако није довољна да га сама победи. Кент ће се због љубави и правде побунити против Лирове одлуке да протера Корделију, упркос претње смрћу. То га неће спречити да прерушен настави да служи свог краља, да му помаже, пати и умре са њим. Исто ће учинити и Едгар за свог оца. Прогањан и осуђен на смрт, он ће покушати да ублажи Глостерове патње и пружиће му последњи опроштај на самрти. Конвалов слуга ће, упркос опасности да изгуби сопствени живот,

покушати да одбрани немоћног Глостера. Олбани се супротставио и својој жени и својој војсци која се борила против француске јер је знао на којој страни табора се бори добро против зла, љубав против мржње.

Корделија је оличење чисте, неискварене, природне љубави ћерке према оцу. Иако на почетку драме делује као крута и поносите јер није у њеној природи да безочно ласка, она ће се заиста показати као лик од делања, а не празнословља. Мало речи које изговара у драми надокнађене су њеним поступцима. Она без двоумљења предводи француску војску у рат против рођених сестара на прву дојаву о њиховом монструозном опхођењу према оцу. Корделија је од почетка знала коме оставља оца.

Алеми мог оца! Сузних се очију
Корделија прашта. Какве сте ја знам;
Али ми к`о сестри мрско да вам право
Име дам манама. Волите нашег оца.
Обећаној га вам љубави остављам.
Ал` да му љубав за мене не преста,
Ипак бих му боља пожелела места. (Šekspir 1966, I, i: 371)

Следећи пут је видимо тек у четвртом чину, у француском логору близу Довера, када покушава да нађе начин да помогне Лиру.

Шта може људско знање учинити
Да му поврати поремећени ум?
Све моје благо ко му помоћ да! (Šekspir 1966, IV, iv: 443)

На вест лекара да постоји лековита биљка која ће му донети мир, сан и оздрављење, Корделија се моли природи:

Све лековито биље земље те
Никни, и с мојим сузама и својим
Благотворним и тајним својствима
Помози доброг старца и излечи! (Šekspir 1966, IV, iv: 443)

За њену љубав је краљ Француске дозволио својој војсци да учествује у том рат, сажалио се на њену тугу и бол. „За тебе све ово, мили оче мој!“, каже Корделија.

Никакво охоло славољубље то
Не води нам војску, не подстиче нас,
Већ љубав и право старог оца. О,
Да га скоро видим и чујем му глас! (Šekspir 1966, IV, iv: 443)

Када буде видела Лира, Корделија ће пожелети да му њене усне и сузе буду лек. Проклеће сестре које су имале срца да ставе оца у „сукоб ветрова“, „против потмулог, страшног грома“ и „брзе, укрштене муње“. Она би по таквом времену удомила и пса душманина који је ујео, па се чуди како му и ум и живот нису одједном заједно престали. Сада му не дозвољава да клечи пред њом, уверава га да она нема никаквог разлога да му чини зло и заједно са њим одлази у тамницу.

Нисмо први што смо добро хтели сад,
А запали смо у најгори јад.
Због тебе сам краљу мучениче, тако
Потиштена, јер бих иначе већ лако
Презрела мргоде варљиве среће. (Šekspir 1966, V, iii: 464)

Ово су последње речи које Корделија изговара, израз осећања, сажаљења, љубави и разумевања према остарелом оцу. Међутим, Коредија умире у рукама тог истог оца коме је једино њена љубав била светла тачка живота. Крај драме је дефинитивна мрачна панорама смрти и пропасти - крај света, помрачење живота и ума. Последња сцена подсећа нас неизбежно на Голготу каже, Довер Вилсон. "То је људска Голгота; ту нема васкрсења да уследи, ни наговештаја о оцу на небу." (Wilson 1959: 108) Остаје само уверење да на свету мора да постоји мало добра кад су у њему живели Лир и Корделија.

Они који остају у животу (Едгар, Олбани и Кент) не ишчекују уједињење и опоравак Енглеске са надом и вером, већ прижељкују смрт јер су превише преживели. Надају се да неће патити ни видети колико стари у овој драми јер су њихова искушења била неподношљива, а не исказују наду у дугорочни политички ред. Да ли је смрт онда једини излаз?

У том свету пуном патње и свирепости, топла осећања љубави и привржености, као код Едгара, Кента или Корделије, могу пружити привремену утеху, али су, у крајњој линији, осујећена и остају без трајног учинка. Отуда и крај ове трагедије не оставља утисак, као у *Хамлету* или *Отелу*, да се дошло до коначног разрешења, да је трагични ток исцрпљен тиме што је добио своје жртве и да почиње нов живот. Утисак у *Краљу Лиру* је да силе окружности остају наткривљене над телом старог краља, да је њихово деловање само привремено заустављено, а да једино чему се преживели могу надати јесте да ће њихов живот - а самим тим и њихово трпљење - бити краћи. (Костић 1994: 192)

7.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у *Краљу Лиру*

У *Краљу Лиру* се агонија живота указује као гора од смрти, а само доживљавање смрти је толико потресно и трагично да проузрокује нове смрти. Лир и Глостер живе животом горим од смрти, Корделију затиче незаслужена смрт због које Лир умире, Кент неће поднети Лирову патњу и смрт, а Едгар ће једва преживети очеву смрт. Естетички и аксиолошки најупечатљивије сцене су управо литерарно снажне инсценације смрти, које изазивају интензивни доживљај овог феномена. Глостерово жељено самоубиство, иако гротескно, крајње је потресно и трагично, као и његова коначна смрт. Лирова смрт, као неминовна последица смрти Корделије, је драматизована у једној од најпотреснијих сцена које је Шекспир написао.

Најјачи утисак о смрти који се стиче из ове трагедије је да се она не може предвидети, призвати или одложити, нити се њен трагични ударац да ублажити. Као суверени господар живота, смрт наступа силовито, насилно и неочекивано, нема обзира према својим жртвама и не нуди конвенционалну хришћанску утеху. Сузан Снајдер је у праву када каже да сви ликови у овој драми умиру у погрешно време. Глостер и Лир, којима је живот донео окрутну казну трпљења, умиру тек онда када им је одузето све:

друштвени статус, породица, љубав, вид, разум. Енормну патњу трпи више ликова у *Краљу Лиру* него у осталим Шекспировим трагедијама, а Едгарова нада да се „све у своје време“ дешава (што је хришћанско учење) је апсолутно неуверљива.

Глостерова смрт је наступила превише касно. Слеп, намучен, напуштен старац покушао је да пронађе спас у самоубиству. Он се клечећи обраћа боговима, оправдавајући жељу за самоубиством тиранијом и мучењем које доживљава. Ово је сенеканска и стоичка визија самоубиства као чина који човек да жели изврши посве рационално, онда када више не види сврху у животу.

О, моћни богови!
Одричем се света; пред вашим очима
Скрушено стресам свој велики јад.
Кад бих га могао поднети и даље,
Без буне против свемоћне вам воље,
Стењак мог живота догорео би сам. (Šekspir 1966, IV, vi: 447)

Едгар је спасио оца од самоубиства да би га излечио. Међутим, ни он сам није сигуран у исход тог поступка јер се боји да и та обмана оцу може бити довољан окидач за смрт. Свестан очеве патње, одбацивања живота и губитка вере, он страхује да је сама жеља била довољна да му донесе смрт.

Ја одлазим.
А ипак не знам дал` не би обмана
Опљачкати могла благајну живота,
Кад живот на крају пристаје. Да је био
Где мишљаше да је, сад би му мисао
Престала. Је ли жив ил` мртав?...
Можда ће заиста умрети.
Ипак оживљава. (Šekspir 1966, IV, vi: 447)

Иако је Едгарова мистификација имала за циљ да поврати оцу веру у живот, Глостер није престао да прижељкује смрт. Његов покушај самоубиства није ништа променио, богови су остали неми, а његов живот се наставио у болној агонији.

Глостерово самоубиство има смисла само ако богови постоје. Оно је протест против незаслужене патње и неправде света. Тај протест се врло одређено обраћа некоме. Позива се на есхатологију. Чак ако су богови и округли, то самоубиство морају узети у обзир. Оно ће се рачунати у крајњем обрачуну између богова и људи. Има вредности само кроз однос према апсолуту. Али ако богови не постоје и не постоји морални поредак света, Глостерово самоубиство ништа не мења и ништа не решава. Оно је само акробатски скок на празној сцени. Привидно је и неуспело не само у чињеничком току. Гротескна је тада не само пантомима него и гротескна цела ситуација. Од почетка до краја. То је чекање Годоа који не долази. (Кот 2000: 122)

Глостер ће чак пожелети и Лирово лудило да би престао да буде „свестан своје страшне патње“. Када коначно од Едгара чујемо наративни извештај о Глостеровој смрти која је уследила због напуклог срца, „одвећ слабо да издржи сукоб између два крајња осећања та, радости и туге, препукло с осмехом“ (Šekspir 1966, V, iii: 471), готово нам је драго што је Глостерова патња коначно окончана. Та Едгарова исповест

садржи и признање сопствене кривице због касног откривања свог идентитета оцу, али наглашава и љубав која није могла да победи смрт.

Краљ Лир... је Шекспирова најснажнија представа патње... *Краљ Лир* садржи велики број сцена у којима је утеха нуђена, али није имала ефекта... У свакој сцени у којој има бола, има некога ко тежи да тај бол умањи. Али ово олакшање ретко долази. Схватајући како јако права туга боли, тешиоци изгледа осећају да вербалне формуле нису довољне, да се тако велика патња не може ублажити изрекама. Као последица, они губе своју привилегију и улазе у олују патње у покушају да изразе утеху која је суштинска, а не само вербална. (Swiss&Kent 2002: 33)

Лир је од почетка свог суноврата имао поред себе тешитеље, саветнике и верне поданике (Будалу, прерушеног Кента, Глостера, прерушеног Едгара), али они нису могли да ублаже његову патњу, већ су сами увучени у њу. Лирова патња је производ сопствене кривице и морала се самостално преживети и искупити. Од тренутка када га је Гонерила укорила због охолог понашања његових витезова и захтевала да преполови своју свиту, Лир ће схватити своју заблуду у вези са Корделијом и вртоглаво почети да губи тле под ногама. Он је сањао спокојан остатак живота и исто такву смрт, али се сан претворио у кошмар.

О, Лире, Лире! Удри по капији
(Удара се по глави)
Што пусти лудост, а памет истера. (Šekspir 1966, I, iv: 386)

Лирова патња достиже врхунац у сцени на олуји. Само племићев извештај је довољан да схватимо у каквом се стању краљ налази. Излаз из оваквог стања може се наћи само у смрти.

У борби са бесним елементима.
Позива ветар да земљу у море
Сруши, или таласе дигне изнад копна,
Да се све промени ил` нестане све;
Чупа седе косе, што дивљи вихори
У слепом бесу и помами својој
Дограбе и у ништа разбацују;
Упиње се да у малом људском свету
Надмаши борбу ветрова и кише.
У овој ноћи, кад и мечка љута
Мирно лежи, а лав или гладан вук
Чува суву кожу, он гологлав јури
И позива неку моћ да сруши све. (Šekspir 1966 III, i: 413)

Лирово лудило и олуја потврђују кошмар у који је бачен, а онај почетни сан о лакој и спокојној смрти сада се показује као неостварива илузија. Од „неке моћи“ захтева или промену стања или нестанак: кћери, себе па и читавог човечанства. Лирова патња је у овим сценама неподношљива, јер посматрамо како се читав универзум удружио „против ове старе, седе главе. О! Срамно је то.“ (Šekspir 1966 III, ii: 415) Пред тим бесним елементима (ветровима који урлају, млазевима који лију, сумпорним муњама, громовима који потресају затруднелу облину света) Лир је само јадан роб, „слаб презрени старац“ и „човек... спрам кога грешило се више но што је

грешио.“ (Šekspir 1966 III, ii: 415-416) Он ће увидети своју кривицу, исказати емпатију према мање повлашћенима и коначно ће пред приликом лудог Тома схватити да „човек није ништа више но то... човек у његовој битности, неопремљени човек није ништа више од такве бедне, голе, двоножне животиње.“ (Šekspir 1966 III, iv: 422) Ако одбаци све друштвене конвенције, остане без иједне друштвене улоге, изгуби кров над главом и разум који одваја човека од животиње, човек остаје бедна, гола, двоножна животиња. Лир ће тада схватити да је суштина човека одвојива од његовог статуса, ауторитета и моћи, богатства, каже Брустејн. (Brustein 2009: 232)

Лир схвата да су људи, пре него потпуно другачија врста, ближи животињама. Наш понос и претензије су све позајмљене из природе, нису суштинске нашим бићима. Неприлагођен човек живи у стању физичке нагости, да, али исто тако и у стању духовне нагости. Све ствари које ми вреднујемо, укључујући и нашу здраву памет, су само „позајмљене“, дате нам уз допуштење, пре него на чување. (Brustein 2009: 234)

Међутим, пасти са позиције краља у овакво телесно и духовно стање је горе од смрти. „Махнит као узбуркано море“, Лир ће наставити да пркоси животу и смрти, али не можемо се отети утиску да та патња предуго траје. Призор лудог Лира „цепа срце“ Едгару и Глостеру у сцени у којој Шекспир мајсторски спаја два заплета и два старца доведена до ивице понора. Глостер осећа како свемир нестаје у ништа, а Лир да је свет свакако „глумиште будала“ и он сам играчка судбине. Када га племић одводи, он исмева могућност да „лепо обучен ... к`о нагиздан младожења“ (Šekspir 1966, IV, vi: 452) умре. Већ је дошао до филозофске истине да је човек рођен да умре, одбацио је заблуду човека да се по много чему разликује од животиње и смрт на тренутак може да постане и предмет шале.

Својим падом мери и уобручује највећи људски простор: од краља до просјака и од воље која себи све подређује до душе у којој је ум дефинитивно поражен и понижен лудилом. И када падне завеса Лировог моћништва, њега више ништа не дели од било ког човека... По томе је Лир највећи Шекспиров трагични јунак. Он није само допро до дна себе, већ је, ако се тако може рећи, прошао с ону старну себе. Његов пад са краљевских висина спустила га је у живот као нешто много веће и шире од њега самог. Напрасног и хировитог Лира патња је ослободила ћудљивог лутања бића и усредредила на једну исконску тачку бола. А та тачка је оно у чему се стиче све што живи и пати... У Лировој души сада нема места само за оно што „није“ односно за оно што човек сам, мимо природе, измишља и твори као неку вештачку своју надри-стварност. Отуд је Лир у тренуцима свог луцидног лудила и против одеће као највидљивијег облика људске „извештачености“. И с тога је за Лира политичка власт највеће зло, будући најопаснији облик човековог одљућивања, умишљености, притворности и одвајања од природе. Зато је, између осталог, *Краљ Лир* једина Шекспирова трагедија у којој споредна радња тече паралелно са главном... Преко Глостеровог удеса и његовог слепила које се не разликује од Лировог лудила, она се распростире на све патнике које је патња довела до предела истинског саосећања и са-патње. (Кољевић 1981: 152-153)

Буђење из лудила доноси Лиру отрежњење и суочавање са реалношћу. Живот који је до тада водио је био једнак пакленој смрти, а буђење из гроба му делује неправедно јер зна да је такву смрт заслужио. Привезан за „огњени точак“, сузама које „пеку к`о растопљено, врело олово“, Лир је искупио своје грешке. Тада ће му Корделијина „рајска душа“ дати опрост и вратити веру у почетни сан да смрт може бити дочекана

спокојно. Њихово уједињење је посебан чин искупљења, тренутак узвишене љубави, радости и у заробљеништву. Лир сада може бити задовољан и у љусци од ораха, као Хамлет, само да је Корделијом. Он одбацује и земаљски и дворски живот, а пригрљује духовну замену: ћеркину љубав, сугерише Бристејн. (Brustein 2009: 236)

И таман када прихватимо да је Лирова патња била вредна овог обновљеног односа љубави оца и ћерке, Шекспир ће на сцену вратити Лира лудог од бола због смрти Корделије.

Урлајте, урлајте, урлајте! О, ви сте
Људи од камена. Да имам језик ваш
И очи, ја бих њима парао
Свод небески. Она је отишла
Заувек. Знам кад је ко мртав ил` жив;
Она је мртва к`о земља. Дајте ми
Огледало, па ако њен дах
Замагли или овлажи камен тај,
Онда је жива. (Šekspir 1966, V, iii: 474)

Лир не жели да верује да је Корделија умрла, иако зна да је „мртва к`о земља“. Њему је потребан доказ даха на огледалу који се, поред пера, традиционално користио да би се потврдила смрт. Негирање Корделијине смрти је доказ Лировог поновног психолошког пропадања и повратка лудилу. Међутим, без наде у бесмртност вољене особе, човеку би живот био неподношљив. „Не да он види Корделијин дах живота, већ региструје људску неминовност да настави да инсистира на животу у процесу смрти, јер без овога он и она и ми смо већ мртви“, сугерише Калдервуд. (Calderwood 1987: 155) Лирово ишчекивање да се Корделија пробуди је илустрација постреформацијског веровања да смрт не мора да буде једна и коначна, каже Вотсон. (Watson 1994: 39) Сан тела као метафора смрти је била лако схватљива због учења о буђењу за време страшног суда и васкрсења тела које ће пратити други долазак Христа.

Корделијина смрт која долази после многих мрачних догађаја само доказује корозивни нихилизам који се провлачи кроз драму. Глостерово срце је пукло од среће, а Лирово од утучености и бола.

Лудица је моја јадна обешена.
Не, нема живота! Зашто да пас, коњ
И пацов имају живота, а ти
Ни даха? Ти ми више нећеш доћи
Никад, никад, никад, никад, никад!
Молим те откопчај ми ово дугме. Хвала,
Господине. Видите ли ово?
Гледајте је, њене усне погледајте,
Овамо!

(Умре). (Šekspir 1966, V, iii: 476)

У овом најпотреснијем говору у драми, смрт намеће своју коначност, а Лир је са једнаком упорношћу одбија, каже Кољевић. (Кољевић 1981: 158) У сукобу наде за њеним животом и бола због коначности њене смрти, на високој температури патње, у

климаксу бола његово срце ће препући. Дуалистичка филозофија Лира у овим тренуцима можда се може поистовети да Кантовом филозофијом која бесмртност није могла замислити у чистом уму, али у практичном јесте. Човек не може да замисли себе као непостојеће биће и не може да прихвати сопствено уништење, говорио је и Мигел де Унамуно у склопу егзистенцијалистичког учења. Чак и ако не верује у бесмртност, човек гаји малу наду у сопствени живот после смрти, јер без ње он не би могао да живи. (Унамуно 1990: 37)

Ми не знамо шта је Лир угледао у свом последњем часу.

Шекспирове речи нам то не откривају. Оне само говоре да је Лир погледао Корделијине усне и да је тим погледом дотакао дно дна своје осећајности, после којег може да уследи једино смрт... Ми не знамо да ли је Лир умро од превелике среће ако је мислио да је Корделија жива или од неиздрживог бола... Лирова срећа због Корделијиног живота и његова бол због њене смрти постају тако дубоко истоветни да разлике међу њима бледе. (Кољевић 1981: 159)

Трагични пад Лира и Глостера је последица упоредивих, али не истоветних животних околности, конкретно односа са децом. Каузални однос њихових поступака постаје уочљив посебно због постојања подударног двоструког заплета. Паралелна радња о Глостеру и његови синовима не доприноси само акцентовању општости и трагичности теме о непоштовању родитеља од стране деце и последица тог „неприродног“ стања, већ потврђује и родитељско преко и непромишљено опхођење према деци које може имати озбиљне консеквенце. Због две паралелне радње, које приказују исти проблем, Јан Кот и тумачи *Краља Лира* као средњовековни моралитет, а Лира и Глостера као представнике људског рода. Едмунд, Горенила и Регана изказују исту незахвалност очевима због користољубља. Међутим, ни кривица очева се не може у потпуности занемарити. Нагласили смо да је Лир изазвао сопствену несрећу тиме што је желео да му се удовољава, клања и ласка, онако како ће пријати његовом краљевском идентитету. То је за последицу имало одбијање Корделије да учествује у представи лицемерја, што ће је коштати прогонства, али је и изазвало револт Гонериле и Регане, чији ће поступци довести Лира до губитка разума. Глостер је, са друге стране, изманипулисан и инструисан Едмундовим малигним плановима да непромишљено делује против свог законитог и невиног сина. Без обзира на Глостерову благу кривицу у третирању Едмунда као копилета, он нам изгледа већа жртва од самог Лира сходно тој почетној грешци. Његова кривица лежи у слепом прихватању лажних доказа које је исценирао Едмунд.

Оправдање за наизглед безосећајне и непромишљене реакције очева налазимо у разочарању и бесу због очекиване, жељене, а неузвраћене љубави деце. У томе су Лир и Глостер једнаки. Лирово лудило постаје пандан Глостеровом слепилу, којима морају

искупити своју кривицу. Духовно „ослепљење“ је завладало Лиром због немогућности да прихвати монстроузност својих кћери и због спознаје сопствене кривице у погрешној процени једине ћерке која га је волела, док је Глостер лишен вида у монстроузној освети Корнвала. Међутим, његов живот се наставља у тихој духовној патњи, осећању кривице и жељи за смрћу. Обојица сnose последице својих поступака или грешака, због чега је ова драма често тумачена као параболо греха, покајања и искупљења. Скрхани болом, на другачији начин ће исказати своје разочарање. Лир постаје свестан своје немоћи и безнађа и покушава да пронађе спас у лудилу и даље настојећи да се бори против „пеликанских ћерки“, макар кроз умишљено суђење, док Глостер одмах жели да се реши истог осећања самоубиством.

Без разума и вида, основних обележја човека путем којих перципира стварност, Лир и Глостер ће јасније него икада спознати трагичну судбину човека, али и његову онтолошку природу. Љубав и самилост су осећања која чине човека и вреднују га, без обзира на смрт која је коначно и трагично одредиште живота. Друштвени положај, материјално богатство и привидно поштовање нису гаранте среће.

Ово сазнање не умањује трагичност Лирове и Глостерове патње, јер ће крајња последица њихових почетних грешака обојици донети смрт. Међутим, она се на тренутак ублажује када добију утеху и опроштај од своје деце. Превише стари и намучени да би могли да наставе да живе, а свесни тога да су последице њихових поступака исувише велике да би се могле анулирати, они умиру као прави трагични јунаци. Тиме што на сличан начин умиру, наглашава се већа вероватноћа оваквог исхода уколико се наруши друштвена, природна и породична хијерархија, али се истовремено појачава револт публике према злу и безосећајности који побеђују.

Остале Шекспирове „велике“ трагедије, колико год да су пуне несреће, претпостављају успостављање реда, али у *Краљу Лиру* богови остају неми, предатори побеђују, а доброта само „лепрша као лоша свећа која само што се не угаси. Драма је поглед у дубине неког монстроузног амбиса“, каже Брустејн. (Brustein 2009: 237) Крај драме представља тријумф хаоса и смрти. Неизвесно је да ли ће светло обновити таму старе Британије или ће је тама потпуно прожети, јер знакова Апокалипсе има много у драми: помрачења, грмљавина и земљотреси, олуја, ватрени точак, звук трубе. Сам крај драме (смрт Корделије и Лира) доноси ништавило и тишину јер „нема трагедије у њеном избацавању зла: трагедија је то да она укључује губитак добра.“ (Kottman 2009: 106) Из ништавила и тишине ипак су се родили знање и истина.

8. МАГБЕТ

Магбет је најкраћа трагедија из Шекспировог опуса у којој има највише натприродних елемената. Она је и највише јакобинска јер крије многобројне алузије на актуелне догађаје.⁷⁰ Највише је и класична у смислу чисте и једноставне композиције, брзог кретања централне радње и одсуства двоструког заплета. Од прве сцене смо суочени са натприродним појавама и ратном атмосфером, а катастрофа (убиство краља Данкана) се дешава врло рано у драми. Ови турбулентни спољашњи догађаји од почетка предсказују и прате ону унутрашњу борбу која ће се јавити у самом Магбету. За разлику од осталих протагониста „великих“ трагедија, којима је Шекспир карактеристично замагљивао мотивације да би их учинио недокучивим, Магбетови пориви за убиство краља су јасни. Он жели да приграби круну за себе, одлучно каже Гринблат. (Grinblat 2006: 354) Међутим, Магбет се не одлучује лако на чин убиства легитимно устоличеног краља попут других макијавелистичких ликова, већ је уплашен самим мислима о убилачким фантазијама које му потресају биће и само убиство чини готово против своје воље. Вештице и леди Магбет ће му дати подстицај да га изврши.

Особине Магбета као трагичног јунака ове драме одударују од Аристотеловог нормативног обрасца грађења трагичних ликова. Вишеструки убица никако не би требало да израсте у трагичног јунака, с обзиром да патња и смрт такве особе не могу да донесу сажаљење и катарзу. Међутим, фокусирајући се на Магбетову психолошку борбу и потенцирајући његову свест о злочину, кривици и страху, Шекспир нам открива његову грижу савест и снажну жељу да пронађе мир, чиме умањује осуду публике. Залажењем у мрачни део своје свести, завиривањем у свој „тамни вилајет“ и суочавањем са демонима несвесног, Магбет је покушао да надвлада своје нагоне и жеље, али није имао јаку вољу да их спута. Фројд је саму смелост човека да се упусти у

⁷⁰ Драма је написана 1606. године, али је историјска прича о краљу Магбету из XI века записана још у *Холиншедовој хроници*. Шекспир мења историјске чињенице и чини Банка, претка Џејмса I, честитим ликом, а Магбета злочинцем. Код Холиншеда су они савезници. Шекспир у драми алудира на многе савремене догађаје и личности. (види Костић 1994: 202-207) Када уснули вратар замишља да је чувар пакла и назива оне с друге стране врата дволичњацима, то је директна алузија на језуита Хенрија Гарнета, писца „Трактата о двосмисленом изражавању“, који је погубљен као учесник *Барутне завере* из 1605. године. (паромелне Џивојновића 1966: 241) Многи критичари пореде суровост леди Магбет са шкотском краљицом Мери Стјуарт, мајком краља Џејмса I, која је учествовала у убиству супруга лорда Дарнлија. Паралеле се могу повући и између јаловости краљице Елизабете I, која је препустила престо Џејмсу I, са непостојањем наследника Магбетове династије. Присутност и значај вештица у трагедији су, такође, наглашени због краљевог интересовања за ова мистериозна бића. Историја приказана у овој трагедији се понавља: одрубљена Мекдоналдова глава са почетка драме предсказује Магбетову главу на колцу, док разједињена Шкотска доживљава поновно уједињење и удружује се са енглеском војском ради одмазде Магбета. Оваквим исходом радње се директно велича династија Стјуарта и поступци краља Џејмса I (Банковог потомка) који је као шкотски краљ, ступивши на престо Енглеске, ујединио две државе. Као у легендарној причи о Бруту који је основао Британију, ширио се мит да је Џејмс I предодређен да је поново обнови.

истраживање сопствене свести сматрао јединим чином који му даје право да говори у првом лицу, како нам интерпретира Требјешанин. (Требјешанин 2009: 139) Будући да је Магбетова савест и борба блиска људској, ову драму можемо назвати и импресионистичком. Његово срљање у касније злочине и убијање људи који му уносе стрепњу, могу се схватити и као једини, њему знан, начин да поврати душевни мир. Напуштен од свих и мучен тешким мислима, свестан тежине свог првог злочина, Магбет не види начин да се врати на пут добра. Покушавајући да отклони све препреке које га чине неспокојним, он постаје оличење зла. Као да се нашао у зачараном кругу из ког нема правог излаза осим смрти.

Драмом доминирају злокобне сцене природних непогода и натприродних претњи, које са истом јачином подражава дејство Магбетовог зла, онда када је ослобођено стега друштвених и етичких скрупула. Макрокосмос и микрокосмос су поново у садејству. Прва сцена првог чина нас одмах уводи у застрашујући свет драме који је очигледно удаљен од људског света са којим се срећемо у *Краљу Лиру* или *Отелу*, сугерише Џенет Дилон. (Dillon 2007: 115) Радња у *Хамлету* почиње са појавом духа, али се он доживљава као претња постојећем реду, а не као део тог система. У *Магбету*:

Први звук је грмљавина, прва слика је севање. На сцени су три вештице, карактери који припадају нашим, дечјим кошмарима - оне су застрашујући натприродни стереотипови које одмах препознајемо. Утисак прве кратке сцене је, дакле, апсолутан: до тренутка када се ове три вештице договоре да се поново нађу, публика зна да се свет ове драме разликује од свакидашњег живота. Правила свакодневног живота не важе јер свет ове драме садржи магију и натприродна бића. (Marsh 1998: 25)

„Лепо је ружно, ружно лепо“ – говоре три вештице у глас, док ритам њиховог говора подсећа на бацање чини и појачава ефекат бесмислености језика и ситуације. Оне нас уводе у кошмарни свет Магбета и *Магбета*. Њихова улога и загонетне речи нам постају јасни тек на крају драме: Магбет ће касно схватити да ништа није онако како изгледа или како је веровао да јесте, подстакнут предсказањима вештица. Свет је заменио категорије вредности. Ова кратка сцена мистериозно наговештава намеру вештица да се сретну са Магбетом и уводи нас у поље смрти, јер указује на битку која се дешава у близини. „Зле вештице у *Магбету* наговештавају ужас јер се људи већ убијају, сакате и проливају крв“, каже Марш. (Marsh 1998: 28) Силе другог света доминирају овом Шекспировом трагедијом као ниједном другом, а њих контролише сама богиња смрти – Хеката. Та богиња утвара и духова, то демонско биће које чува кључеве Хадових капија, господари душама мртвих. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 449) Магбетова душа ће одмах постати њено власништво. Од самог почетка радње, Хекатине слуге сеју семе смрти и уносе хаос који ће доминирати

читавом радњом. Три судбине или Мојре, са којима је и Фројд упоредио три вештице, креирају људску судбину која је одређена смрћу, каже Вотсон. (Watson 1994: 136)

После метафизичке претње којом драма почиње, Шекспир нам приказује физичко разарање живота на бојном пољу. Ратне околности, свирепа убиства и реке крви представљене су нам већ од друге сцене првог чина, кроз извештај рањеног дворског часника. Човек на самрти доноси вести о ужасним убиствима и смрти издајника. Ако је рат грозан „призор смрти“ (Šekspir 1966, I, iii: 253), онда се Магбет доказао као његов главни актер, будући да је именован као „младенац Белонин“ (Šekspir 1966, I, ii: 248), односно поданик римске богиње рата. Иако шкотска војска задаје насилне смрти у ратним околностима да би очувала живот и мир, у биткама се већ назначује Магбетова окрутност и нељудскост. Ове прве сцене граде слику варварског и насилног света, света у коме Магбет као ратник доживљава смрт као нормалну појаву.

Професор Куљић је објаснио специфичан и амбивалентан однос војника према смрти у ратној ситуацији. Ратник се суочава са могућношћу сопствене смрти, али и са обавезом да убија. Колективни интереси једне стране у рату нуде осећај смисла чак и у смрти. „Смрт је у рату посвећено и смислено збивање. У рату се не изоштрава само проблем смисла смрти онако као у религијама избављења, него употреба смрти на фронту, а не у кревету, постаје извор нарочитог достојанства.“ (Kuljić 2014: 158) Из тог разлога, ми Магбетову окрутност у рату не осуђујемо, нити се часна смрт младог Сјуарда у рату оплакује. Међутим, Фројд је у ратним разарањима, убиствима, садизму и деструкцији видео урођењу животињску страст човека и препознао његов нагон смрти. Човек није „боголико и алтруистичко створење у којем нема изворно рђавих нагона и намера“, каже Фројд. (Frojd 2011: 9) *Homo homini lupus est* – Човек је човеку вук. Магбет од почетка исказује особине које су више бестијалне него хумане. Међутим, док су у служби владајуће идеологије, оне су не само прихватљиве, већ и пожељне. Злоупотреба смрти и непоштовање живота у рату су присутније појаве него у мирнодопско време. Танатополитичка манипулација животима и телима војника је приметна и у *Магбету*, када шкотска војска не дозвољава норвешком краљу укуп његових мртвих војника док за њих не плати откуп. Основна сврха сахране је указати достојанство човеку после смрти, како каже историчар Арнолд Тојнби (Toynbee 1969: 60). Међутим, шкотске војсковође одузимају то достојанство својим непријатељима. За ратника је социјална смрт веће понижење од физичке смрти. Човек се смрти прибојава, између осталог, због неизвесности да ће сећање на њега наставити да живи, што му једино нуди наду у социјалну бесмртност. Без знаног гроба и живих потомака, сећање на покојника ће пре избледети. Посебно се издајници у *Магбету* кажњавају бруталном

смрћу, а њихови посмртни остаци се користе у политичке сврхе ради застрашивања побуњеника. Мекдоналд је располоућен „од пупка па до њушке“ (Šekspir 1966, I, ii: 247), а његова глава прети са бедема.⁷¹ Потоци вреле крви који теку бојним пољем Шкотске подсећају дворског часника на нову Голготу или „поприште лобања“, место на коме се извршавају смртне казне, место на коме је Исус Христ страдао. Дејвид Фарли Хилс истиче да је *Магбет*, заправо, драма греха и казне за грех која се, слично средњовековним моралитетима, бави питањима смрти. (Farley-Hills 2011: Chapter 11) Магбет је првобитно приказан као одан, храбар и немилосрдан ратник, али он одмах добија и улогу посредника смрти услед општег покоља у рату, сматра Хилс. Постаје окрутни убица и похлепни тиранин. Почетни грех убиства краља учиниће му од живота пакао, да ће смрт дочекати као избављење и прекид патње.

Магбетово стремљење вишим циљевима, искушења на која наилази и његов пад, највише асоцирају на библијску причу о првом греху. Вештице и Леди Магбет би у том случају биле сатанске змије које наводе на грех. На путу сагрешења и Магбет и леди Магбет ће, попут Адама и Еве, изгубити своју душу и бесмртност. Међутим, како је Магбет краљевска фигура која се трансформише у монстроузни и ђаволски лик, његов лик се може поистоветити и са Луцифером, истиче Херберт Корсен. (Coursen 1967: 376) Магбет је могао да ужива у привилегијама које му је Данкан омогућио, али је одлучио да се побуни против владара. То ради са јасним знањем да чини грех, односно, не обазире се на друштвене и етичке владајуће норме. Виктор Иго је чак поистоветио Магбета са библијским Нимродом, првим ловцем на људе, а свет драме је описао као безбожни. Магбет није мотивисан амбицијом, него глађу чудовишта увек могућег у човеку, сматра Иго. Он лако срља из похлепе у насиље, злочин и лудило:

Магбет више није човек. Он је тек једна несвесна енергија која се дивљачки ваља према злу. Никакве представе о праву убудуће; жеља је све. Прелазно право, краљевство, вечно право, гостопримство, Магбет их убија једно за другим. Он их више него убија, он их не познаје. Пре него што крвави падну под његову руку, они почивају мртви у његовој души. Магбет почиње тим зверским убиством, убивши Данкана, убивши свога домаћина, ствар тако страшна да су, те ноћи кад је Данкан био заклан, његови коњи подивљали. Након тог првог учињеног корака, сурвавање отпочиње. То је лавина. Магбет се котрља. Он је гурнут. Он пада и опет се диже из једног злочина у други, све ниже. Он трпи туробну силу теже материје која осваја душу. Он је једна ствар која руши. Он је камен из рушевине, ратни пламен, грабљива звер, бич. Он кроз целу Шкотску, како какав - такав краљ, предводи своје босоноге плаћенике и вуче своја тешко опремљена вешала, кољући, харајући, масакрирајући... Најзад катастрофа долази, бирнамска шума се покреће... природа губи стрпљење, природа почиње да дела против Магбета; природа постаје душа против човека који је постао снага. (Igo 2009: 158)

Читав свет *Магбета* је један велики покров одакле је Бог протеран. Магбет влада једном космолошком празнином у коју се Бог не може ни вратити, истиче и Харолд Блум. (Bloom 1998: 525) Магбет повлачи велики број жртава са собом у хаос као да је

⁷¹ Овакве слике нису само пуки пример употребе сенекинских драмских елемената, већ су сцене из реалног живота које је Шекспир имао прилику да виђа на улицама Лондона.

вођен фројдовским нагоном смрти. Он је убио и Бога, а нова Голгота коју је створио не нуди васкрсење. Шекспир нам показује како владар може имати исцелитељску моћ на примеру енглеског краља Едварда, али Магбет је разарајућа моћ. Ако је Бог и присутан у *Магбету*, онда је његова хришћанска и исцелитељска улога деградирана, каже Ферни. (Ferne 2013: 67) Магбет је Бог деструкције, он одлучује о људским животима и ослобађа их самог постојања, кога и сам жели да се реши.

Амбиција, свирепост и тиранија су особине које не карактеришу само Магбетов лик, већ указују на опште могућности људске природе. Магбет се може посматрати као архетипска слика сваког амбициозног човека који се, у сличним околностима, може надати само трагичној смрти, сматра Ото Лудвиг. (Ludwig 2006: 148) Међутим, у вољи човека да преузме судбину у своје руке се огледа и његова снага и величина. Из тог разлога се истовремено осуђује и сажалева Магбетов живот, истиче Вотсон. (Watson 1994: 135) Оно што га чини трагичним јунаком је покушај да победи судбину и осигура сопствену будућност. Чинећи то, Магбет постаје водећи актер Котовог „великог механизма“ и пење се степеницама моћи, вршећи злочине. Тај исти механизам ће јунаку и пресудити. Магбет ће кроз кошмар, ноћ и крв уништити прво туђе животе, а затим и сопствени. Он је „заражен смрћу“, како каже Кот.

Шекспир не описује у *Магбету* само утицај зла на свет, већ процес настанка зла у самом човеку. Бескрупулозно манифестовање снаге, моћи и зла зарад личних и себичних интереса негативни је део оне ренесансне традиције веровања у могућност појединца да оствари своје циљеве упркос друштвеним ограничењима. Међутим, Магбет није класични макијавелиста јер је гоњен кривицом и осећањем греха толико да смрт прихвата као спасење. Он исказује ничеовску „вољу за моћ“, бескрупулозност и бестијалност, али на том путу пати због губитка људскости, храбрости и сна, што га води нихилизму. Из тог разлога Кољевић назива ову трагедију антиничеовском. (Koljević 1978: 62) Много пре Ничеовог испитивања суштинске природе човека, Шекспир ју је анализирао на примерима многобројних ликова и дошао је до закључка да је човек у стању да убија, али исто тако и да носи страховиту кривицу за тај неприродни чин, која ће се неизбежно манифестовати, свесно или несвесно. Магбетови су најбољи пример за то. Магбет:

[О]д првих сцена себе одређује кроз негацију; за себе је онај који није; није онај који јесте. Утонуо је у свет као у ништавило, само је онај који би могао да буде. Магбет само изабера себе, али после сваког од тих избора је сам себи више туђ и све страшнији. „Све у њему осуђује себе што је тамо“ (5.2.). Формуле којима Магбет покушава сам себе да одреди чудно су сличне језику егзистенцијалиста. Бити - има за Магбета вишеструко, или бар двојачко значење; значи непрестано раздирану супротност између егзистенције и есенције, између живота „за себе“ и живота „у себи“. (Кот 2000: 95)

Он покушава да побегне од кошмарног света, али све дубље у њега упада. Све што жели да заборави и потисне, стално му се појављује пред очима: крв, бодеж, дух. Иако је амбиција првобитна страст која покреће Магбета⁷², Лили Кембел истиче да је кроз Магбетов лик представљена студија страха као страсти којој се, као опозитна снага, супротставља храброст. Магбетова храброст описана на почетку драме је преувеличана, што ћемо схватити већ у сцени сусрета са вештицама. Међутим, храброст се у ликовима Макдафа и Малколма показује као победничка снага. Сујеверни страх, меланхоличан страх, страх од оних који познају његове тајне, страх од ривала и од оних којима је наудио, наводе Магбета да извршава убиство за убиством, истиче Кембелова. (Campbell 1961: 238) Када суманути страх почне да се изражава кроз меланхолију, кошмаре, визије и духове, он постаје толико неподношљив да појачава нагон за уништавањем самог живота. „Макбет је у суштини стравична психолошка трагедија и истовремено дубока психолошка анализа која понире до највећих дубина тешко поремећеног духа два славољубива и окрутна лика, мушкарца и жене, спојених у брачној заједници.“ (Петровић 2004: 8)

Фројд је о трагедији *Магбет* писао у есеју „Неки типови карактера са којима се срећемо у психоаналитичком раду“ („Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work“). У склопу поднасловне расправе „Уништени успехом“, Фројд се бави анализом Магбетових поступака са аспекта теорије о егу. Овај психоаналитичар указује на то да его толерише жељу човека и третира је као безбедну само док она постоји у фантазији и далеко је од остваривања. Када се приближи испуњењу и почне да прети да постане стварност, его ће се упорно борити против ње. Тада ће наступити фрустрација коју је Фројд другим речима звао савест и сматрао ју је првим знаком менталне болести. Она се јавља као реакција на неиспуњеност захтева реалности у самом бићу. Успех, такође, може да фрустрира, јер када се досегне дуго очекивани циљ људи су склони порицању. Досегнут циљ постаје окидач сећања на дугогодишњу фрустрацију, сматра Фројд. (Freud 1916: 316-317) Они „уништени успехом“ су заправо они уништени савешћу, односно негирањем и порицањем успеха, као што је Магбет. Леди Магбет, такође, почиње да губи додир са реалношћу оног тренутка када постигне успех, односно, када оствари жељу.⁷³

Фројд је издвојио проблем потомства као важан разлог отуђености и психичке деформације Магбетових. Ако имамо на уму да се у световном смислу можемо надати

⁷² „Према мишљењу краља Џејмс I, једна од две велике страсти која води људе у искушење и чини их подложним субјектима вољи ђавола је амбиција.“ (Campbell 1961: 214)

⁷³ Овакво Фројдово читање *Магбета* детаљно интерпретира и Нед Лукачер у делу *Демонски ликови, Шекспир и питање савести*. (1994. Ithaca and London: Cornell University Press.)

бесмртности преко потомака, а у религиозном својим безгрешним животом, Магбетова фрустрација због неминовности и коначности смрти нам постаје јаснија. Могућност есхатолошког блаженог постојања му је онемогућена због великог греха, а нада у световну бесмртност му је ускраћена недостатком потомака. Магбет је опседнут својом јаловошћу више од своје супруге која је имала децу, мисли психијатар Стеван Петровић који је написао психолошку студију *Макбет и леди Макбет* (2004). Жеља за сопственом децом се претвара у мржњу према туђој деци: Данкановој, Банковој, Макдафовој и Сјуартовој. У светској трагичној литератури готово да нема тако крволочног чедоморца и убице какав је Магбет, истиче Петровић.

Фројд је био заинтригиран сличностима лика леди Магбет и краљице Елизабете I, а убиство Данкана је тумачио као алузију на погубљење шкотске краљице Мери Стјуарт. Елизабета I је оставила упражњен престо јер није имала деце, те ју је Џејмс I наследио. Фројд сматра да потоња убиства која Магбет чини нису вршена само из жеље да се очува престо, већ су последица фрустрираности и неуспеха човека који не може да створи потомство. Будући да су покушавали да затру потомке више породица у драми, Фројд сматра да је недостатак деце поетска правда за Магбетове. (Freud 1916: 319-320)

Овај психоаналитичар је размишљао о идеји Лудвига Јекелса да су Магбетови једно биће или два дела исте личности и сам је прихватио могућност такве интерпретације. Одређени Магбетови страхови се пресликавају на његову супругу: његов страх од последица убиства преовладаће у њој на крају драме, његове халуцинације постају основно обележје њене менталне болести, његово убиство сна њој доноси сомнабулизам, а крв, за коју је мислио да је неизбрисива са његових руку, постаће њен стални подсетник убиства. „Заједно, они исцрпљују све могућности реакције на злочин, као два разједињена дела једне психичке индивидуалности.“ (Freud 1916: 323)

Магбет је, на много начина, и прича о моралном реду која има јаке хришћанске основе. Сам Магбет руши све циклусе регенеративне природе неприродним убиством краља и природно је да мора бити кажњен искључењем из тих истих циклуса, сугерише Роберт Вотсон. (Watson 1994: 135) Зато ће ноћ заменити дан, ходаће у сну спавање, јесен ће сменити пролеће, јаловост плодност, а живот ће уступити место смрти. Силе природе ће жестоко реаговати да неприродни чин убиства краља и изокренуће своје законе, наглашава и Сузан Снајдер. (Bloom 2010: 75) Мртви људи ће устати, шуме ће се покренути и појавиће се човек кога није родила жена. Поремећаји у природи су у овој драми продорнији и страшнији од титанске олује у коју је био бачен краљ Лир, а

повратак реду на крају драме је сувише тоталитаран, према мишљењу Вотсона, иако је јакобинска пропаганда заговарала повратак природном реду.

У овој трагедији, којом доминарају ноћ, страх и кошмари, убиства, ратови и крв, многобројне смрти, одрубљене главе и духови, пророчанства, природне катастрофе и натприродни феномени, немогуће је не осетити апокалиптичну претњу која се надвила над Шкотском, али имплицитно и над целим светом ако њиме влада рука тиранина, а потомство се не може основати или очувати. Смрт је као феномен присутна у драми физички и метафизички, реалистично и симболично, експлицитно и имплицитно. Сам Магбет представља највећу претњу животу, опстанку и просперитету Шкотске која престаје да буде мајка-земља и постаје колективна гробница. Он је директно или индиректно кривац за све смрти у драми.⁷⁴ Магбет је попут четвртог јахача Апокалипсе који незауостављиво сеје смрт, једном када је утишао савест у самом себи. Шекспир најчешће римује Магбетово име (Macbeth) са две енглеске речи: heath (пустош) и death (смрт) и то не чини случајно.

Осећај сталне претње животу и близине смрти које ова трагедија изазива, пренео се кроз простор и време. Наиме, ову драму прати чудна репутација и сујеверје, који су до те мере изражени да се у позориштима широм света избегава помињање имена главних ликова. Приче о несрећама које су пратиле извођења ове драме су многобројне: глумци су се повређивали и умирали те веровање у клетву постоји и данас. Од познатијих случајева можемо поменути Лоренса Оливијеа који је, док је играо главну улогу у драми 1937. године, прво напрасно изгубио глас, а затим избегао сигурну смрт када је велики терет са плафона пао и смрскао столицу у којој је пре тога седео. Продукција *Магбета* из 1942. године, коју је режирао и главну улогу у њој играо Џон Гилгуд, имала је чак четири жртве. Глумице које су играле две вештице, глумац - Данкан и сценски дизајнер су умрли док је представа била на репертоару. Када је Чарлстон Хестон играо улогу у овој драми имао је озбиљну незгоду, после чега је веровању у клетву коју са собом носи ова драма било још израженије. Велики руски редитељ, Константин Станиславски је спремао велику продукцију ове драме у московском театру. Када је за време пробе глумац који је играо Магбета пришао месту одакле је шапач требало да га подсети на заборављен текст, открили су старог шапача мртвог са скриптом у рукама. Станиславски је отказао представу и никада више није покушао да је постави на сцену. О овим и другим случајевима детаљно нас обавештава Марџори Гарбер. (Garber 2010: 118-120) Гарберова се пита шта је то у овој драми што

⁷⁴ Именицу смрт у овој драми (у преводу Велимира Живојиновића) највише изговара сам Магбет (пет пута од укупно тринаест помена ове именице). У оригиналном тексту именица death је изговорена двадесет један пут.

код људи буди страх и чини их подложним веровању у клетву? Сама драма је опседнута табуима, стварима које не би требало да буду сазнате, границама које не би требало прећи – а прелазе се. Њена тема је мистериозно и забрањено, сматра Гарберова. (Garber 2010: 121) У драми се стално прекорачују границе: сан-ходање, живот-смрт, мушко-женско, лепо-ружно, рај-пакао, ноћ-јутро. Људи нормално не ходају у сну, живот не би требало да личи на смрт, ни смрт на живот. У *Магбету* се прекорачују сви рубикони и то је оно што највише доприноси јези и тајанствености ове драме.

8.1. Однос бића према смрти у *Магбету*

Метаморфоза Магбета као главног трагичног лика је драстичнија од свих промена које доживљавају остали јунаци „великих“ трагедија. Од особина које је Аристотел одбацио као непримерене трагичном јунаку, Шекспир је успео да створи упечатљив драмски лик и архетипску слику човека који зарад моћи и славе може да падне на хијерархијској лествици „ланца бића“ испод животиње, упркос одбијању разумског дела бића да на тај пут крене. Највеће мајсторство Шекспира је у томе што је, упркос очигледној монстроузности Магбета, успео да га учини привлачним ликом који изазива нашу емпатију због велике борбе коју добро и зло воде у његовом бићу.

Магбет је цењени ратник, поданик и рођак шкотског краља Данкана. Његово јуначко, иако варварско држање у рату против побуњеничке и норвешке војске му доноси велику славу и захвалност краља. Поред храбрости коју је исказао у тој бици, крволочност и бестијалност су приметне особине које демонстрира приликом убиства издајника Макдоналда. Против Норвежана ће, заједно са Банком, исказати још већу суровост. Њихова силовитост у борби је била таква као да су „смерали да се у крви врелој купају, / Ил` да Голготу нову посвете“ (Šekspir 1966, I, ii: 247), обавестиће нас дворски часник. Магбет је велики ратник и убица непријатеља, који за своја касапљења добија друштвена признања. Тако танатополитика награђује убице када то одговара циљевима одређене идеологије.

Одмах после завршетка борбе, Магбет изговара речи: „Још тако леп и тако ружан дан не видех ја“ (Šekspir 1966, I, iii: 251), које одзвањају као ехо вештичаних речи да је лепо ружно, а ружно лепо и упозоравају на тајанствену повезаност њихових судбина. Дан су као ружан обежиле смрти многобројних јунака на бојном пољу, али задовољство због победе и смираја дана умањује ружна искуства. Живот за Магбета постаје загонетка бинарно-опозитног и контроверзног односа лепог и ружног – до позитивних ствари се понекад мора доћи жртвовањем и негативним средствима.

Истовремено постојање лепоте и ружноће, живота и смрти и јесте реалност живота. Све лежи у оку посматрача, у уху слушаоца или уму мислиоца. Доказ за то ћемо добити и у сусрету Магбета и Банка са вештицама. Магбет брзо поверује у појавност вештица и њихово предсказање, док Банко сумња у сопствени разум или умешаност ђавола. Само пророчанство о поседовању титула тана од Кодора и краља наводи Магбета на страх и преображава га. Демонстрирати агресију у служби државе је једна ствар, али смишљати неприродно и тајанствено убиство краља је друга. Банко ће га упитати:

Зашто се, добри мој господине,
Тргосте к'о да страх вам зададоше
Те вести уху тако пријатне? (Šekspir 1966, I, iii: 251)

У појави вештица, Магбет не види ни зло ни добро. Будући да се уверио да се њихово прво пророчанство остварило и да је он постао тан од Кодора, вештице не би требало да буду зле силе. Међутим, нису ни силе добра, јер Магбет узмиче у страху од њиховог предсказања да ће бити краљ. Он стрепи од растуће жеље да сам убрза ток догађаја и учествује у испуњењу тог последњег пророчанства. Сама помисао на убиство краља у њему изазива толику зебњу да он мисли да није у стању да такав чин изврши. Међутим, једном зачета, ова идеја га неће напустити докле год сам чин не изврши.

Што узмичем пред овим наговором,
Чија ми страшна слика косу диже,
И моје чврсто усађено срце
Нагони да на неприродан начин
О ребра моја туче?... Мисао је моја,
Тек замишљено вршећи убиство,
У тол' кој мери уздрмала царство
Кукавног људског бића мога, да се
Делатна моја моћ распинула
У слућењима и нагађањима,
Те ничега и нема осим оног
Што не постоји. (Šekspir 1966, I, iii: 255)

Уплашеност пред самом идејом о смрти и одузимању туђег живота је природна реакција људског ума. Човек није створен да убија, нити се једноставно може одлучити за тај неприродни чин. Савест, разум и моралне скрупуле су основне категорије које спутавају човека да импулсивно врши варварске радње. Магбет у том тренутку верује да ако је суђено да буде краљ, он се не мора користити неморалним и неприродним средствима да би до тог положаја дошао. Речи које могу да нам укажу на чињеницу да је и пре сусрета са вештицама у Магбету постојала жеља за престолом су оне које изговара Банку на крају ове сцене. „Дух су обамрли мој / Заборављене узбуркале ствари.“ (Šekspir 1966, I, iii: 255) Пророчанства вештица су га само подсетила на раније рођену жељу за престолом, на шта ће га подсетити и леди Магбет. Оне су му дале подстрек да интензивније размишља о тој жељи и планира њено испуњење. Вештице се тако могу посматрати само као одраз Магбетове деформисане душе и живота.

Потиснута жеља за престолом се враћа Магбету у тренутку Данканове објаве да престо оставља свом најстаријем сину Малкому. Тада он схвата да му је пут ка престолу неизвестан или далек у будућности. Мрачне мисли о убиству се интензивирају, али и страх од тог чина постаје израженији.

Звезде, светлост своју
Прикријте, да не назре она моју
Намеру мрачну, жељену дубоко!
Нека са мојих руку моје око
Одврати поглед, па нек` се изврши
Оно што око моје, кад се сврши,
Зебе да види. (Šekspir 1966, I, iv: 258)

Од тог тренутка почиње Магбетова унутрашња борба, преиспитивање способности да изврши убиство и испољавање страха од последица убиства. Питања о греху и есхатолошком животу која Магбет поставља су узгредна, јер он првенствено исказује страх од одмазде или смрти на овом свету уколико би његова кривица била откривена. Када би му неко могао обећати да ће убиство остати неоткривено и да ће он убирати плодове краљевске моћи, лако би се одрекао загробног живота, односно раја. Међутим, Магбет је свестан да се злочинима суди и на овом свету, а да је убиство краља највећи грех.

Да се и сврши кад се изврши,
Добро би било да се то што пре
Изврши онда. Када би убиство
Све последице сабрало у мрежу,
А исходом и успех заквачило,
Тако да сам тај удар буде све
Чега је било, а и свему крај,
Баш ту, на томе спруду времена,
На том плићаку његовом – тад живот
Прегорео бих загробни. Ал` нама
Вазда се овде суди већ код сваког
Случаја таквог, па се наук крвав
Којему друге учимо, тек примљен,
Враћа да кињи свог изумитеља. (Šekspir 1966, I, vii: 264)

Магбет је Данканов поданик, рођак, али и домаћин, који би требало да стане у одбрану његовог живота, а не да му прети. Краљ је добар и племенит владар и Магбет зна да би због његове смрти, анђели истицали краљеве врлине до неба уз „оптужбу против овог нечувено, / Безбожно грешног његовог смакнућа.“ (Šekspir 1966, I, vii: 264) Убити законски устоличеног краља, који је представник Бога на земљи, значило је супротставити се друштвеној хијерархији, закону, природи и самом Богу, према ренесансном веровању. Снаге божанске одмазде због страшног дела које Магбет замишља су фантазме чија је појава део идеологије јакобинског апсолутизма. Он замишља кошмарни свет кривице и кајања у коме ће живети ако изврши злочин. Трубе анђела, које би објавиле Данканову смрт, откриле би и Магбета као јахача Апокалипсе. Он зна да, осим властољубља, нема другог оправдања за његово убиство.

Ја немам друге оструге да смер мој
Мамузам, осим свог властољубља,
Које, у седло хтевши да се вине,
Прескаче сам тај смер и сурвава се
На другу страну. (Šekspir 1966, I, vii: 265)

Савест спречава Магбета да изврши убиство краља, али амбиција га је тако снажно „зајახала“ да је не може игнорисати. „Друга страна“ на коју ће га амбиција „сурвати“ донеће му онострану и онострану смрт, уместо срећне владавине. Преиспитивање исправности и моралности убиства краља открива Магбетов здрав разум, његов осећај за правичност и страх, али и осветљава његову суштинску природу за коју леди Магбет зна да је „препуна млека доброте човечанске“. Сличан Хамлету као филозоф кривице и сумње, Магбет се највише прибојава губитка части после извршења регицида. Шекспир је намерно дао велики простор Магбетовом премишљању који вага све позитивне и негативне стране овако крупне одлуке. Борба која се води у њему је психолошки исцрпљујућа и доказује Магбетову суштинску моралну природу која је у стању да донесе добре одлуке. Он тада одустаје од плана убиства краља који му је одао велику част и захваљујући чијим похвалама и наградама може живети на ловорикама славе.

Све док Магбетов его контролише супер-его, односно она правила која су усађена у нашу свест да би омогућила социјално постојање јединке могућим, он ће се опирати жељама несвесног ида или индивидуалног апетита. (McEachern 2002: 176-177) Међутим, изврсном психолошком манипулацијом, прорачунатим и циљаним нападима, леди Магбет успева да изазове у Магбету потребу да се докаже као војник, супруг, мушкарац и човек. Она ће пољубљати његов его и подсетити га на гласове несвесног ида. Преиспитујући његову храброст и љубав, назваће га кукавицом и натераће га на испуњење потајне жеље – владање краљевством. Магбет сме: “Оно све што доликује човеку; ко сме / Више од тога, није човек.“ (Šekspir 1966, I, vii: 266) Међутим, њена упорност, одлучност и убеђење да се јединствена прилика Данкановог боравка у њиховом дому не сме пропустити, почињу да уливају Магбету храброст да убиство изврши. Она кује план о тровању стражара, убиству краља и сценирању места злочина. Магбету је потребно охрабривање и самоохрабривање да би се усудио да тај „страшни чин“ изврши:

Сабрао сам се,
И сваку жилу своју затегао
За страшни чин тај. (Šekspir 1966, I, vii: 267)

Последње упозорење пред извршење убиства доноси му визија лебдећег ножа. Привид ножа је за Магбета веома упечатљив приказ, иако је сигуран да је он само слика „његова врућичава мозга“. Ренесансни човек је најчешће приписивао привиде и

визије, које не постоје у стварности, меланхоличном или плашљивом човеку, каже Лили Кембел. (Campbell 1961: 219) Када угледа визију бодежа, Магбет ће као меланхоличан човек на традиционални начин испитати илузију. Када буде видео крв на њему, он схвата да га очи варају, што не умањује његов страх и ужас од тог привида. Визија окрвављеног ножа га ипак води ка убиству и предсказује и симболизује крв која ће потећи из Данкановог тела.

Застрашујуће чулне обмане, као првобитно пројекције несвесних садржаја у спољни доживљени простор, у виду визуелизованих антропоморфних форми, почињу да се поново враћају у мозак, у коме се препознају у виду различитих слика и приказа, и да зачињу параноидне елаборације у мозгу Макбета. Он је у таквим стањима распет између реалних слика и надраних опажаја, недовољно свестан за које да се определи као своју стварност. Рекло би се да се у таквим стањима пре опредељује за наднаравне појаве него за стварне догађаје. Такви доживљаји све више га прожимају страхом и неизвесношћу. Он је у реализацији својих наума све мање поуздан, готово спреман на повлачење. (Петровић 2004: 92)

Психолошка борба се заправо води између несвесног и свесног садржаја Магбетове психе. Ирационалне силе које су пројектоване из његовог несвесног су снаге којих се прибојава. Зло које носи у себи ће се пробудити када се потиснута жеља ближи остварењу. Привид ножа је последица страха који је разобручио одбрану његовог несвесног, јер на површину свести израња слика стварног ножа којим је намеравао да изврши злочин, истиче Петровић. (Петровић 2004: 132-133) Колебање, које и даље исказује, је производ његове несвесне природе, што сведочи о постојању савести док га звоно не тргне и усмери на страشان чин. Фројд је сматрао да је човек подвојено биће у коме се стално сударају „свесно и несвесно, норме и нагони, унутрашње забране и афекти, рационално и ирационално“, како интерпретира Требјешанин. (Требјешанин 2009: 104) Када его испусти своје кормило, оно постане играчка у рукама импулса, мисли, привида. Вилсон Најт сматра да Магбет извршава убиство као у кошмару, слабе воље и у великом страху. (Knight 1968: 153)

Магбет нема духовне снаге да се суочи са страхом, већ неред своје душе пројектује кроз спољашњу агресију. Против страха се он може борити само елиминацијом субјекта који му доноси страх. „Млеко човечности“ почиње да отиче из Магбета, а он сам предосећа губитак сна, среће и живота. Сама одлука о убиству је усмртила природу пола света, а друга половина ће умрети када тај неприродни чин буде извршен. Као да је зачаран Хекатиним чаробњаштвом, Магбет полази на пут без повратка.

Над половином света природа
Изгледа сада као умрла
А сан, за застор скривен, мором море
Опаки снови; сада чаробњаштво
Хекати бледој жртве приноси,
А сабласно убиство, пробуђено
Стражаром својим, вуком, што на својој

Завија стражи кораком се мучким
Тарквински крупним и сладострасним,
Свом циљу шуња као дух. О, чврста
И постојана земљо, корак мој,
Ма куд да крене, пречуј, како не би
Ни саме стене избрбљале куд ћу,
Те грозу с овог скинуле тренутка
Која му сада тако пристаје...
Идем, и ствар ће извршена бити;
Звоно ме зове. Ти га, Данкане,
Пречуј, јер ово погребно је звоно:
У рај ил' пак' о позива те оно. (Šekspir 1966, II, i: 270-271)

Тиме што помиње Тарквина, последњег краља античког Рима, Магбет се поистовећује са њим и зна да ће постати омражени тирански краљ као и он. Тарквин је у историји познат и по срамном напаствовању Лукреције која је након тога извршила самоубиство, што је био повод за војни пуч против монархије када је и створена Римска република.⁷⁵ Начин и последице Данкановог убиства имају доста сличности са наведеним догађајима из римске историје. Магбет се, попут Тарквина, срамно прикрао Данкану и обешчистио његово свето тело, истиче Сузан Зимерман. (Zimmerman 2005: 177) Елемент сексуалног насиља је видљив у Магбетовом убиству уснулог Данкана, сматра и Харолд Блум. (Bloom 1998: 531) Попут Смрти, која се прикрада својим жртвама на сликама *Плеса смрти*, Магбет ће се пришуњати краљу. Његова тиранска владавина ће натерати шкотски народ на побуну, што ће бити крај и његовог живота.

Магбет ће готово против своје воље и са дозом жаљења, али израженом потребом да се докаже као мушкарац и потврди свој идентитет, кренути на пут убиства уснулог миропомазаног краља. Звоно је сигнал леди Магбет да је тренутак извршења злочина дошао, али оно је и погребно звоно које позива Данкана у рај или пакао. Чистилишта нема у Магбетовом замишљању есхатолошког живота, што указује на већ устаљену протестантску поделу оностраног царства на само две области. После убиства Данкана, Магбет више не може изговорити „амин“ јер је свестан да му је Божја милост од тада ускраћена. Извршио је смртни грех и наставиће да живи животом у смрти. Звоно је звонило за њега!

Магбет зна да је предао своју душу врагу, али док је Фауст мучен мишљу на вјечност боравка у Паклу, Магбет се ни један једини пут не осврће на муке загробног живота. У ствари, проклетство је само метафора успоредимо ли је с патњом коју је сам одабрао у овом свијету, гријешећи против добротe и људскости. (Govedić 2002: 147)

Магбет је попут палог анђела или бића које не може да се покаје и коме је спасење ускраћено. Хришћанска есхатологија је можда јаснија у овој драми него у осталима јер је Магбет себе осудио на вечно проклетство до те мере да не може тражити опроштај. Из тог разлога је хришћанска реторика одсутна из ове драме. Дефинитивно је и сигурно

⁷⁵ Објашњење из напомена Велимира Живојиновића у његовом преводу *Магбета*. (Šekspir 1966: 270)

да ће Магбет, као и леди Магбет, завршити у паклу. Он се нашао у фаустовским околностима и зна да би покушаји да се избегну последице греха били узалудни, те их из тог разлога и не чини.

Ја нисам био кадар рећи „амин“,
Кад зачух њино: „Смилуј нам се, Боже“...
Прека је мени помоћ Божја била,
А „амин“ ми је застало у грлу...
По целој
Разлегало се кући непрестанце:
„Спавати више нећеш. Гламис је
Убио сан, па зато Кодор сна
Имати неће. Магбет више неће
Имати сна“. (Šekspir 1966, II, ii: 272-273)

Убиством уснулог Данкана, Магбет је убио сан који обнавља живот и од тада живи у стању горем од смрти, прижељкује је као спасење, јер не може да пронађе мир на овом свету. Убиством Данкана, он је себе лишио живота, а смрти је одузео значај, каже Емили Вилсон. (Wilson 2004: 132) Његов крик о убиству сна само је изјава схваћене филозофске истине, каже Лили Кембел. (Campbell 1961: 232) Он је свестан да после чина убиства више никада неће живети и спавати спокојно. Магбет не дозвољава себи да се покаје јер мисли да је прекасно. Изгубио је сан као најелементарнији симбол спокоја и прихватања себе и света, сугерише Кољевић. “Уместо тога, он сада мора, као неки махнити `играч`, без предаха да игра даље своју злочиначку игру. Свестан да је то само игра и да више `ничега озбиљног у људској судби нема`.“ (Кољевић 1981: 129) Убиство стражара, које се није помињало у оквиру заједничког плана Магбетових, указује на његово евентуално ослобађање од контроле леди Магбет, али и параноичан страх који га нагони да лиши живота сведоке својих злочина или потенцијалне ривале. Шокиран чином који је извршио, Магбет нема смелости да се поново врати у собу у којој лежи мртав Данкан да би вратио кржаве ножеве, које је у бунилу и грешком понео са собом. Ужасава га сама помисао на то убиство, а камоли да поново види леш краља, рођака и госта. Сваки шум га сада застрашује, а кржаве руке га подсећају на монстроузни чин који никада неће бити заборављен нити опроштен. Шекспир нам није дозволио да видимо саму сцену убиства Данкана јер би тада засигурно у Магбету видели хладнокрвног убицу, а не грешног човека кога грижа савест чини људским ликом.

Убиство у уобичајеном схватању, где је саосећање потпуно на страни убијеног, представља случај неотесаног и простачког ужаса; и због тога што показује интерес искључиво за природне, премда ниске инстинкте, којима се боримо за живот; ти инстинкти показују људску природу у најбеднијем и најпонижнијем положају. Такав положај тешко да је на услузи песника. Дакле, песник мора да покаже интерес за убицу. Наше саосећање мора да буде уз њега (наравно, мислим на саосећање које припада разуму, саосећање којим залазимо у његова осећања и успевамо да их докучимо). Код убијеног, све мисаоне борбе, сва плима и осека страсти и одлучности сламају се пред наступајућим ужасом. Али код убице, убице достојног једног песника, свакако мора да бесни нека грдна бура од страсти – љубомора,

амбиција, освета, мржња која у њему зида пакао; и, у тај пакао ми хоћемо да завиримо. (De Kvinsi 2009: 79-80)

Стављајући акценат на Магбетове мисли у монолозима, Шекспир умањује наш негативни став према лику. Ми смо принуђени да будемо сведоци његове патње, готово против наше воље и ова чињеница га заправо чини трагичним јунаком. Његово самоосуђивање, гађење и очај због извршеног убиства нас нагони на емпатију и самилост. Магбет се не радује успеху као остали узурпаторски краљеви Шекспирових драма, већ је ужаснут до те мере да би крвавим рукама ископао сопствене очи ако би му то помогло да заборави сцену мртвог краља. Двоумљење пре извршења злочина и оваква реакција после указују на чињеницу да га је Магбет извршио готово против своје воље, само да би доказао идентитет ратника и мушкарца. Према мишљењу Харолда Блума, Магбет је заправо визионарски јакобински херој-нитков, а не типичан макијавелиста. Он је архетип опасних сила у човеку, али и атрактивног солипсизма. (Bloom 2010)

Трагедија Магбета се не огледа само у његовом крајњем разочарењу оним што је стекао, његовој изолацији и срамној смрти, већ и у замкама које су околности и сам његов карактер створили за њега: он се не може уздржати од акције јер би презрео себе што се није усудио да убије краља, али када убије краља он презире себе зато што је то учинио, трећа опција није била доступна. (Bloom 2010: 157)

Магбет је одмах зажалио због учињеног злочина и пожелео је да лупање на вратима пробуди Данкана из мртвих. Ако је сан „мала смрт“, свака смрт је „велика“ јер је коначна. Из ње нема буђења на овом свету, а за Магбета можда ни на оном. Он зна да крв са његових руку не могу опрати ни океани, јер ће она заувек остати жиг његове душе и узрок загађења света. Опрхван страхом и кајањем, он се стиди свог идентитета и радије би се већ сада одрекао живота.

Ко то лупа?
Како л` је са мном, кад од сваког шушња
Пребледи сав? И какве су ми руке!
Ха! дотле ће ме руке те довести
Да ми из дупља очи искоче.
Хоће л` с тих руку спрати ову крв
Нептунов сав океан неизмерни?
Не, пре ће бојом крви рука та
Безбројна мора сва да обоји,
Па не зелена, већ црвена сва
Да буду она...
Боље да не знам за се но да знам
То што учиних. (лупање напољу) Данкана пробуди
Том својом лупом! Камо то да можеш! (Šekspir 1966, II, ii: 273-274)

Данканово убиство је извршено у изолацији, далеко од свакодневнице, када су везе са спољашњим светом прекинуте а време опозвано. Према мишљењу Де Квинсија, лупање на вратима заправо служи као најави да ће спољашњи свет реаговати на

неприродне Магбетове злочине и својом упорношћу повратити мир и стабилност. У пакао ће ући силе отпора, правде и живота.

Жалост коју Магбет јавно исказује због Данканове смрти је неопходна да би отклонио кривицу са себе, али се, исто тако, у тим речима исказују његова најдубља осећања и искрено жаљење због чињенице да је постао убица. Монтењ је у есеју „О Кајању“ рекао: „Порок, као чир на телу, оставља кајање у души које стално себе гребе и раскрвављује... разум рађа болно кајање које теже тишти зато што извире изнутра. (Montenј 1990: 127) Магбетов егзистенцијални и морални лимбо ће га на крају довести до филозофског нихилизма који је изражен већ у овом, наизглед лицемерном јавном жаљењу, каже Харолд Блум. (Bloom 2010: 159) Да се време може вратити, Магбет би другачије поступио. Дража би му била смрт јер би, доживљена пре извршења овог убиства, она била блажена.

Да сам умро
Час један само пре тог удеса
Моји би дани били блажени;
Јер од тренутка овог ничег нема
На овом смртном свету достојног,
Све су тек трице; умрла је слава
И благородство, вино животно
Источило се, остаде још само
Стреш да се њиме бачва ова хвата. (Šekspir 1966, II, iii: 278)

Магбет не престаје да буде роб страха после убиства краља и добијања престола. Штавише, стрепњу му уноси нови страх да ће Банкови, а не његови потомци, владати Шкотском. Такве мисли га воде до нових фрустрација и даљих убиства. Он не види сврху свог првобитног сагрешења ако му оно не донесе световну и социјалну бесмртност, а његовим потомцима власт. У супротном, узалуд је прљао своју душу и пореметио свој мир који се не може повратити па му тада није стало ни до живота.

Мени су на главу
Ставиле круну бесплодну, у пест ми
Метнуле јалов скиптар, да одатле
Ишчупа њега рука лозе туђе,
А не да њега наследи мој син.
Ако је тако, ја сам за потомке
Банкове душу прљао; за њих сам
Данкана племенитог убио;
Само за њих; и усую жуч
У пехар мира свог, и бисер вечни
Продао свој крвнику рода људског
Да њих закраљим, да устоличим
Банкову крв на престо краљевски.
Боље ми тад на белегу, судбино,
Изиђи да се гонимо до крви! (Šekspir 1966, III, i: 286-287)

Магбет не може да заборави прошлост, нити да ужива у благодетима власти јер је заплашен будућношћу у којој не види никакву перспективу. Свестан је да се одрекао свог мира и невиности (бесмртности) зарад Банкових потомака, јер сопствених нема.

Једино решење које налази је убиство Банка и његовог сина. Магбет их неће убити сам, зато што је сада у могућности да приволи плаћенике да окрваве руке уместо њега. Иако зна да је Банково убиство неоправдано и да ће његова невина душа dospети у рај, он верује да само тако може умирити своју страшну стрепњу.

Сваки
Трен битисања његовог у срж
Живота мог се убада...
Да дели коб тог мрачног часа мора
И син му, Флинс...
Лети ти душа, Банко: има л' доћи
На небо, тамо ноћас ће још поћи. (Šekspir 1966, III, i: 288-289)

Магбет губи жељу за јаловим постојањем и исказује све већу фрустрацију због тога што нема потомке, што га чини још одлучнијим да изведе наредне злочине. Желећи да побегне од тих осећаја, он призива пропаст оба света и сопствену смрт. Једино у смрти види спасење и ослобођење од егзистенцијалне стрепње која му раздире ум, сан и живот. Душевне муке које осећа горе су од смрти која би могла да буде спокој, као што се претпоставља да је Данкану. Њега више не потресају овоземаљске муке - након „грозничавог живота“, он слатко спава у миру. Међутим, невини Данкан је страдао од Магбетове издајничке руке и његово есхатолошко постојање може бити блажено, али Магбетово не може.

Ал' нек' васељена
У прах се здоби, нека пропадну
Оба два света пре но будемо
У страху хлеб свој јели, пре но буде
Кињен наш сан тим страшним сновима
Који нас обноћ тресу. Боље нам је
Да с покојником оним будемо
Кога у покој посласмо да покој
Нађемо себи, но избежумљени
Без предаха на овим мукама
Душевним да се налазимо. (Šekspir 1966, III, i: 290)

Због френзичног страха, непроспаваних ноћи и стално присутне могућности одмазде, Магбет жели да верује да смрт доноси спокој, тишину, сан и смирај душе. Чак би и анихилација или просто непостојање у смрти били прихватљивији од латентног немира који осећа. Он не може да живи са самим собом, односно са човеком какав је постао, нити може да поднесе стални страх да му положај, због ког је постао злочинац, буде угрожен. „Ранији знаци меланхолије које је Магбет показивао сада су још више наглашени. Страст је направила пустош у њему. Он је жртва снова, самује, завиди мртвима, његове мисли су о црним ноћима. Његово призивање ноћи завршава се у узалудној нади.“ (Campbell 1961: 225)

Нада да ће му смрт Банка и његовог сина Флинса донети мир и спокој је нестала оног тренутка када је сазнао да је Флинс побегао убицама. Магбет је сада „ограђен,

стиснут и утамничен, / Синциром тврдим везан с крљама / сумње и страха.“ (Šekspir 1966, III, iv: 294) Тамницу његовог ума ће још више намучити Банков дух, надреално и застрашујуће приказан са крвавом косом и зјапећим ранама на глави. Иако га леди Магбет убеђује да је та приказа, као и нож, пука слика његовог страха, он је застрашен пред овом метафизичком појавом. Не само да не зна како да се бори против духа, већ је застрашен и могућношћу да духови постоје. Било да се вратио из мртвих да би разоткрио Магбетова злодела или је само сведок постојања загробног живота, Магбет има разлога за страх. Спознаја да после смрти постоји живот, да му дух не може наудити, али и да сам не заслужује блажено есхатолско постојање, чини Магбета још окрутнијим и до те мере „зараженим смрћу“ да се више неће оптерећивати страхом од последица.

То пространо поље које гледа из свог замка само је је поље смрти којим се крећу мртвачке авети. Шкотска, коју је он опустошио, постала је гробље „где, кад се чују звона да оглашавају смрт неког човека, нико више не пита кога оглашавају; где се не види више нико да се смеје, сем деце; где се живот имућних људи гаси пре но што увене цвеће које носе за шеширом“. Његова душа „пуна је акрепа“. Он „се до грла напунио ужаса“, а отужан укус крви све му је огадио. Тетура преко лешева које гомила са невољним и очајним осмехом манијака - убице. Убудуће смрт, живот све му је једно; навика убијања ставила га је ван људског рода. (Теп 1954: 99)

Магбет спроводи тиранију и владавину страха и чини да га се поданици плаше и избегавају. Њега то чини још сумњичавијим и параноиднијим, истиче Петровић, те почиње да испољава оно што Фројд зове синдром „прогоњеног прогонитеља“. То је класично параноидно понашање особе која верује да је сви мрзе и која им на исти начин враћа и кажњава их. (Петровић 2004: 100) Магбет умишља да је прогоњен, па жели да предухитри прогониоце и прогања их да би се заштитио. Све више жели крв и постаје немилосрдни убица невиних људи и умно поремећени човек.

Постао је репетитивни убица и брутални кољач својих жртава, непосредно преко плаћеника или као директни егзекутор. То и сам признаје у једном од својих монолога, у другом делу драме:

Нема средства
Којег се нећу прихватити ако
Корист ми нуди. Ја сам и онако
У крв толико огрез`о да свако
Узмицање је залуд: баш нимало
Не би ми, да сад станем, лакше пало,
Но да продужим даље.

Типична макијавелистичка изјава – циљ оправдава средства – прорачунато хладна, готово психопатска. Ово је у литератури веома ретко признање једног злочинца на тако директан начин, готово без трунке гриже савести, који с таквом хладноћом у гласу изговара ужасне ствари од којих се другима леди крв у жилама. (Петровић 2004: 102-103)

Толико је грешан и свикао на убиства да би сада било узалудно престати. Зато и доноси одлуку да одлучније крене у сусрет вештицама, скројеној будућности и свим непријатељима. Он ће сада сам потражити вештице и захтеваће од њих, као господар од својих слугу, крајњу послушност. Затиче их поред језивог напитка смрти који се спрема

у казану, али он више не страхује од њихове моћи, нити предсказане будућности. Штавише, по цену сопствене смрти и смака света, он жели да је сазна. Некада мучен и самом идејом о убиству и привидима ножа и духа, сада захтева да види најгоре што му вештице могу понудити:

Ма оркан с ланца пуштале да бој
Поведе против храмова, ма вали,
Распомамљени, брод за бродом ждрали,
Ма младо жито падало, а шуме
Све поломљене биле, ма се куле
На главе својих рушиле чувара,
Ма пирамиде и палате челом
Подножје своје љубиле, ма благо
Свих заметака природних скупа
У хаосу се стропоштавало
Све док и само то разарање
Не онемоћа – одговорите ми. (Šekspir 1966, IV, i: 306)

По цену смрти целог света, Магбет жели да сазна своју будућност. Неизвесност му је неподношљива. Ако је његов живот само патња без сна, а бескрајне ноћи испуњене мистичним приказима и кошмарима на јави, боље је позвати прогон над целом васељаном. Нестанак света, Апокалипса или непостојање живота би били подношљиви уколико би се Магбет уверио да сви његови злочини, па и сам живот, нису били узалудни. Схватајући буквално прва пророчанства вештица која му делују охрабрујуће, Магбет је на тренутак смирен и уверен да ће предати душу „тек кад ред и ток живота самог одреде му рок.“ (Šekspir 1966, IV, i: 308) Опседнут жељом за вечношћу, он мисли да никада неће завршити као његове жртве и зато верује у визију да „нико ког жена роди“ (Šekspir 1966, IV, i: 306) не може да га уништи. Толико је сигуран у своју будућност да ће на тренутак одустати од убиства Макдафа који му представља највећу претњу. Нада се да ће дочекати природну смрт и постаје толико одлучан и самоуверен да прети вештицама вечним проклетством ако му не кажу да ли је Банков пород предодређен за краљевање. Сцена процесије Банкових наследника, као реверзибилна слика *Плеса смрти* или пак слика „Плеса будућег живота“, код Магбета поново изазива слом бића.

Зенице моје испадните! Шта?
Мисли ли ова литија да траје
До страшног суда? Још један? Већ седми!
Нећу да гледам више. (Šekspir 1966, IV, i: 309)

Овај интензивно грозан приказ му одузима сву наду да ће његови потомци икада владати Шкотском и чини га одлучнијим да се још крволочније освети својим непријатељима. Његово несвесно се тада претворило у реалност у којој нема будућности и он трезвено креће у смрт. Приказе и визије нестају, као и страх и кривица. Одлучан да на препад нападне Макдафов замак, Магбет ће донети своју дотада најстрашнију одлуку:

Оштрици ножа жену његову,
Његову децу предаћу, и сваки
Злосрећни створ од лозе његове. (Šekspir 1966, IV, i: 311)

Мотивација за ова убиства више није лична, већ политичка и Магбет више не осећа грижу савест. „Драматуршки, Макбет, је овим призором из амбициозног зликовца помакнут према посве ирационалном злу.“ (Govedić 2002: 157) Његови сународници га демонизују још више и изолују га као јединог чиниоца који претвара Шкотску у пакао. Њих је Данканова крв нагнала на уједињење и освету, а њега на даље просипање крви, све док она не потопа и живе и мртве. Магбет је постао заслепљен нагоном смрти и изолован у свом помраченом свету. „Осећа сад на својим рукама / Убиства своја мучка као кврге“, каже Енгас и „Све / Што је у њему себе проклиње / Због тога што је ту“, каже Ментит описујући Магбетово стање. (Šekspir 1966, V, ii: 328)

Припремајући се за коначни обрачун са непријатељима, Магбет је постао равнодушан према животу.

Већ сам
Наживео се; животни мој пут
Међ` жуто лишће и међ` осмуђена
Поља већ зађе; а што старе дане
Ваља да прати: љубав, част, послушност,
Гомила пријатеља – том се ја
Немам да надам, нит` ћу дочекати. (Šekspir 1966, V, iii: 330)

Он не исказује страх или тугу због приближавања смрти јер зна да му старост не би донела радост и жељене привилегије. Јесен не може донети плодове његовом животу, будући да нема порода, а ни поштовање и љубав својих поданика. Једини излаз из овакве ситуације може бити потпуно излечење земље, леди Магбет и њега самог и повратак на стање какво је владало пре смрти Данкана. Како му лекар то не може обезбедити, а он сам није надарен Божјом милошћу као енглески краљ Едвард, Магбет само може одлучно да настави истим путем „док ми све месо не сасеку с костију.“ (Šekspir 1966, V, iii: 330) Он зна да његови непријатељи имају више изгледа на победу, али и сам исказује унутрашњу потребу да буде кажњен за своје злочине, сматра Бајлс. (Бајлс 1987: 346)

Својим делима Магбет је животу одузео смисао... Магбет презире себе, осећа се исцрпљеним, старим, отупелим; страхује да је на себе навукао „дубока проклињања“, уплашен је и страховито уморан. Али његова агресија се изненада још једном усмерава ка спољашњости док улаже још један величанствен напор да се одбрани од унутарњих страхова припремајући се (прерано) за битку... Али очајање га не напушта док размишља о краљици и пита лекара. (Бајлс 1987: 363)

Тражећи своју пуну ратну спрему пред одлазак у борбу, Магбет жели да се припреми за свој последњи бој и умре на свечан начин, што је била војничка и краљевска пракса. “Има неке величине и стила у таквим самоубиствима. Макбет је достојан таквог јуначког самоубиства.“ (Петровић 2004: 159) Ни смрт, ни пропаст, ни

вриска жена га више не застрашују. Сада је „ужасима / До вршка пун; грозота, присна мојим / Мислима убилачким, није кадра да ме узруја.“ (Šekspir 1966, V, v: 334) Вест о смрти леди Магбет прима полуодсутно, наизглед равнодушно, али управо га она води до крајњег нихилизма. Монолог који у том тренутку изговара је филозофски егзистенцијална визија живота и смрти. Леди Магбет би свакако умрла неки други дан јер је смрт неминовност живота, а он нема времена да оплакује њену смрт и да тугује за њом, нити да се преда мелахолији јер га очекује важна битка. Међутим, њена смрт представља раскид последње везе коју је Магбет имао са светом, а са њом умире и нада да ће имати потомство. Значење и смисао живота за Магбета сада постаје „ништа“ и има важност колико „бајка“ коју „тикван“ прича. Он сада схвата да је људски живот одвојен од индивидуалне личности, а да је човек само деперсонализован глумац, каже Кетл. (Kettle 1964: 117) Жеље за животом више нема, јер је схватио да је изгубио све због чега вреди живети.

И пре него што ће му глава одлетети са рамена још једном и последњи пут шапће питање и изговара коначну истину. Најоптерећенији од свих Шекспирових јунака у свом најбезизгледнијем и најусамљенијем часу поставља на крају себи оно вечно тешко питање на које нема одговора: „Чему и зашто? Па, да ли се, кад вас овакав чека крај, вредело родити и борити, кад живот је само лутајућа сен“. И ту је крај. (Петровић 2004: 160-161)

Мучен многим злочинима, Магбет је изгубио човештво и свако друго осећање, сматра Кољевић. Живот му је постао нестваран, само спољни, механички гест који не значи ништа. (Кољевић 1981: 132) Управо због тог откровења, његов напор да херојски подигне мач по последњи пут и суочи се са непријатељем завређује дивљење. Он одлази у смрт или изнуђено самоубиство без илузије да оно за шта се до сада борио, као и живот уопште, вреди „нешто“. Међутим, не престаје да се бори – што је основна теза егзистенцијалиста који заговарају револт упркос апсурдности живота. Свест о смрти нуди човеку коначну слободу, сматра Сартр. Само тако можемо објаснити Магбетову одважност да се упусти у битку у којој је осуђен на пораз. Он постаје „слободан за смрт“ у хајдегеровском значењу ове синтагме и бира време своје смрти као Ничеоов „натчовек“. Магбет је пре убиства Данкана веровао да смрт може стићи прерано или прекасно, напомиње Кот. (Кот 2000: 98) Међутим, он је спознао егзистенцијалну истину: смрт не мења ништа и једнако је апсурдна као и живот. Сваки избор је апсурдан јер избора заправо нема, сваки води смрти. Из оваквих мисли ће га тргнути вест о кретању бирнамске шуме, када ће поново постати заинтересован за причу свог живота, али са сазнањем да је дошао до њеног епилога. Тада му „чврстина попушта“, али решен да не чека смрт бранећи се од ње у свом дворцу, већ да јој крене у сусрет, Магбет се херојски супротставља немогућем.

И сунца ми је доста већ, па желим
Да свет се сруши сав. У звона, велим!

Ветрино, дуни! Здоби ме и смрви!
Мрећемо с мачем бар. У мору крви. (Šekspir 1966, V, v: 335)

Магбет још увек држи ствари под контролом, иако је напуштен од свих осим од стране плаћеничке војске са којом нема изгледа да победи у рату. Када га следећи пут будемо видели, он остаје буквално сам против свих. Међутим, баш у таквим околностима, када је огољен као немоћна јединка, Магбет својом храброшћу и одлучношћу поново постаје човек какав је некада био. Показује се у светлу ратника као на почетку драме: за „дирек свезан“ као медвед у арени кога пси нападају зарад забаве публике и одакле не може да побегне, он „мора“ да бије бој са хушкачима и чини то храбро. Донекле приморан на одбрану и борбу, после убиства младог Сјуарда он је одлучан да настави да се бори херојски докле год има са ким. Не жели да се преда или да пресуди себи кукавичким чином самоубиства.

Што да будалу римску играм ја
И мрем од мача властитога, кад видим
Да има живих бића којима
Пристају ране боље. (Šekspir 1966, V, vii: 338)

Попут тана од Кодора који је на почетку драме умро достојанствено, чинећи смрт ништавном, Магбет, који је наследио његову титулу и репутацију издајника, ће прихватити своју судбину и смрт. Будући да је духом мртав човек и пре него што га Макдаф убије, његова физичка смрт заправо постаје антиклимакс.

Смрт тана Кодора је сенекинска и стоичка, има у њој хладне равнодушности. Пред смрћу Кодор спасава оно што се још може спасти: гест и достојанство. За Магбета гестови немају значења, он већ не верује у људско достојанство. Магбет је прошао кроз сва искуства до краја. Остао му је само презир. Расуо се појам човека и није остало ништа. У завршетку Магбета нема catharsis-a. Самоубиство је протест, или признање кривице. Магбет се не осећа кривим и нема против чега да протестује. Може само пред сопствену смрт да повуче у ништавило што више живих. То је последњи закључак из апсурдности света. Магбет још не може да дигне свет у ваздух. Али може све до краја да убија. (Кот 2000: 99)

Када буде схватио да му Макдаф доноси неминовну смрт, Магбет се брани попут звери која се бори за свој живот, а не као човек чији разум контролише страсти. Ова снага и храброст је сада животињска, а не људска, истиче и Доуден. (Dowden 1962: 256) Било да га назовемо лудим или запоседнутим јуначким бесом, како то чине његови противници, Магбет сада јасно зна да је уништење извесно. Ако нема наде у бољи живот, нема ни разлога за страх и он неће пристати да буде затвореник Макдафа и предмет подсмеха, већ ће још да „окуша и последње“:

На груди
Ратнички штит свој стављам; ударај,
Макдафе, и нек` проклет буде онај
Који пропишти први: „Стани, доста“. (Šekspir 1966, V, vii: 339)

Макдаф се бори против Магбета, младост прети старости и живот побеђује смрт. Супротности сила живота и смрти су снажно исказане у *Магбету*, сугерише Вилсон Најт. Магбет, као носилац таме и зла, је заоденут одређеном снагом која се све време

супротставља здрављу и животу, каже Најт. (Knight 1965: 125) Међутим, томе је дошао крај. Магбет је коначно помирен са смрћу у којој види једину реалност живота и наду за спокој. „Попут претходног Кодора, он умире добром смрћу“, сматра Најт. (Knight 1965: 152) Његов став према смрти се променио од патетичног, очајног и презривог до посве рационалног, пркосног и храброг, истиче и Џон Расел. (Russell 1972: 182) Ако не можемо да се суочимо са чињеницом да је живот, на неком нивоу, бесмислен, то заправо говори о страху од живота, према мишљењу Дејвиса. (Davies 2005: 141) Магбет је коначно прихватио моћ смрти као ништавила које га привлачи, будући да је живот постао мучење и у њу одлази достојанствено. Оно што га чини великим јунаком - злочинцем, поред свести о својим злоделима, је непредавање и одлучност до самог краја.

И таква срчаност и спретност у рату као да плени одушевљење сваког за њега; таква машта, коју, осим песника, мало ко има; таква жива свест да је његово дело за њега испрва нешто стравично, а чим је почињено, осуђује га на такве душевне муке у којима он лежи у непрестаној екстази; тако изванредна решеност и тако застрашујућа одважност да, упркос свим тим мукама, он никад не помишља на повратак, већ чак и кад је сазнао да је живот бајка пуна буке и беса, која не значи ништа, он је прича до краја па макар се и земља и небо окренули против њега; нису ли те ствари добро по себи, и то узвишено добро? Не чине ли вас, упркос свем вашем згражавању, задивљеним према Макбету, да осећате саосећање за његову смрт, да га жалите, и да видите у њему харање сила којима придајете духовну вредност? Он у том случају није једноставно за вас апстракција звана злочинац који „добиа оно што је заслужио“ већ трагични јунак и његов рат са другим силама од несумљиве духовне вредности јесте трагичан рат. (Hristić, Stojanović 1984: 71)

Свет који остаје после његове смрти обећава повратак реда са Малколмом на челу, али остаје осећај да је Магбет узалудно изгубио свој живот. Осим драмске конвенције да се злочинац мора казнити, брутална смрт Магбета не пружа катарзу, ни апсолутну поетску правду.

Вест о томе да је леди Магбет сама себи одузела живот не чини крај другачијим. Она, која је била иницијатор Данкановог убиства, друговала са мрачним силама и гурнула Магбета у понор сумњи и страха, заслужила је смрт. Међутим, Шекспир је успео у самој једној сцени (сцени сомнабулизма) да маестрално покаже тежину и последице њене кривице и гриже савести. Ако имамо на уму овакву трансформацију њеног бића, могли бисмо да се запитамо нису ли онда њена упорност и решеност да се убије Данкан биле само део улоге коју је преузела на себе да би отклонила Магбетову несигурност и двоумљење? Будући да је знала да је Магбетова природа пуна „млека доброте човечанске да би / Најпречим путем ударила“, да он чезне за величином, али да је пун честољубља и нема „рђавштине“ у себи, да као светац жели напредак, али не жели да упрља руке, она се сматра позваном да му налије „свога духа“ и „чрвстином свога језика“ истера из њега оно што га спречава да дође до „златног обруча“ (круне) који су му и судбина и натприродне силе намениле. (Šekspir 1966, I, v: 259)

Магбет је једино дело у Шекспировом опусу у коме се појављује реч „метафизичко“, истиче Крејг. (Craig 2001: 51) Њу изговара управо леди Магбет у жељи да охрабри Магбета да изврши убиство. Уздајући се у веће знање натприродних сила, она се нада да ће уз помоћ судбине и метафизике исход њиховог плана бити позитиван. Када сазна преко гласника, који као гавран доноси злокобне вести, да ће Данкан стићи у њихов дом, она призива мрачне силе да јој улију храброст.

О, дођите, ви духови, што правац
Мислима убилачки дајете,
Па мене пола мога лишите
И свирепошћу најстрашнијом сву ме
Од главе па до пете испуните;
Грубошћу крв ми згусните, и сваки
Пролаз и приступ кајању затвор`те,
Да не би смер мој грозни уздрмала
Човечност покајничким походама,
Ил` извршење мир с њим склопило.
На моја женска прса ходите,
Па млеко моје сишите к`о жуч,
Убиства прислужници, ви што негде
Ишчекујете у невидљивом
Суштаству свом да буде природа
Оскрнављена. Мркла ноћи, дођи,
Па дим паклени најцрњи огрни,
Да нож мој оштри рану не спази
Коју нанесе, нити да се небо
Кроз помрчине тесто промоли
И викне: „Стани, стани!“ (Šekspir 1966, I, v: 260)

Да је леди Магбет суштински зла, оваква помоћ јој не би била потребна. Она не би молила зле духове да је лише пола да није осећала урођен женски страх и колебање, не би призивала мрклу ноћ да замагли оку смртне ране и сакрије убиство од света да се није прибојавала самог чина и на крају, не би полудела од гриже савести да је била оличење зла. Она је желела да помогне мужу који није имао храбрости да незаконито освоји престо. Њена воља је само јача од Магбетове и та величина њене одлучности готово да надвисује величину њене кривице, приметио је Вилијам Хазлит. (Hazlitt 1926: 10-22) Леди Магбет не изазива презир или одбојност својим злом, попут Регене и Гонериле, већ само запањује безобзирношћу којом жели да дође до циља. Толико је узбуђена одмах по добијању Магбетовог писма да се цео њен дух усмерава на план којим ће доспети до циља. Њена крв је узаврела, а егзалтиране речи које изговара разликују се од хладних, апстрактних пророчанстава вештица, сугерише Хазлит. Вештице се, као силе деструкције, указују Магбету из чисте округлости и жеље да га приволе злу, док леди Магбет жели да му помогне да оствари своју потиснуту жељу.

Леди Магбет је од почетка драме у Магбетовој сенци, одређена њиме, без сопствене прошлости и идентитета. Иако је прва изразила своје амбиције у појачаној форми, она је прва и доживела *anagnorisis* (поновно препознавање), односно промену

од незнања ка знању и поклекла је под својом савешћу, сугерише Петровић. (Петровић 2004: 87) Међутим, не можемо јој умањити кривицу и мајсторство манипулације у привољавању Магбета да изврши убиство. Његов страх и повлачење назива кукавичким чиновима и позива се на његову љубав према њој, обећања, мушкост и јунаштво. Стављен у положај детета, а не мушкарца, он је готово присиљен да узме будућност у своје руке и тако поново постане „човек“. Она исмева његово „не смем“ које се показало јачим од његовог „бих“. (Šekspir 1966, I, vii: 265) Сталним психолошким притиском, експлицитним или имплицитним, она га пожурје и охрабрује. Са жељом да га подсети на важност обећања, она ће изговорити најмонструозније речи које једна жена и мајка може изговорити:

Дојила децу ја сам, те и знам
Како се нежно воли дојенче;
Па ипак ја бих, још док му се очи
На мене смеше, брадавицу своју
Из безубих му десни отргла
И просула му мозак, да сам се
Заклела тако к`о што се на ово
Заклесте ви. (Šekspir 1966, I, vii: 266)

Ови стихови су толико страшни и демонски да би пре могли да их припишемо самој Хекати, него једној обичној жени, истиче Петровић:

У том тренутку се кроз леди Макбет експонира мрачна страна жене у чистој форми, обузета застрашујућом страшћу и жељом за влашћу и неограниченом моћи, када и рођена деца, коју спомиње, као нешто најсветије у животу сваког нормалног човека, престају да буду препрека жељи за славом и влашћу, која помрачује људски ум и доводи га на границу лудила. Те речи, изговорене у трагичком заносу и стању најозбиљније пометености духа, спадају у најстрашније у целокупној светској драмској литератури. (Петровић 2004: 31)

Ове речи можемо тумачити и у контексту њеног, само привидног, изражавања несаломиве воље. Уколико леди Магбет изгледа спремна да погази најсветију улогу на свету и почини незамислив чин убиства сопственог детета само зато што је то обећала, упркос безусловној љубави коју осећа, какво онда право има Магбет да одлаже обећано убиство Данкана, посебно јер је његова улога као мушкарца да предводи? Само Магбетова несигурност и страх могу учинити да се план изјалови и она је тога свесна. Из тог разлога покушава да га охрабри на различите начине и убеди у успех плана. Уколико буде напила Данканове коморнике, они се ничега неће сећати и „успавани к`о свиње“, „ко мртваци“ лежаће опијени. Тада ће Данкан бити лака мета, а стражаре ће оптужити за то „громодно уморство“. Хладноћа са којом износи план о убиству и решеност да се оно деси, чине је у Магбетовим очима женом која може рађати само синове, јер такав неустрашив дух не би могао да изроди нежне ћерке. Критичари су је из истог разлога тумачили као главног иницијатора првог убиства, оличење зла, змије, Еве или ренесансне жене која, због своје сексуалности, представља смртну опасност за мушкарца. Као и вештице, она својом мужевном снагом представља претњу

патријархалном свету и ауторитету, а сексуалном манипулацијом доминира над Магбетом.

Злослутна птица, сова је најавила час смртне казне за Данкана и наговестила смрт стражара, јер је леди Магбет ставила толику дозу отрова у њихове пехаре да ни сама није сигурна хоће ли преживети његово дејство.

То сова, звонар кобни, своје страшно:
„Лаку ноћ!“ крикну. Сад он послује:
Кроз отворена врата чујем како
Претоварена пићем послуга
Исмева своју дужност хркањем.
Зачинила сам њине пехаре
Тако да смрт и природа о њих
Прегањају се да ли да поживе
Или да умру. (Šekspir 1966, II, ii: 271)

Она највише страхује да се стражари не прену из сна и осујете им план, јер је свесна да их „само извршење“ убиства не води у пропаст, већ „покушај“ који би могао бити откривен. Све је уредила тако да Магбету олакша чин убиства: припремила је ножеве стражара, отровала њихова пића и сама би „извела била то да није био / У сну мом оцу сличан“. (Šekspir 1966, II, ii: 271) Владар је у ренесансном монархистичком и патријархалном свету имао такав значај у оквиру друштвеног система, као отац у умањеним оквирима породице. Убити једног од њих значило је обезвредити и погазити друштвену хијерархију и супротставити се природном реду. Немогућност леди Магбет да убије Данкана зато што је подсећа на старог уснулог оца је заправо признање сопствене слабости коју је презрела код Магбета. Међутим, њена лажна храброст не јењава пред избеzubљеним Магбетом. Она га саветује да немогућност молитве не „узима тако срцу“, да „не смеју таква дела да се суде / На овај начин; сишли бисмо с ума“, нити се сме „судити као какав умоболник“. (Šekspir 1966, II, ii: 272-273) Када је схватила да Магбетова богата машта и страх могу да открију њихов чин, она ће се на тренутак уплашити и закључити да је најбоље да о том чину не мисле јер ће обоје полудети.

Леди Магбет није имала прилику да често буде сведок смрти и наивно мисли да убиство неће оставити психичке последице на њих. Упошљава своју прагматичност да се план не би изјаловио и, упркос страху од погледа на то лице које је подсећа на оца, она враћа кржаве ножеве у одају.

Онај ко спава, или ко је мртав,
Само је слика; једино се деца
Насликаног боје ђавола.
Крвари л` још он, намазаћу ја
Слугама лице крвљу, да кривица
На њих за ово падне. (Šekspir 1966, II, ii: 273)

Магбет је за њу „малодушник“ који се плаши мртвог тела, а оно не може ником да науди јер је само беживотан леш, попут непомичног објекта на слици. Њена намера да охрабри супруга и умањи могућност да буду откривени мораће да се докаже конкретним учешћем у завери. Она се враћа са крвавим рукама попут Магбетових, али не страхује од тога да их океани неће опрати, нити је лупање на вратима наводи да застане у говору, а камоли да искаже страх.

Обојене су моје руке сад
Као и ваше, ал` да тако бело
(напољу лупање)
Срце ми буде стидим се. – То неко,
Чујем, на јужну лупа капију;
Хај`те у собу; дело то са нас
Опраће мало воде, па ће оно
Бит тад тако лако... Не задубљујте се
У мисли тако кукавно. (Šekspir 1966, II, ii: 274)

Леди Магбет је рационалиста који у смрти види коначно нестајање и не исказује страх пред лешом. Док Магбета касније застрашује чињеница да су Банко и Флинс још увек живи, леди Магбет зна да је “тапија од природе им дата. Вечита није.” (Šekspir 1966, III, ii: 291) Смрт је, према њеном виђењу ствари, неминовност. Она не размишља о последицама убиства, нити о греху или есхатолошком постојању. За њу не постоји морални поредак и она мисли да се кривица, попут крви, може опрати са руку. Верује да прошлост треба заборавити а мрачне мисли сахранити, чему учи и Магбета:

Па, господару! што се самите,
С фантазијама тмурним другујући,
Гостећи мисли што би требало
Да су већ мртве, к`о и предмет њин?
Нико на оно чему лека нема
Не обазире се; што је било – било. (Šekspir 1966, III, ii: 290)

Без обзира на то што исказује стереотипне женске слабости у више наврата, леди Магбет поседује или бар преузима на себе и мушке карактеристике у почетку радње. У улози нежнијег пола је видимо када дочекује Данкана као домаћица, пада у несвест због вести да је краљ убијен и када постаје немоћна пред фантазмама свог болесног ума на крају. Показаће се да све савете које је давала Магбету касније није успела да примени на себи. Први тренутак промене у њеном лику види се по откривању убиства Данкана када се она онесвести, када је реалност онога што су урадили заправо обузме. Бредли мисли да она не лажира ово осећање. (Bradley 1974: 484) Она можда и није знала да је Магбет убио и двојицу стражара, јер тек када јавно изјави да их је „сасекао“, она ће пасти у несвест. Више критичара верује да леди Магбет у овој сцени савршено игра улогу нежне и потрешене жене, јер жена која је наговорила мужа на убиство, која је окрвавила своје руке и сместила бодеже стражарима не би требало да буде тако осетљива. Они истичу да је ово још једна одиграна сцена којом леди Магбет покушава

да заштити Магбета, будући да је већ претерао са исказивањем осећања којима би могао да се разоткрије. Међутим, Бредли мисли да она ипак није била тако неосетљива јер сама није могла да убије краља, а како није имала избора, морала је да оконча посао који Магбет није могао да заврши. Бредли верује да је она тек у том тренутку постала свесна њиховог чина и уплашена да не буду откривени. Леди Магбет је и добра жена и опака бештија, час једно час друго, и једно и друго у исти мах, мисли Хуго Клајн, док је је Магбет противуречан, жив човек, примерак оне „јадне, голе животиње“ с којом је велики песник увек саосећао. (Клајн 1964: 160)

Када следећи пут видимо леди Магбет као краљицу, она наставља да подржава и охрабрује свог супруга, али је већ уморна, без сна и схвата да јој моћ није ништа донела. Магбет је сада снажнији, пун нове застрашујуће енергије, али је и луд од гриже савести која га мучи. Сцена са Банковим духом служи да нагласи Магбетову борбу, страх и кривицу, али и изврсну самоконтролу леди Магбет. Она не види Банков дух јер је сурови рационалиста који верује да само страх може да изазове такве халуцинације код човека. Не постоји онострани свет у који она верује, па самим тим и не види духа. Магбет јој се у том тренутку гади („Шта? од безумља/ У жену сте се преобрили сушту?... Пфуј, срам вас било!“ Šekspir 1966, III, iv: 297), али га она верно брани пред присутним гостима, уверавајући их да је такво понашање резултат његове старе болести.

Леди Магбет ни у једном тренутку није потражила помоћ, нити је показивала да и она пати. Штавише, њено храбро држање је толико хладно и прорачунато да делује готово нељудски. Па зашто и како је дошло је драстичне промене у њеној перцепцији злочина и кривице? Да ли је могла затражити помоћ или изразити осећање кајања када је била толико упорна у убеђивању Магбета да се нема чега плашити? Оног тренутка када се он буде изоловао од ње и оставио је саму са кривицом, она ће почети да тоне. Њена суштинска природа ипак није била скројена тако да „громодно убиство“ не остави последице на њен ум. Изгледом и речима била је неустрашива, окрутна и хладна, стоички је потискивала своје страхове и кривицу, али су тајне прошлости пронашле начин да се открију и освете. Колико овакав развитак њеног лика делује неверодостојно, толико је сцена ходања у сну драмски ефектна, јер доказује њено потпуно удаљавање и отуђење од живота и људских односа.

Сцена са леди Магбет, којој је савест оптеретила душу до најдубљих дубина њеног несвесног бића, једна је од највећих и најупечатљивијих сцена целог светског театра. Она под теретом оптерећене савести и зла које је попримило незамисливе размере у њеној души почиње да тоне „у дубину људства, дубину живота, испод које је дубљи још само пакао, у који она отвара врата“ (Св. Стефановић). У стању њеног озбиљно пометеног духа јављају се фрагментарна сећања која се односе на убиства и проливање крви бројних њихових жртава. (Петровић 2004: 155)

Прва сцена која говори о менталној промени леди Магбет је она коју нам преноси властелинка када упознаје лекара са стањем своје господарице. Сазнајемо да јој је леди Магбет наредила да поред ње стално гори свећа, што можемо протумачити као потребу да побегне од мрака и мрачних ходника своје свести. Унутрашњи демони су почели да је прогоне и више им није могла побећи. Ум, оптерећен потиснутим садржајима, може кроз сан пројектовати своје фрустрације, доказао је Фројд. Савест, коју леди Магбет није показивала на јави, наћи ће начина да се изрази у сну. Фројд је савест дефинисао као:

[У]нутарње опажање одбијања одређених, у нама постојећих жељених подстицаја; акценат је, међутим, на томе да ово одбијање не мора да се позива на нешто друго јер је само у себе сигурно. Ово постаје још јасније при свести о својој кривици, опажању унутарње осуде оваког поступка, којим смо задовољили одређени жељени подстицај... свако ко има савести мора да је у себи осетио праведност осуде, прекор после неког извршеног дела. (Frojd 2011: 219)

Снови нису нуспродукт успаваног мозга, нити „језик богова“, већ су језик душе којим проговара наше несвесно на симболичан начин, интерпретира Фројдове идеје Требјешанин. (Требјешанин 2009: 21) Сан леди Магбет није манифестни сан кога би она постала свесна на јави, већ он исказује њене латентне мисли, забрањену и свести непознату жељу која је срамна и неприхватљива. Кривица због убиства краља Данкана налази начин да кроз њено несвесно продре у сан. „Велики је то поремећај у природи кад се у исто време и користе благодети сна и изводе поступци бдења“ (Šekspir 1966, V, i: 325), истиче и лекар леди Магбет. Он схвата природу њене болести – „болан терет јој притискује срце“. (Šekspir 1966, V, i: 326)

Из неприродних дела настају
Смућења неприродна; коме се
Окужи душа, тај ће тајне своје
Јастуку глувом да исповеда.
Свештеник њој је више потребан
Неголи лекар. (Šekspir 1966, V, i: 327)

Такав болесник мора сам да се лечи, мора окајати своје грехе, а настави ли да мучи тајнама своју душу, патња ће постати толико изражена да ће га навести да науди себи у покушају да је заустави. Из тог разлога лекар захтева од властелинке да стално мотри на леди Магбет и да уклони из њене близине предмете којима би могла да се повреди. Ове речи делују пророчки, а исто тако говоре и о блискости религијског и психолошког схватања греха, односно кривице. Лекар је био сведок болесника који су, упркос сличном поремећају, умрли „богојбојажљиво у својој постељи.“ (Šekspir 1966, V, i: 327) Бог је толико дарежљив да ће опростити грешницима који се покају пред смрт. Иако је хришћанска традиција *ars moriendi* давала наду грешницима да онострано блаженство могу да остваре и покајањем у последњим тренуцима живота, оваква

судбина неће задесити леди Магбет. Штавише, њено есхатолошко бивствовање је осуђено на пакао не само због крвавих руку, већ и због самоубиства које ће извршити.

Леди Магбет проживљава страхоте које је са Магбетом учинила кроз сомнабулизам, а њене речи изговорене у „ритму инфантилне регресије“, како каже Наташа Говедић (Govedić 2002: 158), су сведочанство пробуђеног несвесног дела њене психе који зна да јој помоћи нема.

Губи се, проклета мрљо! Губи се, кад кажем; Један, два: па време је да се то уради. Пакао је мрачан! Пфуј, мужу мој, пфуј! Војник, а бојите се? Шта имамо да се бојимо ко ће то да зна, кад нико нашу свемоћ не може да позове на одговорност? Но, ко је могао да помисли да ће у том старцу бити толико крви?... Шта! зар се ове руке никада неће опрати?... Ту се још увек осећа мирис крви; ни сви мириси Арабије неће помоћи да ова мала рука замирише пријатно. О! о! о! (Šekspir 1966, V, i: 326)

Вртлог халуцинација у који је упала је изазван кривицом и сећањем на убиство, а ритуал испаштања који садржи прање руку је приказ класичне психопатологије оспесивно компулсивног нагона. Научни рад психолога Чен Бо Зонга са Универзитета у Торонту је доказао да се људска потреба учесталог прања тела јавља због осећања кривице. Он је ту потребу назвао „ефектом Магбет“. Овај психолог је са својим студентима извршио један оглед: натерао их је да се присете неког свог неморалног чина и понудио им је влажну марамицу да обришу руке или оловку да запишу тај догађај. Готово сви су узели влажну марамицу. Двојица професора са Универзитета у Мичигену (Спајк В. С. Ли и Норберт Шварц) су доказали да се пере увек онај део тела којим је неко неморално дело извршено. Тако су, у оквиру експеримента у коме су испитаници изговарали или записивали неку лаж, дошли до открића да они који су лаж изговорили узимали би водицу за испирање уста, а они који су је написали посегли су за сапуном и водом да би опрали руке. (М. О. 2015)⁷⁶ Међутим, кривица о неморалном чину какво је убиство се не може опрати са мало воде. Туђа крв, намерно проливена, није обична телесна течност која се лако може спрати са руку починиоца, већ постаје трајни жиг душе, обележје греха, убиства и смрти коју ће леди Магбет безуспешно покушавати да опере.

Тело које хода, а не контролише своје потезе, мисли и осећања није ништа друго до слика узвишене победе смрти над природом, каже Најт. (Knight 1965: 148) Док хода као зомби, леди Магбет постаје живи сведок да мртви још могу ходати са својим ужасним очима без вида, каже Вотсон. (Watson 1994: 142-143) Иако не жели да поверује да мртви могу устати из гроба, као што је Банко учинио, она одражава његово кошмарно ходање у смрти.

⁷⁶ Текст под насловом *Переш руке? Крив си!* изашао је у Политикином забавнику, број 3153 (<http://politikin-zabavnik.rs/pz/tekstovi/peres-ruke>)

Из наоко немуштог и несувислог говора сомнамбулне леди Макбет доктор је схватио тајну њене болести на смрт и многих других страшних тајни које су годинама потресале Шкотску и њене грађане. Леди Макбет је очигледно запала у стање акутне душевне пометености и сомнамбулног транса, када је дошло до расцепа њене душе, под огромном количином разорног зла које је носила у себи, а које се коначно ослободило и напоскон ју је савладало и са чијом моћи више није могла да влада, поготову када је остала сама и без своје жртве и јединог сарадника у лику свог мужа, чијим је духом, док је Макбет био присутан и у њеном домаћају, могла да управља и да део свог зла преноси на њега или да га размењује са њим... Немоћна да потискује своје и мужевљеве злочине и убиства, они почињу да израњају на површину свести у виду застрашујућих слика и опсесивних мисли, као што су, на пример, призори искапаљених жртава у локвама крви или стално и компулзивно прање руку од замишљених крвавих мрља, којим покушава да опере своју кривицу, које само она види, а које су мрље само симболично прерушена сећања на њена и мужевљева крвава монстроузна дела. (Петровић 2004: 156-157)

Колапс њеног бића је колапс прагматичара који није очекивао да ће убиство тако утицати на њу. Последње речи које изговара су: „Што је било, било је, не може се учинити да није било.“ У постељу, у постељу, у постељу.“ (Šekspir 1966, V, i: 327) Ове опроштајне речи, иако изречене кроз сан, понављају савете које је давала Магбету, али и указују на помиреност леди Магбет са последицама убиства. Њен последњи одлазак у постељу неће бити попут оног одглумљеног којим је покушала сакрити умешаност у убиство, већ ће постати смртна постеља у коју ће леди Магбет сама отићи.

Зло које је носила у себи почело је да се репродукује кроз разне форме ужаса који је та демонска жена приређивала другима... она коначно над њим сасвим губи контролу. Тиме му је дозволила да почне да дивља и да се, коначно, ослобођено свих контрола, усмери поред других особа и на њу саму и да је уништи. На крају и физички. Она дефинитивно не може да се ослободи разних приказа и налази се пред вратима лудила, које је све више преузима у своје чељусти. Огромна количина зла коју је носила у себи напоскон ју је савладала и најпре јој одузела разум. (Петровић 2004: 62)

Лили Кембел сматра да леди Магбет не исказује кајање у овој сцени, већ страх да ће изгубити разум који је све време покушавала да очува. Она сада пројектује слике сећања које су страхом најдубље биле угравирани у њен меланхоличан ум. (Campbell 1961: 233) Блум сугерише да је тешко интерпретирати понашање и речи леди Магбет у стању сомнабулизма, али је ова сцена свакако изванредна и дирљива слика изолације и отуђења. Она се можда не каје, већ жели да сакрије трагове кривице, док писмо које пише може бити исповест, упозорење леди Макдаф или нека порука за Магбета. „Губитком моћи и самоконтроле, алијенацијом чак и од супруга и у очајној суицидној смрти оглашеној `плачом жена`, леди Магбет изгледа као да је повратила своју женственост на крају драме.“ (Bloom 2010: 168) Ако нагласимо све заступљеније ренесансно објашњење самоубиства као последицу поремећеног ума или укажемо на недостатак Шекспировог осуђивања тог чина леди Магбет у драми, можемо рећи да је њен крај трагичан, а сам чин одузимања сопственог живота стоички и херојски. Сама је себе казнила узимајући живот и смрт у своје руке. Као немоћна жртва биолошких и психичких сила, човек је трагично биће, како је истицао Фројд. Леди Магбет ће постати жртва сопствене кривице и неурозе које више нису могле да буду спутане, већ су

провалиле на површину њеног бића и натерале је да их заустави на једини начин који јој је био доступан – самоубиством. Самодеструкција је једини избор који човек има, уколико нема могућности да агресивност усмери ка другом, сматрао је Фројд.

Појединац у савременој култури је присиљен да бира између трагичних алтернатива: агресивности усмерене на друге или самодеструкције; неурозе и развоја културе по цену патње и несреће, с једне стране, или варварства и ничим ометаног задовољења сексуалних и агресивних нагона, с друге... Услед претераног одрицања од агресивности јавља се неподношљиво осећање кривице и неурозе. Крајњи резултат и основна теза Фројдовог истраживања проблема појединца у цивилизацији и друштву јесте „да је цена културног напретка плаћена губитком уживања среће због јачања осећаја кривице“. (Требјешанин 2009: 106)

О феномену смрти се не говори експлицитно на много места у драми, али на основу мисли и понашања ликова у граничним ситуацијама између живота и смрти или у контакту са смрћу других можемо донети одређене закључке. Краљ Данкан има прилику да исказе свој став према смрти само као владар и главни заповедник своје војске у рату. Како смо већ указали на карактеристичан однос војника у рату према смрти, овде ћемо само нагласити да краљ велича храброст и убиства која чине његови поданици Магбет и Банко. То је частан однос војника према својим непријатељима и Данкан ће се потрудити да их богато награди. Он спроводи класичну танатополитичку моћ према издајницима када наређује смакнуће тана од Кодора. Овај краљ, који је у хроникама и изворима представљан као неодлучан и неуспешан владар, у Шекспировој драми је оличење реда, мира и благостања. Сам Магбет говори:

Своју власт је тако кротко
Вршио Данкан тај и био тако
У великоме позиву чист. (Šekspir 1966, I, vi: 264)

Данкан дарује своје поданике титулама и драгуљима и наздравља њиховом здрављу и животима вином јер је сигуран у њихову верност. Није ни слутио да ће са титулом тана од Кодора, Магбет преузети и издајничку мисао свог претходника, која ће краља коштати живота. Његова смрт, која је наступила рано у драми, је „ремек-дело пустошења“ и светогрђе јер је убијен миропомазани краљ. Призор његовог мртвог тела подсећа Макдафа на нову Горгону која својим погледом окамењује, утерује страх у кости и убија. Међутим, мртав Данкан наставља своје постојање у мислима његових поданика, па и убица, а његова социјална бесмртност се коначно потврђује кроз његовог сина Малколма, када на крају драме поврати власт. Свирепост Данканово убиство је за Банка било упозорење да буде опрезан, јер је био једини сведок пророчанства вештица Магбету и његове реакције. Банка можемо оптужити да је затворио очи пред истином и одабрао да не реагује на претњу која је долазила од стране Магбета, чиме је посредно омогућио уништење многих невиних живота. Он није желео да се бори против света агресивношћу, већ пасивношћу, што ће га довести до сопствене

смрти. Од самог почетка, уплашен Магбетовом реакцијом на пророчанства вештица, он га пророчки саветује да се не подаје искушењима злих сила.

Паклене силе
Често нам кажу истину тек зато
Да нас на зло наведу, и ситницом
Невином неком придобију нас
Да би нас потом мучки сурвале
У амбис последица. (Šekspir 1966, I, iii: 254)

Банков лик постаје антитеза Магбетовом лику од тренутка када од вештица сазнају своју судбину. Он се не плаши вештица, нити замишља остварење њихових пророчанстава. Штавише, Банко преиспитује њихову природу и постојање и прибојава се да се то ђаво поиграва са њима. Вест да ће му потомци бити краљеви не узбуркава му страсти, али га Магбетово понашање застрашује. Лепота природе пред Магбетовим замком у Инвернесу, који је окружен ваздухом пуним благодати, заварава Банка и он ће врло брзо осетити зебњу коју не може да дефинише. На почетку другог чина, Банко у злослутној ноћи предосећа несрећу. Упркос „тешкој потреби за сном“, он се „опире да спава“ јер се прибојава грешних мисли које се слободне могу појавити у сну. (Šekspir 1966, II, i: 268) Он се прибојава дејства речи вештица на Магбета и чак га искушава признањем да је и сам сањао три пророчнице само да би прозreo његове намере. Међутим, после убиства Данкана, Банко нема дилеме о путу који је Магбет одабрао. Он ће се изоловати од некадашњег саборца, што ће га коштати живота. Иако је Банко у изворима и хроникама саучесник Магбета, Шекспир га није могао приказати као злочинца, будући да је био предак тадашњег краља Џејмса I Стјуарта. Шекспиров Банко јавно исказује вољу да се пронађе убица краља, али интимно зна да је Магбет кривац.

Сакупићемо се
Да чин тај грозно крвав испитамо
До свих танчина. Бојазни и сумње
Потресају нас: ја се налазим
У божјој руци великој и одсад
Имам да водим борбу противу
Подмуклих умишљаја издајничких
И злоковарних. (Šekspir 1966, II, iii: 280)

Банкова заклетва, дата у име Бога и правде, само је пословична, јер се он неће потрудити ни да подели своје сумње са неким, а камоли да спречи Магбета да добије престо. Овај врховни заповедник краљевске армије признаје да га страх и сумња тресу због могуће велеиздаје. Тиме што ником није открио своју сумњу, исказао је своју несигурну природу или је чак маскирао своју амбицију, јер је тада постао уверен да ће се пророчанства вештица остварити и за његове потомке.

Ето ти: краљ си, Кодор, Гламис, све,
По обећању вештица; и страх ме
Да чисте руке немаш у том послу;

Ал` је речено да потомству твом
Остати неће то, већ да ћу корен
И отац бити краљевима ја.
Рекоше л` оне истину – а њиног
Пророштва реч се, Макбете, на теби
Обистинила – зашто истинитост,
Код тебе проверена, не би таквом
Показала се и у пророчанству
Односно мене, те и надама
Надојила ме? – Али, мир! не даље. (Šekspir 1966, III, i: 24)

Банко зна да се налази у великој опасности и не дозвољава свом уму да замишља предсказану будућност, јер се не боји само Магбетове одмазде, већ и сопствене жеље да предузме нужне кораке како би дошао на бољи положај. Он стоички покушава да се удаљи од своје предсказане будућности и прихвата судбину каква му је намењена. Покушаће да заштити свој живот бекством од некадашњег ратног саборца, али је Магбету само његово постојање уносило стрепњу јер је био сведок пророчанстава и „расадник“ будућних краљева. Магбет је овако описао Банков карактер:

Сме он да се дрзне
На крупне ствари; а сем неустрашиве
Нарави своје, поседује он
И разум који храброст његову
Упућује да дела опрезно. (Šekspir 1966, III, i: 286)

Осим на почетку драме, када је својом војничком храброшћу стајао раме уз раме са Магбетом, Банко се није дрзнуо „на крупне ствари“, већ је желео да се повуче из конфликтне ситуације са Магбетом. То му неће помоћи да спречи сопствену смрт, свирепо убиство које ће починити плаћене убице спремне „да живот на сваку коцку“ ставе. Међутим, Банкова смрт није донела Магбету крај стрепњи. Будући да је његов син Флинс преживео покушај атентата, Магбет ће постати свестан да је претња и даље жива, а исход његове будућности неизван. Не само да Банков син остаје у животу и тиме представља претњу Магбету, већ ће и сам Банко из смрти наставити да га прогања. Банка поново видимо само кроз Магбетове очи као духа који својим крвавим локнама одмахује главом у знак претње, а зјапећим ранама застрашује и најхрабријег човека. Посебно ће га приказ мртвог Банка узнемирити онда када вештице буду исценирале процесију краљева Банкових потомака на чијем крају стоји он сам. У дидаскалијама, пре ове појаве, је записано: „Појави се осам краљева; последњи са огледалом у руци; Банков дух иде за њима“. (Šekspir 1966, IV, i: 309) Та појава Магбету „пржи зенице“ и та процесија му, попут литије, изгледа толико дугачка као да ће трајати до страшног суда. Банков дух се на њега смешка и упира прстом на своје потомке. Тако, мртав Банко наставља да игра значајну улогу у животу Магбета, јер га стално подсећа на кривицу и предсказује му трагичан крај. Постаће му сенка која ће га пратити до смрти. Уверен у предсказање вештица да ће Банкови наследници бити

краљеви, Магбет ће без страха наставити са крволочном одмаздом непријатеља, од којих је најстрашнија она спроведена над Макдафовом женом и децом.

Шкотски племић Макдаф је дијаметрално супротан лик Магбету. Он је веран поданик свог старог краља Данкана и искрено исказује велику бол после његове смрти. Био је одабран да га пробуди из сна којим је почивао у Магбетовом замку, али га није могао пробудити из смрти. Чак не може ни да изговори речи смрт или убиство.

О! Грозно! грозно! грозно! Реч је слаба
Да каже, ум да појми!..
Збило се ремек-дело пустошења!
Храм је господњи миропомазани
Развалило убиство светогрдно,
Па здању отуд живот украло....
Упутите се одаји, па очни
Вид свој Горгоном новом спржите. (Šekspir 1966, II, iii: 277)

Макдаф је највише потресен краљевом смрћу и пред тим призором је његов ум поражен, а тело окамењено. Одмах га обузима страст за осветом и он махнито буди уснуле краљевиће и племиће и звони на узбуну. Смрт краља Данкана је толико ужасна да се не може описати, она се мора доживети да би изазвала заслужен бес и жељу за осветом. Убиство краља га асоцира на крај времена, нестанак света, страшни суд. Његов леш представља слику суште и страшне смрти, а из сна, као глумљене смрт, Макдаф буди уснуле да би им показао кошмар на јави. Сада буђење из сна, односно, живот постаје врста смрти јер ће сви који буду видели ужас овог убиства постати авети. Чак и у том трагичном и узнемирујућем тренутку, Макдаф има довољно самоконтроле да обрати пажњу на леди Магбет и њену нежну природу која не би требало да буде сведок овакве сцене.

Макдаф би вероватно наставио да буде добар поданик и краљу Магбету да у њему није препознао тиранина и убицу. Његова нада да „долама ова нова“ не буде теснија од оне старе се није обистинила. Из тог разлога му је исказао непослушност и није дошао на гозбу поводом крунисања. Његов одлазак у Енглеску са циљем да затражи помоћ од краља Едварда наводи Магбета да започне ратне припреме. Међутим, упозорење вештица да се чува Макдафа га нагони да му се освети на најмонстроузнији начин: убиством његове жене и деце. Дом Макдафових, из кога на тренутак избија породична топлина, брига мајке за дететом и обрнуто, сушта је супротност дому Магбетових. Иако леди Макдаф мисли да је страх навео њеног супруга да их напусти и због тога га проглашава мртвим, она је приказана као наивна жена која не познаје прилике времена. Она не разуме политичке разлоге због којих је муж и отац морао да напусти породицу, те његово бекство тумачи као издају породичних обавеза и недостатак љубави. И таман када је синовљеве речи умилоствиве и омекшају јој срце према Макдафу, гласник ће

донети вест о смртној опасности која им прети. Сцена у којој плаћеници убијају малолетно дете, које том приликом брани част оца и жели да спаси живот мајци, мора да је деловала трагичније на сцени јакобинског позоришта него данашњим читаоцима. Она је не само ретки пример Шекспировог приказа смрти детета, већ истовремено указује на слаб, али живи дух младог човека који се храбро супротставља тиранији. Колико год ова сцена била кратка и неразрађена, унета ради наглашавања страхотне разаралачке силе Магбета који више не бира средства да дође до циља, она је доказ да је отпор могућ. Истина, он се завршава смрћу невиног детета, али ће овај догађај бити пресудан да већ напаћен шкотски народ и посебно његов отац Макдаф крену у одлучну борбу против демонског Магбета.

Макдаф је разумео трагично стање Шкотске и пре него што је сазнао за смрт своје породице. Он је најосећајнији лик ове драме из чијих речи проваљују бујице саосећања за цео народ.

Плач
Све нове сирочади, запевке
Удовица све нових, лелек нови
Са сваким новим даном шобају
Небо по лицу, те са њега одјек
Одјече к'о да Шкотску жали оно,
Па слог по слог њен вапај понавља. (Šekspir 1966, IV, iii: 314)

Шкотска је „сирота земља“ која крвари, а ако је Малколм тако ништаван човек каквим се сам приказује, онда он није подобан ни да живи, а камоли да влада. Макдаф се боји да спаса за његову земљу нема ако изданак оца-свеца и мајке-светице, какви су били Данкан и његова супруга, може да хули своју лозу и признаје своје мане.

О, кад ћеш опет, јадни народе,
Којега крвљу крунисани тирани
Бесправно угњетава, кад ћеш опет
Да видиш дане благодети своје,
Кад самог себе анатемише
Изданак чисти трона твог и хули
На лозу своју. Сушти светац-краљ
Владарски ти је отац био; она
Која те роди, а на коленима
Била је више но на ногама,
Свакога дана за живота свог
Умирала је... О, ту је
Надама мојим конач, срце моје. (Šekspir 1966, IV, iii: 318-319)

Када схвати да је Малколмова намера била да искуша његову оданост, Макдафу се враћа нада да ће се Шкотска ослободити тираније. Будући да енглески краљ Едвард својим рукама целива болеснике и даром од неба пророкује, његова помоћ улива додатну веру шкотским изгнаницима да ће победити монстроузног, сатанског Магбета. Вест о Магбетовом последњем страхотном чину, која ће Макдафа бацити у неописиви очај, донеће његов рођак Рос. Овај шкотски племић, који је хладнокрвно извештавао о

убиствима непријатеља, био сведок срдитог одговора неба због људских недела и неприродног понашања животиња и покушао да упозори леди Макдаф на опасност која јој прети, сада нема речи којима може да опише пакао који влада Шкотском и последњи злочин који је Магбет извршио.

Авај, земље јадне!
Безмало стрепи да и зна за себе!
Мајком је својом звати не можемо,
Већ гробом својим, где се, осим оног
Ко ништа не зна, ништа насмејано
Не види никад, где небеса пара
Уздах и крик и вапај, а да нико
Не трепне оком; где големи јад
Изгледа отрцано узрујање;
Где се на звоно погребно тек једва
И пита ко за ким то оно звони;
Где свене живот честита човека
Пре него цвет за капом његовом;
И где се, пре но болест дође, мре. (Šekspir 1966, IV, iii: 321)

Шкотска је постала велика гробница до које не допире нимало небеског светла, она је пуна лешева који се не стижу оплакати. Уздаси, крици, вапаји и самртна звона су једини звуци који парају уши. Осмех се може видети само на лицу детета које ништа не зна. Брзина са којом се умире је страшна, она превазилази и време које је потребно да цвет увене. Живот је постао само умирање и ова слика доста подсећа на извештаје о брзини умирања у доба куге. На питање Макдафа о здрављу своје жене и деце, Рос двосмислено одговара да их је „у потпуном миру“ оставио, што је језовита иронија, али и филозофска мисао бинарног односа смрти и живота. У миру се може живети и у оностраности и ононостраности. Међутим, живот које нуди „потпуни мир“ на овом свету може се евентуално стећи у сну без снова, док је оно у смрти вечно обезбеђено у рају. Свестан озбиљности задатка пред којим се налази, Рос покушава да саопшти ову вест тако да буде што безболнија за Макдафа. Међутим, колико год да се пажљиво и саосећајно изговори вест о смрти најмилијих, речи никако не могу ублажити бол или умањити осећај неповратног губитка. Рос је тога свестан:

Глас
Који вам носим ја у пустињи би
Требало да се урличе, где ухо
Чуло га не би...
Честите душе нема да се ње
Коснуо не би овај јад, иако
Претежно својим делом припада
Једино вама...
Нека не замрзе
Занавек уши ваше језик мој,
Јер ће у њих да доспе тежи звук
Но што га икад чуше оне...
Препадом је замак
Нападнут ваш; на дивљачки су начин
Жена и деца ваша побијени;
Да причам како, то би значило

Да побијеној овој дивљачи
Додам и вашу смрт. (Šekspir 1966, IV, iii: 323)

Макдафу су побијени жена, деца, слуге и сви које су крвници нашли у његовом дому. Он је у стању шока и неверице, те више пута захтева да Рос понови вест. Малколм се прибојава да ће Макдафов ум попустити, јер оваква вест захтева крик, одушак и плач, док он ћутке пригрљује свој „смртни јад“. Потиснута туга може да „шапуће срцу преоптерећеном/ И подбада га да се распукне“, каже му Малколм. (Šekspir 1966, IV, iii: 323) Макдаф може да објасни Магбетову округност само чињеницом да он нема деце.

Он деце нема. Све љубимце моје?
Рекосте л' све? Паклени јастреб! Све?
Шта? пилад моју умиљату сву,
И мајку њину, уграбио страшним
Налетом једним? (Šekspir 1966, IV, iii: 316)

После иницијалног шока, Магдаф исказује људску потребу да смрт ближњих оплаче и ожали. Он неће побећи од освете и неопходног насиља којима се мора супротставити Магбету, али ће прво исказати људску емоцију и жалост због смрти најдражих.

Али
Морам к'о човек то и да проживим:
Не могу да помислим у себи
Како је нешто постојало што је
Најдраже мени било. Зар је небо
Гледало све то а притекло није
У помоћ њима? Грешни Макдафе!
Сви су због тебе они побијени.
Ништавна мене! Нису њине душе
Искасапљене због сопствених њиних
Грехова, већ због мојих. Нек' им мир
Подари небо сад. (Šekspir 1966, IV, iii: 323-324)

Ове речи су одраз највећег бола, страха и мистерије које смрт као феномен са собом носи. Најстрашније је што она за собом оставља празнину у животима преживелих, ону која се не може испунити, умањити или заборавити. Тешкоћа мирења са смрћу најмилијих лежи у неверици да нешто што је постојало, живело, кретало се и дисало, причало и смејало се, напрасно може да престане да постоји. Човек је пред смрћу немоћан, али ако и небо не може да притекне у помоћ и спречи смрт невиних, онда је она свемоћна. Макдаф може окривити само себе и сопствене грехове што су „њине душе искасапљене“, али се нада да ће им небо ипак подарити мир. Сумња у њихово есхатолошко бивствовање јавља се због неочекиване смрти која их задесила. Они нису имали времена да се помоле и окају своје грехе, као што проповеда традиција *ars moriendi* па им је онострана судбина неизвесна. Међутим, ако су били безгрешни, небо ће их примити у своје окриље. Иако није у природи мушкарца да плаче, Макдаф признаје да га је толики бол обузео да „жену бих мог'о да изигривам очима својим“,

али моли небо да му да снаге да не оклева, већ да храбро стане прса у прса са том „Сатаном шкотским“ и освети смрт своје породице. У жеку борбе две војске, Макдафов мач ће тражити Магбета.

Тиранине,
Покажи лице; будеш ли убијен,
А то од мога ударца не дође;
Походиће ме вавек духови
Жене и деце моје... Ил` ће тебе,
Макбете, мач мој наћи, ил` ћу њега
Неокрзнута и неупослена
У корице увући. (Šekspir 1966, V, vii: 337)

Макдаф нема срца да убија ирске најамнике који су се због плате „латили копља“ и једина му је мета Магбет. Уколико не освети неправедну смрт своје породице, постоји могућност да га они походе као духови, што је израз католичког веровања у постојање чистишишта одакле се мртви могу вратити. Макдаф не мисли да се његова породица налази на небу, али се нада да ће тамо доспети после освете, сугерише Вотсон. (Watson 1994: 143) Када се нађе лице у лице са Магбетом, Макдаф не жели да троши речи на то „псето из пакла“, већ упошљава свој мач да искаже сва осећања. Магбет признаје да му је душа већ преоптерећена „крвљу лозе“ Макдафове и не би желео да томе дода још један грех. Уверен у своју неповредивост, он не слути да је Макдаф „из утробе мајчине пре рока изрезан“. Када га Макдаф са задовољством обавести о томе, Магбет коначно схвата да су сва пророчанства вештица проклета и двосмислена.

Књига о Јову јасно истиче да је човек рођен од жене кратког века и пун немира, каже Делимо. (Делимо, I, 2013: 25) Жена је представљала најочигледнију слику смрти и греха у периоду ренесансе.

Библија изнова инсистира да је човек рођен од стране жене осуђен на смрт; да би преживео овај сценарио, Макдаф мора бити „неприродан“ баш у тој категорији. У присуству смрти, морамо бити „све“ или нисмо „ништа“... Попут Магбета, ми стално губимо најважнију борбу против природе, губимо чак и када извор и потомство испупоље унутар и око нас – можда баш због тих изданака. Ужас тог признања стално прети да пробије површину драмског моралног аргумента. Наизглед благонаклоне снаге природног реда коначно примењују исто проклетство које наизглед злонамерне суђаје чине. (Watson 1994: 138)

Под претпоставком да је Макдафова мајка умрла на његовом рођењу, он се родио из смрти и тако се оба света (природни и неприродни) удружују против Магбета. Одбијајући ропство и клањање „голобрадом Малколму“, Магбет креће у коначни окршај са Макдафом. Међутим, против Магбета се сада удружују и краљевско право, ратничка част, па и сама природа (бирнамска шума). Заједничким снагама доносе му пропаст, али је Макдафов осветнички мач тај који му је пресудио. Тада Малколм може коначно да преузме своју улогу наследника и обећа срећнија времена. Палим жртвама обећава достојанствене сахране и социјалну бесмртност, мада стари Сјуард заступа традиционални ратнички став према смрти и не жели да оплакује свог сина уколико је

„спреда рањен“. Храбра погибија у боју треба бити слављена и величана, а не оплакивана.

Онда
Нек' божји војник буде. Да синова
Као на глави косе имам, ја им
Желео не бих лепшу смрт. Те тако:
То нек' му буде звоно посмртно. (Šekspir 1966, V, vii: 340)

Они који остају у животу на крају драме нису уверљиви у свом обећању да ће повратити славу и мир Шкотској. Посебно је Малколмов лик, као будућег краља, неуверљив и двосмислен толико да његове последње речи не уливају наду у повраћај реда. Данканови синови, Доналбејн и Малколм, су кукавички напустили Шкотску после смрти свог оца, чиме су оставили простор за сумње да су га они убили и омогућили Магбету да лако заузме престо. Тако су индиректно постали кривци за националну катастрофу која ће задесити земљу. Они чак нису исказали нимало туге због очеве смрти. Малколм ће после сазнања да му је отац и краљ убијен рећи само: „О, а ко?“ (Šekspir 1966, I, iii: 279) Одмах затим ће решити да напусти земљу, додуше са признањем да „недоживљену тугу к'о од шале/ Притворност глуми“ и да је боље „за спас наш да се склонимо са мете“. (Šekspir 1966, I, iii: 280-281) Када га следећи пут будемо видели, он „сетна срца“ борави у Енглеској, али је обазривији, зрелији и спремнији да се супротстави тиранину „од чијег самог имена опришта језик“. (Šekspir 1966, IV, iii: 315) Свестан је пакла у коме се његова земља налази, али не осећа никакву одговорност за то.

И ја сам мишљења
Да земља наша клеца већ под јармом,
Да рони сузе и крвари,
Да сваки нови дан посекоштине
Додаје нове њеним ранама. (Šekspir 1966, IV, iii: 316)

Провера Макдафове верности коју чини траје предуго и донекле је комична, али је неопходна да би се уверио у његову искреност. Тек тада се може удружити са њим и поверити му своје планове. Посебну зрелост и мудрост ће исказати у тренуцима велике несреће која је задесила Макдафа. Саветује га да смрт својих вољених мора да оплаче, а да сву своју преосталу тугу усмери на освету. „Освета страшна нек' нам буде лек / За овај смртни јад... Храбро, као човек / Понесите се“, рећи ће му. (Šekspir 1966, IV, iii: 323) Јад треба да се прометне у гнев који неће успавати срце, већ ће га разбеснити још више. Стоички савет да жалост треба да се потисне оправдан је учењима хришћанске вере, посебно протестантске. Малколмово тешење Макдафа је слично саветима које Клаудије и Гертруда дају Хамлету када га убеђују да је смрт природни ток живота, а претерано жаљење за мртвима неприродно јер се коси са вером у васкрснуће и вечни живот.

Сам Малколм ће допринети Магбетовом поразу тако што ће доћи на идеју да се војници камуфлирају гранама бирнамске шуме да би прикрили број своје војске и заварали непријатеља. Међутим, он није својом заслугом повратио престо. Макдаф му га је ослободио и чак је млади Сјуард изгубио живот због тога. После завршетка битке и победе, будући краљ ће се обратити преживелима, обећаће им праведну владавину и позваће их на славље поводом свог крунисања. Котов „велики механизам“ се на тренутак зауставио после целог круга: син је наследио оца, престо је на силу повраћен, узурпатор је убијен, а будућност, иако заветује срећну владавину, сличну оној из Данкановог времена, ипак остаје неизвесна.

За разлику од осталих „великих“ трагедија, по завршетку *Магбета* осећамо неминовност оваквог расплета радње и прихватамо неизбежност смрти главних протагониста. А, ипак, крај не доноси осећај апсолутног олакшања, правде, среће или катарзе. Вести о трагично изгубљеном животу невиног Сјуарда и самоубиству леди Магбет, а посебно приказ несрећне Магбетове главе која са коца сведочи о слабости и злу који могу савладати човека, остављају нас немим и потиштеним пред очигледном апсурдношћу света и безвредношћу људског живота.

8.2. Типологија смрти у *Магбету*

У овој драми су мање важне смрти Магбетовог оца Сајнела, која је сину донела титулу тана од Гламиса, леди Данкан, која се помиње само у једном стиху и Макдафове мајке, која је на његовом рођењу вероватно изгубила живот. Можемо занемарити и смрти Магдафових слугу и друге деце, осим сина чије смо смрти сведоци. У позадини ове мрачне драме, можемо запазити и смрти неименованих војника, који су животе изгубили на бојним пољима, као и евентуалних жртава од којих се справљао вештичији напиток. Ако изузмемо ове периферне случајеве, коначан скор који је смрт однела у овој драми је већи од оног у осталим „великим“ трагедијама и износи једанаест. Од тог броја, имамо десет убистава и једно самоубиство. Оно што карактерише начин смрти у *Магбету* је експлицитна суровост и бестијалност у одузимању туђих живота. Људска тела се располућују, главе одсецају, крв липти из мноштва рана силовито нанетих, а нехуманост човека се потврђује најстрашнијим сликама смрти деце, фиктивним или реалним.

Кетрин Белси, Мерилин Френч и Елејн Шоволтер (Drakakis 1992: 269) истичу да је, после Данкановог убиства, читава Шкотска постала камп смрти и гробница:

Магбет живи у култури која вреднује касапљење. Кроз читаву драму мужевност се изједначаје са могућношћу за убијањем. Моћ је највећа вредност у Шкотској и у шкотској

култури, моћ је војна снага. Магбетов злочин није то што је он убица: он је хваљен и награђен јер је убица. Његов злочин је неуспех да направи разлику коју његова култура захтева међу објектима његових убистава. Свет који опстаје насиљем мора, због здраве памети, заштитити неке сегменте – породицу, кућу, комшилук и државу унутар којих насиље није исправан начин понашања. (Drakakis 1992: 265)

Магбетова војничка слава је стечена захваљујући храбрости и одважности са којима се упуштао у борбу са непријатељима. Први непријатељ кога ће сурово лишити живота је издајник Мекдоналд. Тај „бездушни одметник“, „сав од природе натучен пороцима“ (Šekspir 1966, I, ii: 246) је заслужио смрт. Велимир Живојиновић нас, у напоменама превода драме, упознаје са судбином историјског Мекдоналда који је, будући поражен од стране Магбета, побио своју жену и децу, а затим извршио самоубиство. Шекспир је овом лику предодредио другачију судбину у драми. Учинио га је издајником коме ће се „властелин врсни“, Магбет осветити и тиме доказати краљу Данкану. Међутим, начин на који је ово убиство извршено указује не само на одређену монстроузну ратну праксу, већ и на танатополитичку употребу мртвог тела, које треба да служи као опомена другим одметницима. Према Вернетовој класификацији убистава које налазимо у *Антропологији смрти* Луја Венсана Томе, ово убиство бисмо сврстали у убиство из предрасуде, односно оно које је учињено због части или из освете. (Томе 1980 I: 169-170) Магбет га је учинио без предумишљаја, у врлогу рата и у циљу очувања мира, па и сопственог живота. Сенекински извештај о овом убиству, које се не одиграва на сцени, доноси нам дворски часник.

Јер Макбет храбри – с правом назван тако –
Главе на срећу и не осврћући
И витлајући челик љути, што се
Од крвавога посла пушио,
Проби се, к’о љубимац одважности,
До лица хуље те;
Ал’ нит’ му руку стиште, нит’ му `збогом`
Довикну док од пупка па до њушке
Не располути њега, па му главу
На бедемима нашим истаче. (Šekspir 1966, I, ii: 246-247)

Према класификацији Луја Венсана Томе (Томе 1980 I: 238-270), смрт коју је Магбет нанео Мекдоналду дефинисали бисмо као задану, тачну, насилну, ружну, јавну и плодну из перспективе протагонисте. Мекдоналд је био непријатељ шкотског мира, поретка и среће. Његова смрт је неминовни исход ратних околности, а његово постмортално касапљење има двоструку улогу. Глава истакнута на бедему служи као подсетник и претња свим непријатељима и непослушницима (танатополитичка употреба смрти). На религијском нивоу, она указује на немогућност есхатолошког постојања бића чије је тело испарчано. Ренесансно хришћанство је проповедало да тело без главе не може васкрснути. Иста ће судбина задесити и Магбета као издајника и непријатеља.

Живот тана од Кодора, који се придружио Норвежанима у борби против Шкотске, ће бити изгубљен због његове издајничке улоге. „Под тешком / Пресудом вуче живот свој, ког лишен / Сопственом биће заслугом... врат му сломи призната / И утврђена велеиздаја“, обавестиће нас Енгас. (Šekspir 1966, I, iii: 254) Данкан не показује милости према одметницима и не жели да дозволи да Кодор „за нос вуче више љубав нашу / Нека се смакне.“ (Šekspir 1966, I, ii: 249) Он је погубљен од стране неименованих извршитеља, после признања своје издаје и молитве за краљевску милост. Ово је убиство са предумишљајем, извршено као казна за непослушност и демонстрирање танатополитичке моћи.

Ништа у животу
Није му боље стајало но то
Како се са животом растао.
Умро је као да је увежбав`о
Како да умре да би бацио
Најскупљи свој иметак к`о ситницу
Нимало вредну. (Šekspir 1966, I, iv: 256)

Литерарни исказ „Умро је као да је увежбав`о“ може бити схваћен као практиковање „уметности умирања“ (*ars moriendi*), учења које је проповедало признавање греха, молитву и одрицање од земаљских богатстава зарад примања у царство небеско. Иако издајник, он ће у смрт отићи достојанствено и смирено, чиме заслужује одређену дозу поштовања које му Малколм и указује у овом извештају о његовој смрти. Ова смрт би, према Томиној класификацији, била задана, тачна, вероватно насилна, добра јер је прихваћена, јавна и можда плодна само за Магбета. Захваљујући Кодоровој смрти, Магбет је добио његову титулу и потврду да су пророчанства вештица остварива. Међутим, имајући на уму исход радње, ова смрт се пре може тумачити као јалова, јер је историја само поновљена кад се сам Магбет нашао у улози првог тана од Кодора.

Убиство са којим почиње катастрофа у драми и које има највеће последице на Магбета и целу Шкотску је регицид. Убиство миропомазаног краља Данкана је богохулни чин, оно је налик оцеубиству јер је краљ био Магбетов рођак, али пре свега онај који је стајао на челу једне велике породице, према ренесансном веровању. Леди Магбет у њему види свог оца и то је једини разлог због чега га не може убити сама. Ово убиство, према сопственом Магбетовом признању, је толико подмукло и застрашујуће да му ни Шекспир није могао дати простора да буде изведено на сцени. Прво, таква сцена би изазвала цензуру јер је убиство устоличеног краља увек изазивало језу морнахистичких друштава, а друго, лик Магбета се не би учинио пријемчљивим да смо били сведоци његовог касапљења уснулог краља.

Убиство Данкана је извршено са предумишљајем и у договору између леди Магбет и Магбета. Припрема за њега подразумевала је првенствено опијање стражара и припрему оружја, што врши леди Магбет, али и даљу разраду плана од стане Магбета.

А ако она два спавача, што су
Са њим у соби, крвљу умрљамо
И ножевима њиним сопственим
Послужимо се, примиће се, је ли?
Како су они то извршили. (Šekspir 1966, I, vii: 267)

Са „рукама целатским“, Магбет ће извршити убиство уснулог Данкана, чиме убија живот и сан. Убиством краља који је попут оца, Магбет жели да достигне величину и моћ сличну Богу, што представља едиповски комплекс суперега. Како Данкан има и део женске природе у себи јер је превише млак и личи на невино дете у сну, његовим убиством Магбет заправо напада сва три ступња човека. Уклањајући га фалусним предметом какав је нож, он жели да докаже своју мушкост коју леди Магбет оспорава. Међутим, тиме и Магбет и леди Магбет убијају своју савест, истиче Харолд Блум. (Bloom 2010: 118) Ударац учињен краљу у невином сну донеће претњу самом животу починилаца. Од тада Магбет живи животом у смрти, без мирног сна и спокоја. Затечен немогућношћу да изговори молитву „амин“ након стражара, Магбет је у стању шока понео са собом кржаве ножеве са којима је извршио убиство. Леди Магбет га подсећа да ножеви „треба да леже тамо“, а крв која тече са Данкановог тела мора бити намазана на руке и лица заспалих слугу. У страху да мисли на призор који је за собом оставио, а камоли да га поново угледа, Магбет одбија да изврши последњи део плана. Леди Магбет му отима ножеве и без страха од мртвог тела одлази у одаје смрти.

Кввари л' још он, намазаћу ја
Слугама лице крвљу, да кривица
На њих за ово падне. (Šekspir 1966, II, ii: 273)

Магбетова кривица и страх од почињеног убиства су на врхунцу у овој сцени. Јавно кајање због смрти краља Данкана је израз Магбетове туге због губитка сопственог човештва и славног имена, али се оно не може мерити са Макдафовим јадиковањем над „убиством светогрдним“, „ремек-делом пустошења“ и „Горгоном новом“. Данканово мртво тело је визија саме смрти која уништава вид, али и живот. Ефекат који тај призор има на Макдафа је поистовећен са дејством митског бића наказне главе и застрашујућег изгледа, Горгоном. Најпознатија од три Горгоне је Медуза. Стоичари су персонификовали три горгоне као три ступња страха: оног који паралише мисао (Стено), кочи цело тело (Еуријала) и заслепљује очи (Медуза). (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 98) Призор мртвог Данкана „пржи вид“, паралише мисао и кочи читаво тело Макдафа. Као да су се сестре Горгоне удружиле да

би појачале ефекат ужаса тог убиства, али Медуза је та на коју Магдаф највише алудира. Није шокантна само крвава сцена коју је Магдаф затекао, а Магбет описао:

Ту лежи
Данкан по чијој сребрнастој кожи
Врвце се златне крви проткале,
А ране зјапе, к'о да је пробијен
Пролаз у бивствовање, да би ушло
У њега пустошење. (Šekspir 1966, II, iii: 279)

Шокантна је чињеница да је краљ убијен на тако монстроузан начин, да ране зјапе на његовом телу, а из њих тече златна крв. Божанска фигура краља није преодређена за такву судбину и зато су његови поданици неми. Сузан Зимерман истиче да је Данканов леш, који не видимо, свето тело и упоређује га са жртвованим телом Исуса Христа. Обојица су вечерали са својим непријатељима пре смрти, не знајући то. Данкан ће симболично поново крварити преко Банка и његова крв постаје света крв за Шкоте коју треба осветити, док је за Магбетове смртно заразна. Данканов идентитет ће се показати моћнијим у смрти него у животу, а његово есхатолошко постојање се продужило у рају. Фокусна тачка драме је Данканов леш, према мишљењу Зимерманове. Његов дух се визуелно не појављује, али Магбет и леди Магбет материализују део његовог бића кроз крв. До краја драме, Магбетов космос је окружен морем Данканове крви, а његов одсутни леш означава најмоћније присуство у драми, закључује Зимерманова. (Zimmerman 2005: 180-181) Из тог разлога убиство Данкана има метафизички значај.

Ужасу призора доприносе и лешеви стражара.

Крвљу су им свима
Лица и руке били умрљани;
А исто тако и њини ножеви,
Које на њиним узглављима ми смо
Неизбрисане нашли: буљили су
Унезверено; нико живот свој
Поверио им не би. (Šekspir 1966, II, iii: 279)

На вест о Магбетовом убиству двојице стражара, леди Магбет реагује као да ову информацију први пут чује и она је већ превише за њене уши. Магбет је можда без њеног сазнања убио стражаре. Њихово убиство оправдаће бесом који га је тобоже обузео онда када је схватио да су они кривци за краљево убиство. Ова убиства су можда извршена без предумишљаја, али са врло јасном мотивацијом. Уклањање могућих сведока и претендената на истину или престо постаће основна Магбетова опсесија. Стражари доживљавају насилну, ружну, задану, тачну, приватну и јалову смрт. Данканова смрт је, са друге стране, круцијална тачка преокрета у драми у сваком смислу. Магбет не би могао постати краљ да се то није десило, али не би ни имао прилику да искаже, доживи и савлада своје страхове и демоне. Такође, овај догађај ће бити пресудан за метаморфозу лика леди Магбет.

Данканов живот биће овековечен славом и историјом мртвих предака, што говори о наставку његовог постојања кроз социјалну бесмртност и доказује веру у идеологизацију бесмртног тела краља (*facta dignitati*).

Однели су
У Колмкил њега;
У хранилиште свето где су преци
Његови сахрањени и где кости
Њихове леже. (Šekspir 1966, II, iv: 282-283)

Магбету као да је довољна награда само Данканово убиство, а не његова круна, јер не видимо да у њој зна да ужива. Он је старац који је слика смртности, рањивости, жртве без ауторитета, али и живости или самосталности. Убиством је желео да промени ствари у апсолутном и непроменљивом свету и иако га оно одводи у свет и стање смрти, пружа му живописнији живот, истиче Ферни. (Ferne 2013: 61) Оригинални грех нуди квалитет апсолута који је желео да постигне, али демонско у њему почиње да превладава. Тако Данкан постаје само жртва демонске визије у драми о ужасним могућностима људског зла.

Обично се критичари највише задржавају на Данкановом убиству, а остала два (Банково и Макдафове жене и деце) виде само као наставак Магбетовог пута и драмски неопходне догађаје. По Блуму, мишљење Роберта Лантера Рејда да су она исто важна за анализу Магбетовог даљег пада је од истакнутог значаја. Рејд подсећа да је Магбет прво убио ауторитативну, очинску фигуру владара, затим братског пријатеља и на крају мајку и децу. Тако његове жртве представљају три фундаменталне људске везе које заједно сачињавају (у супротном смеру) три базичне етапе људског сазревања или три есенцијалне емотивне енергије (либида) људске психе. У току та три убиства, Магбет заправо деконструише и укида читаву психолошку структуру људског идентитета, закључује Рејд. (види Bloom 2010: 118)

Банкова смрт је оправдана само из угла опсесивног Магбетовог ума који зна да је он једини сведок предказања вештица, али је и највећа претња његовој владавини, заједно са својим потомцима. Рејд истиче да се убиство Банка не дешава због Магбетове још веће аспирације ка моћи, већ због ривалске зависти братског алтер-ега. Краљеубиство као оцеубиство води до братоубиства, хронолошки секундарног, али исто тако универзалног феномена који носи своје психолошке импликације. Овај напад на пријатеља ратника који је виртуелно огледало самог (бољег) Магбета, је директни напад на его. Он прво убија Данкана и тиме елиминише универзалног оца или већи део себе, онда архетипског рођака или своје огледало. (Bloom 2010: 120)

Магбет као краљ има могућност да престане да прља сопствене руке крвљу својих противника и унајмљује плаћене убице. То га неће ослободити „прљаве“ савести.

Убице су изманипулисане леди магбетовским средствима: Магбет им представља Банка као кривца који их је “до раке/ Тешком руком догнао, а ваше/ До просјачког штапа довео.“ (Šekspir 1966, III, i: 287-288) Сада треба показати храброст и мушкост и узети ствари у своје руке. Убице признају своју огрезлост у злу и убиствима, јер су толико „несрећом измождени“ и „судбином измрцварени“ да им не представља проблем да свој живот ставе на коцку ако ће га тиме побољшати. Магбет им признаје своје разлоге због којих жели Банкову и смрт његовог сина Флинса и због којих то не може сам учинити.

Мада
С видика свог одувати га могу
Визира отворена, путем власти,
И могу своју вољу да наведем
К'о оправдање, ипак не смем то
Због пријатеља неких заједничких
Чију наклоност губити не желим,
Већ морам и да жалим онога
Којег оборих. (Šekspir 1966, III, i: 289)

Магбет је све умешнији у манипулацији и стварању привидне слике срдачности, што му је леди Магбет предлагала још на почетку драме. Сада има „изглед света“, носи „срчану добродошлицу на усни“, гледа „к'о цвет безазлен“, али под тим видом постао је змија. Тако ће наступити и у овој сцени са двојицом плаћених убица. Трећи убица који ће се појавити у сцени Банковог убиства је предмет многих критичких расправа јер до тада није био присутан у преговорима. Има критичара који мисле да им се сам Магбет придружио у мраку, да би осигурао смрт оних који су му уносили стрепњу. У изненадном нападу на Банка, први убица насрће и убија га из предумишљаја, предрасуде, односно некакве лажне освете, чији је заговаралац био сам Магбет. Банко умире заданом, тачном, јавном, насилном, ружном, али плодном смрћу. Његово касније појављивање у форми духа доноси Магбету већу стрепњу него што је то чинио за време живота. Наводи га на последње очајничке потезе, који га доводе до трагичног пада и смрти. Банкова смрт није променила бесмисао и апсурдност Магбетовог живота, јер његовим убиством он није поспешио свој живот или будућност. Банко је:

Уређен
У јарку с два`ест рана отворених
На својој глави; а понајмања је
Смртна за живи створ. (Šekspir 1966, III, iv: 294-295)

Убица му је „посекао гушу“ због чега од Магбета добија титулу „најбољег кољача“. Банков син, Флинс је побегао, али убице нису много потрешене због тога, иако знају да је то била „боља половина посла“. Магбет је, такође, уверен да то „змијче“ засада може само лучити отров, али још није у стању да уједа. Банково измасакрирано тело остаће да лежи у шуми, али ће његов дух наставити да живи и

опседа Магбета прво на забави, а потом у пророчким визијама које вештице креирају за њега. „Банко одбија смрт на два начина: враћа се као дух и (по свој прилици) он живи кроз наследнике стјуартских краљева“, истиче Бут. (Booth 1983: 93)

Када Магбет постане свестан опасности која му прети од стране Макдафа, он долази до најстрашније одлуке да убије његову жену и децу. Убијајући Макдафову жену и децу, он напада примитивно језгро себе, оно што Фројд зове ид, истиче Рејд. (Bloom 2010: 126) Препустивши се својим нагонима, првенствено нагону смрти, који жели да уништи оно што њему самом недостаје, Магбет ће се устремити на Магдафову породицу. Сцена која претходи убиству ове породице има релативну улогу комичног олакшања, али попут сличних у Шекспировим трагедијама и она назначује и предсказује опасност и смрт. Без разумевања правих разлога Макдафовог одласка од куће, његова супруга га проглашава мртвим, мисливши да је укаљао част супруга и оца. Она третира Макдафово бекство као издају која се треба казнити смрћу, попут осталих издаја. Међутим, њен син зна да му је отац жив, јер би било природно да га мајка оплакује уколико је мртав. Ова наизглед наивна, али проницљива запажања детета прекида гласник који упозорава леди Макдаф на опасност и саветује јој бекство. Свесна своје невиности, али и апсурдности света и живота услед постојања зла, леди Макдаф не жели да се опире ни судбини ни опасности.

Куд да бежим?
Зло ништа не урадих. Али сад се
Присећам да сам на земаљском свету,
Где је злодејство често похвално,
А где у лудост опасну се каткад
Рачуна добро рађење; па зашто
Потржем, авај, женску одбрану,
Па кажем како ништа зло не творих? (Šekspir 1966, IV, ii: 313-314)

Она је нема пред лицем убица, али њен син стаје у одбрану оца и зато губи свој живот. Убица га третира као „јајашце“ и „икру издајничку“ и убија га без двоумљења. Ово је убиство са предумишљајем. Дете на самрти покушава да спаси мајку и умире због „заражености“, када крв тражи још крви или из освете, према класификацији убистава коју је извршио Вернет. Смрт Макдафовог сина је неоспорно брутална, нехумана, јалова и узалудна и само је морбидно плодна, будући да оцу даје највећи разлог да се освети Магбету. Поред тога је насилна, ружна, јавна, тачна и задана. Број убијене Макдафове деце нам је непознат. Иако смо ми сведоци убиства само једног детета, Рос, који извештава Макдафа о овом догађају, помиње децу у множини, што чини и сам Макдаф. Смрт леди Магдаф је сличних карактеристика и обе претпостављају не само физичко нестајање, већ евентуално и духовно. На то указује Макдаф када претпоставља да они постоје само у чистишту, одакле га могу

прогањати као духови уколико се не освети починиоцу њихове смрти. Међутим, нада да ће им есхатолошко бивствовање бити блажено постоји, јер су и мајка и дете невина бића која су својим животима платила Макдафово бекство и Магбетову сурову одмазду. Магбетова реакција на њихову смрт нам није позната, што нас наводи да закључимо да је вероватно није ни било. Ако је на вест о смрти своје жене реаговао са општим, филозофским експликацијама о смрти, онда га вест о смрти леди Магдаф и њене деце није дотакла. Он је већ постао уморан од живота и смрт му је постала безначајна категорија људског постојања, само „слог последњи писања нашег“.

Смрт леди Макбет, објективно посматрано, трагичнија је и изазива већу жалост. Та жалост није неопходно ублажена чињеницом да је она само жена и према томе само верни пратилац Макбета. Њен амбициозни нагон и њена претпоставка мушке водеће улоге чине је снажнијом централном фигуром него што је то женска подлога, рецимо, једне друге жене племенитог рода, леди Макдаф. (Петровић 2004: 84)

Леди Магбет извршава самоубиство које смо окарактерисали као кукавичко и херојско у исто време. Како је Дејвид Хјум веровао, нико се не одриче живота ако је он вредан живљења, а када то престане да буде, велика је одважност извршити самоубиство. (Хјум 2012: 26) Истовремено израз слабости и херојства, самоубиство леди Магбет бисмо најпре назвали егоистичким, према Диркемовој категоризацији овог чина. Егоистичка самоубиства се чине или из меланхоличне млитавости или из епикурејске равнодушности, каже Диркем. Препуштена лудилу, кривици, самоћи и несрећи, леди Магбет више не види сврху у животу – Магбет се осамосталио у својим одлукама, а она је препуштена себи и својој савести. Њен процес изолације достиже последњу фазу у сцени ходања у сну. Одсечена од садашњости и света који је окружује, она живи фрагментарно и само у прошлости, сугерише Кетл. (Kettle 1964: 117) Лудило је, као образаина смрти, нашло начина да се испољи кроз сан, учинило ју је мртвим за себе и за свет. Лудило се у ренесансни почело посматрати као главни кривац у нечијој одлуци да изврши самоубиство, а оно је последица греха, каже Миноа. (Minoa 2008: 97) Грех = лудило = самоубиство = смрт. Грешницима ће пакао доћи пре него што у њега оду, јер ће их већ на овом свету мучити ужасне патње, веровало се у XVII веку. „Отуда се догађа да умру од своје руке, као да се боје да друга неће бити довољно опака“, наводи Делимо речи Шарла Дрелинкура. (Делимо 2013, II: 249)⁷⁷ Модерна психологија ће категорију греха, као главног кривца који води самоубиству, заменити појмовима психолошке фрустрације, неурозе, неиспољене жеље и гриже савести. Леди Магбет је:

Починила, ипак, самоубиство, као дубоко хумани акт особе коју је казнила и убила њена пробуђена савест... и вратила је међу људска бића. Људи без гриже савести тешко дижу руку на себе. А она ју је дигла или је умрла природном смрћу срца, психогено условљеном, што се

⁷⁷ Делимо истиче да су енглески аутори XVI и XVII века оставили најпотресније описе несрећне савести која често води меланхолији, а она прети Хришћанину. (Делимо 2013, II: 414-415)

на крају своди на исто. Јер срчани удар је психосоматски поремећај. Дакле, поремећај изазван психолошким факторима. (Петровић 2004: 11)

Психоаналитичари објашњавају самоубиство као самоагресију која се јавља због немогућности испољавања агресије према другом. Фројд је сматрао да нагон смрти може да превлада нагоном живота уколико човек није у могућности да се усклади са забранама друштва. Тада ће се он устремити на деструкцију или аутодеструкцију (убиство или самоубиство). Осећање умора од живота (*tedium vitae*) и окретање агресије против самог себе се дешавају онда када је немогуће испољити агресију према споља. Када ју је Магбет изоловао од даљих одлука и планова, леди Магбет је остављена себи и свом унутрашњем свету у коме проналази само крв, мрак, кривицу и смрт. У околностима великог психолошког бола и немоћи, самоубиство не изгледа као апсурдна одлука. Неподношљива агонија коју леди Магбет осећа и свесна и несвесна психодинамика њеног ума теже нестајању. Када психолошке потребе нису задовољене због одређених социјалних околности, појединац се осећа беспомоћан и несрећан и то стање жели да реши уништавањем свог живота. Човек самоубиством признаје да га је живот превазишао и да нема никаквог смисла и из тог разлога је овај чин једини прави филозофски проблем, према мишљењу Камија. (Ками 2008: 101-102) Живот леди Магбет посебно губи смисао онда када схвати да убиством Данкана ништа није постигнуто. Штавише, оно је утицало на удаљавање Магбета од ње и стварање опште атмосфере страха, самоће и кривице. Њено привидно стоичко држање у процесу убиства и касније попустиће под налетом нечисте савести и довешће је до смрти. „Сатанска краљица“ је „живот сама себи узела руком свирепом“, како каже Малколм на крају драме, чиме ће запечатити и своје есхатолошко постојање у паклу. Начин њене самозадане смрти нам је остао непознат. Да ли је она била лака или насилна, добра или ружна ми не можемо знати. Можемо само претпоставити да је била приватна и тврдити да је јалова: физичка и духовна у исто време.

Магбет је после њене смрти постао свесан апсурдности живота и смрти и његово „сутра, па сутра, па и опет сутра“ осликава само безначајне дане будућности којима човек пузи ка смрти. Из тог разлога се без страха препушта својој смрти. Живот више нема никакву вредност за њега, јер све што је урадио да би променио своје „сутра“ није га учинило ни срећнијим ни моћнијим човеком. Одлуком да не „игра римску будалу“, односно да не изврши самоубиство, Магбет ће се препустити судбини у којој га чека смрт. Међутим, у ишчекивању сопствене смрти, он је одлучан да зада још смрти другима. „Има живих бића којима / Пристају ране боље“, приметиће Магбет после убиства младог Сјуарда. Сјуард ће у храброј борби изгубити живот само зато што се нашао на путу Магбету већ огрезлом у злочине и крв, коме још једно убиство не

представља проблем. Оно ће бити извршено из „загрижености“, али и одбране. Рос ће овако описати ту смрт његовом оцу:

Ваш син је, господару, платио
Војнички дуг; поживео је само
Дотле док није човек постао;
А чим је засведочио ваљаност,
Ни педља једног не устукнувши
На месту где је борбу водио,
Он је к'о човек умро. (Šekspir 1966, V, vii: 340)

То што је рањен у чело, односно спреда, говори о његовој храбрости и части, чиме заслужује да постане Божји војник. За оца ратника, оваква смрт сина је најлепша коју би могао пожелети. Стари Сјуард се крије иза леденог стоицизма да је његов син умро часном смрћу. Он је морао дати живот свог сина да би ослободио Шкотску од диијаболичног тиранина. Иако Малколм инсистира да се младом Сјуарду укаже још већа част и жалост због трагичне смрти, отац вели да је „лепом“ смрћу „платио свој дуг“ и да ће Бог бити са њим. Боље од осталих, стари отац прихвата смрт сина као плодну јер, иако је брутална, јавна, ружна, задана и физичка, она ће му донети духовну вечност (есхатолошку бесмртност) и световну славу. Млади Сјуард је изгубио живот у борби против охолог тиранина Магбета и делимично је заслужан за његов пораз, те тако његова смрт има смисла за коначну победу зла. Његовом телу се већ указала очекивана част: оно је пребачено са бојног поља и спремљено за достојанствену сахрану, која ће му донети социјалну бесмртност. Међутим, у контексту објективног доживљаја његове смрти, рекли бисмо смо да је она била непотребна јер је Сјуард био само још једна жртва Магбетове охолости која није имала никаквих личних разлога да се бори против њега.

Без обзира на то што Магбетова смрт долази као неминовна казна за сва злодела која је извршио и као поука на крају драме, суровост са којом му је одузет живот баца другачије светло на његову трагичну судбину. Није му дат ни посмртни говор, што наводи Бута да закључи да мртав Магбет „нема крај“ - бар не театрални утешан крај. Са друге стране, млади Сјуард, који се драмски карактерише само као узредни лик, је послат на починак са пуним објашњењем и церемонијом, закључује Бут. (Booth 1983: 92-93) С обзиром на велику сложеност Магбетовог лика, он је незаслужено завршио исто као омражени издајник Мекдоналд кога је, на почетку драме, он лишио живота на исти начин. „Од свих трагичних јунака, Магбет је највише изолован у својој смрти, отуђен од себе, сународника и своје краљице“, каже Мекдоналд. (McDonald 2004: 597)

Са етичке стране, Макдафов мач који је одрубил Магбетову главу постаје мач правде и казне за његова злодела, како истиче Бајлс. (Бајлс 1987: 366) Циклично понављање историје и начина смрти указују на значај смрти и убиства као теме драме.

Према Макдафовом сценарију, слика Магбетове главе треба да буде лекција, спектакл и упозорење против тираније. Попут главе Медузе, његова глава изнета на крају драме је узнемиравајући тренутак, истиче Гарберова. (Garber 2010: 154) Публика можда није била окамењена, али је сигурно за тренутака застала и постала сведок Магбетове главе као симбола зла, али и упозорења и лекције. Макдаф је постао осветник Персеј, а Магбет Медузина глава у алегоријском значењу драме. Магбетово посмортално касапљење има за циљ да осуди не само тело, већ и душу. У смрти је лишен чак и евентуалне могућности да у оностраности окаје своје грехе и заслужи спасење, јер је ренесансни човек веровао да тело не може да васкрсне уколико није целовито. Тако је Магбет од моћног ратника, шкотског краља и тиранина деградиран до „обезглављеног касапина“ и онога који је искасапљен. Он је сада буквална слика смрти (*memento mori*) која више никог не застрашује, већ служи само као подсетник смрти. Неће му се указати част ни сахраном достојном краљу, већ ће његови посмртни остаци срамно подсећати на тиранску владавину онога који није умео да победи себе. Интелектуална дубина свести и логика разума које су га учиниле трагичним ликом, нису биле познате његовим непријатељима који су се у слепој освети обрачунали са њим исто тако брутално као што је он чинио у свом страху са својим непријатељима. Међутим, нама, који смо били сведоци његове патње и расцепа бића, начин његове смрти делује превише варварски.

8.3. Физичка и метафизичка пројекција смрти у *Магбету*

Ако је главна тема *Магбета* убиство, како истиче Јан Кот, онда су лешеви, одрубљене главе и крв експлицитне и физичке манифестације смрти којима она обилује. Реч крв је у *Магбету* је споменута толико пута (тачније четрдесет један у оригиналу) да постаје тамни фон комада. Јован Христић је приметио да се ни у једној Шекспировој трагедији не говори толико о крви као у *Магбету*. (Hristić 1998: 141) Од потока крви који теку шкотским бојним пољима, крвавог ножа, Данканове крви на телу, лицима стражара и рукама Магбетових, преко крви на лицу Банковог убице и крвавих увојака косе Банковог духа, па све до глава из визија и саме Магбетове одрубљене главе, крв је најприсутнија физичка манифестација насилне смрти у овој драми. Присуство крви призива и наговештава смрт, али има и мистично, симболично, натприродно значење и сугерише да су последице учињеног зла упорне, вечне и неизбрисиве.

Крв се спомиње одмах у другој сцени првог чина. „Искрвављени човек“ извештава о исходу битке и крви која је текла пољима, подсећајући на нову Голготу. Као из

Христових рана из којих је крв текла без престанка за човечанство, тако ратничко деловање Магбета изгледа за Шкотску коју ослобађа непријатеља и даје јој нов живот. Он ће „витлајући челик љути, што се / Од крвавога посла пушио“ (Šekspir 1966, I, ii: 246) распорити тело издајника Мекдоналда, а његову крваву главу ће поставити на бедеме утврђења. Символична употреба леша, распоравање и одсецање главе је део танатополитичке употребе смрти ради застрашивања, освете и будуће манипулације животима поданика.

Без обзира на то што је крв првенствено симбол животног принципа, душе и снаге (Kuper 1978: 81), Шекспир преокреће те људске вредности у њихову супротност, како каже Христић. (Hristić 1998: 141) Леди Магбет ће прва захтевати од злих духова да јој згусну „грубошћу крв“ (Šekspir 1966, I, v: 260), да би могла да истраје у плану убиства Данкана, док је Магбет од почетка свестан да „се наук крвав / којему друге учимо, тек примљен,/ Враћа да кињи свог изумитеља.“ (Šekspir 1966, I, vii: 264) Иако је свестан да је нож само привид и творевина његовог ума, „на сечиву и дршци капи крви“ (Šekspir 1966, II, i: 270) које види га упозоравају и предсказују му, у исто време, последице које ће његово убиство имати. Символички значај ножа је освета и смрт, иако је он само привидни предмет. Магбет, који његову појаву дуго испитује, закључује да је бодеж производ његовог ума опседнутог планом о убиству. Међутим, овакве појаве су се у ренесансном периоду приписивале дејству ђавола. Вештице, које могу бити његови посланици, унеле су идеју о убиству краља у Магбетов ум, а она је сада толико доминантна да нож види као манифестацију те идеје.

Непосредно пред „страшни подвиг“ Магбет доживљава ону чудесну визију ножа чија му је „дршка надомак руке“. И он се бори са том кобном визијом тако што помишља да би то могла бити „лажна творба тек“ настала из „вагром мученог мозга“. Али његова визија је једноставно јача од таквих помисли. Њена снага је толика да се чини како му она ставља у руку дршку правог ножа. Тако Магбет постаје трагична жртва свог визионарског дара и духовне моћи снажног замишљања... Магбет је човек који трагично подлеже свему што у машини види као могућност... По томе се Магбет разликује од толиких других Шекспирових ликова који убијају и који су спремни на убиство. Сви они, злочином се свете за нешто што им је у животу било ускраћено. И спремни су на злочин зато што су у себи угушили елементарну човечност. Са Магбетом, међутим, то није случај. Он улази у злочин, а да ниједан део његовог бића није потиснут, угушен или некако искривљен. Уместо тога, Магбетово откриће злочина Шекспир представља као крајњу меру и коб његових имажинативних способности. Заправо, Магбет се и не одлучује на злочин. Њега само неодољиво привлачи замисао да постане краљ, и то замисао чији је подстицај дошао из спољашњег света. Он ће тек преко те примарне замисли и у њеном контексту прихватити злочин као пут ефикасног остварења. (Кољевић 1981: 124-125)

После убиства Данкана, Магбет постаје свестан тежине свог злочина и кужног ефекта краљевске крви на својим рукама, коју не могу опрати океани, већ „пре ће бојом крви рука та/ Безбојна мора сва да обоји.“ (Šekspir 1966, II, ii: 273-274) Он престаје да преиспитује ствари рационално и постаје врло сујеверан. Прихвата реалност вештица као натприродних бића и постаје прогањан својим жртвама које захтевају његову крв.

Леди Магбет од почетка верује да је крв обична телесна течност која се може спрати са мало воде и није оптерећена својим крвавим рукама јер мисли да јој је срце и даље неукаљано. Магбет ће поменути крв као животну течност и изворног творца живота („врвце златне крви“) у тренутку када јавно жали за Данкановом смрћу.

Заустављен је ток
Кладенцу ваше крви, источнику
И глави њеној; пресах`о је сами
Извор са ког је текла. (Šekspir 1966, II, iii: 279)

Ране на Данкановом телу су начиниле „пролаз у бивствовање“, врсту космичких врата, али и излаз, јер ће из њих крв истећи, носећи са собом живот. Та сцена је Магдафу толико страшна да, попут Медузиног погледа, претвара у камен, али и упозорава на страхоте које је човек у стању да учини. Фројд је приметио одређену тајанственост у значењу одрубљених делова тела у литератури. Страх од одсечених глава, удова или руку се јавља због асоцијације са комплексом о кастрацији. За њега и Медузина глава има исто значење. Његов есеј „Медузина глава“ (Frojd 2011: 107-109) говори о томе да је одрубљена глава асоцијација за кастрацију и отуда толики страх од те слике.⁷⁸ Сам Магбет ће на крају постати мушка Медуза, мисли Марџори Гарбер позивајући се на Фројдово учење. (Garber 2010: 137)⁷⁹

Тело без крви не би требало да има живота, али ће Банков дух унети одређену сумњу у Магбетов ум поводом тог веровања. И он сам, као и његова супруга, су људи чијим венама тече згуснута крв заражена страхом, која их чини живим мртвацима. Њихови непријатељи ће се уверити да што је човек „крвљу ближи“ другом човеку, постаће „квожеднији“ према њему, што најпре подозрева Доналбејн. На Данканово убиство, „то дело више него крваво“ (Šekspir 1966, II, iv: 282) ће и небо реаговати „крвавим својим позорјем.“ (Šekspir 1966, II, iv: 281) Магбету сви постају крвави непријатељи, понајвише Банко који му је „крвава“ претња. Из тог разлога, он призива ноћ да сакрије његов план о новом убиству.

Жмирава ноћи, дођи и заклопи
Самилоснога дана око благо,
Па збриши, у комаде поцепај
Крвавом руком, а невидљивом,
Голему моју меницу са које
Бледим и бледим. (Šekspir 1966, III, ii: 292)

На лицу Банковог убице остала је његова крв, коју Магбет са задовољством посматра. „Боље на теби да је но у њему“, рећи ће му. (Šekspir 1966, III, iv: 294)

⁷⁸ Опширније о поистовећивању одсечених глава у *Магбету* са митом о Медузи, у оквиру психоаналитичког тумачења, може се наћи у делу Марџори Гарбер. (Garber 2010: 116-165)

⁷⁹ Ова слика доминира драмом зато што је и краљ Џејмс I био њоме опседнут, будући да је његовој мајци, Мери Стјуарт, била одрубљена глава.

Истицање крви из човековог тела је неумитни знак опасности по тело и весник је евентуалне смрти. Магбет у том тренутку верује да је крв довољан доказ Банкове смрти и његовог непостојања. Међутим, када буде видео његов дух, за тренутак ће се запитати може ли човек без крви бити жив. Банко одмахује „крвавом косом“ према Магбету. (Šekspir 1966, III, iv: 296) Он не може да сакрије свој шок пред чињеницом да неко, коме је гуша пререзана и који у јарку лежи „с двадесет смртних рана уврх главе“ (Šekspir 1966, III, iv: 297), може живети. Убедиће себе да је дух само прозвод његовог ума тек када се буде присетио да кости мртваца немају сржи, да је њихова крв хладна а очи угашене, без обзира што Банкове претећи пиље у њега. У сваком случају, Магбет је свестан да „то иште крв; крв, веле, тражи крв.“ (Šekspir 1966, III, iv: 299) Банков дух захтева освету и крв, али је и Магбет „у крв толико огрез`о да свако / Узмицање је залуд“ (Šekspir 1966, III, iv: 299), па ће наставити са својим злочинима.

У страшном казану у коме вештице спремају свој напитак смрти налазе се, поред различитих делова људског тела („јетра кога Јеврејина“, „прстићи од детета тек рођеног“, „нос од неког турског старца“, „Татарина неког усне“) и „мајмунска крв“ и „крв од свиње“. Међутим, Магбета више не застрашује крв и он пред визијом кржаве дечје главе које му вештице приказују не узмиче. Врло смело прихвата и њихов савет да буде „одлучан, крвав, неустрашив.“ (Šekspir 1966, IV, i: 307) Запрепастиће га тек нова појава Банковог духа који се на њега „умрљан крвљу, смешка“ (Šekspir 1966, IV, i: 309), али само зато што он упире прстом на процесију осам краљева, односно своје потомке који ће уместо Магбетових владати Шкотском.

За друге ликове у драми, Магбет је оличење дијаболности јер његов „нож кррави“ прети обедима и гозбама. Читава земља крвари, а Магбет је главни „крволук“, како га Малколм назива. (Šekspir 1966, IV, iii: 317) Он је за Макдафа „крвљу крунисани тиранин“ (Šekspir 1966, IV, iii: 318) и онај који земљу потопио крвљу. Ни леди Магбет није стекла бољу репутацију. Она ће за становнике Шкотске постати „сатанска краљица“, чије су руке само мање упрљане крвљу. Магбет је од великог ратника који је био свикнут на одрубљена тела и потоке крви, постао застрашени кривац пред умазаним рукама крвљу миропомазаног краља, да би се поново вратио на ступањ још веће саживљености са масакрираним и крвавим деловима тела. Међутим, леди Магбет је у крви првобитно видела природну појаву, која не треба да застрашује јер се са мало воде може опрати. Тада није ни слутила „да ће у том старцу бити толико крви“, чији мирис у свом сомнабулизму осећа. „Ту се још увек осећа мирис крви; ни сви мириси Арабије неће помоћи да ова мала рука замирише пријатно. О! о! о!“ (Šekspir 1966, V, i: 326) Каква трансформације од оне жене која је неустрашиво вратила кржаве ножеве у

одају у којој је лежало криво тело краља и која је била убеђена да ће само вода спрати његову крв са руку! Да то није случај, постала је и сама свесна и та ће је чињеница одвести у смрт.

Позитивну вредност крви, као асоцијације на живот и душу, вратиће удружени побуњеници који јуришају на Магбета. Макдаф навија да труба која проглашава почетак напада буде и најава „крви и смрти“ за Магбета, али слободе за све остале. Магбет је, како сам признаје, већ оптерећен „крвљу лозе“ његове и не жели да се сукоби са њим, јер верује да му крв не може пустити „нико ког жена не роди“ (Šekspir 1966, IV, i: 306). Макдаф ће га са задовољством уверити да је он тај коме је суђено да му нанесе смрт, док је Магбету преостало да се као „нитков крвав“ спреми да умре. И заиста, Макдафов мач ће одсећи последњу главу у драми, ону најстрашнију, са највише крви и понеће је победоносно на колцу да би свету донео слободу.

Читав свет *Магбета* је заправо умрљан крвљу.

Умљани крвљу су овде сви: убице и жртве... Крв у *Магбету* није само метафора него је материјална и физичка, тече из тела побијених. Остаје на рукама и лицима, на бодежима и мачевима. Али та крв се не да спрати ни с руку, ни с лица, ни са бодежа. *Магбет* почиње и завршава се клањем. Крви има све више. Сви по њој газе... Смрт, злочин, убиства у *Магбету* су конкретни. И историја је у *Магбету* конкретна, опипљива, телесна и придављујућа; она је ропац самртника, звиждук мача, ударац бодежа. Писано је да је *Магбет* трагедија амбиције, и писано је да је *Магбет* трагедија страха. То није тачно. У *Магбету* има само једна тема. Та тема је убиство. Историја се редукује до своје најпростије форме, до само једне слике и једине поделе: на оне који убијају и оне који бивају убијени. Амбиција је овде намера убијања и план убијања. Страх је сећање на бивша убиства и ужасавање од неопходности новог злочина. Велико убиство, право убиство, убиство којим почиње историја је убиство краља. После већ треба убијати. Толико дуго док онај који је убијао сам не буде убијен. Нови краљ биће онај који је убио краља. Тако је у *Ричарду III* и у краљевским драмама. Тако је и у *Магбету*. Огромни ваљак историје стављен је у покрет и мрви све редом. (Кот 2000: 88-89)

Харолд Блум истиче да је *Магбет* од свих Шекспирових драма највише „трагедија крви“. Таквом је не чине само многобројна убиства, већ и сама Магбетова имагинација која је крвава. „Узурпатор Магбет се креће у сталној фантазмагорији крви: крв је главни конституент његове имагинације.“ (Bloom 1998: 520-521) Ноћ, кошмар, крв и убиство доминирају овом драмом. Све су ово негативне слике, симболи и обележја који чине ову драму трагедијом смрти и незнања. Снаге природе подражавају деструктивне људске поступке, што чини свет ове драме бруталнијим и опсесивнијим од свих литерарних светова које је Шекспир створио.

Убиство, мисао о убиству и страх од убиства прожима све. У трагедији има само две велике улоге, али треће лице драме је свет. На лица Магбета и леди Магбет гледамо дуже и зато нам је лакше да их упамтимо, али сва лица имају исту гримасу и унакажена су истим страхом. Сва тела су једнако измучена. *Магбетов* свет је затворен и не може се из њега побећи. Чак и природа има у њему карактер кошмара... Нема у свету *Магбета* никаквог предаха, нема љубави ни пријатељства, нема чак ни пожуде. Или, тачније, пожуда је такође затрована мишљу о убиству. (Кот 2000: 90-91)

Као што је проливена крв преокретање људских вредности у њихову супротност, тако и мрак у драми постаје преокретање космичких вредности у њихову супротност,

каже Христић. (Hristić 1998: 141) Ноћ би требало да буде постељица, препорађујућа купка за дан који ће се убрзо родити, да доноси дану смрт, али и да буде његова мајка, како каже Морен. (Moren 1981: 143) Међутим, ноћ у овој драми постаје само време окончања живота, сна и светлости. Цела драма се дешава у мраку који Магбетови дозивају да би сакрили своје страхотне мисли и дела. Мрак наглашава владавину страха и терора у драми и прати психолошки мрак у коме се налазе Магбетови. Символика таме је у повезаности таме у спољашњем свету са тамом у човеку, она, дакле, има и физичку и метафизичку димензију и квалитет. Клима зла, тајанства и смрти се формира од прве сцене са вештицама, које се налазе у ноћном амбијенту на „дивљој рудини“. Све кључне сцене у драми се дешавају ноћу (Банково убиство, појава духа, сомнабулизам леди Магбет), али је најстрашнија она ноћ у којој је Данкан убијен, каже Веселин Костић. „То је ноћ која се неприродно продужава и не да сунцу да гране.“ (Костић 1994: 215) Зло које је учињено је толико страшно да ће замрачити свако светло и оставити таму да влада. „Штеди се на небу; / Погашене су тамо свеће све“ (Šekspir 1966, II, i: 268), приметиће Банко пре убиства Данкана. Мртву тишину у којој је убиство извршено, природа ће разбити различитим звуковима који на Магбета делују застрашујуће јер прете да се чин открије. Првобитна претња долази од спољашњег света. Макдафово лупање на улазним вратима замка прети да открије страшно убиство, али и да са собом донесе светлост и наду, младост и живот. Слика која најбоље показује реакцију природе и макрокосмоса на страшни чин Магбета је она коју даје Ленокс:

Дивљало је ноћас:
На коначишту нашем димњаке је
Олуја пообарала; а, веле,
У ваздуху се чуло цвилење,
Самртни крици чудни, предказања,
Страхобним гласом изречена, да су,
У зао час наш, баш у повоју
Пожари грозни, метежна случања.
Васцелу дугу ноћ је кукала
Злослутна птица; неки кажу чак
Како је земљу тресла грозница. (Šekspir 1966, II, iii: 277)

Олује, пожари и земљотреси, самртни крици и кукање злослутне птице су кобни знаци и део божанске поруке, а не само метеоролошке чињенице и сујеверни страхови. Чудовишност и неприродност Магбетовог дела су толике да се одражавају на читаву природу и саму земљу. Пре Исусовог распећа, целу Земљу је захватило помрачење у чему се слажу прва три јеванђеља, „гробови се отворише, усташе многи и приказаше се људима.“ (Abazović, Radojković, Vukomanović 2007) После Данкановог убиства, помрачење ће захватити читаву Шкотску, а мртваци ће устати на освету. Рос ће приметити:

По часу
Сада је дан, а путујућу ону
Светиљку ипак гуши мркла ноћ:
Претеже л` ноћ то, ил` се стиди дан
Те тама земљи лице покопава
Баш кад би светлост жива требало
Да га целива? (Šekspir 1966, II, iv: 281)

Вилсон Најт истиче да слике неприродног деловања природе „значе деструкцију и хаос у спољашњем свету, којима се осликава деструкција душе протагонисте, али само Магбета. Како је леди Магбет реалистична и хладна, у њој се не јављају унутрашњи конфликти, нити их спољашњи осликавају.“ (Knight 1968: 130) Макрокосмос одговара на деловање унутар микрокосмоса и обрнуто. Моћ природе се указује као већа од моћи човека, али ће се моћ натприродног показати још силовитијом наспрам природе. Ноћ која не дозвољава дану да сване само појачава апокалиптичну атмосферу драме јер се може схватити и као саучесник натприродних сила.

У целој драми сунце охрабрујуће сија само два пута, истиче Бредли: први пут у лепом, али ироничном одељку када Данкан и Банко посматрају ласту као весника благости око Магбетовог замка; и на крају када се побуњеници окупљају да поразе Магбета. (Bradley 1974: 279) Снопови светлости повремено обасјавају радњу и ликове, али оно што нам откривају је увек крваво и застрашујуће. Најт се слаже да слике крви доминирају овом драмом, али истиче да оне нису брилијантне као слике ватре и светлости (грмљавине и громови, ватра котла, сјај бодежа, очи Банковог духа које сијају). Морална тама је осветљена блиставим и невиним светлом врлине (молитва, светачки ореол Данкана, Едвардова рука која целива итд). Натприродна милост је потребна наспрам Магбетове натприродне злобе, закључује Најт. (Knight 1968: 148-149) Посебно, јер ће њему у помоћ притећи оличења зла и веснице смрти (вештице) предвођене господарицом доњег света (Хекатом). На делу је чисто зло.

Већина ликова у поремећају природе види знак небеса, божански гнев и најаву освете због страшног злочина који се десио и надају се божанској интервенцији. Међутим, никаква небеска заштита не стиже невиним људима против сатанског Магбета. Природа може само појачати своју реакцију. Преко животиња, неприродних у форми или понашању, она указује на демонске чинове Магбета. Цела фауна у ноћи олује и она коју вештице стављају у казан је претећа, ружна и злослутна, сматра Најт. (Knight 1968: 147) Ту су шкорпиони, змије, жабе, кокошке, инсекти, сове, гаврани, медведи и тако даље. Старац и Рос коментаришу понашање животиња у ноћи Данкановог убиства:

У прошли
Уторак једног сокола, што гордо

Шестарио је на висинама,
Уграбила је сова мишарка
И заклала га...
Коњи Данканови –
Врло је чудно то, ал` истинито –
Коњи колико лепи, тол` ко брзи
И прави узор своје пасмине,
Помамили се, па провалили
Свој обор и одјурили, повргнув
Послушност своју, као да су хтели
Људскоме роду рат да објаве...
Гризли се, веле, међусобно. (Šekspir 1966, II, iv: 281-282)

Идеја да се природа манифестује кроз своја створења (коње, птице, инсекте и људска бића), да је у телепатском контакту са свима њима и да сваки чин насиља, колико год добро скривен, аутоматски открива, представљена је са дозом скептичке сумње у *Магбету*, каже Мајкл Сригли. (Srigley 2000: 126) Магбет ће исказати сумњу и неверицу поводом појаве вештица и Банковог духа. Бурна реакција природе га не застрашује као метафизичка претња. Међутим, појава духа је толико ужасна да је Магбет преиспитује кроз ренесансно веровање да се природа може осветити преступнику натприродним деловањем. Од таквог призора „сам би ђаво бледео“ (Šekspir 1966, III, iv: 296) и Магбету се лице криви од страха. Банков гркљан је пререзан, те његова готово одрубљена глава поново подсећа на Медузину, чији поглед окамењује. Магбет исказује језу пред оностраним и метафизичким, а сујеверје у стрепњи од повратка погребених из рака, што је у вези са страхом од сопствене страшне смрти.

Ако се они који погребосмо
Из рака и гробова враћају,
Тад јастребова чељусти нек` буду
Гробишта наша. (Šekspir 1966, III, iv: 296-297)

После сусрета са Банковим духом, Магбет размишља о временима када је убиство било уобичајено и када лешеве нису устајали из гробова. Он, који се трзао на сваки шум и кога је било страх погледати крв, сада хладнокрвно излаже историју човечанства која је основана на убиствима. „Убијање је можда уобичајено у дивљој природи, али није природно човеку као човеку; оно представља кршење есенцијалне хуманости“, каже Најтс (Knights 1960: 134) Магбет то зна, али га појава духа и даље зачуђује.

И у старо време,
И пре се крв проливала, док није
Човечним уређењем прочишћено
Устројство људско; па и потом су
Убиства извођена, да је било
Страшно и чути: било је то доба
У ком би човек, кад му мозак проспу,
Умро, па мир; ал` сада устају
С двадесет смртних рана уврх главе,
Па нас са наших јуре столица;
Чудније је то но убиство такво. (Šekspir 1966, III, iv: 297)

Он је заправо застрашен због могућности постојања живота после смрти, посебно свог, јер се нема чему добром надати. Ако смрт не нуди коначан крај животу, Магбету се не пише добро, каже Вилсонова. (Wilson 2004: 133)

Супротстављен духу Банка, Магбет говори о гробовима који избацују полу-сварену храну, као птице грабљивице. Ово није леп поглед на опште васкрсење... већ брутална пародија. На Голготи, лобање су празне... Авет тера Магбета и нас, да доделимо мртвом телу празнину његовог искуства; да се супротставимо демонској инверзији обећане оностраности; форми без садржаја, оживљењу без аниме. Бити невидљив је јамство смрти; мртви нас призивају из оног света са страшном пасивношћу... Поглед тим слепим очима изазива код Магбета не само кривицу, већ и страх од сопствене смртности и ништа не може бити чудније од тога. Кроз читаву драму се јавља страх од тог заборавља, нестале свести која има очи, али не може да види. (Watson 1994: 142)

Магбет изазива Банков дух да проговори или да се врати назад у земљу која треба да сакрије убиство и леш, кога се човек прибојава јер га подсећа на сопствену смртност. Не постоји експлицитнија слика *memento mori* од људског леша. Магбет је свестан да му дух не може наудити физички будући да:

Кости твоје
Немају сржи, крв је твоја хладна;
Те очи које упиреш у мене
Угашене су. (Šekspir 1966, III, iv: 298)

Међутим, ове речи звуче као самоохрабривање. Магбет је човек коме није страно да искаже своју храброст у борби са људским и животињским, односно, природним појавама. Ужасна сенка духа је, са друге стране, појава против које не зна како да се бори. Она га чини преплашеном кукавицом, преображава га у жену и тек када нестане, Магбет се поново може осећати човеком. Попут визије ножа, дух нестаје тек када Магбет одбије могућност његовог постојања.

Губи се, сенко ужасна! Одступи,
Нестварна накарадо ти! (Дух ишчезне) Е, тако;
Сад, кад те нема, сад сам опет човек. (Šekspir 1966, III, iv: 298)

Дух је можда само илузија с обзиром да га једино Магбет види, али је он за ренесансну публику представљао реалност, есхатолошку извесност мртвих људи који су могли да се јављају живима из круга чистилица. Обично би захтевали освету или милост. Ренесансна теорија о греху је признавала могућност манифестовања натприродних појава ради откривања учињеног злочина. Убиство ће наћи начина да проговори другим језиком уколико нема сведока, као што се дешава и у *Хамлету* и то је оно чега се Магбет прибојава. Он је упознат са многобројним митолошким причама које упозоравају да ће природа прискочити у помоћ правди, а злочин ће се открити и на натприродан начин. Стене под којима је лежао неки погребен убица су се помериле да би га откриле, дрвеће је прокрварило и проговорило да би открило Полидорово убиство, а Аугури су по лету птица откривали скривене злочине. (napomene Živojinovića, *Hamlet* 1966: 299)

Будући да се појављује на забави, Банков дух разбија друштвену унију и не дозвољава Магбету да ужива јер је све животне форме, попут славља и obroка, оскрнавио. Тако да, иако долази из смрти, дух Банка захтева обнову животне снаге и предсказује зло Магбету. Он ће се три пута указати Магбету да би доказао симболику броја три као демонску (попут вештица), али и да би потврдио своје постојање као дух (као у *Хамлету*). Последњи пут то чини у оквиру треће визије коју вештице сценирају за Магбета. Магбет тада схвата да је Банко његова лична Горгона која му предсказује јаловост и проклетство. Остале две визије којима доминирају одрубљене главе човека и детета, Магбет не тумачи у правом светлу, што ће га коштати живота.

Леди Магбет, са друге стране, у свим метафизичким појавама види само прозвод Магбетовог застрашеног ума, а њену свесну реакцију на сопствене страхове нећемо бити у прилици да видимо. Интересантно је да обоје не сумњају у пророчанства вештица, посебно када се обистини њихово прво предсказање. Заслепљени својим поривима, они постају власништво мрачних снага натприродних сила или својих, исто таквих, умова. Њихов свет и животи постају мрачна тамница пакла.

Дворац Макбетових стално је у мраку, из околине се ноћ не диже, до пред крај мислимо да јутра у овом позорју неће бити. Догађања у њему полако престају да буду људске драме од овога света, чини нам се да смо сред ноћи пресељени с ону страну стварности где сви грешници причају о својим злочинима. И тада се господарица Доњег света, античка Хеката, јавља, не да нам потврди то осећање, него да нас упозори да у Доњем свету још нисмо и да су ту догађаји утолико крвавији што се догађају у оној реалности којој ми припадамо, из које река Ахеронт тек треба да се пређе. (Pavlović 1990: 73)

Вештице су натприродне силе којима Магбет не може да одоли, али их можемо тумачити и као слику његове имагинације и симболичке репрезентације његове кривице. Њихов број три има симболичан значај – три судбине, три Горгоне, али и три представнице времена (прошлог, садашњег и будућег), које нас подсећају колико је сама наша природа пролазна, а живот смртан, истиче Крејг. (Craig 2001: 59)

Суђаје су тачно инструменти те метафизичке таме која обавија драму; тих невидљивих „духова који се усмеравају на смртникове мисли“ и смртне су за човечанство. Оне чине од Магбета, оно што је Довер Вилсон дефинисао да јесте историја људске душе на свом путу у пакао: душа је на почетку племенита, хумана, невина; онда искушавана кроз амбицију да учини страشان злочин; и на крају, пролази кроз неизбежне етапе мучења и духовне корупције које претходе проклетству. (Speaight 1977: 307)

Какву улогу вештице имају на Магбетову одлуку да изврши убиство Данкана и јесу ли једини кривци за ту одлуку? Магбет их се не плаши, нити је збуњен њиховом појавом као Банко. Оне га само подсећају на већ замишљен сценериј у његовој глави кога се плаши и тако постају иницијатори и саучесници његовог извршења.⁸⁰

⁸⁰ Шекспир је заправо представио вештице кроз све облике веровања тога времена, али није желео да их сведе на пукe сеоске удовице, јер је неминовно да у драми оне имају извесну моћ. Није их приказао само као пророчнице које предсказују будуће догађаје, већ као бића која, у служби злих сила, нагоне човека на сагрешење чиме му, попут ђавола, одузимају душу. Као увертира, лајтмотив, хор, па и као ликови,

Шекспир не верује у било какву наглу трансформацију племените и лојалне душе у издајничку и убилачку. Од почетка, Магбет не поседује праву верност према стварима које су истините, часне, чисте и племените. Он само још увек није у савезу са снагама зла. Он има склоности ка добру, али и ка злочину. Шекспир је дубоко осећао да овај безбрижни став према недоумици или индиферентности између врлине и порока не може дуго да се настави. (Dowden 1962: 250)

Када се буде уверио у тачност првог пророчанства, Магбет престаје да сумња у природу вештица, већ у своју способност и храброст да помогне у њиховом остварењу. Он их у писму леди Магбет назива „пророчицама“ и уверен је „да оне у том погледу својим знањем надмашују људско знање“. (Šekspir 1966, I, v: 258) Њихово предсказање постаје за Магбета само подстицај, јер је амбиција већ тињала у њему, а он је слободан да интерпретира њихова пророчанства као опасно искушење или истину. Дакле, оне имају исту функцију у овој драми какву има дух у *Хамлету* или Јаго у *Отелу*. Шекспир их представља као опасна искушења на животном путу човека, али даје потпуну слободу у њиховом тумачењу. Бредли сматра да је зло већ односило победу над добром у самом Магбету пре појаве вештица, а да је њихова улога само да то зло ослободе и потврде. (Bradley 1974) Идеја да пророчанство оствари кроз убиство је само Магбетова. Овај критичар побија мишљења да су вештице творевина Магбетове симболичне кривице и имагинације, јер он није могао да замисли да ће постати тан од Кодора, да ће се бирнамска шума покренути или да ће се појавити човек кога жена није родила.

Ако желимо да интерпретирамо појаву и пророчанства вештица као психолошки одраз Магбетових потиснутих жеља, онда ћемо у целини цитирати Петровићево објашњење овог процеса:

Суђаје нису ништа друго до израз потиснутих мрачних жеља и антиципација будућих догађаја у глави Макбетовој, па затим, као нечасне и опасне по последицама које могу да изазову, потиснуте у његово несвесно, да би се касније у прерушеној и непрепознатљивој форми поново испољиле и пројектовале у реалном простору, у виду приказа које су му пророковале оне ствари које је он потајно желео али није имао храбрости да их гласно изговори, чак ни пред сопственом женом.

Слажемо се да су приказе суђаја утицале и на даљи ток догађаја, али не директно, већ искључиво преко Макбета као посредника. Прецизније речено, изворно су потицале из лагума његовог несвесног, за које су оне у одређеним ситуацијама представљале једину реалност али не непосредно и за било кога другог....“пророчицама“ из Макбетових визија није било тешко да пророчанства изговоре као своја „сопствена“ виђења Макбетове будућности. И сада долази до веома интересантног психолошког феномена, тзв. инвертне пројекције. Оно што је он замислио и прижељкивао а затим то изговорио гласно неко други, као посебан продукт и вид сопственог несвесног, Магбет инвертује и почиње да верује у реалност својих антропоморфних пројекција у виду суђаја као реалних бића, па, према томе, прихвата заправо своје потиснуте жеље, које му оне гласно изговарају, као налог који се мора испунити, дајући комплетном догађају савршено реалан израз, што истовремено има и карактер судбинске одлуке. И на тај начин оне одређују посредно Макбетову судбину и судбину свих других учесника у трагедији. (Петровић 2004: 75-76)

вештице пројектују свет у коме злоба има апсолутну моћ у драми. Иако је природа вештица необјашњива и њихов утицај на радњу проблематичан, као драмски ефекат оне имају злокобан утицај. Свакако су инструменти таме, зла и смрти.

Вештице су слуге ђавола, како их је замишљао хришћански ум, али у драми оне служе Хекати. Све су део подземног света и обитавају у ахеронској јами, поред реке мука у паклу. У ренесанси је владало веровање да су пагански богови постали демони који могу да господаре људима. Хеката преузима коначну улогу у контролисању Магбетовог понашања, док ће вештице бити задужене само за припрему враџбина и напитака. Она зна да је човеку највећи душманин његово поуздање, па ће Магбету улисти лажно и навешће га да постане толико самоуверен да исмева и саму смрт.

А кад волшебна магија...
На њега варкама се сручи,
Завртеће се мозак њему, стаће
Да боцка коб, да смрт исмева, па ће
Толико наде његове да букну,
Да разлог, страх и човечност умукну;
Јер највећи је душманин човеку,
Као што знате, поуздање. (Šekspir 1966, III, v: 301)

Магбет разуме њихова последња пророчанства онако како њему одговарају и она га чине толико самоувереним да ће тако заслепљен поверовати да је непобедив. Такав став ће га довести до смрти. Вештице у датим визијама заправо проричу катастрофу Магбету, што он у својој заслепљености не може да препозна. Кроз натуралистичке сцене одрубљених глава које су слике грозне смрти, вештице заправо предсказују будућност Магбета и потоњи живот шкотских владара. Смрт и живот се у њиховим визијама мешају тако да граница између ове две бинарно опозитне категорије постаје неразлучена. Оне предсказују династију Банкових потомака обрнутим редоследом, од будућих живих наследника до њиховог мртвог претходника. Бирнамска шума, коју му предсказују као знак његове пропасти, такође са собом носи амбивалентно значење. Шума као симбол представља царство мртвих и чува тајну духовног света у коју човек мора да зађе да би је открио. (Kuper 1986: 168) Међутим, шума као део природе је симбол вечног живота, бесмртности и обнављајућег живота. Њено кретање можемо протумачити као приближавање смрти Магбету, а доношење слободе и бесмртности ослободиоцима тираније. Гране у њиховим рукама симболизују и процесују фолклорне мајске прославе која слави тријумф новог живота, наспрам жутих јесењих листова и зиме, истиче Кетл. (Kettle 1964: 118) Када буде схватио истинитост визија, Магбет ће увидети „дволичност сатанину“, јер су вештице потурале лаж као истину и доживеће коначно отрешњење које га чини спремним да одбаци све дотадашње илузије и пригласи коначно одредиште свог постојања – смрт.

Како год да тумачимо њихову природу, вештице су оличење увек присутних злих подстицаја спољашњег света који нас могу усмерити на погрешан пут, заслепити наше стање свести и навести нас да тај пут одаберемо. Уколико је имагинација живља од

разума, она нас може навести на погрешно интерпретирање реалности и довести до одабира лошег животног пута. Магбет ће то касно схватити.

8.4. Живот и љубав као бинарно опозитне категорије смрти у *Магбету*

Свет *Магбета* је мрачнији и хладнији од пакла и то схватамо не само због алузије на пакао коју изриче чувар капије Магбетовог замка, нити због појаве Хекате која је господарица душа у царству мртвих, већ због кошмара који је сам Магбет створио себи и својој земљи. Убиством кротког Данкана који је носио божански ореол, Магбет ће пробудити силе пакла у себи и околини. Можемо ли пронаћи у драми тренутке безбрижности и среће или облеске доброте, храбрости, љубави и живота, који могу ублажити задах смрти који се шири из пакла? Постоји ли љубав између Магбета и леди Магбет или других ликова у драми, да ли се она показује као владајућа снага која једина може да пркоси смрти?

Љубав Магбета и леди Магбет, као основна манифестација живота и енергија постојања, је наглашена на неколико места у драми. Иако она није извор среће и благостања, у њено име ће обоје згрешити. Магбет једино пред својом супругом жели да се докаже и не може да дочека да јој се похвали новим титулама и предсказањима вештица, те јој шаље писмо. Он је једини јунак Шекспирових „великих“ трагедија који има блиског саучесника.

Сматрао сам за добро да ти ово поверим, најдражи садруже у мојој величини, да не би била лишена заслужене радости, ако би остала необавештена о томе каква ти је величина намењена. Привиј то срцу и збогом. (Šekspir 1966, I, v: 258-259)

Сведок њихове велике љубави је и Данкан који брзину Магбетовог одласка кући тумачи само дубином његове љубави према жени којој жели што пре да се врати. Магбет јој је се обраћа као најдражој, милој љубави, душом и драгом женом. Она, са друге стране, можда и против себе и своје женске природе, користи најгора средства убеђивања да би му улила снагу да испуни своју жељу. Поред храбрости и мушкости, она преиспитује и његову љубав да би га довела до тог стања.

Јесу л`
Пијане биле ваше наде кад сте
Њима се оружали? јесу л` отад
Спавале, па се сад пробудиле
Да, тако бледе све и све зелене,
Упиру сада поглед свој у оно
У шта поглед упирале пре
С тол`ко ведрине? Таквом ћу и твоју
Љубав да ценим одсад. (Šekspir 1966, I, vii: 265)

Леди Магбет ће доказати негативну функцију своје љубави подржавањем и расприривањем неприродне жеље свога мужа, а он ће јој своју доказати убиством

Данкана. Храброст, као позитивна особина која је красила Магбета, постаје негативна кад није у служби моралних циљева. Привидна хладноћа и рационалност леди Магбет у себи крију и велику решеност да спречи Магбета да својим страховима открије злочин.

Хајдемо;
Мргодни лик разведрите, о мили
Мој господару. (Šekspir 1966, III, ii: 291)

Она скреће пажњу поданика са Магбета у сценама откривања Данкановог убиства и појаве Банковог духа да би отклонила њихове сумње. У свом сомнабулизму она наставља да бди над преплашеним Магбетом, узима га за руку и води у постељу. Магбет јој своје касније злочине неће поверити, можда не због потпуне изолованости у свом кошмару, већ из жеље да њену душу не оптерети новим греховима. Пре Банковог убиства ће јој рећи: „Не прљај, мила, душу тим сазнањем,/ Пре него што те исход овесели.“ (Šekspir 1966, III, ii: 191)

У ратном хаосу и смртној опасности која му прети, Магбет је још заинтересован за здравље своје супруге. Он захтева од доктора излечење „каквим слатким противотровом“ којим ће да „спере с душе / Опасну твар ту која опасно / Мори јој срце.“ (Šekspir 1966, V, iii: 331) Нада се да постоји лек за њу, државу, али и сопствени грех и смртност. Када од доктора добија одговор да се болесник у таквом случају мора сам излечити, Магбет је разочаран, јер онда не види сврху постојања лекара. Чак и његово, наизглед, равнодушно прихватање вести о њеној смрти бисмо могли да протумачимо као велики шок, неверицу и коначни доказ бесмислености света. Тада он схвата апсурдност живота који је „само сенка која хода“ и бајка „препуна буке, помаме и беса, а посве празна“ (Šekspir 1966, V, v: 334) јер води смрти. Без наде, љубави и потомства, живот је само прича „тиквана“, бесмислена представа која ће се свакако завршити спуштањем завесе. Када је са смрћу леди Магбет изгубио и последњу наду у остварење срећнијег живота, Магбету ништа друго није преостало осим смрти. Бурна реакција на губитак вољеног бића не мора бити једини показатељ јачине љубави. Магдаф своје жаљење због смрти супруге и деце исказује прво са разумљивом тишином, затим са неверицом и сузама и напоследку са заклетвом на освету. Његова реакција је израз људске и потресне туге услед губитка вољених бића. Магбетовој исказаној индиферентности или безосећајности се супротставља топлина људског поступка и израз транспарентне Магдафове љубави.

Дом Магдафових је пре убиства његове породице био оличење идиличне љубави и нежности, за разлику од „пакленог“ и „јаловог“ дома Магбетових. Магдафов син на тренутак уноси светлост и осмех у драму, али је његов домет кратког даха. Његова наивност и неисквареност сведоче о небрижности једног дома испуњеног љубављу.

Дечја проницљивост о односу снага добра и зла у свету и запажање мајчине неистине о смрти оца наводе нас на осмех благодсти. Међутим, та сцена траје кратко и тако је нагло прекинута њиховом смрћу да смо дефинитивно отрежњени злом и монстроузношћу које Магбет емитује преко плаћених убица. Ову сцену не можемо назвати комичним олакшањем, како многи критичари зову ону са куцањем на вратима Магбетовог замка.

Сцена куцања на вратима Магбетовог замка изазива разноврсне интерпретације: делимично комична, али и злослутно симболична, она постаје важна због тренутка у којем се уводи у радњу. Куцање се чује одмах након извршења Данкановог убиства, када оно још није откривено. Вратар Инвереса се већ понаша као чувар пакла, куне се у врховног ђавола Белзевуба и буни се што мора да устаје и откључава врата капије после бурне ноћи. Он замишља да отвара врата неком арендатору⁸¹ који се обесио када је земља богато родила или дволичњацима (адвокатима) који „бесмислицама вуку закон за нос“, као што су то чинили браниоци у Барутној завери, или неком енглеском кројачу који је „здипио неке француске чакшире. (Šekspir 1966, II, iii: 274-275) Иако у његовим шаљивим речима откривамо различите преступе за које су људи веровали да их воде у пакао, вратар заправо несвесно доживљава Инверес као место горе од пакла.

Само ово је место прехладно за пакао. Доста ми је тог ђавољег вратарења ту: рекао бих да сам од сваког еснафа пустио понеког који путем засађеним ружама ступа у неугасиви огањ. (Šekspir 1966, II, iii: 275)

Силазак у Хад је у верским приказањима био представљен као силазак Христа у пакао да би ослободио хришћане. Он снажно лупа на капију пакла све док капија не падне пред њим. Ако је Шекспиров вратар приказан као чувар пакла, онда би Макдаф који лупа на вратима био оличење Христа, који долази као ослободилац. Ту улогу потврђује и када сазнамо да није рођен на традиционалан начин. У свет мрака, зла и смрти са њим улази светлост, добро и живот. Тако је ову сцену тумачио Томас де Квинси.

Пошто је дело учињено, пошто је тама обавила посао, свет мрака ишчезава као голуб међу облацима; чује се лупање на вратима; и по том звуку разазнаје се да отпочиње реакција: људско преплављује ђавоље; било живота поново почиње да удара; а поново покретање послова света у коме живимо најпре чини да из дубине душе осетимо гнусан уметак који их је обуставио. (De Kvinsi 2009: 83)

Без обзира што представља симболизацију подземног света, ова сцена није застрашујућа, већ смешна, према мишљењу Филипе Бери. Акценат се помера са ужаса убиства краља Данкана на шалу представника ниже класе, са идеала на материјалну реалност. (Berry 2002: Chapter 5) Међутим, комични ефекат је врло близак трагичној апсурдности, јер би Магбет желео да то куцање пробуди мртвог Данкана. Садржај

⁸¹ Власници земље су често гомилали храну у амбарима да би шпекулисали са њеном ценом, а богата жетва би им нанела велике губитке. (напомене Живојиновића у драми *Магбет* 1966: 274)

вратаревог ироничног говора доликује главној катастрофи трагедије. Леди Магбет је Данкана примила у свој дом одакле никада неће изаћи, а Магбет свој живот већ види као паклени и проклет после његовог убиства. Цинизам вратара заправо осликава свет похлепе, преваре, пијанства и развратништва у коме Магбетови живе. Према мишљењу Бредлија, ова сцена није смешна зато што је превише гротескна, али контраст који уноси јесте смешан. (Bradley 1974: 340)⁸²

Да би премостила чин извршења и откривања убиства Данкана, ова сцена је на тренутак зауставила развој радње и постала комично олакшање пре тако страшног призора. Да би нови свет могао да крочи на сцену, стари је морао на тренутак да нестане, како Де Квинси објашњава значај ове промене. (De Kvinsi 2009: 82) Нови свет Шкотске, који ће бити у стању да промени тирански свет Магбетових, долази са Макдафом. Снаге добра у овој драми се морају ујединити и добити помоћ свете руке побожног Едварда и врлих Сјуарда, али и самог Бога да би се могле супротставити сатанском злу Магбета.

Те да са њином помоћу – укол`ко
И онај горе подухвату томе
Благослав буде дао – могнемо
Поново својим трпезама јела,
А ноћном сну свој мир да прибавимо. (Šekspir 1966, III, vi: 300-301)

Шкотски заговорници правде и освете, који су спремни да пролију „сваку капљу своје крви за добро земље“ и да се „владалачки цвет попрска росом, а да коров клет утопљен буде“ (Šekspir 1966, V, ii: 328), придружују се борби својом одлучношћу, храброшћу и верношћу. Кетл чак сугерише да је ова трагедија најоптимистичнија од све четири:

Без обзира што приказује велику снагу зла, *Магбет* је најоптимистичнија од све четири трагедије. Овај оптимизам се види не само у чињеници да уједињени људи свргавају тиранина, већ и у приказу самог Магбета. Магбет може сам кренути на пут тоталне деструкције, која почиње после банкета, тек након што је уништио велики део себе. Чињеница да је конфронтиран са оним што заправо представља два вида човека и да иницијално, у убиству Данкана, он не дела из аутоматске амбициозне похлепе, већ из погрешно схваћеног осећаја да мора да дела према својим жељама, чини могућим да видимо његов иницијални избор, упркос свим страшним последицама, како израста из грешке у процени, пре него урођене склоности ка злу. У *Магбету*, само зло је неприродно. (Kettle 1964: 121)

У овој трагедији су снаге живота врло видљиве и у јасној су супротности са снагама зла и смрти, лошег предзнака, ноћи и хаоса. Посебно је стварање

⁸² Разговор о последицама пијанства, који вратар води са Макдафом, је редак пример чистог хумора у овој драми. Као и друге сцене у којима доминирају карактери нижих класа и овде је комичан говор дат кроз прозни дискурс. Вратар ће рећи да „банчење“ подстиче три ствари:

„Црвенило на носу, спавање и мокрење. Похотљивост оно, господине, и подстиче и сузбија; подстиче жељу, али пречи њено извршење. Те се може рећи да повећа количина пића игра према похотљивости улогу дволичњака; и ствара је и уништава је; и подстрекава је и спречава је; и подбада је и обесхрабрује; и учвршћава и олабављује; једном речи, дволичњачки наслаже сан на њу, па кад је тако нагна да слаже, сложи је у постељу и кидне.“ (Šekspir 1966, II, iii: 276)

супротстављено деструкцији. Магбет ће платити своје грехове смрћу, смрћу на бојном пољу, која би у другачијим околностима била јуначка. Легални наследник престола, Малколм, обећава да ће владати са милошћу Божјом и повратити ред који ће трајати генерацијама, према пророчанству вештица. Он, који се вербално и декламаторски представио као непорочан, непохотан, частан, веран и истинољубив, наставиће да влада неизвесном будућношћу своје земље коју је смрт деморалисала. Жељена вечност за преживеле је неизвесна, само је живот потоњих генерација изванредан. У линеарном погледу на свет трагедије, идеја да рађање ублажава индивидуалну смрт постаје проблематична, јер крв Данкана и Банка није променила политичке перспективе њихових синова, истиче Вотсон. (Watson 1994: 152)

8.5. Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у *Магбету*

Естетичка и аксиолошка функција феномена смрти у овој трагедији се највише огледа кроз разнолика стања људског духа, односно индивидуацију и субјективизацију ликова. Њихове моралне дубиозе, које су најизраженије у монолозима, воде их до различитих експликација феномена смрти, које се мењају сходно различитим искуствима. Магбетово контемплирање о смрти достиже врхунац после сазнања о смрти своје супруге и приближавања сопствене. Тада је мисао о смрти као ништавилу наглашена, док јој се раније покушавало дати другачије одређење. Оно што се у драми изнова понавља као важан параметар у покушају објашњења смрти је њено поређење са манифестацијама сна. Поређење смрти са сном је заступљено у *Магбету* више него у другим „великим“ трагедијама, али у својој негативној пројекцији. У овој драми сан губи своје традиционално значење и приказан је у функцији смрти, док поређење смрти са сном постаје застрашујућа могућност за протагонисте. Сам Магбет највише расправља о овом феномену у току свог искушења, сагрешења и покајања. „Магбет је убио сан“, а како би ноћ требало да буде време починка и одмора, обнављања живота и мајка дана, она ће постати период мучења и кошмара за протагонисте ове драме. Као што ће проливена крв прогањати Магбетове, тако ће и мрак постати неподношљив онда када се у њему предуго борави. Ниче је рекао: „Ако довољно дуго гледаш у амбис и амбис ће почети да гледа у тебе“. Магбету ће мрак постати неподношљив јер га лишава сна и доноси му кошмаре, а његовој леди ни стално упаљена свећа неће донети миран сан. Метафора смрти као сна подразумева смањење стрепње и страха од смрти, али ако живот не нуди спокојни сан или још горе само кошмаре, каквој се смрти протагонисти ове драме могу надати?

Смрт се од раних писаних споменика пореди са сном да би се довела у везу са нечим доживљеним и познатим и тиме умањио страх од ње. То потврђује стара бушманска пословица „смрт је сан“, али и поздрав умрлима „почивај у свом последњем сну“, који се још увек може чути на сахранама. Смрт је Гилгамешу дошла у сан. „Уснуо и мртав један на другог личе – Одслик смрти зар нису они?“ питао се Гилгамеш. (Вишњић 2006: 57) Хомер је сан називао „братом смрти“ у *Илијади*, а Сократ у Платоновој *Одбрани* каже: „Ако је смрт сан без снова, смрт мора да је велики добитак.“ (Муди, 2009, стр. 11) Слично ће на тренутак помислити и Хамлет у свом чувеном монологу. Као неискуствени феномен, смрт нема истинско поређење. Нико не зна како смрт изгледа и како је у смрти, па је поређење са сном базирано на сличности спокоја, таме и заборава које та два стања нуде (ако смрт можемо назвати стањем), што доноси утеху да смрт може бити одмор.

Стари Грци су имали богове сна и смрти који су били браћа. Танатос (Смрт) и Хипнос (Сан) су породи ноћи и богови које сунце никада не обасјава. Хипнос је замишљан као љубазан и благ бог, док Танатос уноси страх и језу чак и бесмртним боговима због свог гвозденог срца.

Он је једини бог који не прима дарове; њему се не подижу жртвеници нити му се певају свечане песме. Танатос је и бог који ослобађа смртнике од неподношљивих болова. Одевен у црне хаљине, он приступа самртнику, одсеца му косу и тиме га посвећује царству мртвих. (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 399)

Заједно, они су део метафоре смрти као сна која је остала најдубље укоренења у мислима људи свих времена. Мртавац изгледа као човек који је заспао и тим смиреним изгледом умањује страх од смрти, а његово есхатолошко постојање се посматра као буђење душе после страшног суда. Монтењ је у есеју „О припремању“ рекао:

Није безразложно што нас упућују да обратимо пажњу на свој сан због сличности који има са смрћу. Како лако прелазимо из будног стања у спавање! Како нас мало мучи што губимо свест о светлости и о себи самима! Моћ спавања, која нас лишава сваког делања и сваког осећања, могла би можда изгледати некорисна и у опреци са природом, кад нам природа, преко овога, не би давала на знање да нас је створила да умremo, колико и да живимо, и да нам још за живота не приказује вечно стање које нам је наменила после живота, да би нас на ово привикла и да би нам страх од тога отклонила. (Montenj 1990: 86)

Ренесансни мислиоци су замишљали сан као тренутак одвајања душе од тела или одмарање чула. Тако се сан и у ренесансној књижевности често интерпретирао као брат смрти, јер у сну тело спава а душа наставља да живи, као што се веровало да се и у смрти дешава. Едмунд Спенсер је у *Вилинској краљици* написао да мала бол умирања доноси вечни спокој као сан после рада, лука после олујних мора, смирај после рата. Међутим, ни снови нам не доносе потпуни заборав јер се могу претворити у кошмаре. Тога се прибојава и Хамлет у свом славном монологу. Постојало је веровање да кошмаре проузрокују зли дуси *incubus* или *succubus*, који нападају тело ноћу када је

беспомоћно јер га дању не могу савладати. Ови демони посећују и Магбетове у сновима, будући да су већ ослабљени страхом и нечистом савешћу. Кроз слике снова и кошмара, Шекспир осликава народно веровање у постојање оваквих духова, али их испитује и као производе несвесних реакција људског ума. Магбет и леди Магбет у одређеним тренуцима изгледају као запоседнути духовима, без контроле над сликама које се развијају пред њима или унутар њих. Било да их повежемо са утицајем вештица или Сукуба, слике у сну су заправо одраз њихових реакција на дела и недела која су учинили. Тим застрашујућим сликама, Хипнос показује протагонистима ивицу понора њихове душе пре него што их Танатос одведе у смрт. Уместо спокојног сна, Хипнос им доноси вечни кошмар: инсомнију и сомнабулизам, халуцинације и страхове, који се као психолошки поремећаји могу посматрати не само као рефлексија нечисте савести, већ и као страх од смрти.

Модерна психоанализа је открила порекло снова и кошмара у скривеним, латентним садржајима подсвести. Фројд у *Тумачењу снова* (Frojd 1979) разликује манифестне и латентне садржаје сна, а слике које човек сања постају само симболични изрази неких дубоко потиснутих тежњи, комплекса и брига. Кроз процес симболизације, ти несвесни садржаји се прерађују у слике које се виде у сну. Међутим, Јунг је сан довео у везу са актуелним стањем свести и реакцијом на свесне, доживљене ситуације. (Jung 1977: 217) Физиолошки, сан дефинитивно можемо дефинисати као хемијску реакцију организма када се енергија обнавља јер су све радње и сензорне перцепције искључене, истиче Фром. (Fromm 1951: 26) У сну не покушавамо да прилагодимо спољашњи свет нашим потребама, већ смо препуштени унутрашњем свету када смо потпуно беспомоћни, па се Фром слаже да је сан с правом назван „братом смрти“. Тако ће леди Магбет, несвесна спољашњег света, у сомнабулизму открити свој унутрашњи свет за који је желела да остане скривен. Како немамо контакта са реалношћу док спавамо, то је као да не постојимо, као да сваке ноћи умиремо малом смрћу: лепом ако је сан испуњен лепим сновима или ружном уколико је пун кошмара. За Магбетове можемо рећи да изнова умиру ружном смрћу, јер су њихови снови испуњени кошмарима и живот им је већ у смрти. Њима се Хипнос није показао као благ и нежан, самосталан бог који доноси жељени спокој, већ као пратилац свог охолог брата Танатоса.

Веровање у блискост сна и смрти није остало само у далекој прошлости, већ и данашњи психолози и психоаналитичари покушавају да докажу значај снова у тренуцима приближавања смрти. Сан наговештава смрт! Владета Јеротић верује да наше скривено, унутрашње биће зна када долази смрт и преко сна одашиље у свест

дискретне сигнале. (Јеротић 2007: 26) Фројд је сматрао да се кроз несвесно, често путем сна, испољава и страх од смрти. Несвесно зна за смрт, али како свесно не може да прихвати страх и очај од смрти пребацује га у несвесно у коме се трансформише у неку више прихватљиву реалност - веру у Бога, у живот после смрти, у реинкарнацију итд. Магбетови су свесни да не заслужују неку другу прихватљиву реалност која би им умирила страх од смрти, те се страх увећава и имплицитно испољава кроз снове и привиђења. Фројдова теорија о постојању два главна људска нагона (смрти и живота) заснива се на њиховој повезаности, јер „у жељи за потпуним живљењем излажемо се смртној опасности, а у страху од ње чезнемо за безбедношћу и спокојем, који постоје само у смрти.“ (Клајн 1991: 194) Како су Магбетови изгубили чак и „безбедност и спокој“, који се као у малој смрти доживљавају путем сна, њима је као бекство и спасење преостала једино права смрт. Благи Хипнос их је напустио или је послао своје демоне да их муче у полусну страшном као смрт, као сам Танатос.

Поређење смрти и сна ради смањења људске тескобе и страха од смрти добија у *Магбету* другачију конотацију: ако је смрт као сан, а сан нашим протагонистима недостаје или је само кошмар, онда никакве утехе нема у смрти за њих. Духовна смрт коју су доживели донела је „сумрак“ њиховим бићима, а живот без сна и кошмари чине од људи уклете авети. Прва вештица нам на самом почетку драме открива намеру да из освете лиши морнара сна и описује какве ће последице недостатак сна имати на њега.

Цимаћу га док не свене
Као вејка; ни да трене,
Као уклет, неће моћи
Ни по дану ни по ноћи;
Док му очи не побеле. (Šekspir 1966, I, iii: 250)

Вештице имају исто дејство и на Магбета. Прихватањем идеје о злу у садејству са натприродним нагонима које симболизују вештице, Магбет ће постати „уклети морнар“ који без помоћи Хипноса плови са Танатосом кроз море крви и мрак до реке смрти. Убиством фигуре оца у краљу, према ренесансном веровању, довео је до краја и своје порекло и изузео се из генетичког процеса који нуди бесмртност, сугерише Џејмс Калдервуд. (Calderwood 1987: 124) Магбет тога постаје свестан већ за време рађања идеје о убиству Данкана, када дело још није извршено. Ноћ која је створена за сан, а не за смишљање гнусних планова, постаће му највећи непријатељ:

Над половином света природа
Изгледа сада као умрла,
А сан, за застор скривен, мором море
Опаки снови. (Šekspir 1966, II, i: 270)

Убијањем Данкана, Магбет је убио сан као драгоцену функцију живота. Ноћ је за њега постала време ужаса и мучења.

„Спавати више нећеш, Макбет је

Убио сан“, то невинашце сан,
Сан који брига сплет размршује,
Који је сваком дану смрт и конач,
У којем труд свој замор окупа,
А душа мелем нађе ранама,
Сан, што је друго корито и слив
Природи моћној, сан, ту поглавиту
Ћаконију на трпези живота....
По целој
Разлегало се кући непрестанце:
„Спавати више нећеш. Гламис је
Убио сан, па зато Кодор сна
Имати неће, Макбет више неће
Имати сна“. (Šekspir 1966, II, ii: 272-273)

Акцент на позитивној и обнављајућој функцији сна која подмлађује људе само појачава Магбетову тескобу због сазнања да је ту есенцијалну животну функцију заувек изгубио.

Сан је не-постојање, одмор од ужаса непрестане будности, непрестаног бесмисленог понављања истих покрета, напора, глуме, позирања, узалудности, лажи, упитаности о смислу и сврси. Сан је одмор од очекивања оних око нас, бекство у земљу самоће, тамо где вас не може дотаћи ничија рука, ничији захтев, ничије тражење. Сан је белина. Сан је неповрат. Дубина; привремена смрт; заборав. Олакшање, развезана ужад патње, уживање смрти. То је душа која упија жудњу за смрћу, жудњу за одмором-мистериозна жудња заштићености од свих и свега у пределима изван патње. (Продановић 2013:99)

Без сна нема живота - Хипнос уступа своје место брату Танатосу који доноси само бриге, замор и саму смрт Магбету. Омамљени Данканови стражари су у сну несвесно показали различите реакције на убиство краља које се дешава у позадини. Један се у сну насмејао, а други је викнуо „убиство“, као да су видели Магбета „с рукама целатским“, али су се обојица убрзо помолили Богу мислећи да их кошмари муче и поново се предали сну. Да се у сан верује као злокобни знак који наговештава смрт и прекида процесе живота, доказују и ове Банкове речи изречене пре убиства Данкана:

Легла је на мене
Оловна тешка потреба за сном;
А све се нешто опирем да спавам.-
О, силе самилосне, спутајте
У мени мисли грешне којима
На вољу пушта природа у сну. (Šekspir 1966, II, i: 268)

Сан је производ подсвести, не може бити контролисан разумом и може узроковати грешне мисли, па и наслућивање смрти. Банко се плаши сна који му може донети грешне мисли.

Колико год био упоређиван са смрћу, сан се од ње разликује по једној суровој чињеници – сан је само „глумљена смрт“ и „слика смрти“. Видевши Данканово мртво тело, Макдаф овако буди уснуле:

Стрес`те паперје свога сна, ту слику
Глумљене смрти, па у сушту смрт
Уприте очи!.. Банко! Малкоме!
Устајте к`о из гроба свог, па крен`те
К`о авети да очима сопственим

Сан живих је као одглумљена смрт, а мртви Данкан изгледа као да спава. Убијен је у невином сну, сну попут смрти, сну који је био нежна неговатељица живота и који Магбет више неће искусити. Он је убио такав сан. Иако глумљена смрт у сну није ужасна као „сушта смрт“, Магдаф пореди кревет у коме спавају са оскрнављеним гробом. Магбет зна да није убио само сан и живо биће, већ сам живот и зато ће његова казна бити живот у смрти без мирног сна. Танатос и Хипнос, као породи ноћи, од тада запоседају читаву трагедију и заједно дају апокалиптични тон драми. „Свако убиство, а починили су их током свога заједничког живота сијасет, увек је симптом озбиљно пометеног начина мишљења, знак тешке патологије личности, у којој доминантно место заузима танатос или нагон смрти.“ (Петровић 2004: 10)

Појава Банковог духа уноси нову димензију смрти у драму. Дух видљив само Магбету у драми, али и публици, јесте потврда његове изражене имагинације и нечисте савести, али и претња да ће његово убиство имати драстичне последице. Убиство као да не значи потпуни крај живота, већ, као у чудној верзији хришћанског васкрсења, убијени ће се пробудити из мртвих. Магбет жали за временом када су мртви остајали мртви и жели да тако буде и сада јер је Банко повратком из вечног сна постао још већа претња измореном Магбету који нема сна. Као да је Танатос довео духа да би Магбета што пре одвео до ивице понора. Свестан своје кривице, али и вере да мртваци ипак не устају из гробова, он ће обуздати своје емоције, отрести претњу коју је дух донео и приписати је својој машти. Било да је Банков дух физички присутан а видљив само Магбету или је одраз његове савести и страха, сама кошмарна атмосфера ове сцене приводи нас најближе смрти. Страх од смрти је појачан присуством гласника смрти у кога Магбет не жели да верује. Вештице ће га касније уверити да су сви знакови и предсказања били истинити.

Магбета опседа жеља да Банково убиство буде крај свим убиствима. Међутим, мртви се враћају. Банко одбија да умре, а сећање на Данкана остаје да живи кроз целу драму. Символично и кроз наследнике, њихова смрт одбија да буде терминална јер је то „плодна смрт“ како је назива Луј Венсан Тома. Постаје вечна, свевремена у широком хронотопу бивствовања. По одласку духа, Магбет умирује своју грозничавост и страх, али и завиди мртвом Данкану.

Данкан
У гробу лежи; након грозничавог
Живота, он сад слатко спи; издајство
Обавило је оно најгоре
И он је сад миран; челик, отров,
Домаћа мржња, спољне ратне претње
Не тичу га се више. (Šekspir 1966, III, ii: 290-291)

Страшни снови који муче Магбета нису снови о животу после смрти јер је он прихватио казну „оног“ света. Њега муче снови о оностраности. Мисли које га доводе до лудила су повезане са откривањем чињенице да ће корист од његових злодела на овом свету имати Банкови потомци. Тада жели наставак свог постојања у смрти. Он прижељкује смрт која ће бити налик сну, насупротив грозничавом и кошмарном животу који он води. Ако нас у смрти ништа не узнемирује и дотиче као Данкана, она може бити прави благослов, али смо свесни да такву смрт Магбет неће доживети. Леди Магбет схвата да њему „недостаје оно што је балзам природи људској: сан“ (Šekspir 1966, III, iv: 300) и да је то главни разлог његове узнемирености, стрепње и ужасних визија. У периоду ренесансе се веровало да лоше снове изазива ђаво као део искушења и да се од тога човек може бранити само молитвом. Како је Магбет изгубио способност молитве, преостало му је само да стрепи од кошмара и смрти. Свака ноћна мора је сан у коме је стрепња од смрти измакла контроли и запретила ономе ко сања, истиче Јалом Ирвинг. (Irving 2011: 35) Та гола стрепња од смрти у оквиру ноћних мора плаши и буди сневача. Магбет жели да смрт буде стање у коме га више ништа неће узнемиравати и плашити, а томе тежи и у животу. Он жели да убије Макдафа да би повратио сан који је за њега често једнак миру.

Магбет је убио да би изашао из кошмара, да би га окончао. Али кошмар је управо потреба за убиством. Кошмарно обележје кошмара је баш у томе што нема краја... Ноћ у коју тоне Магбет је све дубља. Магбет је убио из страха и даље убија из страха... Магбет сања о крају кошмара и све дубље тоне у кошмар. (Кот 2000: 96)

Човек је најспремнији да убије када и сам симболички осећа да умире, односно кад га надвладају слике стагнације, бесмислености и одвојености од ширих струја живота. Зато Магбет потоње злочине чини без много премишљања и кајања. Сталним гледањем у смрт, без могућности склапања очију, Магбет је симболички ослепео. Страхови од кошмарних снова које је сам изазвао доводе га до нихилистичког става према животу и смрти, док многи ликови у драми постају невинне жртве тих страхова.

Снови су честа слика и одраз на сновном огледалу онога што се десило на јави. Ноћне авети и ноћне море биће му до краја живота вечни гости у сновима и будиће га на смрт преплашеног, тако да ће радије избегавати сан и снове него сусретати се са страшним судијама које ће му сваке ноћи изнова судити за његове злочине што немају опроштаја. Магбет ће окрепљујуће сне морати да замени ноћним бдењима, а дању се борити са прозирним сновиђењима, кроз која ће као кроз паучину назирати дневна збивања... Страхови од снова од којих ће можда изгубити разум или из којих се више неће пробудити, прикован гвозденим ланцима за царство сновиђења, заправо су убили Магбетов сан. (Петровић 2004: 137)

Слике смрти не представљају ужас рационалном уму леди Магбет, не паралишу јој вољу, нити помрачују разум као Магбету. За њу, уснули краљ и стражари представљају лак плен јер су у сну попут мртваца који не могу ником наудити и лаке су жртве.

Па када, к`о мртваци,
Лежали буду тако опијени,
Успавани к`о свиње, шта тад ми
Нећемо моћи да урадимо
Данкану страже лишеном? (Šekspir 1966, I, vii: 266-267)

Сан и смрт чине тела беспомоћним када не могу реаговати на спољашње импулсе. За леди Магбет мртава изгледа као неко ко спава, а оба стања су идентично инертна и непокретна попут слике, те их се не треба бојати. Одрастао човек треба да зна да се мртви не могу пробудити из вечног сна, нити наудити живима.

Онај ко спава, или ко је мртав,
Само је слика; једино се деца
Насликаног боје ђавола. (Šekspir 1966, II, ii: 273)

Овакво разумевање смрти објашњава то што леди Магбет не види дух Банка. Међутим, она има своје демоне који ће јој се касније указати. Испољена храброст на јави ће се трансформисати у слабост у сну под теретом страха. Потискивани страх од смрти ће се испољити у кошмарима који ће је и одвести у смрт. Као разлог њеног ходања у сну доктор види „окужену душу“ која се може излечити само исповедањем. Њен сан није миран, она је савладана својим унутрашњим демонима, „привиђањима честим која је сна лишавају“ (Šekspir 1966, V, iii: 330) и из ноћи у ноћ проживљава злочине. Светлост свеће, која на јави стално мора да буде присутна да би јој осветљавала мрачне ходнике савести, не може да продре у сан, а имагинарна вода којом покушава да спере крв са својих руку нема ефекта. Вода и ватра, као амбивалентни симболи живота и смрти, у овој драми наговештавају одлазак леди Магбет у реку смрти, тајанствену црну воду чија је дубина несагледива и која подсећа на крв. На том путу је неће пратити светлост свеће, већ ватра пакленог кошмара.

Опсесија драме сном јача ткање савести са посебним напетим призвуком. Проклетство неспавања, очајна жеља за сном и страх од сна, као спој коначно долази у слици ходања у сну и постају стални подсетници сна смрти, сна који не може престати да се сања ни у сну ни на јави и који обећава најгоре снове – све то држи ум ускомешан у метежу сопствене природе. (Birenbaum 1989: 217)

Сви актери ове драме осећају језу егзистенције и *timor mortis*. Ако је живот за Магбета постао „бајка што тикван прича њу, / Препуна буке, помаме и беса, / А посве празна“, онда је стварање пакла од Шкотске и сопственог живота било узалудно. Живот, па ни смрт немају никакав смисао. Магбет је *убиством сна* убио себе „ружном“ смрћу, а *убиством краља* добио је живот у смрти који нема никакво значење. Њему смрт постаје бекство из инсомничног живота, а леди Магбет, која у кошмару види смрт, кроз кошмар у смрт и одлази.

Магбета не чини трагичним ликом само његова унутрашња борба, већ и задивљујуће спремно суочавање са неизбежном смрћу. Он зна да је његова смрт „јалова“, а не „плодна“ по класификацији Луја Венсана Томе датој у *Антропологији*

смрти. „Јалова смрт“ је она безразложна или непотребна смрт. “Умрети на јалов начин значи умрети (безвезно) ни од шта, или још боље ни за шта, или пак, не умрети за оно у шта се верује... Плодна смрт је она која признаје цену животу у оној мери у којој је човек спреман да га изложи опасности.“ (Тома 1980: 266-267) Изгубити живот у „јаловој смрти“ не чини Магбета мање достојанственим у њој. Он одбија да кукавички пресуди себи и да одустане од борбе, иако зна да је изгубљена. Човеку ренесансе је било значајно да буде спреман за сопствену смрт као изузетан тренутак, којим потврђује коначни облик своје индивидуалности. Он је „бивао господар свог живота само у оној мери у којој је био господар своје смрти. Његова смрт је припадала само њему.“ (Аријес 1989: 181) После смрти његове жене, Магбета у припреми за бој воде очај и бес, а колико год његови коначни потези изгледали нихилистички, они су такође достојни дивљења. Да би савладао сопствено незнање, он усмерава своју енергију на уништење читавог света и жели да умре као војник, а не као „кукавни глумац“. Једина бесмртност коју ће регистровати на крају је бесконачно ништавило које се обнавља из дана у дан. Магбет је одиграо своју улогу до краја, иако то чини у костиму који му не пристаје. На почетку драме се надао да су пророчанства вештица:

Казане
Истине две, к'о срећни пролози
За комад величанствен, испуњен
Краљевским садржајем. (Šekspir 1966, I, iii: 254)

Сада зна да је живот генерално ништаван и траје кратко попут представе у којој сви играју задате улоге. Након завршетка представе, спуштања завесе и смрти, не постоји ништа. Почиње нека друга представа (живот), али само зато да би се и други „кукавни глумци... сат-два пућили“. Живот постаје позорница и представа у којој заправо главну улогу има смрт, а ништавност Магбетовог живота постаје универзална слика апсурда у релацији живот - смрт. За Магбета смрт више ништа не мења и једнако је апсурдна као живот. Није случајно да после вести о смрти леди Магбет следи његов чувени монолог који садржи аксиолошки и естетички најузвишенију експликацију живота и смрти у овој трагедији.

Касније да је умрла;
Часа за такву поруку би било.
Сутра, па сутра, па и опет сутра,
С дана на дан се пузи овим ситним
Кораком према слогу последњем
Писања нашег, а јучерашњице
Свекол'ке наше лудама су само
На путу овом присветљивале
До часа кад у смрти се изветри.
Утули се, утули се, кандилице!
Живот је само сенка која хода,
Кукавни глумац што на позорници
Сат – два се пући и разбацује,

А потом зуба не обели више.
Бајка је то што тикван прича њу,
Препуна буке, помаме и беса,
А посве празна. (Šekspir 1966, V, v: 334)

Магбет посматра садашњост из перспективе будућности, претвара данас у сутра и одузима сваки значај садашњости, истиче Вилсонова. Свако време је попут времена у позоришту, јер је сваки тренутак већ био изведен. (Wilson 2004: 136-137) Овај монолог се може схватити као лична реакција Магбета на смрт његове супруге, али он емитује и општи тон о колективној судбини сваког човека и значењу живота и смрти уопште. Монтењ је у свом чувеном есеју „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“ написао:

Живот по себи није ни добро ни зло: у њему добро и зло заузимају место које им ви одредите. Ако сте један дан проживели, ви сте све видели. Један дан је као сви дани. Нема друге светлости, нити друге таме. Ово сунце, овај месец, ове звезде, овај распоред, то је онај исти који су ваши преци уживали и којим ће се ваши потомци занимати. (Montenј 1990: 28)

Како Магбет не користи прво лице једнине у овом монологу, он размишља о индивидуалности свих људи које ће нестати у прабини живота и смрти. Он не прави разлику у индивидуалним смртима, сви људи су у смрти исти. Попут порука са слика *Плеса смрти*, овај монолог указује на трагичну судбину човечанства које је осуђено на смрт, без обзира на различите животе које су водили. Човек може играти различите улоге у животу, али је његова једина аутентична улога смртност.

Леди Магбет би свакако умрла у неком тренутку у будућности, те нема разлике што је умрла баш тада, али исто тако постоји и лепше време за умирање, што је Магбет можда мислио под речима „касније да је умрла, часа за такву поруку би било“. Он се пита да ли би ту информацију, у другом тренутку и у другом свету без безначајних понављања, примио са мање индиферентности, сугерише Најтс. (Knights 1960: 141) После сигурности коју је осећао због последњег пророчанства вештица, вест о смрти леди Магбет га силовито враћа на позицију неизвесности о животу и смрти. Будућност („сутра“) за леди Магбет не постоји, њен живот је био само сенка која хода (сомнабулузам), бајка коју тикван прича (њено сомнабулазно бунцање) и угасио се као свећа без које није могла да спава. Међутим, сви животи су истрошени, сви дани су исти и све речи могу бити исте јер ништа неће променити. Живот се завршава у прашњавој прабини и не значи ништа. Крај живота - смрт „по себи“ постаје једино његово значење и сврха. Тишина смрти пустоши живот, али и његов капацитет да креира неки значај, истиче Вилсонова. (Wilson 2004: 138)

„Сутра“ доноси неизвесност и могућност промене, али ако је „јуче“ подсетник узалудности, читаво време постаје судбински пут ка финалности или крају живота.

Понављајући ову кључну реч, Магбет је најзад дошао до онога што је у његовом случају била једина дефинитивност. А то није слика обичног тока живота из дана у дан, већ слика

варљивог померања смисла у стално ново сутра. Варљивост стога што оно крајње „сутра“ није живот него смрт, што... „сва наша јуче осветле лудима пут прашњавој смрти“. Другим речима, стална усмереност на будућност као неко стално ново „сутра“ јесте Шекспирово крајње одређење варљивости Магбетовог стремљења. Проналазећи у машти стално неке „нове могућности“ и стварајући од њих стреловиту, прогресивну акцију, Магбет је био једино и искључиво окренут неком смислу „из будућности“. Уместо деловања на основу непосредног датог смисла, које је природно носио у себи, био је сав визионарски окренут „обећању смисла“. А управо такво „обећање“ се показује као привид и варка. Истина, Магбет остаје до краја на страни тог свог „будућег смисла“ и тако се потврђује као трагичан јунак. (Кољевић 1981: 134)

Према мишљењу Бута, реч „сутра“ означава будуће време, али њено троструко понављање сугерише исто дејство у прошлости. Јучерашње путовање је неодвојиво од оног сутрашњег, време прошло се стапа са временом будућим, а заједнички им је крај. (Booth 1983: 95-96) Роберт Вотсон истиче да се суђени непријатељ наших живота крије иза оних грана (бирнамске шуме) и застрашује нас безначајном, али немилосрдном брзином док не истрошимо сва „сутра“. Опсесија временом, коју су многи критичари приметили у овој драми, не рефлектује ништа друго до бригу о смртности, закључује Вотсон. (Watson 1994: 136) Џон Расел Браун објашњава овај Магбетов монолог кроз три људске слике и три концепта оријентисана на човека. Први је општег карактера који третира човечанство као „брод лудака“, други указује на индивидуалност судбине сваког човека као „кукавног глумца“ који покушава на сцени живота да се „пући и разбацује“ и последња слика указује на бесмисао свих делатности људи, које се свде само на причу која ништа неће променити. С тога је човек „тикван“ који не схвата узалудност својих радњи и то да је само пион у рукама лудог творца. Магбет схвата и прихвата ову истину.

Постоје „бука и бес“ у причи, али ово не имплицира никакво значење или важан закључак. Очај је довео Магбета до губитка убеђења и осећаја идентитета; само његов говорни глас и присуство на сцени потврђује његово продужено постојање, јер његове речи негирају било какву изводљиву реалност. (Brown 1972: 186)

Трагичност Магбетове судбине лежи у контемплацији сопствене смрти у оквиру које схвата да крај не значи испуњење, већ крајње испражњење смисла, истиче Нил. (Neill 2005: 205) Тада је живот умањен на безосећајну конфузију „бајке“ коју „тикван“ прича. Ниједан философ апсурда не би могао боље да каже, сугерише Спрејт. (Speaight 1977: 305) Малпас и Соломон, такође, указују на филозофску позадину овог монолога.

Да ли је ефекат смрти да представи живот као ништа, осим апсурдне представе – „Бајке коју прича тикван/а посве празна“– или апсурдност живота у лице смрти пружа извор значења?... Таква питања можемо назвати егзистенцијалним у карактеру. Сигурно је карактеристика многих оних писаца и филозофа који су често заједно означени као егзистенцијалисти (мада не сви – Сартр је истакнут изузетак) који су узели питање смрти као централно и дефинишуће само као врлину у њиховој преокупацији људским постојање. (Malpas&Solomon 1998: 6)

Филипа Бери сматра да овај монолог, кроз исказивање индивидуализоване жалости због смрти вољене особе, има за циљ да укаже на универзалну и филозофску мисао о животу и смрти. (Berry 2002: Chapter 5) Светлост свеће је покрила сенка коју је створио глумац, који на сцени, попут идота, прича своју причу. Та прича је кратког века и бесмислена је јер води само једном циљу – смрти. Сваки живот је улога, а свака улога је безначајна јер води смрти. Човек не поседује свој живот, он га само може играти док се завеса не спусти. Са овим сазнањем или отрежњењем, свестан да би само тотална Апокалипса могла да исправи његове грешке, Магбет не види сврху у одузимању сопственог живота. Жели да његов живот добије значење макар у херојској смрти. На тај начин, он показује да није кукавни глумац који изговара туђе речи, већ редитељ и глумац у исто време, истиче Вилсонова. (Wilson 2004: 141) Одабира улогу војника, чиме делимично враћа ранији идентитет, свестан да ће то бити његов последњи бој.

„Ништа“ је Магбетова последња реч и док зарања у насиље битке, ништавило изгледа да га привлачи. Смрт је, за Данкана, била ствар грозне лепоте, церемонијални ритуал... После тога... постаје ствар луде бруталности. Већ смо се сусрели са демонском и безначајном смрћу Банка и младог Макдафа, а Магбетова смрт има исто тупу и ружну бесмисленост. (Wain 1968: 272)

Повраћај реда не обећава велику промену: тиранија је укинута и кукавни глумци се повлаче са сцене, али нам остављају простор бесмисла наших живота. Магбетова земља је „друга Голгота“, место пуно лобања, али је исто био и Шекспиров Лондон као што су и наши градови, без обзира на наше очајно негирање ове чињенице, каже Вотсон. (Watson 1994: 139)

Магбет је *temento mori* као и крвава мелодрама, јер представља „чудне слике смрти“ мање крваве, али коначно не мање узнемирујуће, него што су сама убиства у драми. За самог Магбета, квропролиће брзо постаје напорно; оно што остаје као заиста ужасно је беживотност, која може бити пронађена свуда где су окови негирања сломљени. „Непостојање“ постаје његов синоним за „смрт“, а главни ужас у овој ужасној драми постаје не толико процес умирања колико филозофски став о смрти. Када „заједнички човеков непријатељ“ - било да је то Сатана или смрт – узима његову жену, а са њом и последњу наду у плодну будућност, Магбетов одговор је знаменит махом због безбојности. Засићен је, не крвљу која је визуелни аспект драме, нити ватром пакла, као што би већина хришћанско-моралистичких тумачења предсказала, већ кризом смртности која је најзаступљенији филозофски мотив. Оно што је посебно страшно везано за Магбетов разочарани монолог је то што чини живот онаквим каква би смрт била у универзуму без спасења или проклетства. Као што ће проповед касније у том веку упозорити: да Христ није васкрсао, смрт би била само деструкција, а не сан... Магбетов говор описује стање које је ужасно у својој празнини и баналности; бенигни дани гмижу један за другим до краја времена, док ми постајемо прашина, никада не можемо да чујемо и видимо, напослетку се враћамо ништавилу. (Watson 1994: 140)

Време које доминира драмом се не показује као хришћанска милост вечности, већ као прождируће време које открива смрт као нихилистички престанак постојања. „Ово је трагедија сумрака и пада дебеле таме на људску душу. Ми асистирамо у спектаклу страшног заласка иза облака крви. До краја једна танка линија меланхолије остаје – туга дана без своје снаге. Магбет је плен умора света.“ (Dowden 1962: 244) Једина

светла тачка људског живота, могућност продуженог живота или световне бесмртности, како се да наслутити из драме, је потомство. Магбет је покушавао да победи будућност на тај начин и попут Едипа је покушавао да промени судбину, како каже Клинт Брукс. (McDonald 2004: 29) Немање деце повезује Магбетове са стерилношћу и смрћу, док су други који имају деце у драми (Данкан и Банко) у могућности да стекну социјалну бесмртност преко својих потомака, сматра и Јанг. (Young 2009: 92) Шекспир то имплицитно говори кроз експлицитно драматичну атмосферу, монологе ликова и призора који су у служби стварања света кошмара и земље смрти. Смрт као узрок или последицу конфликта човека са светом и собом, Шекспир је и у *Магбету* луцидно проблематизовао и високо уметнички стилизовао и потврдио је књижевно - историјску и теоријску чињеницу – да систем раставних осећања (страх од смрти и смрт уопште, стрепња, мрачна предсказања) он најсугестивније формулише и маестрално естетички остварује, што га и чини највећим светским трагичарем.

9. ЗАКЉУЧАК

Мултидисциплинарно-дијахронијски приступ феномену смрти нам је открио плурализам теорија и идеја о томе шта је смрт. Разумевањем материјалистичких, дуалистичких, феноменолошких и егзистенцијалистичких филозофских учења о смрти, условљавајућих и обећавајућих религиозних догми, тежње психологије као науке да контролише људски страх од смрти и важности социолошког аспекта овог феномена, увидели смо да ниједна наука, ни религија нису успеле да нас приближе апсолутном разумевању највеће људске мистерије – смрти. Заједно истичу дихотомију у њеном дефинисању: смрт је појава које може бити највеће добро или највеће зло за човека. Заправо, ниједна људска мисао се није тако мало променила од прастарих времена као ова о смрти, што је лепо запазио Фројд. То само доказује немогућност откривања њене онтолошке природе, будући да она представља пре „ноумен“ него „феномен“ (према Кантовој дуалистичкој филозофији). Смрт другог јесте феномен, али сопствена смрт то никада не може бити, јер се не може свесно искусити. Из тих разлога је смрт неисторијска и несазнајна категорија људског постојања, али и феномен који оставља простора за веру у бесмртност. Ниједно доба и ниједно друштво није престајало да испитује феномен смрти и да га прилагођава човеку, што говори о есенцијалном и егзистенцијалном значају коју он има за човечанство. Суштина смрти се није мењала, само се мењао човеков однос према њој. То је кроз прошлост чинио прво бекством од ње, затим саживљавањем и свикавањем на њу и, на крају, удаљавањем и порицањем. Антропофозија, како Тома назива синтезу вештине живљења и умирања (Тома 1980 I: 30), која је красила људе архаичних и средњовековних друштава, почела је да нестаје на почетку модерног доба.

Феномен смрти је тема често заступљена и у књижевности, од најстаријих писаних споменика (*Епа о Гилгамешу*, античких епова и трагедија) до постмодернистичких литерарних дела. Књижевни примери, које смо у кратком хронолошком прегледу представили, откривају сличне дијахронијске промене у тумачењу смрти које смо уочили у филозофским, психолошким, социолошким и религијским расправама. Од архаичног поимања смрти као мистерије поновног рођења, преко античког стоицизма и плурализма у њеном тумачењу, средњовековне религиозне присности са њом и глорификације овог прелазног тренутка у људском животу, долазимо до скептичне, световне и хедонистичке мисли ренесансе о „сопственој смрти“. Потом следе класицистичка рационализација, романтичарска идеализација реторичке

смрти и на крају модернистичко представљање овог феномена као ништавила и апсурда, који изазива ужас, страх, негирање или резигнацију човека. Ова тема је инсистантно окупирала многе велике умове светске литературе. У књижевним делима је приметна жеља аутора да се разуме недокучива тајна људског постојања, ублажи страх и немоћ човека пред њом, замишља бесмртност или пак потенцира природност и неминовност смрти, што су све различити начини демистификације и прихватања смрти. Убијајући своје јунаке, контемплирајући о тајни смрти и исказујући страх од ње, писац је смиривао своју стрепњу и сањао о вечности. Привлачност ових дела лежи у идентификацији читалаца или гледалаца са смртним ликовима, у катарзичном доживљају њихових смрти и умањењу страха од ње.

Стваралаштво, као и развитак друштава и цивилизација, представљају главна достигнућа човека која су га приближила световној бесмртности и којима он покушава да се супротстави смрти и умањи њен коначни ударац. Богата иконографија смрти коју је човечанство створило (*Плес смрти, Тријумф смрти, ars morinedi, memento mori*) имала је исти циљ – дати смрти лице да би се човек против ње лакше борио, указати на њену неминовност, потенцирати њену свемоћ, али и умањити страх од ње. Смрт је добила своје лице и постала морбидна опасност за човека онда када је почела да се посматра као крај личног идентитета, каже Мајкл Нил. (Neill 2005) Страх од физичке смрти и распадања су били чести мотиви ренесансне уметности и књижевности, а иконографија костура, лобања и лешева најприсутнија у тим доменима. Иако су се ове слике користиле и ради танатополитичког застрашивања и контролисања друштва, у њих је човек веровао, због наде да ће демистификацијом смрти моћи да се саживи са њом и отклони ужас њених представа. Посебно је хришћанска иконографија представљала смрт као застрашујућу казну човечанству, али је за узврат, нудила наду у бесмртност. Захваљујући богатој иконографији и симболима смрти, различита обличја овог феномена нам постају препознатљива у литератури.

Смрт никада није престала да буде људска трагедија против које се човек борио, али коју је истовремено покушавао да упозна и прихвати. Такву борбу ћемо најексплицитније видети у трагедији, као драмској врсти која најекстремније показује есенцијалну природу човека у његовом додиру са смрћу. Трагедија креира естетске слике смрти да би открила животну страдање човека, трагичност његовог бића и његову ограниченост, али истовремено доказује смислени живот оног човека који своју снагу усмерава на остваривање етичких идеала, упркос претњи смрћу. Тиме што осликава пропаст великог и јаког човека после битке са судбином, трагедија чини да његов крај изгледа као врхунац властите егзистенције. За живот који је био вредан

живљења, вреди и умрети. На тај начин, смрт у трагедији постаје изузетан чин. Ничеоовски речено, трагичног јунака, као и „натчовека“, чини побуна против аполонијског реда и истрајна и доследна дионизијска борба, упркос неизбежном неуспеху - смрти. Борбе Шекспирових трагичних јунака ће нам потврдити овај образац.

Како се живот ренесансног човека налазио на граници старог и новог доба, геоцентричног и хелиоцентричног система, колективности и индивидуалности, јединствене вере и реформације цркве, прихватања људске ограничености и уздицања његове моћи, мењао се и његов однос према смрти. Без обзира на устаљено веровање да је ренесанса као историјски период била епоха процвата, обнове и напретка, која је вратила хуманизам и антропоцентричност античке мудрости у тумачење света, насупрот средњовековној теоцентричној и строго уређеној структури друштва, реалност је била другачија. Веровања у хијерархијски систем *златног ланца* и садејство макрокосмоса и микрокосмоса су и даље била на снази. Иако је утицај цркве ослабио, монархистичка власт је преузела улогу спроводилаца танатополитике. Оно што ренесансу чини великим покретом је смелије, радозналије и световније опхођење човека према свим егзистенцијалним питањима. Обнова античке мисли, научни напредак и слабљење ауторитета цркве доприносе рађању нових идеја, које су се стидљиво пробијале кроз устаљене начине мишљења и религиозне догме и креирале нову интерпретацију света. Међутим, све док нови систем веровања није у потпуности заживео, човек се осећао изгубљеним и усамљеним у новом универзуму и пред смрћу. Стајао је на раскрсници старих и нових сазнања и веровања, да би на крају епохе постао свестан илузије у коју га је почетно одушевљење променама довело. Стари есхатолошки страхови, веровање у приближавање Апокалипсе и страх од смрти ће се поново вратити и обележиће читав XVII век.

Како Жан Делимо истиче, ренесанса је била период тесног додира најбољег и најгорег, „океан противуречности“. Открила је разум, машту, светлост и мистерију, али је задржала лудост, ограниченост, таму и прозирност и тако је сва стајала у дијалектици мишљења. (Delimo 1989: 465) Ово доба критичког духа и науке, истовремено је било и доба лаковерности и сујеверја. То се одразило и на човеков однос према смрти. Мајкл Нил је тачно и поетски описао овај парадокс: „Што је срећнији глас живота растао, бучнији су постојали шупљи тонови смрти.“ (Neill 2005: 66)

После реформације цркве је било потребно успоставити нови однос човека према смрти. Човек је остао сам са Богом, лишен колективне утехе и помоћи својих мртвих због укидања есхатолошке концепције чистишишта и застрашен Божјим планом о предестинацији. Пољуљане вере и због губитка утврђеног места у старом

геоцентричном систему, човек је осећао све већу стрепњу од сопствене смрти. Више му ништа није било загарантовано. Протестантска вера проповеда аксиолошки позитиван значај смрти који прекида људску патњу, наду у васкрсење, достојанствено припремање за смрт и пристојну сахрану, али заговара и тезу о предестинацији, умереној жалости, демистификацији људског тела и немогућности постојања везе између живих и мртвих. Само је душа вечна и она живи без контакта са живим светом, па никакво постојање духова није могуће. Уколико такве појаве и постоје, оне су само манифестације Божје воље, ђаволске зле намере или болесног ума. Одузимањем наде човеку да може да остане близак са својим мртвима, да може да утиче на есхатолошко путовање њихових душа од чистишта ка рају, самим тим и да има одређену контролу над смрћу, довело га је у стање неизвесности, отуђења и песимизма. Услед оваквих религиозних и друштвених промена односа према смрти, ренесансни човек се усудио да помисли да је смрт трајно поништење бића. Сведок масовних смрти под налетима куге, ратова, неизлечивих болести и немогућности цркве да пружи утеху, човек се окренуо покушајима да пронађе световно спасење. У све израженијем материјалистичком друштву, он почиње да доживљава смрт као неприродну силу која му отима лични идентитет, поништава земаљска достигнућа и изједначаје све индивидуалне разлике. Из тог разлога, ренесансни човек све више сневачички личну бесмртност, која се најпре може остварити кроз световну славу, сећање и потомство. Ово су биле јеретичке идеје за то доба које су се смело појавиле због слабљења моћи цркве, али су свакако добар показатељ колико је неизвесности и сумње човек ренесансног времена имао према Богу, животу и смрти. Доказ за то је и све смелији говор интелектуалаца о самоубиству. Човеку је био потребан „излаз“ из живота у „случају опасности“, који га неће осудити на вечно проклетство. Због учења о предестинацији, религиозни очај људи је био веома интензиван у протестантској Енглеској. Како протестантизам проповеда упознавање себе, па тек онда окретање Богу, човек овог времена је открио презир према свом греху и свету и пожелео је да из њега може да оде некажњено. Међутим, религиозна и социјална забрана самоубиства је још увек била на снази, са свим својим законским регулативама које су биле нехумане и према телу самоубице и према њиховим наследницима. То је и подстакло интелектуалце да слободније интерпретирају овај чин и чак да га оправдавају, поучени првенствено учењима и примерима стоика и епикурејаца.

Еразмо Ротердамски, Томас Мор, Џон Дон, Вилијам Шекспир и други не истичу у први план моралну поуку самоубиства као доброг или лошег чина, али либералније посматрају околности и мотивације које наводе човека да тај чин изврши. Културна

криза овог периода је и навела ауторе да систематски размишљају и пишу о самоубиству и оправдавају овај чин, одвајајући га постепено од хришћанске интерпретације као смртног греха. Свесни свог идентитета, индивидуалности и урушене егзистенције, ни ренесансни јунаци не желе, нити могу да умиру као средњовековни.

Енглески ренесансни филозофи и писци потенцирају важност традиције *memento mori*, јер само сталним подсећањем на смрт можемо контролисати *timor mortis* и припремити се за њу. У оваквом друштву, када је смрт постала претња личном идентитету, човек се трудио да је персонализује и направи разлику и релације међу људима у смрти да би јој одузео моћ општег нивелисања. То се у пракси чинило персонализованим епитафима, споменицима, тестаментима, а у литератури различитим типовима смрти и манифестацијама овог феномена. Ренесансни човек се сусрео са „сопственом смрћу“ и тежио је да јој створи индивидуално лице, да би и сам остао упамћен. Енглески драматичари овог доба су на нов начин „открили“ смрт и дефинисали је у секуларном и трагичном односу.

Шекспир је, дакле, стварао у периоду великих научних, филозофских, теолошких и идеолошких превирања, која су неминовно утицала на начин његове интерпретације света и човека. Личне трагичне околности из Шекспирове биографије, брутални примерима смрти које је свакодневно виђао, ауторова свест о уживању ренесансног човека у овим натуралистичким призорима, али и разумевање човекове интимне стрепње због смрти, су утицали на пишчеву интерпретацију овог феномена. Чак и у првој, младалачкој етапи свог стваралаштва, Шекспир не занемарује смрт као претњу људском постојању. Мисао о смрти се перманентно провлачи кроз његове комедије, сонете, проблемске и историјске драме, да би у трагедијама добила пун естетички и аксиолошки смисао. Историје и трагедије су примарно и иманентно испуњене насиљем и смрћу, али ни у Шекспировим комедијама нисмо ослобођени сенке опасности и смрти – смрт је у њима само скривена преокупација аутора, каже Блум. То смо у раду и показали.

Шекспир је експлицирао и могућност контролисања сопственог избора смрти на многобројним примерима самоубиства у властитим драмама. Он је приказао готово све околности које могу да наведу човека да изврши самоубиство. Антички јунаци то чине због части, други због љубави, осећања кривице или пак због психичке растројености условљене друштвеним околностима. Шекспир је указао на психолошку слабост ликова који контемплирају о самоубиству, односно, издвојио је меланхолију као стање које може приближити човека одлуци да изврши овај чин, сходно учењу тог

времена. Хамлет ће у таквом стању размишљати о самоубиству и својим чувеним монологом „Бити ил` не бити“ укључиће се у ренесансну дискусију о овом феномену. Шекспир је приказао укупно 52 примера самоубиства у својим драмама: претпостављена, глумљена или стварна, истиче Миноа. (Minoа 2008: 130) Ни на једном од тих примера не стичемо утисак да Шекспир велича или заговара овај чин, али га и не осуђује као смртни грех. У драмама са античком тематиком имплицитно их и одобрава. Шекспирови ликови који врше самоубиства обично то чине одлучно и у тишини, најчешће мачем или ножем, отровом или давлеењем. Они који дуго и филозофски размишљају на тему самоубиства, попут Хамлета, обично га и не изврше.

У раду смо указали на чињеницу да у Шекспировим драмама мало ликова умире природном смрћу, а када се то деси, разлози су најчешће снажна осећања и „препукло срце“, односно смрт условљена тешким околностима живота. Ипак, највише је насилних смрти у његовим делима: убијени, погубљени и они који ће живот изгубити у борби. Разлог томе су саме радње историјских драма и трагедија, испуњене ратовима и сукобима, у којима зло утиче на ширење смрти попут метастазе. У њима се највише појављују и духови као реалне манифестације мртвих. Док су у комедијама духови, виле, вештице и друге натприродне силе приказане више као последица панике, сујеверног страха, психичког растројства или сна, у трагедијама и историјским драмама оне угрожавају наш осећај за стварност и приказују ограничену природу људске перспективе. Чак и када се не јављају као стварна манифестација одређеног мртвог лика, већ као претећа кошмарска опомена, духови у трагедијама и историјским драмама имају своју драмску функцију у појачавању ефекта страха својом појавом која је најчешће предсказање смрти. Шекспир је за ове потребе користио духове из сенекинске традиције, из класичног Хада и популарног пакла, али и оне из чистишишта и фолклорног веровања. Приказао их је из дисперзивних и полифоничких перспектива, те су питања која они намећу истовремено теолошка, психолошка и позоришна. Свакако, од великог су значаја за нашу тему трагања за тајном смрти, будући да указују на веровање ренесаног човека у могућност комуникације мртвих са живима.

У Шекспировим трагедијама преовладавају насилне смрти, чак и у онима у којима је љубав примарно осећање. То се најбоље може видети на примеру *Ромео и Јулије*, драме у којој се именица „смрт“ помиње више него у било којој другој Шекспировој драми, чак седамдесет пет пута. Љубав је основно осећање које доминира овом драмом и задаје симболични ударац смрти, што ово дело чини синонимом за љубавну трагедију. Међутим, снага смрти у њој није занемарљива: три убиства (Меркуцио, Тибалд и Парис), два самоубиства (Ромео и Јулија), једна природна смрт која се дешава у току

радње (гђа Монтеки) и две далеко у прошлости (ћерка и муж дојкиње). Смрт двоје љубавника је последица неслагања две завађене породице, силе судбине и младалачке илузије да љубав може да победи смрт. У метафизичком смислу, њихова љубав је то и достигла. Кроз саможртвовање у еротицизованом самоубиству, ови љубавници остварују апсолутну љубав и у смрти постају симбиотички уједињени, као Платоново „располућено биће“ (androgune). Њихова бесмртност се у световном смислу остварује преко материјалних и вечних споменика које ће им родитељи подићи са жељом да негирају њихову смрт и своју кривицу, како истиче Сандлер. (Sandler 1986: 32) Шекспир није литерарно визуелизовао никакав постмортални рај за љубавнике, али није ни осудио њихово самоубиство. Ромео и Јулија остају бесмртни снагом Шекспирове литерарне моћи да овековечи вечне људске тежње да досегне идеалну љубав и победе смрт. Зато је ова трагедија велико сведочанство јединствене снаге љубави која једина може парирати смрти у титанској и вечној борби људског живота и победити је, чинећи своју жртву бесмртном.

Љубав нема такву трансценденталну вредност у Шекспировим „великим“ трагедијама. Она постоји и настоји да умањи зле силе човека и света, али нема ту моћ да доминира и суверено влада судбином. Смрт је основна сила која доминира трагедијама и то не само због конвенције ове драмске врсте. Убиства, насилне смрти и самоубиства не преплављују трагедију због мелодраматичног ефекта, већ имају дубљи значај: имплицитно или експлицитно отварају егзистенцијална питања о сврси људског живота, посебно када знамо да се он завршава у смрти. Тумачењем „великих“ трагедија, ми смо указали на забринутости и дилеме ликова које узрокује појам смрти. Увидели смо да Шекспир са скепсом преиспитује традиционалне ставове и догме о смрти и нуди вишезначне одговоре: филозофске, психолошке, религиозне и световне. Једног, тачног или коначног одговора на питање шта је смрт нема. Шекспир је то знао и зато нам је у „великим“ трагедијама понудио разноврсне литерарно-драмске експликације феномена смрти, које нису искључиво производ тадашње владајуће канонизоване мисли. Иза Шекспирове маске смрти провирују и забрањени духови из чистилица, либерално третирање самоубиства и сумња у хришћанско есхатолошко учење. Ми смо откривали феномен смрти у његовим трагедијама хронолошки, систематски и истим методолошким приступом, руководећи се полифоним и мултидисциплинарним сазнањима. Основно полазиште у тумачењу овог феномена представљао је однос ликова према смрти. Испитивано је како се ликови односе према туђој и властитој смрти, сходно околностима у којима се налазе. Њихове реакције на смрт ближњих, на сопствени страх од смрти или њено приближавање се

испољавају кроз ламенте над људском судбином, филозофска размишљања о сврси постојања, религиозна веровања о вечном животу или пак констатације о природности овог догађаја. Шекспир се трудио да карактеру лика прилагоди и начин његове смрти. Вршећи типологију смрти у свакој трагедији, истакли смо начине умирања Шекспирових ликова и закључили да највише има насилних смрти. Истицањем физичких, метафизичких и симболичних слика смрти које прожимају ове трагедије, показали смо експлицитна, али и скривена лица смрти која провирују иза радње и поступака ликова. Да бисмо подвукли естетички и аксиолошки значај феномена смрти у овим трагедијама, изоловали смо оне бинарно опозитне снаге које се могу супротставити смрти, као што су љубав, пријатељство или хумор. Оне постоје у трагедијама и валоризују људски живот, али нису довољно снажне да се одупру свепржимајућем злу света и смрти. Разматрали смо и могућност да ликови који су остали у животу могу да учине жртве јунака вредним и евентуално регенеришу живот. Живот се у овим трагедијама наставља у извесном обновљеном виду, али ликови који остају у животу нису толико изузетни да би анулирали трагичну судбину јунака или осигурали светлу будућност после владавине тамног царства смрти и зла које је трагедија оставила за собом.

Именица „смрт“ се помиње укупно осамдесет један пут у преводима четири „велике“ трагедије (тридесет седам у *Хамлету*; једанаест у *Отелу*; двадесет у *Краљу Лиру* и тринаест у *Магбету*), што је свега шест пута више него у *Ромеу и Јулији*. Међутим, скор смрти у свакој појединачно је знатно већи него у *Ромеу и Јулији*, чак и ако занемаримо смрти маргиналних ликова и оних који немају утицај на ток радње. У *Хамлету* умире десет ликова (девет убиством и један самоубиством), у *Отелу* пет (три убиством, један самоубиством и један природном смрћу), у *Краљу Лиру* десет (седам убиством, један самоубиством и два природном смрћу) и у *Магбету* једанаест (десет убиством и један самоубиством). Дакле, коначни скор смрти у „великим“ трагедијама је тридесет шест, од чега имамо чак двадесет девет убистава, четири самоубиства и три природне смрти.

Хамлет је прва драма настала у овом хронолошком низу. Ова трагедија је Шекспирова „алфа и омега“, „сфинга модерне књижевности“, „Мона Лиза литературе“, „ремек дело сна“. Она је и највише „драма смрти“ од ове четири, не толико због броја умрлих, колико због туробне атмосфере, многобројних физичких и метафизичких манифестација овог феномена, али најпре због опседнутости самог Хамлета овом мистеријом. Његови говори и размишљања о овом феномену су постали парадигма вечног филозофског питања о суштини живота и смрти које поставља модерни човек.

Џејмс Баумлин сугерише да у сржи *Хамлета* не налазимо само медитацију о смрти, већ и процесе припреме за смрт, умирања и жалости.⁸³ Читава драма је одраз неожаљене смрти, мисли и Жак Лакан. (Lacan 1977: 39-41) Танатополитичка злоупотреба процеса жаљења, сахране и самог живота је највише приметна у поступцима Клаудија и начину Офелијине сахране, што смо у раду и показали.

Како се читава драма дешава на граници између два света (овостраног и оностраног) и како се сам Хамлет налази на ивици ове танке линије, онтолошка природа смрти постаје његова главна окупација. Зато смо највише простора посветили осветљавању Хамлетове мисли о смрти. Шта је смрт? Растакање у природне елементе (росу, земљу, прашину), сан који може донети спокој или кошмар, есхатолошка бесмртност или коначност? Пратећи метаморфозу Хамлетовог односа према смрти увидели смо бројне промене: од жеље за смрћу и наде да она доноси спокој, преко страха због есхатолошке неизвесности, овај лик је постао спреман на тај неминовни тренутак људског живота, тражећи световну бесмртност. Хамлет је у својим размишљањима о смрти обухватио читаву историју развитка мисли о овом феномену и остао у дилеми. Остало је ћутање! Смрт је тајна, Хамлет је тајна. Овај лик је најаутентичнији онтолошки стуб Шекспирове мисли о смрти, сублимни поетички конституент великог писца.

Хамлет је од почетка драме обележен тугом и жељом за смрћу. То га и одваја од других трагичних ликова „великих“ трагедија који су се са неминовношћу смрти срили тек на крају својих драма, што је приметио Џејмс Калдервуд. Хамлет и пре сусрета са Духом умире духовно, те тако целу драму можемо тумачити као процес откривања мистерије смрти. (Calderwood 1987: 114) Он не прихвата свет у коме се мртви заборављају и у коме се светкује уместо да се жали. Очева смрт је за њега необична и наочита трагедија, а не природни крај живота, како је посматрају Клаудије и Гертруда. Због тога он вапи за непостојањем већ у свом првом монологу. Самоубиство би за Хамлета био идеални излаз из тог „неоплевљеног врта“, али га хришћанска забрана овог чина спречава да то уради. Исто питање ће га мучити и касније када преиспитује самоубиство као проклетство, кукавичлук или херојство, али у њему увек види начин за постизање мира у смрти, како сугерише Стефан Бут. (McDonald 2004: 234) Сазнање да је „време изашло из зглоба“, да га он мора исправити и да је тај подухват унапред осуђен на пропаст, намеће му тешко бреме. Упркос том сазнању и невољно, он ће се

⁸³ Шекспир је окупиран овим процесима због неизвесности ренесансног човека поводом смрти, коју је донела трансформација религиозних догми. То закључују Мајкл Нил, Стивен Гринблат и други, који посматрају ренесансну трагедију освете као реакцију на анксиозност која је обузела људе после протестантске трансформације статуса мртвих. Духови протествују због заборављања и захтевају сећање које само живи могу да им пруже.

одлучити за акцију и реакцију. То га чини дионизијским ликом или „натчовеком“, онако како га замишља Ниче. Хамлет је схватио егзистенцијалну сартровску празнину света и апсурд постојања и нашао се пред питањем да ли да се препусти пасивној резигнацији или да се активно подузме Сизифовог посла. Бирајући ову другу опцију, Хамлет започиње велики „процес себе“ иницијацијом у сам проблем смрти. Тада почиње да посматра човека као „квинтесенцију прашине“, а смрт као негацију живота. Његова страсна унутрашња борба са жељом да напусти овај свет неподношљивог битисања, постепено га доводи до мирног прихватања смрти. У познатој сцени на гробљу, Хамлет се суочава са натуралистичким сликама смрти, Јориковом лобањом и Офелијиним лешом и коначно открива суштину свог смртног идентитета. Он је „биће-за-смрт“. Тражећи истину и правду којих нема, он је пречицом стигао до апсолута смрти. Једино што може да учини поводом оваквог судбинског краја је да му приђе са стоичком храброшћу: „Спремност је све!“ Хамлет се препушта провиђењу и пасивном прихватању судбине, али захтева од Хорација „сећање“, што можемо схватити као жељу за световном бесмртношћу.

Анализирајући односе осталих ликова према феномену смрти у овој драми препознали смо полифоне идеје, дијаметрално супротне кад се тичу туђе и сопствене смрти. Клаудије и Гертруда рационализују смрт другог као очекиван и природни процес, док се према својој односе са страхом; Фортинбрасови прижељкују световну војничку славу, те им је туђа и сопствена смрт лако прихватљива; Полоније, Розенкранц и Гилденстерн се слепо препуштају краљевој танатополитичкој моћи и због тога умиру; Хорацио се трансформише од скептичног учењака, преко паганског стоичара до религиозног човека; Офелија ће показати извесну религиозност, чак стоицизам; Леарт свој бол због смрти других претвара у бес, да би властиту кривицу признао у достојанственој смрти; на крају, гробари презентују веристички, чак комични однос према овом феномену.

Типологизацијом смрти у *Хамлету* издвојили смо девет убистава и једно самоубиство, дефинисали смо њихове врсте и начине извршења и закључили да је сам Хамлет извршио непосредно три убиства, посредно два и имао удела у Офелијиној одлуци да изврши самоубиство. Указали смо и на интерпретацију феномена смрти у оквиру „драме у драми“ и глумчевог монолога, да би подвукли значај „глумљене смрти“ у Шекспировим драмама. Међутим, оно што чини смрт толико опишљивом и прожимајућом појавом у *Хамлету*, поред контемплације самог Хамлета о њој и конкретних смрти ликова, је појава метафизичке манифестације саме смрти (Духа). Феномен смрти, такође, потенцирају многобројне слике и симболи смрти,

представљени кроз конкретне и материјалне приказе лобања, црва и гробља или метафоричне природне појаве као што су ноћ, месец, вода, земља. Многе од њих спадају у традиционалне слике *emento mori* и *Плеса смрти*, док су друге део митске и архетипске свести човека.

Атмосфера смрти је толико доминантна у *Хамлету* да се, ни изоловањем бинарно опозитних категорија какве су: љубав, живот, пријатељство и комика, не може ублажити. Могућност велике љубави Хамлета и Офелије је само назначена: она је непрживљена, неисказана до краја и напослетку трагична. Чак и сцена на гробљу, која је требало да понуди „комично олакшање“ негирањем озбиљности смрти, постаје веристички приказ овог феномена, чиме се само појачава атмосфера језе. Значење прозног и хуморног дискурса гробара и оног узвишеног, поетског и филозофског који чујемо од Хамлета је идентично: човек је „биће-за-смрт“, смрт је заборав, а бесмртност је сећање.

Преживели ликови и крај драме не илуминирају ову причу жалости и смрти, нити гарантују бољу будућност Данске и човечанства. Бесмртни остају само напори човека да такав свет покуша да измени – Хамлет и његов творац Шекспир, путем своје уметности. Бесмртности Хамлетовог лика доприносе монолози које изговара, којима смо посветили посебну пажњу. Они су истовремено и најважнији делови који преиспитују феномен смрти и однос бића према њему. Од укупно седам најважнијих монолога које изговара, готово сви се тичу смрти, самоубиства или убиства као феномена. Од првог монолога постајемо свесни дубине Хамлетове есенцијалне туге која га удаљава од презреног живота и приближава смрти. Међутим, феномен смрти ће најобухватније испитати у свом најпознатијем, естетички најсугестивнијем и етички најзагонетнијем монологу, који почиње чувеним стиховима „Бити ил` не бити“. Овај филозофски манифест о трагичности људске судбине и човекове вечне дилеме између делања и трпљења и избора живота или смрти, открива Хамлетов страх од смрти као „тајне земље“. У овом монологу је садржана егзистенцијална патња, тескоба, стрепња, дилема, трагика и нада сваког човека. Мистериозни епилог и епитаф Хамлетовог живота завршава се речима „Остало је ћутање!“, а наше читање Хамлета у стању вечне запитаности над његовом, али и нашом трагичном судбином.

У *Отелу* имамо мање мртвих ликова него у осталим трагедијама и не тако експлицитне физичке манифестације смрти, будући да се феномен смрти третира као мање значајан од љубави, која ако израсте до апсолута може победити смрт. Отелова љубомора је заправо само „маска за страх од смрти“ – симболичне смрти вољеног бића. *Отело* је „трагедија мрака“ - симболичног и реалног, који се осликава на кожи самог Отела, али највише у Јаговом уму. Борба бледих зракова светлости са свеprisутном

тамом открива дисбаланс добра и зла и недовољну снагу љубави да надјача силе таме и смрти. Дездемона је светлост за Отелову душу, а када та светлост нестане, наступају хаос и смрт.

Истим методолошким приступом као у *Хамлету*, пришли смо анализи односа ликова ове трагедије према смрти. Указали смо на то да је живот Отела од почетка био обележен смрћу. Као војник и генерал, он је свикао на опасности, ризиковање сопственог живота и смрт. Он верује у војничку славу (световну бесмртност) и не боји се смрти. Међутим, када је постао спреман да понуди свој живот за Дездемону верност, а не више за државу, он се удаљио од свог војничког идентитета и постао несигуран љубавник. Отело прижељкује смрт као спасоносни догађај уколико заустави живот у његовом најрадоснијем тренутку, али таква смрт не чини трагедију. Потребно је да јунак пати, да исцрпи све могућности побуне против судбине, да би идентификација са смрћу изгледала као последња утеха. Зато Отело пати и живи животом сумње и гнева који је гори од смрти, све док не пронађе решење патње у апсолуту конкретне смрти. Љубав, која је требало да му буде последње уточиште живота, донела му је смрт. Трагично је то што је Дездемнина смрт фатална неминовност за Отела, јер је љубав њему једнака животу, а њено непостојање је једнако смрти. Међутим, сам чин Дездеминог убиства доказује расцеп његовог бића између љубави и мржње, живота и смрти. Свестан своје кривице и испразности живота без љубави, он врло трезвено и рационално пресуђује себи. Односи се према самоубиству као решењу, којим ће повратити своју репутацију стоичког ратника и на самрти се поново ујединити са Дездемоном. Његова смрт не представља почетак бољег есхатолошког живота, будући да зна да је осуђен на пакао, већ херојски крај живота који је био посвећен ратовању.

Дездемонин однос према смрти је стоички и резигниран, мада бисмо га могли назвати и дубоко хришћанским у контексту невиности, трпљења и пасивности. Она лако прихвата статус жртве и послушнице, верна је својој љубави и инертно чека исход своје судбине. Губитком улоге ћерке и супруге у патријархалном свету, она нема уточишта у животу и спремно прихвата смрт. Од живота се опрашта као у традицији *ars moriendi*: песмом о врби која је симболични реквијем, припремањем спаваће собе као гробнице, молитвама и опростом. Злочин из страсти је за њу непојмљив и она је више поражена трансформацијом Отелове љубави, него самом смрћу, јер јој се пасивно препушта.

Истраживањем односа осталих ликова према смрти у *Отелу*, издвојили смо Родеригову спремност да се растане од живота због љубавне патње, што је одјек античког учења да треба окончати онај живот који представља мучење. Самоубиство

треба да буде лек који је човеку на располагању када му живот постане неподошљив, што је противно хришћанском и ренесансном тумачењу овог чина. Емилија на самрти заговара хришћанско учење о признању и покајању, надајући се да ће на тај начин заслужити рај, док је Касио више обузет жељом за световном бесмртношћу – репутацијом. Јагов зао дух је главни покретач за смрт свих ликова у овој трагедији. Он је непосредни кривац за два убиства, а посредно и за Дездемонино убиство, Отелово самоубиство и Брабанцијеву смрт. Оличење немотивисаног зла, али и примамљиве дијаболичне инвентивности, овај лик је тумачен и као представник ренесансног човека који се руководи вољом, а не моралним скрупулима, законима и друштвеним поретком. За њега смрт, која доноси остварење неког циља, не представља проблем. Интересују га овоземаљске благодети, а не есхатолошка будућност. Он је равнодушан према несрећама које је проузроковао, три мртва тела на крају драме не нагоне га на осећај кривице или тражење опроштаја. Индиферентан је и према свом животу. Атеиста, циник и нихилиста, он жели да упрља сваку манифестацију срећног живота. Зато његов останак у животу, било да се наставља у мукама, признању мотива или евентуалној смрти, наглашава опстанак и капацитет вечно присутног зла. Ни частан Касио, који је остао у животу, не може умањити апокалиптични крај који је донео смрт велике љубави.

Трагајући за манифестацијама смрти у овој драми, увидели смо мањи број традиционалних и експлицитних слика овог феномена. У њој нема лобања, црва или гробова, нити духова који ће открити своје искуство смрти. Међутим, симболика смрти је видљива у дубљим слојевима скривених значења предмета, природних појава и животиња. Дискретнија димензија смрти у овој трагедији само прикрива њено страшно лице, али не умањује њену моћ. Смрт се кришом прикрада својим жртвама и једнако их осваја. Снаге добра, љубави и живота показале су се недовољно снажне да спрече трагични крај. Будући да ово није историјска драма у којој ће нови краљ регенерисати хаос и вратити хармоничан живот, крај је обесхрабрујући. Смрт је поново велики победник који изједначује све. Само јој љубав може парирати, уколико успе да победи силе зла. Најпоетичнији стихови ове драме су управо они у којима се наглашава корелација љубави и смрти. Посебно су Отелови монолози, чак и када се у њима изражава љубав, обележени меланхолијом и мрачним призвуком смрти. Његови драматични искази су синтезе љубави и мржње, вере и страха, живота и смрти. Живот и смрт за Отела имају исто суштинско порекло и место – у љубави према Дездемони, онтолошком центру, у бићу те љубави. То је место где или живи или умире. Убиством средишта свог живота, он убија и себе.

Трагедија најснажнијег интензитета од ове четири је свакако *Краљ Лир*. Тај закључак намеће незаслужена патња многих ликова у њој, посебно неслућена агонија старих очева због безобзирности деце, смрт невине Корделије, као и велики капацитет и домет зла које бива поражено, али оставља страшне последице. Лир и Глостер су већ у предворју смрти због својих година и желе да умру спокојно и мирно. Социјални оквир њихових живота (друштвени положај, материјална сигурност и љубав деце) пружа им уверење да ће мирно пловити ка смрти. Када бивају истгнути из тог уточишта, одбачени од своје деце, доведени до губитка разума и вида, смрт постаје једино страшно исходиште. Међутим, у свету *Краља Лира* јунаци тешко умиру: дугом патњом морају прво искупити своју кривицу, да би у потпуној исцрпљености дочекали опроштај и заслужили смрт. Лир и Глостер ће призивати смрт више пута у току драме. Физичка патња Глостера је можда страшнија од Лирове због његовог безосећајнијег односа према сину кога је осудио на конкретну смрт, док је Лир протерао Корделију у друштвену смрт. Глостер кажњава себе и жели да напусти свет, јер више не види смисао свог живота, а оно што је трагично је да ни то не може. Исход његовог покушаја самоубиства сугерише да више није могуће умрети по сопственом избору. Чак му је и смрт као коначна утеха одузета. Он наставља да живи у стању између живота и смрти, резигнирано и фаталистички чекајући крај у који одлази са осмехом на уснама.

На путу искупљења и упркос страшним патњама, Лир и Глостер доживљавају открочење о онтолошкој бити човека и љубави као једине егзистенцијалне вредности. То их чини спремнијим да дочекају смрт или утамничење. Ова драма не нуди религиозно или трансцендентно спасење које може умањити трагедију, будући да богови не одговарају на молбе јунака. Тако њихову смрт можемо сматрати паганским спасењем и поништењем свих патњи, посебно при доживљају потресне сцене у којој већ измучен Лир носи мртву Корделију у наручју. Крај драме досеже ниво драме апсурда у којој ни смрт нема никакво значење. Силе зла ће увек постојати, смрт је апсурд постојања, а такав је и живот који води смрти. Ту трагичну судбину човека не могу променити ни љубав ни породичне везе, могу је само ублажити.

„Мирис смрти“ се не осећа само на Лировој руци, већ на рукама читавог човечанства. Смрт не могу избећи ни краљ, ни просјак, чему су иконографске слике *Плеса смрти* и училе ренесансног човека. Лир је морао да доживи велику патњу да би схватио да је човек од рођења „биће-за-смрт“, а да је сам живот само „велико глумиште будала“. Тада је спреман и на самоубиство да би прекинуо патњу и искупио своју кривицу. Преживљавањем лудила као „мале смрти“, Лир ће доживети метафорично васкрсење захваљујући љубави, те нам његова „друга“ и коначна смрт изгледа толико

трагично. Само што је дошао до стрпљења и љубави за којима је толико трагао, биће гурнут у коначни амбис живота још страшнијом силином. Будући да Лирову смрт не прати трансцендентна аура, нити он изговара опраштајуће речи у којима би изразио своје мирење са смрћу, његова смрт изгледа стравично и незаслужено.

Однос осталих ликова према смрти у овој трагедији је вишезначан: Корделијино жртвовање за оца, стрпљење и сталоженост претпостављају исто такво опхођење према смрти, премда експлицитних доказа за то у драми нема. Будала пред свиме, па и пред смрћу нема илузија. Прагматичан и свестан равнодушности природе и богова према људској судбини, он схвата апсурдност живота. Едгар уноси дозу наде у свет трагедије, да све патње нису узалудне и да богови ипак имају свој скривени план. Помирен са смрћу убеђењем да се „све у своје време“ дешава, слично трансформисаном Хамлету, он пропагира живот док не дође време за смрт. Међутим, кроз лик лудог Тома, свог алтер ега, он проживљава све своје страхове, па и онај од смрти. Као сведок Лирове патње, он схвата да је краљево време за умирање дошло и зна да не постоји утеха која га може вратити у живот. Најгоре ће Лиров пораз доживети Кент, верни слуга који је био спреман да се одрекне свог живота зарад Корделијиног спасења. Његово „лаку ноћ“ краљу постаје опроштај од живота и света и добродошлица новом „господару“ (смрти), док га приказ мртве Корделије асоцира на „смак света“. Олбани је моралиста и верује у правичну смрт злочинаца. Међутим, и он у последњем приказу смрти види крај човечности, правде и читавог света. Немајући снаге да се бори са таквим светом, он оптужује и небеса и земљу и замишља пропаст оба света.

Негативни ликови у *Краљу Лиру* се другачије односе према смрти. Они се грчевито држе живота, нису оптерећени страхом од смрти, нити је прижељкују, све док имају у чему да уживају. Корнвал и Освалд проклињу смрт јер мисле да им је дошла прерано, док су Регана и Гонерила спремне да у смрт оду због страсти, што и чине. Њихове смрти су „суд неба“, али су „плодне“ за Едмунда јер му показују да је био вољен, макар на морбидан начин. То сазнање умањује његову свирепост и нагони га да признањем покуша да спаси Корделију. До тада скептик, материјалиста и макијавелиста, Едмунд на ивици смрти показује дозу човечности и тражи опроштај од Едгара.

Типологизацијом смрти у овој драми издвојили смо седам убистава, једно самоубиство и две природне смрти. Оно што смо увидели као разлику од претходне две трагедије је разноврсност начина убистава, као и то да драматизација смрти негативних ликова ни на једном примеру није визуелизована. Смрт се у *Краљу Лиру* указује као догађај који се не може предвидети, дозвати, ни ублажити. Она наступа из невидљивих

сфера, силовито, насилно и неочекивано, нема обзира према својим жртвама и не нуди хришћанску утеху. Разлог томе може бити паганско порекло приче у којој се богови сматрају делиоцима правде на овом свету. Едгарова нада, да се „све у своје време“ дешава (што је хришћанско учење), постаје апсолутно неуверљива.

Све ове смрти и саму атмосферу трагедије не прате конвенционалне слике смрти, што не значи да не постоје вишезначни симболи који су у служби смрти. Тако смо издвојили старост као маску смрти (природни *memento mori*), олују као најаву смрти у склопу осталих макрокосмичких претњи сличних најави Апокалипсе (помрачење сунца и месеца, грмљавина, земљотреси), али и богату фаунску симболику која је у служби потенцирања човекове зверске и смртне природе.

Једину утеху на крају драме пружа спознаја да на свету још постоје тако снажне љубави за које вреди умрети, а то чини живот смисленим и херојским, иако трагичним. То и јесте трагедија – оптимистичан песимизам или песимистични оптимизам, како каже Биренбаум. Епилог драме не обећава обнову опустошеног света, не прихватамо да су оволике жртве биле вредне неког циља, осим краткотрајне победе зла. Од Лирове страшне патње на олуји и постепеног умирања, до његовог најболнијег крика очаја због Корделије погибије, смрт је главни победник. Љубав као метафизички идеал, изолован из контекста трагичног исхода драме, може се схватити као позитивна снага ове драме и света. Без обзира на то што се љубав у овој трагедији показала као деструктивна снага, она је и једина која се може борити против смрти, опустошења света и сила зла. Притом, овде не мислимо на романтичну љубав, већ на родитељску, дечију и верних поданика, које се показују као безусловне и најчистије налик Корделијиној и Кентовој. Без обзира на мрачну панораму смрти на крају драме, разорну моћ зла и несигурност преживелих да стање могу променити, остаје уверење да на свету постоји мало добра и љубави. Из победе смрти, ништавила и тишине, настају љубав, сазнање и истина.

Анализирајући последњу трагедију у овом низу, истакли смо да се атмосфера хаоса и смрти у *Магбету* формира већ првим сценама. Томе доприносе вештице којима руководи сама богиња смрти, Хеката, али и физике манифестације смрти за време рата. У том свету убиства, крви, варваризма и насиља, Магбет доживљава смрт као нормалну појаву. Међутим, после „неприродног“ Данкановог убиства, кривица, грижа савест и велика психолошка борба са самим собом га наводе да прижељкује смрт као спасење. Једино му смрт може донети ослобођење од егзистенцијалне стрепње која му раздире ум, сан и живот. Дубоко кајање које исказује омогућава да га не сматрамо типичним макијавелистичким ликом који ужива у стеченој добити. Магбет је застрашен овоземаљским казнама (губитком вере, сна и спокојног живота), а не есхатолошким.

Хришћанске реторике у овој трагедији нема у великој мери, управо због тога што је есхатолошка судбина главних протагониста јасна – они не могу избећи пакао. Егзистенцијални и морални лимбо у који је Магбет бачен после убиства краља, довешће га до филозофског нихилизма и схватања апсурдности живота и смрти. Он постаје „заражен смрћу“, како каже Кот, и чини потоња убиства у нади да ће се коначно ослободити страха и претње да изгуби оно за шта је жртвовао свој спокојни живот. Када буде схватио да није добио ништа, а да је изгубио све, он постаје равнодушан према животу и смрти. Суочен са егзистенцијалном истином о апсурдности света, живота, па и смрти, он постаје „слободан за смрт“ и храбро се упушта у последњу битку која је унапред изгубљена. Због његових „сатанских“ дела, живот је морао да му буде окончан на монструозан начин.

Леди Магбет је наивно веровала да убиство неће оставити последице на њен наизглед неустрашиви дух. Без страха од смрти и са прагматичним односом према животу, она зна да „тапија“ живота није вечна и да сви морамо умрети. Рационално третирање саме смрти као коначног нестајања, хладнокрвни однос према лешу, крви и сопственом породу, ствара од ње „сатанску краљицу“ у очима других. Њу не муче последице убиства, грех или страх од есхатолошке будућности. Међутим, када се унутрашњи демони пробуде и провале из њеног бића у сцени сомнабулизма, сенка смрти је већ надвијена над њом, а њена немоћ да се са њом бори је поражавајућа. Поремећеног ума, она ће одузети себи живот, што Шекспир не осуђује. Самодеструкција је једина казна коју је могла да спроведе над својим грешим бићем, те тако њено самоубиство можемо донекле тумачити као праведно и херојско.

Остали ликови ће исказати своје различите ставове о смрти сходно улогама у којима су се нашли. Краљ Данкан велича и награђује убиства у рату и исказује танатополитичку моћ, што је његов социјални и политички став, док лични нисмо у прилици да откријемо. С обзиром на жељу да престо остави свом сину, можемо закључити да је чезнуо за повлачењем у мирну смрт и стицањем социјалне бесмртности. То ће се имплицитно и остварити кроз сећање његових поданика, убица и Малколма. Банко постаје пасиван лик који не жели да се бори против света агресивношћу и то ће га коштати живота. Он се тек у смрти, као дух, супротставља Магбету и доприноси његовом паду. Будућност његових наследника је светла, па самим тим и Банко може да очекује социјалну бесмртност. Шкотски племић Макдаф је најосећајнији лик ове трагедије, али и онај који највише пати – прво због смрти Данкана, а затим због масакра своје породице. Сцена у којој је описана смрт његовог сина је ретки пример Шекспировог приказа смрти детета и, колико год била неразвијена и кратка, указује на

стравичну метаморфозу Магбета као деструктивног лика. Реакција Макдафа на вест о смрти породице представља једну од најснажнијих и најпотреснијих исповести Шекспирових ликова због неминовности и неизвесности смрти. Кроз првобитну неверицу и шок, затим плач и жалост, Макдаф указује на вечну празнину коју смрт ближњих оставља за собом и пита се како нешто што је живело може напрасно да престане да постоји. Малколм се стоички односи према смрти и сматра је неминовношћу, чак и очеву прихвата прилично рационално. Он верује да жалост треба да се потисне и преусмери на бес и освету. Стари Сјуард заступа традиционални ратнички став према смрти задобијеној у боју. Она се треба величати, а не оплакивати.

Типологизацијом смрти у овој трагедији (десет убистава и једно самоубиство) увидели смо не само да је скор смрти у њој већи него у осталим „великим“ трагедијама, већ и да је начин nanoшења смрти бруталнији. Убиства се врше одсецањем глава, располућивањем тела, крв тече из силовито нанетих рана, плаћене убице нехумано одузимају живот малом детету, а леди Магбет замишља како свом одојчету разбија лобању. Многи невини људи су изгубили живот на страشان начин у овој драми, тако да постаје јасно да Магбета треба убити на исти такав суров начин. Његова глава са коца постаје права слика смрти (*memento mori*) која више никога не застрашује. Његово тело неће имати достојанствену сахрану, па самим тим ни социјалну и још мање религиозну бесмртност.

Будући да смо се определили за интерпретирање *Магбета* као драме у којој је главна тема убиство, указали смо на значај лешева, одрубљених глава, крви, ноћи, кошмара, макрокосмичких претњи природе (олује, пожари и земљотреси, неприродно понашање животиња) и натприродних сила (духова и вештица) као главних физичких и метафизичких пројекција смрти у овој трагедији. Морална тама света у *Магбету* је благо осветљена блиставим и невиним светлом врлине и љубави (краља Едварда, младог Сјуарда, Макдафа). Смело смо истакли и могућност да су Магбет и леди Магбет згрешили у име љубави. Није случајно да после њене смрти следи Магбетов најпознатији монолог који почиње стиховима „Касније да је умрла;/ Часа за такву поруку би било“, који се често тумачи као израз Магбетове равнодушности. Међутим, издвајајући овај монолог као естетички и аксиолошки најзначајнији за објашњење феномена смрти у овој драми, тумачили смо га као општи, филозофски, егзистенцијални став човека. Магбет је, после смрти леди Магбет, дошао до спознаје да је живот ништаван, безначајан и кратак попут одигране представе, а ми смо сви глумци који се „саг-два пућимо“ на сцени чекајући спуштање завесе – смрт. Живот је, дакле, само кратак пут ка смрти која има главну улогу у животу сваког човека. Он може на

себе да преузме ову или ону улогу, али крајња судбина човека се своди на једну улогу – смртника. Живот је апсурдан када смрт диктира њиме. Будући да се сваки живот завршава у смрти, онда је и она сама апсурдна, јер ништа не може променити тај закон. Зато Магбет и може да пригрли улогу храброг војника на крају драме и постане храбри редитељ своје смрти.

Као важан параметар у покушају објашњења смрти у *Магбету* издвојили смо њено поређење са манифестацијама сна. Метафора смрти као сна је честа у Шекспировим делима, али у *Магбету* она има негативну конотацију. Док Хамлет може да се нада да је смрт миран сан, Магбетови могу само да жале због губитка те утехе. Поређење смрти са сном постаје застрашујућа могућност за ове протагонисте. Убиством туђег сна и живота, лишили су себе позитивне функције сна као обнављача живота и заслужили кошмар на овом и оном свету. Иако је њихова смрт неминовни завршетак трагедије, крај парадоксално не доноси апсолутно олакшање, срећу или катарзу будући да схватамо узалудност и апсурдност њихових живота и смрти. Оно што на крају остаје је Малколмово обећање да ће наступити срећнија времена, а да ће се невине жртве достојанствено сахранити и памтити, што указује на вредновање социјалне бесмртности. Будући да од вештица сазнајемо да ће Банкова лоза дуго владати, перспектива будућности делује охрабрујуће.

* * *

Крајеви Шекспирових трагедија валоризују жртве јунака и исказују релативну наду у повратак живота у реалне оквире. Истовремено, остављају сумњу да ће се то десити јер су херојски и натчовечни ликови нестали, а зли се показали као доминантнији. Међутим, оно што вечно опстаје су напори и жртвовање човека да очува снаге добра, љубави и хуманости. Ако тих идеала нема, нема ни живота ни јунака. Чињеница да је зло претежно у свету, не значи да треба одустати од добра као наде човечанства. Николас Марш није једини критичар који је истакао да све четири трагедије постављају филозофско питање: Шта је човек? (Marsh 1998: 29) Шекспир је назначио његове негативне карактеристике – човек је: „квинтесенција прашине“, „стока без разума“, „двонога животиња“, „кукавни глумац“ итд. Смрт, зло и несрећа га чине свесним своје немоћи, ништавности и ограничености. Човек често није ренесансни идеал оног узвишеног бића које својом хуманошћу, разумом и вољом може да сачува племенитост света. Он је ближи животињи по својој анималној страсти, нехуманости и коначности, а неки људи су и гори од тога. Човек је смртан као и животиње, с тим што га одваја свест о томе. Међутим, ово сазнање не треба и не сме да порази човека и да га наведе на предају, већ се упркос њему, он треба борити за хумане идеале. Једино тако

може постати Хамлетов „диван створ“. Трагедија и Шекспирови јунаци нас уче неопходности борбе са демонским силама у свету. Упркос снази мрачних сила зла и смрти које загађују свет у овим трагедијама, у њима постоји трачак добра и љубави које, као есенцијалне позитивне и бинарно опозитне снаге смрти, једине могу да служе у борби против ње. Тежњи ка утопији упркос тријумфу зла, уче нас и бајке. Иако свет постане бесмислен и апсурдан, а људи у њему полуде, размишљају о самоубиству или крећу у уништавање других да би нашли сврху постојања, борба јунака не престаје. Тежак точак судбине, онај Сизифов, непрестано се гура на врх брега и иако се заједно са њим сурвавамо у провалију, на брегу остају дубоко урезани трагови отпора. Смрт доноси крај надањима и покушајима јунака да преобликују сопствену судбину и судбину света, али не одузима им отпор томе као једину вредност живота. Хуго Клајн је рекао: „Војујући за очовечење човека, Шекспир нас у својим трагедијама учи да човек, и кад није своје среће ковач, кад кује и кали себе кујући свет и своју судбину - има рашта и родити се, и живети, и дати свој живот.“ (Milanović 2009: 235)

Шекспир илуструје вишезначност феномена смрти и питања која поставља о њему су вечна и увек присутна. Његове „велике“ трагедије заједно чине енциклопедију смрти са приказом различитих врсти умирања, филозофских, религиозних, социолошких контемплација о смрти, богатих слика и бројних симбола овог феномена, као и сујеверних предрасуда, што га чини својеврсним танатологом. Смрт се у његовим трагедијама најчешће прижељкује као спокој, крај животних тешкоћа, сан без снова, али постоје и страхови да је она једнака пакленим мукама и кошмарима у смрти. Најстрашнија могућност смрти која се јавља у овим трагедијама је да она представља поништење, апсурд и ништавило, а најсугестивније ће овакву идеју представити Магбет. Можемо рећи да од свих трагичних јунака Хамлет с филозофским миром, најпокорније и најспремније одлази у смрт, јер се постепено за њу припремио. Отелу није остављен другачији избор. Краљ Лир изражава највећи очај и неверицу због безобзирне снаге смрти, те његов крај најспремније дочекујемо као ослобођење од патње. Они ликови који добровољно одлазе у смрт нису критиковани од стране Шекспира (Ромео и Јулија, Офелија, Отело, леди Магбет), што нам отвара могућност да самом аутору припишемо благонаклон став према самоубиству, чину који је у хришћанству оштро осуђиван и кажњаван. Мисли о есхатолошком животу се јављају у готово свим трагедијама – постојање оностраног живота највише преиспитује скептични Хамлет, а најсигурнији је у њега Клаудије. Дездемона, Отело и Магбет исказују само половичну веру у њега, док у *Краљу Лиру* таква нада не постоји. Коначно боравиште ових ликова може да буде у рају или паклу, сходно протестантској

есхатолошкој подели. Међутим, и чистиште остаје као имплицитна могућност. Шекспир се није изјашњавао о коначној дестинацији душа ликова, иако нам је имплицитно јасно ко којем царству припада. Ако из трагедија искључимо религиозни контекст смрти, односно бесмртности, најсигурније можемо рећи да је Шекспир веровао да се бесмртност (социјална) може достићи путем световне славе, потомака и сећања. Шекспирови ликови тако и постају бесмртни и архетипски јунаци, гласноговорници сваког човека, његових мисли, стрепњи и надања, а сам аутор „наш савременик“ и „писац за сва времена“, који је световном славом победио смрт и досегао бесмртност. Може се рећи да је феноменологија смрти, у ствари, главно лице његових трагедија, а он сам апсолутни драмски писац у светској књижевности управо захваљујући ингениозно креираним манифестацијама смрти у својим драмама. Тешко да се може наћи у литератури познавалац људске природе, еманација живота, а посебно феномена смрти, какав је Вилијам Шекспир.

10. ЛИТЕРАТУРА

1. Abazović, D. Radojković, J. i Vukomanović, M. (2007). *Religije sveta*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava.
2. Adelman, J. (1992). *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays. Hamlet to Tempest*. New York: Routledge.
3. Altman, J. B. (2010). *The Improbability of Othello. Rhetorical Anthropology and Shakespearean Selfhood*. Chicago: The University of Chicago.
4. Arijes, F. (1989). *Eseji o istoriji smrti na Zapadu, od Srednjeg veka do naših dana*. Beograd: Rad, edicija Pečat.
5. Aristotel, (2007). *Metafizika*. Beograd: Paideia.
6. Aristotel, (2012). *O duši*. Beograd: Paideia.
7. Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.
8. Armens, S. (1966). *Archetypes of the Family in Literature*. Seattle and London: University of Washington Press.
9. Bajls, Dž. (1987). *Magbet: slike uništenja*. Časopis Treći program. IV. broj 75. str. 352-366
10. Baković, T. (1997). *Depresivni optimizam književnosti*. Beograd: Elit.
11. Barber, R. (2014). *33 Shakespeare Characters Wrongly Believed To Be Dead*. Dostupno na: <http://rosbarber.com/shakespeare-characters-wrongly-believed-dead/>
12. Bartels, E. (1990). *Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashioning of Race*. Shakespeare Quarterly. 41. pp. 432-454.
13. Bauman, Z. (1992). *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge: Polity Press.
14. Baumgart, H. (1990). *Jealousy: Experiences and Solutions*. Chicago: The University of Chicago Press.
15. Baumlin, J. S. (2012). *Theologies of Language in English Renaissance Literature*. Lanham: Lexington Books.
16. Bell, M. (2002). *Shakespeare's Tragic Skepticism*. New Haven and London: Yale University Press.
17. Berry, Ph. (2002). *Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies (Feminist Readings of Shakespeare)* London: Routledge. Kindle Edition.
18. Bevington, D. (2011). *Murder Most Foul*. Oxford: Oxford University Press.
19. *Biblija* (1968). Zagreb: Stvarnost.

20. Birenbaum, H. (1989). *The Art of Our Necessities, Form and Consciousness in Shakespeare*. New York: Peter Lang.
21. Bjelinski, V. G. (1950). *Izabrani članci*. Zagreb: Izdavački zavod jugoslavenske akademije znanosti i umetnosti.
22. Bloom, H. (1989). *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Harvard University Press.
23. Bloom, H. (1998). *Shakespeare, the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
24. Bloom, H. (2010). *Modern Critical Interpretations: Macbeth – New Edition*. New York: IBT Global.
25. Bloom, H. Hobby, B. (2009). *Death and Dying*. New York: InfoBase Publishing.
26. Bodrijar, Ž. (1991). *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
27. Booth, S. (1983). *King Lear, Macbeth, Indefinition & Tragedy*. New Haven and London: Yale University Press.
28. Bradbrook, M. C. (1977). *The Living Monument. Shakespeare and the Theatre of his Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
29. Bradley, A. C. (1974). *Shakespearean Tragedy*. London: MACMILLAN.
30. Brajson, B. (2010). *Šekspir. Svet kao pozornica*. Beograd: Laguna.
31. Braun, F. S. (2000). *Hrišćanstvo, svetske religije*. Beograd: Čigoja.
32. Braunmuller, A. R., Hattaway, M. (2003). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. New York: Cambridge University Press.
33. Bristol, M. D. (1985). *Carnival and Theater Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. London: Routledge.
34. Brown, I. (1962). *Shakespeare*. New York: Time Incorporated.
35. Brown, J. R. (1972). *Shakespeare's Dramatic Style*. London: Heinemann.
36. Brumble, H. D. (1998). *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance, A Dictionary of Allegorical Meaning*. London: Fitzroy Dearborn Publishers.
37. Brustein, R. (2009). *The Tainted Muse. Prejudice and Presumption in Shakespeare and his Time*. New Haven and London: Yale University Press.
38. Calderwood, J. L. (1987). *Shakespeare and the Denial of Death*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
39. Campbell, B. L. (1961). *Shakespeare's Tragic Heroes*. London: University Paperbacks Methuen.

40. Coursen, H. R. (1967). *In Deepest Consequence: Macbeth*. Shakespeare Quarterly. Folger Shakespeare Library in association with George Washington University. Vol. 18. No. 4 pp. 375-388
41. Craig, L. H. (2001). *Political Philosophy in Shakespeare's Macbeth and King Lear*. Toronto: University of Toronto Press.
42. Danby, J. F. (1975). *Shakespeare's Doctrine of Nature, A Study of King Lear*. London: Faber and Faber.
43. Danson, L. (2007). *Shakespeare's Dramatic Genres*. New York: Oxford University Press.
44. Dutton, R., Howard, J. (2003). *A Companion to Shakespeare's Work. The Tragedies*. Oxford: Blackwell Publishing.
45. Davies, D. (2005). *A Brief History of Death*. Oxford: Blackwell Publishing.
46. Davies, T. (1997). *Humanism*. London and New York: Routledge.
47. De Berg, H. (2003). *Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies*. Rochester: Camden House.
48. De Cook, T, Galey, A. (2012). *Shakespeare, the Bible, and the Form of the Book*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
49. De Kvinski, T. (2009). *O ubistvu kao lepoj umetnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
50. Delez, Ž., Gatari, F. (1990). *Kapitalizam i šizofrenija. Anti-Edip*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
51. Delimo, Ž. (1989). *Civilizacija renesanse*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
52. Dillon, J. (2007). *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*. Cambridge: Cambridge University Press.
53. Dirkem, E. (1997). *Samoubistvo*. Beograd: BIGZ.
54. Dollimore, J. (1984). *Radical Tragedy, Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Chicago: The University of Chicago Press.
55. Dollimore, J. (1998). *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge.
56. Don, Dž. (2008). *Molitve u teškim časovima*. Beograd: Alexandria.
57. Donne, J. (2012). *Complete Poetical Works*. Delphi Classics. Kindle edition.
58. Dowden, E. (1962). *Shakespeare. A Critical Study of His Mind and Art*. London: Routledge & Kegan Paul LTD.
59. Drakakis, J. (1992). *Shakespearean Tragedy*. New York: Longman.
60. Dutton, R. Howard, J. (2003). *A Companion to Shakespeare's Works. Volume 1. The Tragedies*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.

61. Dyer, T. (1884). *Folklore of Shakespeare*. New York: Harper & Brothers.
62. Eliade, M. (2015.) *Sluke i simboli*. Beograd: Factum izdavaštvo.
63. Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
64. Evans, M. (1989). *Signifying Nothing. Truth's True Contents in Shakespeare's Text*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
65. Farrell, K. (1989). *Play, Death and Heroism in Shakespeare*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
66. Fernie, E. (2013). *The Demonic Literature and Experience*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
67. Fink, E. (1984). *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit.
68. Fletcher, A. (2011). *Evolving Hamlet, Seventeenth-Century English Tragedy and the Ethics of Natural Selection*, New York: Palgrave, Macmillan.
69. Fluchere, H. (1956). *Shakespeare and the Elizabethans*. New York: Hill and Wang INC.
70. Fon Franc, M. L. (2010). *O snovima i o smrti-Jungovo tumačenje*. Beograd: Atos.
71. Freud, S. (1916). *Some Character – Types Met with in Psycho – Analytic Work*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho – Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, 309-333.
72. Freud, S. (2000). *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.
73. Friedman, A. W. (1995). *Fictional Death and the Modernist Enterprise*. Cambridge: Cambridge University Press.
74. Frojd, S. (1979). *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska.
75. Frojd, S. (1990). *Psihopatologija svakodnevnog života*. Novi Sad: Matica srpska.
76. Frojd, S. (1994). *S one strane principa zadovoljstva. Ja i ono*. Novi Sad: Svetovi.
77. Frojd, S. (2001). *Mi i smrt*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
78. Frojd, S. (2011). *Antropološki pogledi*. Beograd: Prosveta.
79. Frojd, S. (2011). *Porodični roman neurotičara i drugi spisi*. Beograd: Službeni glasnik.
80. Fromm, E. (1951). *The Forgotten Language*. New York: Grove Press Inc.
81. Frye, N. (1967). *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto: University of Toronto Press.
82. Frye, R. M. (1984). *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*. Princeton: Princeton University Press.

83. Garber, M. (2010). *Shakespeare's Ghost Writers*. New York: Routledge.
84. Garen, E. (1982). *Kultura renesanse - istorijski profil*. Beograd: Nolit.
85. Goddard, H. (1970). *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: Phoenix Books. The University of Chicago Press.
86. Govedić, N. (2002) *Varanje vremena*. Zagreb: Sveučilišna knjižara.
87. Greenblatt, S. (2013). *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
88. Greenberg, J. Arndt, J. *Terror Management Theory*. Dostupno na: https://www.uni-ulm.de/fileadmin/website_uni_ulm/iui.inst.160/Psychologie/Sozialpsychologie/19_Greenberg_Arndt_Terror_Management_Theory.pdf
89. Grin, A. (1987). *Otelo, tragedija preobraćenja ili označitelji i bogovi*. Časopis Treći program. IV. broj 75. str. 289-313.
90. Grinblat, S. (2006). *Vil iz Stratforda, Kako je Šekspir postao Šekspir*. Beograd: Portalibris.
91. Hajdeger, M. (2007). *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik.
92. Hampton-Reeves, S. (2011). *Othello*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
93. Hattaway, M. (2003). *English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
94. Hazlitt, W. (1926). *Characters of Shakespeare's Plays*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
95. Hegel, G. V. F. (1986). *Estetika*. Beograd: BIGZ.
96. Henderson, J. Oakes, M. (1963). *The Wisdom of the Serpent, The Myths of Death, Rebirth and Resurrection*. New York: George Braziller.
97. Hills, D. F. (2011). *Death's Dominion: The Tragedies of Shakespeare's First Folio*. Kindle edition.
98. Hogan, P. K. (1987). *Kralj Lir: Ceganje i epistemički Agon*. Časopis Treći program. IV. broj 75. str. 341-351.
99. Hopkins, L. (2005). *Beginning Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press.
100. Hristić, J. (1986). *Hamlet i njegovi savremenici*. Beograd: Narodna knjiga.
101. Hristić, J. (1998). *O tragediji*. Beograd: Filip Višnjić.
102. Hristić, J. Stojanović, Z. (1984). *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit.
103. Hsia, R. P. (2004). *A Companion to the Reformation World*. Oxford: Blackwell Publishing.
104. Igo, V. (2009). *Šekspir*. Beograd: Službeni glasnik.
105. Irving, J. D. (2011). *Gledanje u sunce*. Novi Sad: Psihopolis Institut.

106. Jung, K. G. (1977). *Duh i život*. Beograd: Radiša Timotić.
107. Jung, K. G. (2000). *O smislu i besmislu*. Beograd: Divit.
108. Jurak, M. (1989). *Notes on Shakespeare and His Contemporaries*. Ljubljana: Univerzitetna tiskarna.
109. Kagan, Sh. (2007) *Death*. Open Yale Courses. Dostupno na: <http://oyc.yale.edu/philosophy/phil-176#sessions>
110. Kami, A. (2008). *Eseji*. Beograd: Paideia.
111. Kant, I. (2003). *Kritika čistog uma*. Beograd: Dereta.
112. Kantor, N. (2010). *U vrtlogu kuge*. Beograd: NNK International.
113. Kaufman, V. (1989). *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
114. Keane, C. (1995). *Death and Dying*. Dublin: Mercier Press.
115. Kembel, Dž. (2004). *Moć mita*. Beograd: As-Sovex.
116. Kermauner, T. (1975). *Infantilni demon*. Beograd: Nolit.
117. Kerrigan, J. (1996). *Revenge Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
118. Kettle, A. (1964). *Shakespeare in a Changing World*. London: Lawrence & Wishart.
119. Keyishian, H. (1995). *The Shapes of Revenge. Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare*. New Jersey: Humanities Press.
120. King, M. (2008). *The Dying Game, A Curious History of Death*. Oxford: OneWorld.
121. Kirkland, L. R. (1999). *To End Itself by Death. Suicide in Shakespeare's Tragedies*. July. 92 (7): 660-6. Rockville Pike. Bethesda MD: South Medical Journal.
122. Klajn, H. (1964). *Šekspir i čoveštvo*. Beograd: Prosveta.
123. Klajn, H. (1991). *Frojd, psihoanaliza i literatura*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matice srpske.
124. Knapp, J. (2002). *Shakespeare's Tribe. Church, Nation, and Theatre in Renaissance England*. Chicago: The University of Chicago Press.
125. Knight, G. W. (1965). *The Imperial Theme*. London: Methuen & Co Ltd.
126. Knight, G. W. (1968). *The Wheel of Fire – Interpretations of Shakespearean Tragedy with Three New Essays*. London: Methuen & CO. LTD.
127. Knights, L. C. (1960). *Some Shakespearean Themes*. London: Chatto&Windus.
128. Koljević, N. (1978). *Ikonoborci i ikonobranitelji*. Beograd: Nolit.
129. Koplston, F. (1994). *Istorija filozofije. Tom III. Kasni srednji vek i renesansna filozofija*. Beograd: BIGZ.
130. Kostić, R. (2011). *Knjiga o Hamletu*. Beograd: Krug-Atos.

131. Kostić, V. (1982). *Hamlet Viljema Šekspira*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
132. Kostić, V. (2006). *Šekspirov život i svet*. Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
133. Kostić, V. (2010). *Šekspirova dramaturgija*. Beograd: Stubovi kulture.
134. Kot, J. (1986). *Pozorište esencije i drugi eseji*. Beograd: Prosveta.
135. Kottman, A. P. (2009). *Philosophers on Shakespeare*. California. Stanford: Stanford University Press.
136. Kuljić, T. (2014). *Tanatopolitika. Sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Beograd: Čigoja štampa.
137. Kuper, Dž. K. (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Prosveta – Nolit.
138. Lacan, J. (1977). *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*. Yale French Studies: Yale University. Dostupno na:
http://www.jstor.org/stable/2930434?&seq=1#page_scan_tab_contents
139. Lacan, J. (1986). *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
140. Lacan, J. (2006). *Ecrits*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
141. Lakan, Ž. (1987). *Hamlet ili želja za majkom*. Časopis Treći program. IV. broj 75. str. 289-313.
142. Lampić, M. (2000). *Mali rečnik tradicionalnih simbola*. Beograd: Libris.
143. Langley, E. (2009). *Narcissism & Suicide in Shakespeare & his Contemporaries*. Oxford: Oxford University Press.
144. Lenker, L. (2001). *Fathers and Daughters in Shakespeare and Shaw*, Westport: Greenwood Press.
145. Levinas, E. (2000). *God, Death, and Time*. Stanford, California: Stanford University Press.
146. Lewis, C.S. (1995). *The Discarded Image, An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
147. Lončar-Vujnović, M. (2012). *Stream of Consciousness Technique: The Most Impressive Innovation in Modern Literature*. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet.
148. Long, M. (1976). *The Unnatural Scene, a Study in Shakespearean Tragedy*. London: Methuen & Co Ltd.
149. Lucy, M. (1905). *Shakespeare and the Supernatural: A Brief Study of Folklore, Superstition and Witchcraft in Macbeth, Midsummer Night's Dream and the Tempest*. Liverpool: Jaggard & company.

150. Ludwig, O. (2006). *Shakespeare Studies*. New York: The Edwin Mellen Press.
151. Lukacher, N. (1994). *Daemonic Figures, Shakespeare and Question of Conscience*. Ithaca and London: Cornell University Press.
152. Lund, M. A. (2010). *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
153. Makijaveli, N. (2009). *Vladalac*. Beograd: Mali princ.
154. Malpas, J. Solomon, C. R. (1998). *Death and Philosophy*. London: Routledge.
155. Marković, V. (1977). *Raskol između reči i igre*. Niš: Gradina. GIP. Prosveta.
156. Marlowe, Ch. (2000). *The Plays*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
157. Marsh, N. (1998). *Shakespeare: The Tragedies*. London: Macmillan Press Ltd.
158. Marshall, P. (2002). *Beliefs and the Dead in Reformation England*. Oxford: Oxford University Press.
159. Martinović, Ž. (1985). *Psihoanaliza i književnost*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
160. Marx, S. (2007). *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
161. McDonald, R. (2004). *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell Publishing.
162. McEachern, C. (2002). *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
163. Milanović, V. (2009). *Hamlet u srpskoj književnoj kritici*. Beograd: Srpska Evropa.
164. Milošević, M. (2005). *Delo potopljeno strahom i smrću*. Novi Sad: Zmaj.
165. Milošević, N. (1990). *Negativni junak*. Beograd: Beletra.
166. Milton, Dž. (2002). *Izgubljeni raj i Raj ponovo stečen*. Beograd: Filip Višnjić.
167. Minoa, Ž. (2008). *Istorija samoubistva*. Novi Sad: Brodel.
168. Montaigne, M. (1999). *Essays*. The University of Oregon.
169. Montenj, M. (1990). *Ogledi*. Valjevo-Beograd: Estetika.
170. Mor, T. (2002). *Utopija*. Beograd: Utopija.
171. Moren, E. (1981). *Čovek i smrt*. Beograd: BIGZ.
172. Mudi, R. (2009). *Život posle života*. Beograd: Lento.
173. Muir, K. (1969). *Macbeth and Shakespeare*. London.
174. Neill, M. (2005). *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
175. Newell, F.F. (1974). *The Poetical Works of Shelley*. USA: Houghton Mifflin Company.
176. Niče, F. (1982). *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Grafos.
177. Niče, F. (2005). *Knjiga o filozofu. Antihrist. Dionisovi ditirambi*. Beograd: Dereta.

178. Niče, F. (2011). *Ecce homo*. Beograd: Službeni glasnik.
179. Niče, F. (2012). *Rođenje tragedije*. Beograd: Dereta.
180. Norton, J. J. (2015). *Humiliation, Redemption, and Reformation Theology in Shakespeare's Tragedies the Late Plays*. Kindle edition.
181. Nuttall, A.D. (2007). *Shakespeare the Thinker*. New Haven & London: Yale University Press.
182. Pajin, D. (1997). *Religijsko i ekološko značenje smrti*. Zbornik „Ekologija i religija“, Beograd: Eko centar. Dostupno na: www.rastko.rs/filosofija/dpajin/dpajin-znacenje.html
183. Panić, V. (1997). *Psihologija i umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
184. Pavlović, M. (1990). *Čitanje zamišljenog*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
185. Petrović, M. (2008). *Nauka i problem smrti*. Beograd: Metaphysica.
186. Platon, (1985). *Obrana Sokratova, Kriton, Fedon*. Beograd: BIGZ.
187. Pojman, L. P. (1993). *Life and Death. A Reader in Moral Problems*. Boston: Jones and Bartlett Publishers.
188. Prop, V. (2013). *Morfologija bajke*. Beograd: XX vek.
189. Pul, E. (2011). *Tragedija, sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
190. Rabate, J. M. (2003). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press. JOS
191. Raderfurđ, E. (2009). *London*. tom II. Beograd: Laguna.
192. Rayner, A. (2006). *Ghosts. Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
193. Ripnoće, S. (1993). *Tibetantska knjiga života i smrti*. Beograd: Lom.
194. Roberts, J. A. (2009). *Literary Criticism as Dream Analysis. Essays on Renaissance and Modern Writers*. Maryland: American Literary Press. Baltimore.
195. Robison, D. J. (1998). *Life after Death? Christian Interpretation of Personal Eschatology*. New York: Peter Lang Publishing.
196. Ros, E. K. (2010). *O smrti i umiranju*. Beograd: Čigoja štampa.
197. Rosenberg, M. (1992). *The Mask of Hamlet*. Cranbury: Associated University Presses.
198. Roterdamski, E. (1995). *Pohvala ludosti*, Beograd: BIGZ.
199. Russell, J. (1995). *Hamlet and Narcissus*. Newark: University of Delaware Press.
200. Sandler, R. (1986). *Northrop Frye on Shakespeare*. New Haven and London: Yale University Press.

201. Scott, Ch. (2007). *Shakespeare and the Idea of the Book*. Oxford: Oxford University Press.
202. Selimović, M. (1983). *Derviš i smrt*. Beograd: BIGZ.
203. Shaughnessy, R. (2011). *The Routledge Guide to William Shakespeare*. London and New York: Routledge.
204. Smith, R. P. (2010). *Death-Drive, Freudian Hauntings in Literature and Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
205. Snyder, S. (2002). *Shakespeare: A Wayward Journey*. Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp.
206. Spalding, K. J. (1953). *The Philosophy of Shakespeare*. Oxford: George Ronald.
207. Spalding, Th. A. (1880). *Elizabethan Demonology*. London: Chatto and Windus.
208. Speaight, R. (1977). *Shakespeare, The Man and His Achievement*. New York: A Scarborough Book, Stein and Day Publishers.
209. Spinrad, P. S. (1987). *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State University Press.
210. Spremić, M. (2011). *Politika, subverzija, moć: novoistorijska tumačenja Šekspirovih velikih tragedija*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
211. Srigley, M. (2000). *The Probe of Doubt, Skepticism and Illusion in Shakespeare's Plays*. Sweden: UPPSALA.
212. Stannard, D. E. (1977). *The Puritan Way of Death, A Study in Religion, Culture and Social Change*. New York: Oxford University Press.
213. Steiner, G. (1979). *Smrt tragedije*. Zagreb: Prolog.
214. Stoppard, T. (1967). *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. New York: Grove Press.
215. Swiss, M. Kent, D. A. (2002). *Speaking Grief in English Literary Culture, Shakespeare to Milton*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
216. Tadić, Lj. (2003). *Tadić Zagonetka smrti*. Beograd: Filip Višnjić.
217. Tekiny, A. (2001). *From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reading of Hamlet*. Dogus Üniversiteste Dergisi. 4. Bogaziçi University. Department of Western Languages and Literatures. page:115-124.
journal.dogus.edu.tr/ojs/index.php/.../pdf_162
218. Ten, H. (1954). *Studije i eseji*. Beograd: Kultura.
219. Toma, L. V. (1980). *Antropologija smrti. I*. Beograd: Prosveta.
220. Toma, L.V. (1980). *Antropologija smrti II*. Beograd: Prosveta.
221. Toynbee, A. (1969). *Man`s Concern with Death*. London: Hodder and Stoughton.

222. Traub, V. (1992). *Desire & Anxiety, Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge.
223. Unamuno, M. (1990) *O tragičnom osećanju života*. Beograd: Grafički atelje Dereta.
224. Uspenski, P. D.(2002). *Novi model univerzuma*. Beograd: Metaphysica.
225. Uzelac, M. (2004). *Istorija filozofije*. Novi Sad: Stilos.
226. Uzelac, M. (2009). *Predavanja iz srednjovekovne filozofije*. Novi Sad: Veris Studio.
227. Vels, S. (2009). *Šekspir i družina*. Beograd: Clio.
228. Vigotski, L. (1975). *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.
229. Vilson, Dž. D. (1959). *Sušтина o Šekspiru*. Beograd: Kultura.
230. Vyvyan, J. (1959). *The Shakespearean Ethic*. London: Chatto & Windus.
231. Wain, J. (1968). *Shakespeare Macbeth, a casebook*. London: Macmillan
232. Warner, B. W. (1986). *Chance and the Text of Experience*. Ithaca: Cornell University Press.
233. Watson, R. N. (1994). *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Berkeley: University of California Press. Dostupno na: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7m3nb4n1/>
234. Watt, J. W. (2004). *From Sin to Insanity. Suicide in Early Modern Europe*. New York: Cornell University Press.
235. Wells, S. (1997). *Shakespeare. The Poet and his Plays*. London: Methuen.
236. Wiggins, M. (2000). *Shakespeare and the Drama of his Time*. New York: Oxford University Press.
237. Wilson, J. D. (1962). *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.
238. Wilson, E. R. (2004). *Mocked with Death, Tragic Overliving from Sophocles to Milton*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
239. Wood, M. (2005). *In Search of Shakespeare*. London: BBC Books.
240. Young, B. W. (2009). *Family Life in the Age of Shakespeare*. London: Greenwood Press.
241. Zimmerman, S. (2005). *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
242. Đukanović, B. (1999). *Reader in English Literature 2*. Podgorica: Trebinje
243. Šekspir, V. (1966). *Antonije i Kleopatra*. Beograd: Kultura.
244. Šekspir, V. (1966). *Bogojavlјenska noć*. Beograd: Kultura.
245. Šekspir, V. (1966). *Bura*. Beograd: Kultura.
246. Šekspir, V. (1966). *Hamlet*. Beograd: Kultura.

247. Šekspir, V. (1966). *Henri IV. I i II deo*. Beograd: Kultura.
248. Šekspir, V. (1966). *Julije Cezar*. Beograd: Kultura.
249. Šekspir, V. (1966). *Kako vam drago*. Beograd: Kultura.
250. Šekspir, V. (1966). *Kralj Lir*. Beograd: Kultura.
251. Šekspir, V. (1966). *Makbet*. Beograd: Kultura.
252. Šekspir, V. (1966). *Mletački trgovac*. Beograd: Kultura.
253. Šekspir, V. (1966). *Mного vike ni oko čega*. Beograd: Kultura.
254. Šekspir, V. (1966). *Otelo*. Beograd: Kultura.
255. Šekspir, V. (1966). *Ukročena goropad*. Beograd: Kultura.
256. Šekspir, V. (1966). *Ravnom merom*. Beograd: Kultura.
257. Šekspir, V. (1966). *Ričard II*. Beograd: Kultura.
258. Šekspir, V. (1966). *Ričard III*. Beograd: Kultura.
259. Šekspir, V. (1966). *Romeo i Julija*. Beograd: Kultura.
260. Šekspir, V. (1966). *San letnje noći*. Beograd: Kultura.
261. Šekspir, V. (1966). *Simbelin..* Beograd: Kultura.
262. Šekspir, V. (1966). *Zimska bajka*. Beograd: Kultura.
263. Šekspir, V. (1966). *Perikle*. Beograd: Kultura.
264. Šekspir, V. (1966). *Troil i Krisejda*. Beograd: Kultura.
265. Šekspir, V. (1966). *Sve je dobro što se dobro svrši*. Beograd: Kultura.
266. Šekspir, V. (1966). *Nenagrađeni ljubavni trud*. Beograd: Kultura.
267. Šekspir, V. (1966). *Komedija zabune*. Beograd: Kultura.
268. Šekspir, V. (1966). *Koriolan*. Beograd: Kultura.

* * *

269. Алигијери, Д. (2007). *Пакао*. Београд: Просвета.
270. Башлар, Г. (1998). *Вода и снови. Оглед о имагинацији материје*. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
271. Берђајев, Н. (2001). *Смисао историје*. Београд: Дерета.
272. Берђајев, Н. (2011). *О самоубиству*. Београд: Логос.
273. Бечановић-Николић, З. (2013). *У трагању за Шекспиром*. Београд: Досије. Студио штампа.
274. Бјелински, В. Г. (1953). *Студија о Хамлету*. Београд: Просвета.
275. Блум, Х. (1996). *Шекспир и вредност љубави*. Часопис Књижевност. бр. 9-10. стр. 1498-1513.

276. Варава, В. (2010). *Етика неприхватања смрти*. Београд: Логос.
277. Витезица, В. (1924). *Студија о Хамлету*. Београд: Акционарска штампарија.
278. Вишић, М. приредио. (2006). *Гилгамеш*. Београд: Издавачка кућа „Драганић“.
279. Владика Николај. (1995). *О Шекспиру*. Београд: Српска Европа.
280. Владика Николај. (1996). *Изабрана дела у 10 књига*. књига 2. Београд: Глас цркве.
281. Вулетих, В. (2010). *Толстој и смрт*. Нови Сад: Академска књига.
282. Гринблат, С. (2011). *Самообликовање у ренесанси*. Београд: Слио.
283. Делимо, Ж. (2013). *Грех и страх I. Стварање осећања кривице на Западу од XIV до XVIII века*. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
284. Делимо, Ж. (2013). *Грех и страх II. Стварање осећања кривице на Западу од XIV до XVIII века*. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
285. Димовски, Д. (2012). *Криминолошко одређење убиства*. Докторска дисертација. Доступно: http://www.prafak.ni.ac.rs/files/disertacije/Darko_Dimovski_Kriminolosko_odredjenje_ubistva_2012.pdf
286. Дјурант, В. (2001). *Почетак доба разума*. Београд: Народна књига Алфа.
287. Ђурић, М. (1956). *Филозофија епохе ренесансне*. Београд: Издавачко предузеће Рад.
288. Елијаде, М. (1986). *Свето и профано*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
289. Јеротић, В. (2007). *Психолошко и религиозно биће човека*. Београд: Арс либри.
290. Јеротић, В. (2007). *Путовање у оба смера*. Београд: Арс Либри, Невен.
291. Јеротић, В. (2011). *Између ауторитета и слободе*. Београд: Бео књига.
292. Јованов, С. (2003). *Шекспир, Кот и ја*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
293. Кант, И. (2004). *Критика практичног ума*. Београд: Плато.
294. Кјеркегор, С. (2000). *Болест на смрт*. Београд: Плато.
295. Ковачевић, И. (1995). *Из енглеске средњовековне књижевности*. Београд: Научна књига.
296. Колаковски, Ј. (2001). *Мини предавања о макси стварима*. Београд: Плато.
297. Кољевић, Н. (1981). *Шекспир, трагичар*. Сарајево: Свјетлост, ООУР издавачка дјелатност.
298. Кораћ, В., Павловић, Б. (2008). *Историја филозофије*. Београд: Завод за уџбенике.

299. Костић, В. (1994). *Стваралаштво Виљема Шекспира*. Београд: Српска књижевна задруга.
300. Кот, Ј. (2000). *Шекспир наш савременик*. Београд: Трпезе.
301. Куљић, Т. (2011). *Танатополитика: употреба леша, бесмртности и несмртности*, Годишњак за друштвену историју. 3 Београд. 2011. број 3. стр. 33 – 48. Доступно на: http://www.udi.rs/articles/t_kuljic_2011_3.pdf
302. Куљић, Т. (2013). *Танатополитика и танатосоциологија. Социолошки дискурс*. Београд. број 5/јун, 2013. Доступно на: https://www.academia.edu/5040086/socioloski_diskurs_5
303. Лешић, З. (2008). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
304. М.О. (2012). *Переш руке? Крив си!* Београд: Политикин забавник. број 3153. Доступно на: <http://www.politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/peres-ruke>
305. Марић, С. (2008). *О трагедији*. Београд: Службени гласник.
306. Мелцер, Д. Вилијамс, М. Х. (2000). *Поимање лепоте: улога естетичког конфликта у развоју, насиљу и уметности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
307. Мидић, И. (2012). *Проблем смрти у хришћанској онтологији*. Пожаревац: Савремено богословље.
308. Милин, Л. (1995). *Научно оправдање религије. Апологетика књига 1*. Шид: Графо Срем.
309. Милосављевић, П. (2000). *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник.
310. Милошевић, М. (2006). *Од Гилгамеша до Молијера*. Нови Сад: Змај.
311. Миноа, Ж. (1994). *Историја старости*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
312. Мићуновић, Љ. (1991). *Савремени лексикон страних речи и израза*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
313. Павловић, Т. (2004). *Живот и смрт у језику и култури*. Београд: Чигоја штампа.
314. Пантић, М. (1957). *Ренесансна књижевност*. Београд: Издавачко предузеће Рад.
315. Пејчић, П. (2002). *Девојке и жене у Шекспировом свету*. Београд: Идеа.
316. Петровић, С. (2004). *Макбет и леди Макбет*. Београд: Партенон.
317. Продановић, О. (2013). *У власти црне даме, Смрт у поезији Десанке Максимовић*. Ваљево: Књижевна омладина Ваљева.

318. Радуловић, Љ. (2002). *Шекспир о узвишеном и ниском*. Подгорица: Удружење књижевника РЦГ.
319. Романидис, Ј. (2001). *Прародитељски грех*. Нови Сад: Беседа.
320. Рот, Н. и Радоњић, С. (2008). *Психологија*. Београд: Завод за уџбенике.
321. Свифт, Џ. (1961). *Гуливерова путовања*. Београд: Просвета.
322. Софокле. (2009). *Антигона*. Београд: Српска књижевна задруга.
323. Срејовић, Д., Цермановић-Кузмановић, А. (1979). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
324. Стојковић, Д. (2013). *Грамматика смрти, П(р)окушаји, Антологија есеја писаца самоубица*. Београд: Графички атеље Кум.
325. Стриковић, Н. Ј. (1998). *Самоубиство и апсурд*. Подгорица, Београд, Суботица: Унирекс.
326. Стриковић, Н. Ј. (1998). *Слобода у кавезу*. Београд, Суботица: Војна штампарија.
327. Таурек, Б. Х. Ф. (2009). *Филозофирати: учити умирати*. Нови Сад: Адреса
328. Толстој, Л. Н. (1968). *Смрт Ивана Иљича и друге приповетке*. Београд: Просвета – Рад.
329. Требјешанин, Ж. (2009). *Фројдово завештање*. Београд: ИП „Жарко Албуљ“.
330. Тривунац, М. (1936). *Из Шекспира - о Хамлету, Отелу. Шекспир и Гете*. Београд-Теразије: Издање књижарнице Радомира Д. Ђуковића.
331. Тубић, Р. (2012). *Филозофија и смрт*. Филозофски годишњак. Бања Лука 2012/04/13. стр. 249-259. Доступно на: http://www.filozofskodrustvors.org/wp-content/uploads/2012/04/13_risto_tubic.pdf
332. Фрај, Н. (2008). *Играчке времена (Студије Шекспирове трагедије)*. Часопис Траг, година IV, књига IV, свеска XIII, Врбас: Народна библиотека „Данило Киш“.
333. Франкл, В. Е. (1994). *Зашто се нисте убили*. Београд: Просвета.
334. Хјум, Д. (2012). *О самоубиству и бесмртности душе*. Београд: Службени гласник.
335. Чосер, Џ. (1983). *Кантерберијске приче*. I и II. Београд: Српска књижевна задруга.
336. Чхартишвили, Г. (2006). *Писац и самоубиство*. Београд: Informatika.
337. Цоунс, Е. (2005). *Хамлет и Едип*. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ана М. Андрејевић
број индекса

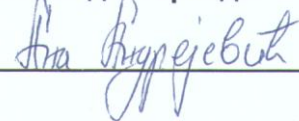
Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Феномен смрти у Шекспировим трагедијама

- 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 Косовској Митровици, 08.02.2016.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

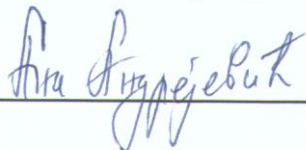
Име и презиме аутора	Ана М. Андрејевић
Број индекса	
Студијски програм	Енглески језик и књижевност
Наслов рада	Феномен смрти у Шекспировим трагедијама
Ментор	Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић
Потписани/а	Ана М. Андрејевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

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 Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 08.02.2016.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Феномен смрти у Шекспировим трагедијама

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 Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици 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).

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 08.02.2016.

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.