

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Aleksandra V. Jolić

**ONTOLOGIJA ZLA U TRAGEDIJAMA VILIJAMA ŠEKSPIRA:
*KRALJ LIR, HAMLET, OTELO I MAGBET***

Doktorska disertacija

Beograd, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Aleksandra V. Joličić

**ONTOLOGY OF EVIL IN WILLIAM SHAKESPEARE'S TRAGEDIES:
KING LEAR, HAMLET, OTHELLO, AND MACBETH**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Александра В. Йоличич

**ОНТОЛОГИЯ ЗЛА В ТРАГЕДИЯХ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА:
КОРОЛЬ ЛИР, ГАМЛЕТ, ОТЕЛЛО И МАКБЕТ**

Докторская диссертация

Белград, 2025

PODACI O MENTORU I ČLANOVIMA KOMISIJE:

Mentor:

Doc. dr Nataša Šofranac, docent, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. Prof. dr Biljana Vlašković Ilić, redovni profesor, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu, predsednica komisije
2. Prof. dr Danica Igrutinović, vanredni profesor, Fakultet za medije i komunikaciju, Univerzitet „Singidunum“, članica komisije
3. Doc. dr Sergej Macura, docent, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, član komisije

Datum odbrane:

ONTOLOGIJA ZLA U TRAGEDIJAMA VILIJAMA ŠEKSPIRA: *KRALJ LIR*, *HAMLET*, *MAGBET* I *OTELO*

Sažetak:

Predmet istraživanja ove doktorske disertacije jeste analiza fenomena zla u Šekspirovim tragedijama *Hamlet*, *Magbet*, *Kralj Lir* i *Otelo*. S obzirom na složenost i višedimenzionalnost koncepta zla, koji zahteva interdisciplinarni pristup, fenomen je proučavan kroz književne, filozofske, etičke, teološke, psihološke i umetničke aspekte. Specifičnost Šekspirovog tretmana zla zahteva primenu različitih metodoloških pristupa, među kojima su posebno istaknute komparativna analiza, novi historicizam i psihoanalitička teorija. Na osnovu pomenutih pristupa, istraživanje pruža detaljno razmatranje motiva, izvora i manifestacija zla kod centralnih likova u navedenim tragedijama, kao i objašnjenje njihovih postupaka i psiholoških stanja.

Poseban fokus stavljen je na pojam „ontologija zla“ koji je u disertaciji teorijski razrađen i definisan. Ontologija je filozofska disciplina koja proučava biće kao takvo. Biće može imati svojstva jedinstva, lepote i sklada, ali i suprotna svojstva kao što su rascep, ružnoća i konflikt. Ne-biće predstavlja odsustvo postojanja. Kada se pitamo šta je ontologija zla, pitamo se kakva je prava priroda zla – ima li zlo sopstveno biće ili je samo odsustvo dobra – i kakva mu je uloga.

Razvoj značenja zla od tradicionalnih tumačenja, koja su zlo prepoznavala kao spoljnu silu, pa sve do savremenih shvatanja koja ga vide kao integralni deo ljudskog karaktera, detaljno je analiziran. Filozofski kontekst istraživanja dopunjen je stavovima značajnih mislilaca poput Serena Kjerkegora, koji koren zla pronalazi u dosadi, ali i drugih filozofa i teoretičara koji ističu prisutnost zla u različitim vidovima međuljudskih konflikata.

Problem zla u filozofiji nije samo ontološko ili teološko pitanje, već i etička, psihološka i književna tema koja se proteže kroz istoriju ljudskog mišljenja. Šekspir, u ovom kontekstu, nije samo dramski pesnik već i filozof moralnih dilema, čija dela nude plodno tlo za razmatranje večnog sukoba između dobra i zla. Ontologija zla zapravo je priroda zla. Sam naziv teze „Ontologija zla“ objašnjava se na sledeći način:

U proučavanim tragedijama, zlo se manifestuje kroz različite oblike poput preterane ambicije, ljubomore, neodlučnosti, posesivne roditeljske ljubavi i prezaštićenosti. Šekspir, kao majstor književne psihologije, prikazuje čoveka kao slobodno biće čije moralne padove često izaziva upravo prisilno nametanje tuđe volje. Rad istražuje Šekspirovu sposobnost da kroz svoje junake ilustruje unutrašnju borbu čoveka između dobra i zla, bez zauzimanja konačnog moralnog stava, čime postiže univerzalnost i bezvremenost svog dela.

Razvoj renesansne drame duboko je ukorenjen u srednjovekovnim pozorišnim tradicijama, posebno u mirakulima (*miracle plays*) i moralitetima (*morality plays*). Ove dramske forme nisu posmatrale zlo samo kao apstraktan moralni koncept, već kao aktivnu, personifikovanu silu koja kroz iskušenja, obmane i manipulaciju odvraća junake od puta spasenja. Ovakav pristup zlu značajno je uticao na narativne i psihološke slojeve zla u dramama renesansnih autora, među kojima su najistaknutiji Kristofer Marlo i Vilijam Šekspir.

Tokom renesanse, dramaturško razumevanje zla značajno se razvijalo. Zadržavajući elemente mirakula i moraliteta, renesansni autori pružaju dublju psihološku perspektivu, istražujući kako zlo nije samo spoljni fenomen, već i unutrašnji poriv junaka, proizvod njihovih sopstvenih slabosti, ambicija ili psiholoških stanja. Šekspir, posebno, pruža detaljne portrete likova poput Ričarda III, Jaga, Magbeta i Edmunda, čija unutrašnja priroda postaje primarni izvor njihovog pada i tragičnih ishoda.

U ovom kontekstu, Šekspirove tragedije produbljuju renesansno poimanje zla, prikazujući ga ne kao jednostavnu moralnu opoziciju, već kao kompleksnu i nijansiranu manifestaciju unutrašnjih psiholoških konflikata i društvenih dinamika.

Ove tragedije nisu samo literarna dela, već služe kao ogledala hrišćanskog moralnog učilišta. Kroz svoje likove, Šekspir istražuje unutrašnju borbu sa zlom, pokajanjem, moralnom odgovornošću i sudbinom, što sve odražava duboke teološke i filozofske dileme koje su bile prisutne u hrišćanskoj misli tog vremena. Zlo u Šekspirovim delima nije samo nešto što je spoljašnje, već je i unutrašnja borba, i ta borba je u skladu sa hrišćanskom idejom da svakom čoveku data slobodna volja, ali i odgovornost za izbor između dobra i zla.

Disertacija pokazuje da je snaga Šekspirovog opusa upravo u njegovom odbijanju da ponudi jednoznačne odgovore ili moralne pouke. Njegove tragedije predstavljaju kompleksne studije ljudske prirode u kojima ljubav može biti istovremeno uzvišena i destruktivna, ambicija motivišuća i pogubna, a ljubomora prirodna koliko i fatalna. Poseban akcenat stavljen je na analizu ženskih likova i njihove reprezentacije, kao i na dinamiku porodičnih odnosa, koji imaju ključnu ulogu u razumevanju tragedije i porekla zla kod junaka.

Naposletku, rad istražuje kako Šekspir kroz solilokvije i introspektivne monologe uspešno zadire u dubine ljudske psihe, opravdavajući tragične ishode kao neophodan preduslov za rađanje novog, pravednijeg društvenog i moralnog poretka. Tragični kraj njegovih junaka nije prikazan kao besmislen, već kao simbolički početak obnove i moralnog preobražaja.

Zaključak rada potvrđuje trajnu relevantnost Šekspirovih tragedija, koje i nakon više od četiri veka pružaju dragocena saznanja o ljudskoj prirodi i ontološkoj dimenziji zla. Rad pruža novi uvid u analizu Šekspirovih likova, nudeći mogućnosti primene stečenih znanja za bolje razumevanje i prevazilaženje moralnih dilema koje su i danas aktuelne.

KLJUČNE REČI: Vilijam Šekspir, hrišćanstvo, ontologija, zlo, dobro, renesansa, tragedija.

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uza naučna oblast: engleska književnost

UDK broj: 821.111

ONTOLOGY OF EVIL IN WILLIAM SHAKESPEARE'S TRAGEDIES: KING LEAR, HAMLET, OTHELLO, AND MACBETH

Summary:

The subject of this doctoral dissertation is an analysis of the phenomenon of evil in Shakespeare's tragedies *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, and *Othello*. Given the complexity and multidimensionality of the concept of evil, which requires an interdisciplinary approach, the phenomenon is examined from literary, philosophical, ethical, theological, psychological, and artistic perspectives. The specificity of Shakespeare's treatment of evil requires the application of various methodological approaches, with special emphasis on comparative analysis, New Historicism, and psychoanalytic theory. Based on these approaches, the research provides a detailed examination of the motives, sources and manifestations of evil in the central characters of the aforementioned tragedies, as well as an explanation of their actions and psychological states.

Particular focus is given to the concept of the "ontology of evil" which is theoretically developed and defined within the dissertation. Ontology is a philosophical discipline that studies a being as such. A being may possess qualities of unity, beauty, and harmony, but also opposing traits such as fragmentation, ugliness and conflict. A non-being represents the absence of existence. When we ask what the ontology of evil is, we inquire into the true nature of evil —whether it has a being of its own or is merely the absence of good — and what its role is.

The evolution of the meaning of evil, from traditional interpretations that saw evil as an external force, to contemporary understandings that view it as an integral part of human character, is analyzed in detail. The philosophical context of the research is complemented by the views of major thinkers such as Søren Kierkegaard, who identifies the root of evil in boredom, as well as other philosophers and theorists who highlight the presence of evil in various forms of interpersonal conflict.

The problem of evil in philosophy is not only an ontological or theological issue, but also an ethical, psychological, and literary theme that runs through the history of human thought. In this context, Shakespeare is not merely a playwright, but a philosopher of moral dilemmas, whose works provide fertile ground for contemplating the eternal conflict between good and evil. Ontology of evil, in fact, is the nature of evil. The very title of this thesis, "Ontology of Evil," is explained as follows:

In the tragedies examined, evil manifests in various forms such as excessive ambition, jealousy, indecision, possessive parental love and overprotection. Shakespeare, as a master of literary psychology, portrays a man as a free being whose moral downfall is often caused by the imposition of another's will. The dissertation explores Shakespeare's ability to illustrate, through his characters, the inner struggle between good and evil without adopting a definitive moral stance, thus achieving the universality and timelessness of his work.

The development of Renaissance drama is deeply rooted in medieval theatrical traditions, especially miracle plays and morality plays. These dramatic forms did not treat evil solely as an abstract moral concept, but as an active, personified force that leads characters

astray through temptation, deceit and manipulation. This approach to evil significantly influenced the narrative and psychological dimensions of evil in the works of Renaissance authors, most notably Christopher Marlowe and William Shakespeare.

During the Renaissance, the dramaturgical understanding of evil evolved significantly. Retaining elements of miracle and morality plays, Renaissance authors offered a deeper psychological perspective, exploring evil not merely as an external phenomenon but also as an internal drive within characters, a product of their own weaknesses, ambitions, or psychological states. Shakespeare, in particular, provides detailed portraits of characters such as Richard III, Iago, Macbeth, and Edmund, whose inner nature becomes the primary source of their downfall and tragic outcomes.

In this context, Shakespeare's tragedies deepen the Renaissance perception of evil, portraying it not as a simple moral opposition, but as a complex and nuanced manifestation of internal psychological conflicts and social dynamics.

These tragedies are not merely literary works but serve as mirrors of Christian moral teachings. Through his characters, Shakespeare explores the inner struggle with evil, repentance, moral responsibility and destiny — all of which reflect the deep theological and philosophical dilemmas present in Christian thought of the time. Evil in Shakespeare's works is not only an external force, but also an internal battle, consistent with the Christian idea that every human being is endowed with free will and thus, responsibility for choosing between good and evil.

The dissertation demonstrates that the strength of Shakespeare's opus lies precisely in his refusal to provide unequivocal answers or moral lessons. His tragedies are complex studies of human nature, in which love can be both sublime and destructive, ambition both motivating and ruinous, and jealousy both natural and fatal. Special attention is given to the analysis of female characters and their representations, as well as the dynamics of family relationships, which play a key role in understanding the tragedy and origins of evil in the protagonists.

Ultimately, the work explores how Shakespeare, through soliloquies and introspective monologues, penetrates the depths of the human psyche, presenting tragic outcomes as a necessary precondition for the birth of a new, more just moral and social order. The tragic end of his characters is not portrayed as meaningless, but as a symbolic beginning of renewal and moral transformation.

The conclusion of the dissertation confirms the enduring relevance of Shakespeare's tragedies, which, even more than four centuries later offer valuable insights into human nature and the ontological dimension of evil. The work provides a new perspective on the analysis of Shakespearean characters, offering possibilities for applying this knowledge to better understand and overcome moral dilemmas that remain relevant today.

KEY WORDS: William Shakespeare, Christianity, ontology, evil, good, Renaissance, tragedy

Scientific field: literature

Scientific subfield: English literature

UDC number: 821.111

Sadržaj

I Uvod	1
<i>Zlo i semantika zla: religija i filozofija, psihologija i umetnost</i>	1
<i>Zamke usavršavanja čoveka: perfekcionizam</i>	4
<i>Izvan ljubavi, izvan mržnje: ljubomora kao figura zla</i>	7
<i>EksPLICITNOST zla: ubistvo, izdaja, osveta</i>	8
<i>Apsolut zla: motiveless malignity</i>	9
<i>Zlo u filozofiji</i>	9
<i>Filozofski pristupi problemu zla u kontekstu ortodoksnog teizma</i>	20
<i>Religijsko-društvene prilike u Engleskoj i hrišćanstvo i zlo u Šekspirovim tragedijama</i>	31
<i>Pitanje Šekspirovog autorstva: teorije, sumnje i argumenti</i>	33
II Istorijski pregled tragedije: pre i posle Šekspira	35
<i>Tragedija u kontekstu starogrčke književnosti</i>	35
<i>Zlo u antičkim izvorima: društvo, književnost, pozorište</i>	38
<i>Šekspir i helenska tragedija, Šekspir i renesansna tragedija</i>	39
<i>Mirakuli, moraliteti i koncept zla u razvoju renesansne drame</i>	40
<i>Mirakuli i zlo kao spoljašnja sila</i>	40
<i>Moraliteti: alegorijska borba dobra i zla</i>	41
<i>Evolucija zla u renesansnoj drami</i>	43
<i>Elizabetansko doba: istorija, politika, pozorište</i>	43
III Kralj Lir	44
<i>Taština i slepilo</i>	44
<i>Iglton o Liru i Glosteru</i>	52
<i>Edmund, simbol makijavelističkog junaka</i>	54
<i>Tišina i „ništa“ u Kralju Liru</i>	59
<i>Lirovo izgnanstvo</i>	60
<i>Negovanje straha (Ljubav često nosi masku nasilja)</i>	62
III Hamlet	70
<i>Zaplet – Trulež se oseća u državi Danskoj</i>	70
<i>Solilokviji u Hamletu</i>	82
<i>Ludilo u Hamletu</i>	84
<i>Ludilo mladog princa Hamleta</i>	88
<i>Suffocating mothers – Gertruda</i>	88

IV Oteló	97
<i>Filozofske i književne osnove tragedije Oteló</i>	97
<i>Jago kao personifikacija zla</i>	105
<i>Ontološka priroda zla</i>	109
<i>Kontekst i motivacija u drami Oteló</i>	110
<i>Društvene norme: Rasizam u Otelu</i>	113
<i>Moć i psihička mobilnost – Mobilno društvo prema Stivenu Grinblatu</i>	118
<i>Improvizacija moći</i>	120
<i>Ljubomora kao večita tema</i>	121
V Magbet	124
<i>Kraljevstvo tame: Šekspirov Magbet između demona, gena i savesti</i>	124
<i>Zaplet: ambicija i njena zla kob</i>	129
<i>Ledi Magbet – Ni žena ni veštica</i>	134
<i>Nihilizam u Magbetu</i>	136
<i>Demonologija</i>	138
<i>Novoistorijska tumačenja Magbeta</i>	139
<i>Makijavelizam u Magbetu</i>	141
<i>Šekspirove tragedije u filozofskoj i dramaturškoj analizi</i>	145
Zaključak	147
Spisak literature	155
Biografija autora	158

I Uvod



Slika 1: *William Shakespeare*, George Vertue, John Taylor, 1719

Zlo i semantika zla: religija i filozofija, psihologija i umetnost

Pitanje zla i njegovog porekla predstavlja jednu od najizazovnijih interpretativnih perspektiva u tumačenju Šekspirovih tragedija. Složeni psihološki spektar i višestruki etički paradoksi karakterišu junake Šekspirovih fikcionalnih svetova, otuda su zloba, malicioznost, destruktivnost i drugi oblici i manifestacije zla važni za tumačenje celine tragičkog iskustva. Kako bismo bolje razumeli fenomen zla i značenjske nijanse u kojima se ono pojavljuje, temi pristupamo sa književnog, teološkog, psihološkog, filozofskog i umetničkog stanovišta. Priroda zla u Šekspirovim delima zahteva delikatan, obuhvatan pristup, kao i raznovrsnu metodologiju (komparativnu analizu, novi istorizam, psihoanalitičke teorije), budući da simboličke konsekvence „negativnih junaka“ nikako nisu jednosmerne, jednoznačne ili lišene etičko-psiholoških aporija.

Hrišćanstvo nas uči da je prvobitna priroda koju je stvorio Bog delo apsolutne vrline i harmonije, ali da ju je duboko potresao čovek i njegov prvorodni greh. Prema monoteističkim

religijama, čovek odražava samog Tvorca, otelotvoruje njegovu moć, ali i ideju o potpunom pokoravanju. Veza čoveka i Boga zasniva se na ultimativnom načelu pripadnosti, saobraznosti, metafizičkog ogledanja. Onog trenutka kada Lucifer, Satana, Đavo, nekadašnji pripadnik serafimskog reda, anđeo iskušenja, neka vrsta Božjeg agenta zaduženog da ispita pravovernost Božjih slugu, zavede čoveka „zabranjenim voćem“ – započeta je genealogija greha, istorija „ljudskog, suviše ljudskog“, kako bi rekao Niče. Iako upozoreni da mogu jesti sa svakog drveta, osim sa drveta „od znanja dobra i zla“ (Prva knjiga Mojsijeva, 2, 8–9), Adamu i Evi će tek zmija, jedno od demonskih pojavnih oblika, obelodaniti stvarno značenje zabrane:

„Ali zmija beše lukava mimo sve zveri poljske, koje stvori gospod, pa reče ženi: je li istina da je Bog kazao da ne jedete sa svakoga drveta u vrtu. A žena reče zmiji: mi jedemo roda sa svakog drveta u vrtu; samo roda s onog drveta usred vrta, kazao je Bog, ne jedite i ne dirajte u nj, da ne umrete. A zmija reče ženi: nećete vi umreti: Nego zna Bog da će vam se u onaj dan kad okusite s njega otvoriti oči, pa ćete postati kao bogovi i znati šta je dobro što li zlo...“ (Prva knjiga Mojsijeva 3, 1–5)

Spoznaja razlike, saznanje *celine*, čovekove oči konačno otvorene za božansku privilegiju uvida i dobra i zla, odvođe u novi poredak, u neopozivo izgnanstvo koje je, u isti mah, teritorijalizacija kontinuiranog sukoba. Đavo, kao neka vrsta tumača, primordijalnog „hermeneutičara“ koji je čoveku predložio skriveni smisao božjeg propisa, takođe je deo mitologije otpadništva i istorije (samo)spoznaje. Jer, sa čovekovim grehom korespondira i pad anđela, Satanina pobuna protiv Boga. Ponos ili, jezikom savremene psihologije govoreći, naglašeni *ego* autsajdera, revoltiranih pojedinaca zauvek će generisati *razlike* i, samim tim, činiti raskol nerazrešivim. Hrišćanska religija, dakle, prvobitno iskustvo zla simbolizuje činovima neposlušnosti, željom za znanjem i dominacijom, naglašenim individualizmom i samosvešću.

Borba kao osnovni princip svekolikog života pohranjena je u antičkom načelu čiji je tvorac Heraklit: „Rat je otac [roditelj] svemu, svemu je vladar; jedne je označio kao bogove, druge kao ljude; jedne je učinio robovima, druge slobodnim“ (Heraklit 2008: 73). Poimanje suprotnosti nalazi se u samom temelju filozofske refleksije i otkriva nedvosmislen značaj antagonizma koji duboko opredeljuje čoveka i njegovo postojanje.

Fenomen zla, definisan kao nasilje, okrutnost, uništavanje života i pomanjkanje saosećanja prema drugima, prisutan je u ljudskoj civilizaciji od njenih samih početaka. Zlo je, kako se često naglašava, staro koliko i sam ljudski rod. Potreba da se ono objasni, da mu se utvrde poreklo, svrha i eventualni lek, uvek iznova postaje relevantna kada pojedinac izvrši zločin koji šokira društvo svojom brutalnošću. Ta pitanja postaju naročito goruća u vremenima ratova, kolektivnih trauma i masovnih stradanja, kada zlo poprima oblik koji prevazilazi pojedinačnu odgovornost i ulazi u domen sistemskog, biološkog i društvenog.

U Beogradu se 2023. godine dogodilo višestruko ubistvo u Ogladnoj osnovnoj školi „Vladislav Ribnikar“. Ubijeno je ukupno deset ljudi (devetoro dece). I dan-danas zanemimo pred zločinom i pitamo se zašto je maloletni počinilac to uradio. Dan posle ove tragedije dogodile su se nove tragedije – u Duboni i Malom Orašju. Ubijeno je dvanaest ljudi. Navela sam dva događaja koja su „razbolela naciju“ svojom težinom i delikatnošću. U Crnoj Gori, preciznije na Cetinju, takođe su zabeležena dva masovna ubistva u poslednje tri godine. Ovakvi događaji tema su za stručnjake, lekare i sve druge pojedince koji pokušavaju da dođu do odgovora zašto i da li je moglo da se preventivno deluje?

Jedan od najsavremenijih i najuticajnijih autora koji se bavi ovom temom jeste Sajmon Baron Koen, profesor razvojne psihologije na Univerzitetu Kembridž. Njegov pristup se oslanja

na interdisciplinarnu matricu koja uključuje psihologiju, psihijatriju, sociologiju i antropologiju, sa ciljem da se osvetli kompleksna priroda i poreklo zla. Ključni pojam u njegovoj analizi jeste empatija – sposobnost pojedinca da identifikuje i razume misli i osećanja druge osobe, kao i da na njih emocionalno odgovori.

„Empatija se dešava kada naša pažnja prestaje da bude jednostrano usmerena i, umesto toga, postane dvostrano usmerena“.

(Baron-Koen 2012:23)

Baron Koenova prva teza ističe da pojedini ljudi tokom celog života funkcionišu na najnižem nivou empatijskog spektra. Takvi ljudi ne mogu da se poistovete sa osećanjima drugih, niti da ih prepoznaju i reaguju na njih. On ne tvrdi da su ti ljudi inherentno „zli“ u tradicionalnom moralnom smislu, već da jednostavno ne poseduju kapacitet za empatiju, te stoga mogu da deluju na načine koje društvo doživljava kao zloćudne ili okrutne. Njihova antisocijalna ponašanja proizlaze iz nedostatka empatijskog kapaciteta, a ne iz svesne želje za činjenje zla.

U nastavku svoje teorije Baron Koen se fokusira na biološke i psihološke uzroke zla, ukazujući da su kod osoba sa izrazito niskim nivoom empatije uočene biološke promene u deset specifičnih mogućih moždanih regija, koje karakteriše smanjena aktivnost. U tom kontekstu, autor čak govori o mogućnosti postojanja „gena zla“, čime se pitanje zla dodatno komplikuje i uvodi u domenu neurobioloških predispozicija. Pored toga, psihološki faktori igraju ključnu ulogu – poremećaji u psihičkom razvoju, neusklađenosti i neurološki deficiti mogu dovesti do trajne nesposobnosti za empatičku rezonancu, što otvara prostor za ponašanja koja su društveno i moralno klasifikovana kao zla. (Baron-Koen 2012:24-28)

Na osnovu ovakvih teorijskih postavki, Baron Koen se bavi i proučavanjem ranih bioloških pokazatelja koji mogu ukazivati na povećan rizik za razvoj nasilnog ponašanja. Jedan od interesantnijih nalaza odnosi se na povezanost između fizičkih anomalija kod dečaka i njihove sklonosti ka nasilju u kasnijem životu. Konkretno, dečaci sa manjim fizičkim odstupanjima, kao što su duže ušne resice, pokazuju veći rizik za razvoj prestupničkog i nasilnog ponašanja, naročito ako odrastaju u nestabilnim porodičnim uslovima. Ove fizičke anomalije mogu imati genetski uzrok, ali često proizlaze iz problema tokom trudnoće – infekcija, krvarenja, ili lošeg zdravstvenog stanja trudnice – što dodatno ukazuje na interakciju bioloških i spoljašnjih faktora. (Baron-Koen 2012: 115)

U prilog ovom zaključku govori i istraživanje iz Danske, u kojem se pokazalo da su dečaci koji su imali teškoće pri porođaju kasnije u životu činili ozbiljna krivična dela u četiri posto slučajeva. Ova studija pokazuje da porođajne traume (biološki faktor) u kombinaciji sa nepovoljnim socioekonomskim uslovima (psihološki i društveni faktori) mogu sinergijski doprineti formiranju ličnosti sklonih antisocijalnom ponašanju. (Baron-Koen 2012 : 115)

U tom smislu, Baron Koen ne traži uzrok zla u metafizičkim ili religijskim konceptima, već ga nastoji naučno demistifikovati, polazeći od pretpostavke da je zlo najčešće rezultat neurorazvojnih devijacija u kombinaciji sa psihosocijalnim stresorima. Umesto da okrutnost tumači isključivo kao moralni pad ili lični izbor, Baron Koen nudi biopsihološku mapu uzročnosti, koja omogućava složenije i nijansirane razumevanje kako zlo nastaje i kako se ispoljava.

Zaključno, njegova teorija naglašava da zlo nije nužno proizvod slobodne volje, već da može imati strukturno utemeljenje u moždanoj funkciji i razvoju, u ranom detinjstvu i

prenatalnom okruženju, kao i u trajnim deficitima u emocionalnoj rezonanci. To nas podstiče da preispitamo načine na koje društvo definiše odgovornost, kaznu i moralnu prosudbu – jer, kako pokazuje Baron Koen, neki ljudi nisu zli zato što su odabrali da budu zli, već zato što nikada nisu razvili sposobnost da budu drugačiji.

Upravo u toj tački, gde se biološki i psihološki aspekti zla isprepliću s kulturološkim refleksijama, otvara se prostor za književnu analizu. Šekspirove tragedije, a posebno *Hamlet*, *Makbet* i *Kralj Lir*, pružaju dubok umetnički uvid u istu problematiku koja zaokuplja savremenu psihologiju. Njihovi protagonisti osciliraju između moralnih impulsa, unutrašnjih trauma i društvenih pritisaka, često delujući na granici empatije, samospoznaje i razaranja. Tako se književni likovi mogu čitati ne samo kao estetski konstrukti već i kao dramatične studije zla, slične onima koje naučno artikulišu Baron Koen i njegovi savremenici. U narednim poglavljima pažnja će biti usmerena upravo na to kako Šekspir, kroz svoje likove i narative, analizira poreklo i manifestacije zla u ljudskoj prirodi.

Kao što je navedeno, Sajmon Baron-Koen u knjizi *Psihologija zla* pojam zla zamenjuje terminom „iščezavanje empatije“. Definišući zlo sa stanovišta odsutne empatije, Baron-Koen navodi i genetske predispozicije koje anuliraju sposobnost određenih individua da saosećaju, onda su za to odgovorni i geni. Genetski sklop, dakle, može promeniti način na koji mozak reaguje na emocije drugih, a Sajmon Baron-Koen navodi čak četiri gena koja su u direktnoj vezi sa empatijom. Među pojedinim naučnicima vlada mišljenje da je neurotransmiter serotonin povezan sa genima za empatiju.

Do gubitka empatije dolazi i usled destruktivnih emocija poput gorke ozlojeđenosti, želje. Iščezavanje empatije je neprolazno, trajno stanje. Jer, izostanak saosećanja može biti rezultat hudominantnih psiholoških karakteristika i crta ličnosti. Holokaust je najupečatljiviji primer zla koji su ljudi u stanju da nanesu – totalitarni režim u osnovi nacističkog projekta za svoj krajnji cilj ima, kako kaže Hana Arent, „totalnu dominaciju nad čovekom“. „Koncentracioni logori“, piše Arentova, „predstavljaju laboratoriju za eksperimentisanje sa totalnim potčinjavanjem jer, s obzirom na to da je ljudska priroda takva kakva je, taj cilj može biti postignut samo u ekstremnim uslovima pakla koji je stvorio čovek“ (Arendt 1994: 240).

U studiji *Ja i ti* objavljenoj 1958. godine, austrijski filozof Martin Buber iznosi stanovište da je u osnovi empatije pretvaranje ljudi u objekte. Buber objašnjava razliku između *ja-ti* postojanja, što je povezanost sa drugom osobom tako da je to samo po sebi cilj, i *ja-to* forme postojanja koja predstavlja povezanost utemeljenu na određenoj svrsi. Smatrajući ovaj vid odnosa obezvređujućim, Buber naglašava da se upravo u zameni bića objektom, odnosno u opredmećivanju drugog, ogleda krajnja konsekvencija utilitarizma i odnosa lišenih istinske emocionalne veze.

Zamke usavršavanja čoveka: perfekcionizam

Jedno od psiholoških, ali i simboličkih područja u okviru kog ćemo ispitivati zlo u Šekspirovim tragedijama jeste tamna strana ambicije. Latinska reč *ambitio* znači i častoljublje, stremljenje ka nečemu, označava težnju koju karakteriše određeno dostignuće, uspeh, priznanje i, samim tim, slavloljublje. Potreba za afirmacijom sopstvene vrednosti kontinuirano podstiče na usavršavanje koje se, kao disciplina duha i specifični oblik rada na sebi, neretko može pretvoriti u želju za gospodarenjem. Prema tumačenju Adolfa Adlera, svestan svoje slabosti i smrtnosti (Adler bi rekao inferiornosti), čovek želi da nadvlada sebe i prirodnim i

duhovnim putem. Ako zaostane na prirodnom putu, postaje tek jedan od učesnika u opštoj selektivnoj borbi za dokazivanjem moći i prvenstva u hijerarhiji. Ako pak u njemu prevagne duhovna (a opet imanentna, prirodna) potreba za usavršavanjem (najpre, samousavršavanjem), čovek pronalazi autentični smisao življenja koji će ga s vremenom ispunjavati radošću i unutrašnjim mirom.

Sa druge strane, perfekcionizam kao neobuzdana težnja ka najvećem stadijumu individualne ostvarenosti, čini da pojedinac postane opsednut slikom vlastite idealnosti, na vrhuncu snage i moći. Karen Hornaj smatra neurotsku potrebu za savršenstvom mehanizmom odbrane od osećaja bespomoćnosti i bezvrednosti stoga se, u patološkom vidu, ova crta javlja kod kompulzivnih neuroza. Težiti usavršavanju i sazrevanju na perfekcionistački način nije dobro, smatra Hornajeva – „neurotično je, nekad i psihotično“. U korenu ovako ispoljenih sklonosti obično se krije težnja ka moći kao supstituciji potisnute inferiornosti koja treba da bude kompenzovana, ali i *natkompenzovana*.

Jung je više puta naglašavao da „savršenstvo“ treba ostaviti za „eone eona budućeg vremena“, te da je čoveku cilj na zemlji „celovitost“, a ne savršenstvo. Hristove reči: „Budite savršeni kao što je savršen Otac vaš nebeski“, prema pojedinim teolozima trebalo bi da glase: „Budite milostivi kao otac vaš što je milostiv“ – što i jeste misao formulisana u Lukinom Jevandelju. Oblikovati sopstvo i usavršavati se prirodan je proces tokom sazrevanja, u kom ambicija može biti snažan pokretač i neka vrsta samozadatog principa akceleracije. Međutim, poremećeni sistem prioriteta ili, da se poslužimo Adlerovim metaforama, skretanje s puta duhovne nadgradnje, za čoveka znači potpuni zaokret ka ideji o posedovanju, kontroli i manipulaciji. Sa takvom vrstom aspiracija menja se i sam kontekst – agresivni impulsi, suštinski karakteristični za carstvo životinja, premeštaju „zakon jačeg“ u prostor čovekove biti. (Jung 2019)

Niče je upravo na oslobađanju čoveka od hrišćanskih stega umerenosti, skrušenosti i sindroma ispaštanja izgradio figuru novog mislioca, filozofa budućnosti. Ti nadolazeći ljudi, locirani *s onu stranu dobra i zla*, pravi su filozofi jer su „zapovednici i zakonodavci“, oni obznanjuju: „Tako *treba* da bude!“ (Niče 2011: 99). Budući da prvi određuju čovekovo *kuda?* i *čemu?*, čitava filozofska tradicija postaje njihov materijal, sredstvo i oruđe, kako kaže Niče, jer „njihovo ‘saznavanje’ jeste *stvaranje*, njihovo stvaranje jeste donošenje zakona, njihova volja za istinu jeste – *Volja za moć*“ (Niče 2011: 99). Ničeov koncept *volje za moć* otelotvoren u ideji o *natčoveku* postaje jedno od uporišnih mesta filozofije i političke misli 20. veka.

Pored ideje od natčoveku, Niče takođe zagovara i ideju slobodnog čoveka, to jeste višu moralnost „slobodnih duhova“ koja je s one strane dobra i zla „judohrišćanske etike“. Najveći treba da bude onaj ko može biti najusamljeniji, najskriveniji, najizdvojeniji, čovek s one strane dobra i zla, gospodar svojih vrlina, prebogat voljom; to treba da se zove *veličina*: moć da se bude tako mnogostruk kao i ceo, isto tako širok kao i potpun“(Niče 1993: 134–135)

Ipak, natčovek koji samog sebe stvara, iznova odbijajući da se povinuje samo onome što je *moгуće* i gradeći sopstvo na temeljima neispitanog, izuzetnog, onog što se graniči sa *nemogućim*, konačno postaje pojam koji je, kako primećuje Žana Herš u svojoj *Istoriji filozofije*, jedan od onih koji su doživeli najviše zloupotreba (Herš 1988: 314). Sa druge strane, savremeni filozof poput Petera Sloterdajka naglašava da upravo autentična ambicija Ničeovog projekta o natčoveku postavlja pred modernu individu u zadatak u kom mora da prekorači horizont „svog dosadašnjeg odgajanja“. Jer, smatra Sloterdajk, „Ničeov zlokobni govor o natčoveku u ovom kontekstu nije ništa drugo nego poziv da se od polufabrikata koji majke i učitelji šalju u svet stvori od Ja umetničko delo koje se dalje kreira kroz samooblikovanje“ (Sloterdajk 2013: 102).

Shodno tome, psihološko, političko i kulturološko težište premešta se sa prioriteta samospoznaje na prioritet samoostvarenja.

Istoriju književnosti od antike do postmoderne ispunjavaju junaci obeleženi dinamikom autentične želje, želje kroz koju se identifikuje samo postojanje: Eshilov Prometej i Servantesov Don Kihot, Bajronov Don Žuan i Raskolnikov Dostojevskog, da spomenemo samo neke predstavnike nepotkupljivog stava, i to one među kojima nema jakih poetskih dodira, ali koji nam se, čak i u ovako suženom izboru i po neupadljivoj osnovi poređenja, podjednako otkrivaju u svetlu *vlastite* ideje. Šekspirov opus tragedija otvara plejadu *ambicioznih* individua u onom tragičkom smislu koji izjednačava samoostvarenje i stradanje. Posmatrano sa stanovišta kobne težnje, vlastoljublja i, upravo, ultimativne ambicije, *Magbet* pruža jedan od simbolički najilustrativnijih primera „volje za moć“. Na početku, dok još nije dobio krila, on nije sam i izolovan, već traži pomoć svoje drage leđi Magbet. Kako postaje sigurniji u sebe, on je sve više usamljen, izolovan. Shodno tome, genealogija želje, od sklonosti do manije, praćena pitanjima savesti kroz čije se napukline nazire psihološka i čak, ontološka tama zla, tema je kojoj ćemo se često vraćati u tumačenju Šekspirovih velikih drama.

Književna imaginacija strasti od antičke književnosti do modernog i savremenog književnog diskursa pokazuje koliko je izuzetan značenjski potencijal otelotvoren u strastvenim pojedincima, u opsesivnim tipovima ličnosti. Unutrašnja dinamika individua koje su u vlasti jedne ideje, želje ili dominantnog nagona plodno je tle za impulsivno i destruktivno ponašanje. Neobuzdana potreba za samoostvarenjem (bilo da se ono manifestuje kao prekomerna, infantilna tvrdoglavost ili gordost izuzetnih pojedinaca) odvodi u ekstrem, u totalnu disharmoniju i tragički prostor fatalne greške. Stradanja glavnih junaka su apokaliptičnih razmera. Uzmimo Lira koji se do samog kraja bori sam sa sobom, sa svojim egom. Mnogo vremena mu je trebalo da shvati da je on naposljetku samo čovek, čak i manje od toga. Užasnuto je pred saznanjem da je čovek na kraju dana, samo jedna bedna dvonoga životinja.

Od Aristotelovih teorijskih formulacija tragedije, preko Šelingovih i Hegelovih promišljanja o specifično tragičkom iskustvu, do danas već klasičnog teksta Pola Rikera o „zlom bogu“ koji neopozivo vlada čovekovom egzistencijom – pitanje tragedije uvek je i pitanje *granice, mere, ravnoteže*. Supstancija, da se hegelijanski izrazimo, može imati različite modalitete – religiozni, etički, psihološki i društveno-politički, ali od antičke drame do Šekspira, tragičko se zbiva u prekoračenju, u uzurpaciji reda, sve dok teatar apsurdna u 20. veku samog sebe ne objavi kao simbolički prestup, kroz krhotine smisla i nepovratno izgubljenog metafizičkog uporišta. Grci su, piše Šeling, zahtevali ravnotežu pravde i čovečnosti, nužnosti i slobode, jer bez ovih principa njihovo osećanje moralnosti nikako nije moglo biti zadovoljeno:

„Upravo ta ravnoteža osnovna je stvar u tragediji. Što se kažnjava smišljeni i slobodni zločin, to nije tragično. Što sudbina nevinog neizbežno čini krivim u budućnosti, to je, kao što je rečeno, najveća zamisliva nesreća. Ali što ovaj krivac bez krivice slobodnom voljom preuzima kaznu, to je ono uzvišeno u tragediji, tek time se sloboda preobražava do najvišeg identiteta sa nužnošću.“ (Šeling 1984: 30)

Svi koji su pročitali drame *Otelo*, *Kralj Lir*, *Hamlet* ne mogu a da ne osećati bes kada nevine duše poput Dezdemone, Ofelije i Kordelije nepravedno stradaju zbog bolesne ambicije nekog makijavelističkog zlikovca. Njihova smrt nas sve duboko pogodi, i pitamo se da li je moglo da se završi drugačije.

Sa druge strane, svetom Šekspirove drame vladaju drugačiji principi tragičnog – pređena granica i narušeni poredak kažnjavaju se i pravda se ostvaruje, ali ne više u antičkom smislu apsolutnog izmirenja i saobraženosti sa nužnošću. Kako piše Bredli čitajući Hegela, dok *Magbet* nezaustavljivo tone u zlo, „osećamo da se susreće s pravdom i samo dobija ono što

zaslužuje, ali tada je ta pravda hladnija i više 'kriminalistička', te je smisao takve rezignacije nesavršen, najviše zbog usredsređenja naše pažnje na individualnost kao takvu" i zato što u samom *individualnom*, dakle, očekujemo neki oblik izmirenja sa sudbinom (Bredli 1984: 65). Ali, za naše istraživanje zla i različitih figuracija zlog u tragičkom kontekstu Šekspirovog dela, važna je upravo Bredlijeva kritika Hegelovog shvatanja izmirenja u modernom ključu. Jer, piše Bredli, Hegel ne primećuje da postoji izvestan broj tragedija u kojima je bol prožet ne samo rezignacijom već i nečim kao što je „likovanje“. Zar nema takvog osećanja, pita se Bredli, u ishodu *Hamleta*, *Otela*, *Kralja Lira*, kada to likovanje bitno utiče na naše osećanje „da se junak nikada nije pokazao tako velikim i plemenitim kao u smrti koja zapečaćuje njegov pad“ (Bredli 1984: 68). Pišući o promenjenoj paradigmi tragičnog junaka, Bredli sve vreme osvetljava i promenu sa druge strane, u publici, koja više ne deli moralno-psihološki kodeks gledaoca iz grčkog amfiteatra:

„Izliv strašnog divljenja i uzvišenost duše, mešaju se sa našom tugom; i dolazak smrti, koja nipošto ne uništava ta osećanja, izgleda kao da ih ostavlja netaknutim ili kao da je čak u potpunom skladu sa njima. Ako možemo reći da osećamo kako u takvim dramama viša sila nije više fatum, već duhovna sila, onda takođe osećamo da junak nikad nije bio bliži toj sili nego u času kad je ona zahtevala njegov život.“ (Bredli 1984: 68)

Bredlijev zaključak o duhovnoj sili na mestu nekadašnjeg fatuma i stradanju junaka kao najvećoj *duhovnoj* afirmaciji – važno je mesto za razumevanje Šekspirovih drama upravo iz perspektive zla i njegove ontologije. Jer, sa promenom metafizičkog okvira menja se i sama značenjska vrednost zla i njegovih figuracija. Ako je sa horizonta uklonjena sudbina s kojom bi se, kako je to važno u poetici i moralnom podtekstu antičke drame, junak na vrhuncu nezaslužene nesreće, identifikovao, onda se u Šekspirovom tragičkom pejzažu junaci poput Magbeta i Ili Magbet, Otela, kralja Lira i Hamleta pojavljuju kao apsolutni subjekti sopstvenih (ne)dela, te njihova „individualnost“, kako bi rekao Hegel postaje jedan autentični hibris, samim tim što potpuno menjaju lice i smisao pravde koja se nad njima izvršava. Za Hegela je ta vrsta kosmičkog revanša bila odveć „kriminalistička“, za Bredlija pak potvrda specifičnog oduhovljenja, a za naše ispitivanje oba ova stanovišta pružaju bogate mogućnosti za otkrivanje svih delikatnih nijansi u Šekspirovom tragičkom kontekstu zla i negativnih junaka. Stoga, kako bismo bolje razumeli sam fenomen zla *unutar* tragedije, potrebno je da ukažemo na različite perspektive iz kojih zlo stupa na pozornicu Šekspirovih svetova.

Izvan ljubavi, izvan mržnje: ljubomora kao figura zla

Ljubomora je veoma kompleksan fenomen ili, drugim rečima, bolest. Postoje dva tipa senzualne ljubomore. Prvi se odnosi na neverstvo partnera, ostvareno kao seksualni čin, a drugi se odnosi na ponašanje našeg „idola“. Idol treba da se ponaša u skladu sa našom voljom ili u skladu sa sopstvenom voljom. Onog trenutka kada posumnjamo u ono što naš idol radi, prema njemu se ophodimo kao prema ljudskom biću. Postoje dva rešenja ovog problema. Potrebno je ili odustati od idola ili postati ovisan o njemu. Jago koristi ljubomoru kao sredstvo manipulacije. Dovoljno je mudar da manipuliše Otelom koji je takođe motivisan ljubomorom. Jago uspeva da preokrene Otela, te se nežni muž transformiše u hladnokrvno, krvožedno čudovište.

Ljubomoran je i Hamlet na svog strica, pa se u tom kontekstu uvek govori o Hamletu kao edipovcu. Koncept Edipov kompleks je razvio Sigmund Frojd, začetnik psihoanalize u okviru svoje teorije psihoseksualnog razvoja. Ovde je u pitanju osećanje ljubomore i netrpeljivosti prema roditelju istog pola (strica), kojeg doživljava kao suparnika, zbog

seksualne naklonosti ka roditelju suprotnog pola. Debora Barker se bavi ovim pitanjem u knjizi „Šekspir i pol“. Ona istražuje kompleksan odnos između Hamleta i njegove majke Gertrude, posebno kroz freudovsku prizmu. Edipov kompleks utiče na psihološki razvoj Hamleta. On pokazuje intenzivna osećanja prema Gertrudi, to posebno ističe ljutnjom i gađenjem zbog njenog brzog ponovnog braka sa Klaudijem, njegovim ujakom, nakon smrti kralja Hamleta. Debora Barker tvrdi da Hamletova reakcija na Gertrudinu seksualnost i njegova opsesija njenim postupcima odražavaju nesvesnu želju da je kontroliše ili „poseduje“ što je ključni element Edipovog kompleksa. Hamletova nesposobnost da deluje tokom celog dela, kako Barkerova smatra, povezana je sa njegovim unutrašnjim sukobom zbog ovih potisnutih želja i njegovim rastućim spoznajama o nemogućnosti da ih ikada ispuni. Štaviše, Hamletova borba se vidi kao deo šireg pitanja o rodnim i moćničkim dinamikama, gde njegova nesposobnost da reši svoj Edipov kompleks sprečava njegovo dalje preduzimanje akcije i postizanje emotivne nezavisnosti. (Barker1995: 110–114)

Ljubomora i posesivnost su takođe zastupljeni u drami *Kralj Lir*, mada svakako nisu glavna tema. Ovde smo svedoci ljubomore između braće i sestara. Edmundova ljubomora prema svom bratu Edgaru i želja da preuzme porodičnu moć podstiču ga na manipulaciju i izdaju. On je spreman da uništi Edgara i njegove saveznike, kako bi ostvario vlastitu ambiciju i dokazao svoju superiornost.

Ljubomora u odnosu između Kordelije i njenih sestara je jedan od pokretača tragičnih događaja koji se nadovezuju na Lirovu fatalnu grešku. Kordelija se suočava sa ljubomorom svojih sestara Gonerile i Regan, koje ne mogu da podnesu činjenicu da njihov otac najviše voli Kordeliju, te da je baš ona ta koja odbija laskanje. Sestrinska ljubomora prema Kordeliji dovodi do toga da Gonerila i Regan traže način da je eliminišu i preuzmu očevu naklonost i presto. Ljubomora kao rezultat borbe za nasledstvo roditelja u oba slučaja je žalosna svakodnevnica i u naše vreme. Kasnije smo svedoci.

U drami *Kralj Lir* svedočimo i ljubavnom trouglu između Edmunda i obe starije sestre. Edmund, vanbračni Glosterov sin, zavodnik je, laskavac i prevejani lisac. On prvo zavodi Regan, ali se Gonerila sve više zaljubljuje u njega i počinje da ga favorizuje. Regan postaje besna od ljubomore i, sve je to uvod u početak njihovog kraja. U dramatičnom finalu Edmund se suočava sa posledicama svojih postupaka, a poznato nam je da sve troje umiru pre tragične smrti Kordelije i Lira.

EksPLICITNOST ZLA: UBISTVO, IZDAJA, OSVETA

Ubistvo i krvoproliće sveprisutni su u Šekspirovim tragedijama – u simboličkom smislu, ubistvo znači potpunu egzistencijalno-etičku inverziju što, međutim, ne znači i autentično tragički ishod, iako je nužno povezan sa tragičnim kao takvim. Osim što je najteži zločin, da ostavimo po strani pravno-forenzički, ali i moralni aspekt ubistva u službi samoodbrane, ubistvo je u književnoj imaginaciji prestup koji označava potpuno novi značenjski poredak – spram rađanja i davanja života, ubistvo kao uzimanje života uvodi obrnuti smer, otvara posebno područje zla i negacije. Ubice u Šekspirovim dramama samim tim postaju semantički izazovan areal koji zahteva posebnu analizu, budući da različitost njihovih motiva, načini na koje realizuju svoje ubilačke namere i odlike ambijenta u kom se sam zločin odigrava otkrivaju čitav spektar emanacija zla.

Drama *Magbet* počinje ubistvom Makdonalda i vestima o egzekuciji izvršenoj nad tanom od Kodora, optuženim za izdaju. Na početku, dakle, upoznajemo državno-politički sistem koji

se, s jedne strane, ispoljava u ratnim neprijateljstvima i zakonitostima koje vladaju (ili odsustvuju) na bojnopolju i, s druge strane, vidimo državni aparat pravde osvedočen smrtnom kaznom. Ubistvo, kao simbolički čin i kao iskustvo tragedije, suštinski stupa na scenu tek kada jedan ratnik, čije je zaduženje da ratuje za vladara i, dakle, da ubije sa službeno određenim predumišljajem, pređe iz javnog domena u lični, privatni prostor ubijanja po svojoj volji. „Još tako lep i tako ružan dan ne videh ja“, izgovara Magbet, otkrivajući i jedinstveni dekor zločina – ako je šuma u Šekspirovim komedijama prostor slobode, mesto gde je moguće pobeći od stega svakodnevice, pronaći sebe u nespontanom dodiru s prirodom, noćni sati su, suprotno kosmičkom obrascu, područje *izvan*, delokrug zla i samododeljene uloge egzekutora. U radu ćemo se posebno baviti upravo tumačenjem ovog iskoraka, budući da se njime otvara tragički okvir ubistva – preći granicu, prestatiti, postati neka vrsta izvitoperenog božanstva koje se objavljuje uništavanjem, oduzimanjem, negacijom.

Sa simboličkim značenjima ubistva tesno su povezani činovi izdaje i osvete – Hamletova osveta, osveta kralja Lira, osveta Lirovih kćeri, iako različite u krajnjem ishodu, u sebi sadrže prepoznatljiv psihološki nukleus izdaje, unutar kog se, rečeno jezikom psihoanalize, *izdati* i *biti izdan* pojavljuju u neočekivano jakoj sprezi.

Apsolut zla: motiveless malignity

Pitanje zla nužno povlači i pitanje o njegovom poreklu, što u slučaju zlog pojedinca ili negativnog junaka znači definisanje motiva, rekonstrukciju namera, otuda se ne može zamisliti tumačenje zla u Šekspirovom delu bez tumačenja upravo onog zla čija je motivacija neupadljiva, diskretna ili čak, odsutna. Jer, takav oblik negativiteta još uvek nije ono što će, na primer, Zigmunt Bauman u svojim „fluidnim istraživanjima“ pokazati poredeći „čvrste“, tradicionalne forme zla u vidu Satane ili Mefistofelesa koji predstavljaju „simboličnu logiku lova na ljudske duše i aktivnog uplitanja u ljudska i ovozemaljska pitanja“, spram logike „fluidnog zla“ i principa zavoda i neupletenosti (Bauman, Donskis 2018: 19). Dok su Prometej i Satana bili „protagonisti subverzije, ustanka i revolucije“, heroji fluidnog zla, sa druge strane, delaju kao protagonisti kontrarevolucije, poslušnosti i pokornosti (Bauman, Donskis 2018: 20). Za naše ispitivanje varijeteta zla i njegovih simboličkih izraza, pitanje fluidnosti se još uvek ne postavlja ali, ukoliko posmatramo fenomen zla u književnoj imaginaciji kroz neku vrstu vrednosne skale, stepenovanja – Kolridžova beleška o urođenom zlu, zlu bez predumišljaja, otkriva poseban oblik fluidizacije zla.

Zlo u filozofiji

Problem zla jedan je od fundamentalnih filozofskih problema koji zadire u ontološke, epistemološke, etičke i teološke sfere ljudskog mišljenja. Od najranijih mitoloških narativa do savremenih filozofskih rasprava, zlo se razmatra kao pojava koja problematizuje odnos između čovekove slobodne volje, moralne odgovornosti i strukturalnih elemenata univerzuma. Da li je zlo imanentno ljudskoj prirodi ili je posledica društvenih, istorijskih i psiholoških faktora? Ova pitanja otvaraju širok spektar interpretacija, od metafizičkih dualizama do psihoanalitičkih i egzistencijalističkih tumačenja.

Tema ove teze je problem zla u četiri velike Šekspirove tragedije, što zahteva razmatranje same definicije zla.

Dakle, problem zla u filozofiji nije samo ontološko ili teološko pitanje, već i etička, psihološka i književna tema koja se proteže kroz istoriju ljudskog mišljenja. Šekspir, u ovom kontekstu, nije samo dramski pesnik već i filozof moralnih dilema, čija dela nude plodno tlo za razmatranje večnog sukoba između dobra i zla. Ontologija zla zapravo je priroda zla. Sam naziv teze „Ontologija zla“ objašnjava se na sledeći način:

Ontologija je filozofska disciplina koja proučava biće kao takvo. Biće može imati svojstva jedinstva, lepote i sklada, ali i suprotna svojstva kao što su rascep, ružnoća i konflikt. Ne-biće predstavlja odsustvo postojanja. Kada pitamo šta je ontologija zla, pitamo kakva je prava priroda zla – ima li zlo sopstveno biće ili je samo odsustvo dobra – i kakva mu je uloga.

Zlo je večna je kategorija. Da bismo pobedili zlo, neophodno je shvatiti ontologiju zla, dakle prirodu zla. Zašto su ljudi paralisani ispred zla i koje vrste zla.

Svet je oduvek podeljen na dobro i zlo, svetlost i tamu. Zoroastrizam je davno postulirao jasnu dihotomiju, tj. podelu na dobro i zlo, na crno i belo, svetlost i tamu, istinu i laži. Pravac potiče iz Persije, ali su uticali na sve. Čitavo čovečanstvo je borba dobra i zla. Stalna borba. Postulirali su dihotomiju koja ne sme da bude zbrkana. To je drevna i moćna filozofska misao i praksa koja je govorila da je univerzum stalna borba između dobra i zla. Zoroastrizam potiče od proroka Zaratustre (Zoroastra) i najpoznatija je kao religija Persijskog carstva. Nastala je u 6.veku pre nove ere u Iranu, a ime njenog osnivača je povezano sa staropersijskim pojmom zarat-ushtre (onaj koji je najbolji za stado), mada nemamo preciznije podatke o njegovom životu. Zoroastrizam propoveda veru jednog Boga, Ahura Mazdu, koji je simbol svetlosti, istine i dobrote. Zaratustra je učio da je Ahura Mazda stvoritelj sveta, dok su zli duhovi, predvođeni Ahrimanom (ili Angra Mainyu), pokušavali da pomute i unište njegovu tvorevinu. Zoroastrizam uči da su ljudi odgovorni za koju stranu se odluče, kroz svoja dela i misli. Jedan od ključnih doktrina zoroastrizma je koncept Asha, koji označava istinu, pravdu i red u svetu, u suprotnosti sa Druj, što predstavlja laž i kaos. Svaki pojedinac ima slobodnu volju da bira između dobra i zla, a od njegovih dela zavisi njegov sudbinski ishod, kako u ovom tako i u sledećem životu. Profesor doktor Mira Alečković kaže da je zoroastrizam imao dubok uticaj na razvoj drugih religija, poput judaizma, hrišćanstva i islama, naročito u vezi sa idejama o poslednjem sudu, rajskim i paklenim svetovima. Danas, zoroastrizam nije mnogo popularan i ima malobrojne sledbenike, prvenstveno u Iranu i Indiji. Tu deontološku ili geontološku liniju vučemo do danas, od Aristotela, preko Tome Akvinskog, naših crkvenih otaca, preko Emanuela Kanta i humanista je sve jedna linija koja ne želi da se pomeša dobro i zlo. Isključuje relativizam.

Da krenemo od Aristotela koji zlo nije razmatrao na način na koji su to radili kasniji filozofi, poput Avgustina ili Kanta, ali njegova etika i filozofija omogućuju duboko razumevanje prirode zla, posebno u kontekstu njegove teorije o moralnoj vrsti i vrlini. On veruje da su vrline, kao što su hrabrost, umerenost i mudrost, ujedno i ispravne mere između dva zla – jednog koji je prekomeran i drugog koji je manjkav. Aristotelovo poimanje zla kao nedostatka ili deficit u nečemu može se povezati sa njegovom idejom o *entelechiji*, odnosno sa ostvarenjem punog potencijala nečega. U ovom kontekstu, zlo bi bio rezultat neuspeha u postizanju savršenstva ili ispunjavanja svrhe nečega, bilo da se radi o ljudskoj prirodi, moralnim delima ili čak stvarima u prirodi. Dakle, zlo nije pozitivna supstanca, već nedostatak dobrog, kao što je mračno kad nema svetlosti. Aristotel veruje da je ljudski cilj postizanje *eudaimonije* (sreće ili blagostanja), što je stanje kada individua živi u skladu sa svojim prirodnim potencijalima i vrlinama. Zlo u ovom smislu može biti shvaćeno kao prepreka tom postignuću, odnosno kao iskrivljavanje čovekove prirodne težnje za vrlinom. Prema Aristotelu, zlo može nastati i iz neznanja. On smatra da su ljudi koji deluju zlo, zapravo, neupućeni ili nesvesni prave prirode onoga što je dobro. U njegovoj filozofiji, zlo je često rezultat pogrešnog mišljenja ili neznanja, što čini da ljudi ne prepoznaju pravu vrlinu ili istinske ciljeve svojih dela. Dakle, u Aristotelovoj etici, zlo nije nešto postojano, već negativni nedostatak, a ljudski zadatak je da se razvije kroz vrlinu, kako bi

se izbegao pad u zlo. Ne možemo da kažemo malo zao, ili ovde to nije zlo. Zlo je zlo. Zlo i dobro postoje i to je ta večita kosmička borba. Sve do erosa i tanatosa, nagona života i nagona smrti koji se u nama bore, ništa nije relativno.

Malo je dokaza da je Šekspir poznavao Aristotelovu misao. Njegovo delo *De anima* bilo je obavezno štivo tokom srednjeg veka, a po njemu se hijerarhijski duša sastoji iz tri dela: racionalnog, kao najvišeg, osećajnog i vegetativnog. Kako Šofranac objašnjava u svojoj knjizi, racionalni deo duše bi bio ekvivalent umu, dalje se deli na intuitivni i diskurzivni. „Za svaki deo tela uključujući i dušu, 'nadležna' je jedna planeta. Tako je duša, zajedno sa jetrom koja na nju utiče, pod dejstvom Jupitera; mozak je pod dejstvom Meseca. Otelo kaže da je Mesec prišao suviše blizu i pomračio mu um.“ (Šofranac 2025: 16)

Za Aristotela je sva krivica bila na nebesima. U srednjovekovnoj misli između čoveka i Boga postaje u renesansi ključ za spoznaju onoga što Paracelzus naziva „velikom tajnom mudrosti“. Svaki ljudski pokret nailazi na odjek spolja, u makrokosmosu. Svaki greh, greška, zloupotreba, imaju spoljašnju analogiju u spoljašnjem haosu i degeneraciji prirode. Takvo objašnjenje dobijamo uvek kada govorimo o globalnom zagrevanju pa i o kovidu. Mala ili velika osveta prirode jer se ne ophodimo lepo prema šumama, rekama i prirodi uopšte.

Zlo ima dva aspekta, najmanje dva aspekta ili dve kategorije. Zlo kao slučajnost nesreća, opasnost, nevino stradanje, ili kako kaže Empedokle: sile stvaranja i sile razaranja u Kosmosu, crna materija kako kažu astrofizičari, stihija, nesreća je zlo. To nije namera zla. Zlo kao pojava, kao nešto što je zadesilo ljude i intencijalno, svesno, namerno zlo. Svesno, željeno, namerno napravljeno zlo. Nagon smrti je zlo, ali neželjeno zlo.

Željeno zlo osuđujemo i to je etičko zlo. Ono nastaje onda kada osoba svesno donosi odluku da učini nešto loše, s namerom da nanese štetu ili postigne negativan ishod. Ovo uključuje volju i nameru da se povredi drugi ili da se postigne nečasni cilj. Pojedinaac je vođen emocijama ili željama ka što su pohlepa, mržnja, ljubomora, osvetoljubivost. Namerno zlo u filozofskom smislu može biti shvaćeno kao moralno autonomno biće koje postoji kao rezultat unutrašnjih želja i volje. To znači da zlo nije samo rezultat nečijih postupaka, već i rezultat moralne prirode samog pojedinca.

U istoriji čovečanstva među filozofima svi su govori o zlu, preko Platona, Aristotela, Epikura, stoika, Spinoze, Šopenhauera, Ničea (imoralizam), Spensera, Sartra, pisca Dostojevskog, Aristotelova linija, pa do Junga i Frojda. Prema Platonu zlo nije neko postojano biće već nedostatak dobra. Zlo u njegovom kontekstu predstavlja manjak ili iskrivljenost dobra. Ovo je u skladu sa njegovom filozofijom ideja, gde je svaki fizički entitet samo nesavršena kopija svoje idealne forme. U *Državi* Platon govori o „dijalektici“ koja omogućava filozofima da dosegnu „ideju dobra“. Prema Platonu zlo nije aktivno postojanje, već proističe iz nesavršenosti u ostvarivanju dobra.

Epikurejci, s druge strane, smatraju da je zlo proizvod ljudskih strahova i iracionalnih želja koje vode ka patnji. Za Epikura najvažniji cilj je postizanje ataraksije (unutrašnjeg mira), koja se postiže kontrolisanjem želja i oslobađanjem od strahova, naročito onih koji se odnose na smrt i božanske sile. Zlo u epikurejskom smislu nastaje kada ljudi teže stvarima koje nisu nužne za sreću, poput materijalnog bogatstva, slave ili telesnih užitaka. Kada ljudi nisu u stanju da prepoznaju šta je zaista potrebno za sreću, i kada se prepuštaju nepotrebnim željama, dolazi do patnje.

Za stoike zlo nije inherentno u svetu, već je rezultat pogrešnih sudova i nesklada sa prirodom i razumom. Oni veruju da zlo proizvod ljudskog nesklada sa razumnim zakonom prirode. Stoici naglašavaju da je zlo produkt pogrešnih sudova i neprihvatanja univerzalnog

razuma. Svet je prirodno dobar, a zlo nastaje tek kada ljudi donose odluke koje nisu u skladu sa prirodnim zakonom, odnosno kad dopuštaju da njihove strasti prevladaju razum.

Sveti Avgustin, jedan je od najvažnijih filozofa i teologa ranog hrišćanstva, bavio se pitanjem zla, koje je za njega bilo ključni problem u razumevanju postojanja i prirode Boga. Avgustin razmatra kako zlo nije supstancijalno pitanje, već odsustvo dobra. Prema njegovom mišljenju, Bog je stvorio svet kao dobar, ali zlo je ušlo u svet kroz slobodnu volju stvorenih bića, prvenstveno ljudi i demona. Zlo, dakle nije nešto što je Bog stvorio, već nešto što proizilazi iz nesavršenog izbora volje, kao „nepostojanje dobra“ ili „privremeni nedostatak božanske svetlosti“. Zlo, dakle, nije stvorio Bog, već je povezano sa slobodnom voljom i sposobnošću da se bira između dobra i zla. Na taj način Avgustin uspeva da sačuva Božju dobrotu i apsolutnu moć, istovremeno objašnjavajući postojanje zla u svetu.

„Zlo nije neko biće koje postoji samo po sebi; to je samo nedostatak dobra“ (Ispovesti, knjiga VII, 9). Zanimljiv je i sledeći citat: „Ko bi mogao da kaže da nije grešan? Niko, osim onog koji je slobodan od greha, a to je samo onaj koji je u tebi, Gospode, bezgrešan.“ (Ispovesti, knjiga VII, 7) Zatim se njegovo viđenje zla jasno vidi i u sledećim stihovima: „Svojim grehovima sam ti postao dalek, iako nisi ti bio dalek od mene.“ (Ispovesti, knjiga II, 2)

Toma Akvinski (1225–1274), bio je jedan od najvažnijih filozofa i teologa srednjeg veka, poznat po svojim delima koja spajaju veru i razum. Njegovo razumevanje zla ukorenjeno je u hrišćanskoj teologiji, a posebno u njegovom delu *Summa Theologica*. Akvinski je zlo smatrao nedostatkom ili izopačenjem dobra, zlo dakle nema svoju sopstvenu i izopačenu egzistenciju, već je to „pobegli“ ili „izgubljeni“ aspekt dobra. Prema Akvinskom učenju, Bog je stvorio svet kao dobar, jer je sam po sebi izvor svega dobrog. Zlo je po njemu privremeni gubitak ili izopačenje dobra. Na primer, fizičko zlo (kao bolest ili smrt) nije samo zlo u sebi, već je posledica prirodnih zakona koje je Bog stvorio da bi bio u ravnoteži. Moralno zlo nastaje kada ljudska bića koriste svoju slobodnu volju na način koji odstupa od Božje volje i prirodnih zakona. Bog je ljudima, prema Akvinskom, dao slobodnu volju, jer bi bez nje ljudi bili nesvesni i nesposobni za pravi moralni izbor. Zlo nastaje kada ljudi zloupotrebljavaju svoju slobodu, birajući zlo umesto dobra. Zlo je dakle posledica slobodnog izbora, a ne nečega što Bog direktno stvara. Bog dakle dopušta postojanje zla jer on nije želeo da stvori svet u kojem bi svi činili samo dobro, već je dopuštanje zla deo Božje veće svrhe – kao prilika za rast i duhovni razvoj. Zlo, kaže Akvinski, nije suprotnost Bogu već privremeni i ograničeni deo Božanskog savršenog plana.

Humanisti su tumačili zlo kao rezultat ljudskih slabosti, neznanja, strasti i nesavršenih odluka. Iako su bili pod uticajem religijskih tradicija, njihov pristup je bio više racionalan, fokusirajući se na obrazovanje i slobodnu volju kao ključne faktore u prevazilaženju zla. Iako se samo tumačenje zla razlikuje kod tipičnih predstavnika humanizma, ono što im je zajedničko je viđenje da zlo nije urođeno u ljudima, već je rezultat neznanja, slabosti, loših izbora ili nedostatka obrazovanja.

Prvi u nizu humanista bio je i Frančesko Petrarka (1304–1374). Bio je poznat kao pesnik i filozof koji je obnovio interes za klasične latinske tekstove. Petrarka zlo vidi u nesavršenosti čoveka i njegove prirode. U svom delu *Canzoniere* (Pesme) on ljubav vidi kao blagoslov i prokletstvo. Ova ambivalencija može se smatrati oblikom borbe sa zlom, jer ona ne samo da izaziva patnju već ga vodi ka spoznaji ljudskih slabosti. „Samo ljubav može spasiti od zla / a ona tako uzima mir iz srca.“

Đovani Bokačo (1313–1375) prikazao je kroz humor i ironiju u svom najpoznatijem delu *Dekameron* ljudsku prirodu prepunu obmane, prevare i pohlepe. Sve su to ljudske slabosti koje su prečica do zla.

Đovani Piko dela Mirandola (1463–1494) bio je italijanski filozof i humanista, poznat po svom delu *Oratio de hominis dignitate* (Govori o dostojanstvu čoveka), koje je jedno od najvažnijih dela u renesansnom humanizmu. Nije se direktno bavio zlom već ljudskom slobodom, pa s tim u vezi i nalazim način kako da povežem njegovo viđenje moralne odgovornosti i zla. U svom najpoznatijem delu *Oratio de hominis dignitate* iz 1486. godine on je istakao kako je čovek jedino stvorenje koje ima mogućnost da bira svoju sudbinu. On kaže da je čovek „kralj prirode“ i da, za razliku od drugih bića, nije unapred predodređen da bude dobar ili loš. Piko smatra da „zlo nije prirodno stanje čoveka već proizvod njegovog izbora“.

Erazmo Roterdamski (1466–1536) smatra da ljudi više vole da veruju u ono što im prija, nego u ono što je istinito. I upravo je to izvor zla. Roterdamski smatra da ljudi uvek gledaju kako lakše da postignu cilj, vođeni su interesom i predrasudama umesto istinom. Njegova najznačajnija dela su *Pohvala ludosti* (1509) i *O obrazovanju hrišćanskog princa*.

Erazmo Roterdamski je na satiričan način želeo da ukaze na mnoge apsurdne i zlo u društvu koje je postalo svakodnevnica. Ludost je predstavio kao neizbežan deo ljudske prirode, otuda ljudi deluju i ponašaju se iracionalno a njihove akcije i odluke ih vode ka zlu i zlim radnjama. Vladari, sveštenstvo i drugi moćnici često opravdavaju. „Ludost je sama po sebi najlepša stvar.“

Poput Šekspirovih luda (*fools*), Roterdamski koristi putovanje u ludost, kao način da se iskaže sve ono što ne možemo direktno reći, kritikovati ili imenovati kao zlo. Ludost se i kod Šekspira pojavljuje kao oslobađajući princip. Ludak je oslobođen od normi i zabrana koje opterećuju ostale likove, što mu omogućava da bude iskren. Luda u *Kralju Liru*, sasvim paradoksalno, jedan je od najmudrijih likova u drami. Luda pomaže Liru da sagleda stvarnost, naročito u kontekstu njegove pogrešne procene svojih ćerki Gonerile i Regan, koje su ga i izdale.

Roterdamski kaže „ludost je uvek u najlepšim odnosima sa srećom“. Ljudske slabosti su zapravo to što nas jednom rukom vuče na dno, tj. u zlo. Završila bih deo o Roterdamskom sledećim rečima: „Ko misli da je pametan, zapravo je najludi.“ (Roterdamski 2020)

Jedan od najznačajnijih humanista je i Tomas Mur (1478–1535), koji u svom delu *Utopija*, koja je objavljena 1516. godine, analizira društvene nepravde i kritikuje zle aspekte tadašnjeg društva. U svojoj knjizi on je opisao idealizovano društvo u kojem su svi građani jednaki, društvene nepravde su eliminisane, a imovina je zajednička. Mur je kritikovao društvo i nepravedne zakone, koji ne uzimaju u obzir moralne i ljudske okolnosti kao što su siromaštvo i nužda. „Njihovi zakoni ne poznaju ni prirodu ni ljudsku naklonost. Po njima je osuda svakog ko nešto ukrade, iako to rade iz nužde isti kao za onog ko to radi iz pohlepe.“

Ovde se otvara još jedno interesantno pitanje, pitanje koje se provlači u Šekspirovim tragedijama a to je oprost, iskupljenje od zla i greha. I dok Mur veruje u mogućnost društvenog iskupljenja kroz pravične zakone i obrazovanje, Šekspir prikazuje junake koji, suočeni sa sopstvenim greškama, sami shvataju da je iskupljenje nemoguće.

Pohlepa koja je Magbeta koštala života i uopšteno pohlepa koja se javlja kod svih Šekspirovih likova je uzrok moralnog zla u društvu, kako kroz ratove tako i kroz socijalnu i ekonomsku nepravdu. „Pohlepa je koren svih zala, jer ona stvara ratove, čini ljude gladnima, lišava ih slobode, čini ih nesrećnima u svetu, i čini da im srce bude tvrdo prema tuđim patnjama.“ Mur kritikuje elitistički stav onih koji su na vrhu, pa time ne pokazuju odgovornost prema siromašnima. Mur kritikuje i sveštenstvo i „Božje poslanike na zemlji“. Zlo od ljudi, tj. zlo koje potiče od ljudi može se izbegavati, ali zlo koje dolazi od Boga je nepobedivo prema Muru. Potrebno je imati veru u Boga ali i biti oprezan u vezi sa njegovim posrednicima, jer „previše vole moć koju im religija daje“.

Moć, želja za moći je glavni okidač i kod Šekspirovih junaka, okidač koji vodi u zlo i propast. Svedoci smo i danas, dakle, nije samo pitanje Šekspirovog doba, isto je pitanje i u ovo doba zašto moć stavi ružičaste naočare onome kome je namenila zlu sudbinu, pa on zaslepljen trenutnim uživanjem gazi, ruši, krađe, ubija. Kakvu to magičnu pilulu moć daje ljudima? Ne bih volela da saznam, ali čini se da ljudi vrlo lako nasednu. Drugim rečima, osladi im se, ne razmišljajući o posledicama. Ljudi, nažalost, shvate suštinu i šta su prave vrednosti tek onda kada ih izgube. Lično se slažem sa Murovim viđenjem života, ljudi, sreće, blagostanja. Na sebi treba raditi, suzbijati zle klice u korenu, savladati „glad“, pohlepu i staviti ambiciju pod kontrolu. Koliko je ambicija dobra, toliko je i opasna. Dakle, treba biti oprezan, umeren, dostojanstven i svakako svoj.

Engleski pesnik Edmund Spenser takođe se bavio temom zla kroz alegorijske prikaze moralnih i duhovnih borbi. U ovom delu, zlo nije samo spoljašnja sila, već je duboko ukorenjena u ljudskim strastima, kao što su pohlepa, proždrljivost i samosažaljenje. Zlo je po njemu unutrašnja korupcija koja vodi ka destruktivnim posledicama, ne samo za pojedinca već i za društvo.

U knjizi *The Faerie queene* borba između dobra i zla se često prikazuje kao borba svetlosti i tame. Junaci dela, poput *Redcrosse Knighta*, bore se sa zlim silama koje simbolizuju destruktivne osobine, poput tiranije i greha. Zlo se u ovom kontekstu ne prikazuje samo kao spoljašnja pretnja, već kao moralni izazov koji testira snagu karaktera i moralnu čestitost junaka. Kroz borbe sa zlim vladarima, demonima i drugim zlim likovima, Spenser istražuje kako se ljudi suočavaju sa sopstvenim grehovima i slabostima. Njegovo shvatanje zla u velikoj meri se temelji na hrišćanskoj moralnosti, ali je prikazano kroz alegorije koje pokazuju kako svakodnevna iskušenja mogu postati uverljiva i opasna. Njegovi junaci se ne bore samo sa spoljnim pretnjama, već i sa sopstvenim demonima i grešnim nagonom. U ovoj borbi zlo postaje simbol neispravnog moralnog ponašanja koje razdvaja ljude od svetlosti i istinske vrlinske prirode. Kroz alegorije Spenser pokazuje da zlo nije samo spoljašnja sila koja deluje na svet, već i izazov sa kojim se suočavamo unutar nas samih. Kroz moralnu hrabrost i duhovnu snagu, junaci nastoje da pobede zlo i vrate se na pravi put, vraćajući vrlinu i svetlost u svoje živote. *Virtue's the true nobility* je citat iz pomenute Spenserove knjige. On odražava centralnu temu dela, u kojem se vrlina prikazuje kao najviši moralni ideal, važniji od društvenog statusa i normi.

Mišel de Montenj (1533–1592) bio je jedan od najvažnijih filozofa renesanse, poznat po svom delu *Eseji (Essaia)*, koje je prvi put objavljeno 1580. godine. On istražuje ljudsku prirodu, iako nije direktno analizirao zlo, u filozofskom i teološkom smislu. Montenj se bavi moralnim greškama, ljudskim slabostima i unutrašnjim konfliktima. Moralne i etičke dileme prema Montenju uzrokuju zlo. Njegovi eseji se bave složenim pitanjima kao što su moralne greške, ljudske slabosti, samospoznaja, unutrašnji konflikti, što opet sve može biti povezano sa konceptom zla.

Šekspir se može posmatrati kao dramski pandan Montenju, zbog sposobnosti da kroz svoje likove istraži kompleksnost ljudskih osećanja i moralne dileme. Introspektivni monolozi i unutrašnja, etička preispitivanja jako podsecaju na Montenjeve eseje. U *Hamletu* na primer nalazimo skepsu prema apsolutima, filozofska promišljanja o životu i smrti, te unutrašnju fragmentaciju lika koji ima filozofsku paralelu s Montenjevom idejom da je ljudska priroda fluidna i neuhvatljiva.

Sličnost sa Šekspirovom je i ta što je i on bio suzdržan prema rigidnim religijskim dogmama. Montenj je bio poznat po humanističkom pristupu. Kao što sam već napisala, Šekspir se bavio temom osвете, izdaje, ljudske grešnosti izvan jednostavne moralne dihotomije dobra i

zla. Primer za to je lik kralja Lira koji kroz patnju i spoznaju sopstvenih grešaka dolazi do spoznaje sa sopstvenim ograničenjima.

Još jedan primer ove povezanosti ogleda se i u Šekspirovom odnosu prema ljudskoj sudbini i slobodnoj volji. Montenj u svojim esejima insistira na nesigurnosti ljudskog delanja, dok Šekspir u delima poput *Magbeta* istražuje posledice ljudskih odluka u kontekstu moralnog i kosmičkog poretka. Zaključujemo da obe perspektive postavljaju pitanje o granicama ljudskog saznanja i odgovornosti.

Sličnost između Montenja i Šekspira ne ogleda se samo u temama već i u stilističkoj složenosti, naglašavanju unutrašnjeg sveta likova i skepticizmu prema konačnim istinama, što ih zajedno i čini ključnim misliocima renesansne kulture.

Baruh Spinoza, filozof racionalizma, pristupa pojmu zla na način koji se razlikuje od tradicionalnih teoloških i moralnih tumačenja. U svojoj knjizi *Etika* on analizira strasti i afekte, shvatajući ih kao osnovu za nastanak zla. Afekti, prema njemu, nastaju kada ljudi deluju na osnovu neadekvatnih ideja, tj. ideja koje ne odgovaraju stvarnoj prirodi objekata ili situacijama sa kojima se sreću. Za njega zlo nije samostalni entitet ili objekt, već nedostatak nečega – najčešće razuma i razumevanja prirodnih zakona. Zlo u Spinozinoj filozofiji nije nešto što postoji u svetu samo po sebi, već se javlja kao rezultat nesklada između ljudskih delovanja i prirodnog zakona. Prema Spinozi, sve što postoji deo je jedne jedinstvene supstance koju on naziva Bog ili Priroda (*Deus sive Natura*), i stoga ništa nije inherentno zlo. Zlo se javlja kada ljudi deluju u suprotnosti sa razumom, ili kada ne prepoznaju uzročne odnose u svetu. Zlo nije ontološki entitet, već negativna kategorija, koja označava nesklad sa savršenstvom. Dakle, zlo se javlja kada ljudi donose pogrešne sudove i postupaju iz vođeni neadekvatnim idejama. Zlo dakle proističe iz nepoznavanja uzročno-posledičnih veza između naših postupaka i njihovih posledica. Prema Spinozi, ljudi mogu prevazići zlo kroz razumevanje uzročnosti, jer je razum ključ za oslobađanje od negativnih emocija. Zlo prema njemu nije u spoljnjem svetu, u spoljašnjosti već u našim reakcijama na te stvari. On smatra da je jedini izlaz iz zla mogućnost da razvijemo visoki stepen samospoznaje i mogućnost da razvijemo unutrašnju slobodu i da probamo da uskladimo svoje delovanje sa prirodnim zakonima. Sloboda se ne sastoji u tome da radimo šta želimo, već u tome da delujemo u skladu sa razumom i prirodom.

Lajbnic, filozof i matematičar, tvrdio je da je zlo u stvari lose shvaćeno. Najznačajnije delo je Teodikeja. Nije verovao u satanu u đavola, ali je imao sopstveno tumačenje zla. Bio je optimista za razliku od Šopenhauera, Kjerkegora, Spinoze i stoika i nekih drugih humanista. Zlo je nešto što nas uči šta je dobro. Čovek koji je okružen zlom i okusio zlo, može da izbegne sledeći put zlo i da se zaštiti. U njegovoj koncepciji je zlo prilika čoveku da upozna šta je dobro, i da sledeći put izbegne zlo. Samo Bog prema Lajbnicu ima uvid u sve, a mi nismo Bog. Čovek nešto mora da propusti jer imamo parcijalni uvid. Zlo je naša šansa da spoznamo dobro. Onaj ko posle zla ponovi zlo, e to je prema Lajbnicu već nešto drugo. Najstarija pitanja jesu vezana za Boga i za zlo, a ono glasi: Ako postoji Bog, zašto onda postoji zlo? Svako daje svoj odgovor. (Lajbnic 1993)

Imanuel Kant se divi zvezdanom nebu nad sobom i moralnom zakonu u sebi. Kant, u svom moralnom sistemu, zlo razmatra kao aktivni izbor, rezultat slobodne volje koja se protivi univerzalnim moralnim zakonima. Zlo, prema Kantu, nije samo nedostatak dobra, već delovanje koje se suprotstavlja dužnosti, a njegovu prirodu najbolje osvetljava kategorički imperativ koji nalaže delanje u skladu s moralnim zakonima.

U *Kritici praktičnog uma* Kant piše: „Zlo je volja koja je prekršila zakon, iako je to bila svestan izbor, a ne nesreća ili nesvesna greška.“ Ovaj pogled na zlo kao svesni čin slobodne volje ima duboke veze s delima Vilijama Šekspira, u kojima likovi često donose odluke koje ih odvođe ka moralnom slomu. (Kant 1979)

U tragedijama poput *Hamleta* i *Magbeta*, zlo nije samo spoljašnja sila, već unutrašnji proces koji likove tera da se suoče sa sopstvenim slabostima i nesvesnim impulsima. Hamlet, u svojoj dilemi, izgovara: „Biti ili ne biti, to je pitanje“, što u kontekstu Kantove filozofije može biti viđeno kao pitanje slobode izbora između dobra i zla. Šekspirovi likovi stavljeni su pred moralne izbore koji, iako izgledaju kao individualne borbe, odražavaju univerzalne dileme ljudske prirode koje Kant opisuje – borbu između dužnosti i ličnih želja, gde je zlo, iako izbor, neizbežno povezano s ljudskom nesavršenošću.

Nadovezaću se na Pjera la Primodeja koji u svojoj *Francuskoj Akademiji* (1577) kaže da i čovek mora poznavati Božje delo da bi poznao Boga, a to znači poznavati ljudsku prirodu.

Artur Šopenhauer (1788–1860) imao je prilično pesimistički pogled na život i svet. Ovaj nemački filozof poznat po svojoj svom delu *Svet kao volja i predstava* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) razvija filozofiju prema kojoj je volja (ne racionalni um) osnovna supstanca sveta. Po njemu, volja se manifestuje u svim živim bićima i kroz sve životne procese. Volja je neumorna i nikada nije zadovoljena, što dovodi do beskrajne patnje i nesreće. Zlo se, dakle, javlja kao rezultat nesrećne volje koja je sveprisutna. Zlo stoga može biti shvaćeno kao volja za moć kada ljudi teže da nametnu svoju volju drugima na štetu njihove slobode i dobrobiti. Suprotnost zlu prema Šopenhaueru je empatija. Samo čovek koji može da se oslobodi svog egoizma i volje za moći, u stanju je da dosegne svoj pravi moralni nivo. Oslobođanje od volje za njega je jedini izlaz iz patnje i zla.

Jedan od njegovih najpoznatijih citata o zlu, kojim i definiše svoj pesimistički stav prema svetu je sledeći: „Svet je najlepši od svih mogućih svetova, ali njegova lepota je zasnovana na njegovoj nesavršenosti, jer ne bi postojala ni lepota ni dobrota u savršenom svetu.“

Zlo i patnja su neizbežni aspekti postojanja. Ljudska težnja za srećom često dovodi do novih oblika patnje, a istinsko razumevanje sveta, života, ljudi je moguće samo onda kada prihvatimo njegovu prirodnu nesavršenost.

Fjodor Mihajlovič Dostojevski (1821–1881) bio je jedan od najvećih pisaca filozofa 19. veka, čija dela se bave temom zla, morala, patnje, religije. „Zlo nije samo što ljudi rade, zlo je postojanje u svetu.“ Zlo je po Dostojevskom sastavni deo ljudske prirode, pa je u svojim romanima upravo to i istraživao – kako i zašto ljudi ogrežnu u zlo i kako se mogu od njega iskupiti kroz veru i iskupljenje. Njegovo filozofsko istraživanje zla često je bilo ukorenjeno u dubokom religioznom i moralnom kontekstu, prepoznajući ljudsku slobodnu volju i dobra. Kroz svoje romane *Zločin i kazna*, *Braća Karamazovi*, *Idiot* ispituje zlo, dileme i patnje. Bavi se pitanjima odnosa Boga prema zlu i zašto Bog dopušta zlo u svetu. Kroz lik princa Miškina, koji je simbol dobrote, Dostojevski prikazuje kontrast između dobrih i zlih ljudskih osobina, pokazujući kako čistota i nevinost mogu biti uništeni okrutnim i zlim svetom. On zlo prikazuje kao produkt unutrašnjih dilema, borbi sa demonima i nesposobnosti da se pomire sa vlastitim greškama.

U romanu *Braća Karamazovi* on kaže: „Ako Boga nema, sve je dozvoljeno“, dakle ako ne postoji neki viši moralni sud, ljudi su skloni da opravdaju svako zlo. Pravo razumevanje zla je moguće samo kroz priznavanje njegove postojanosti u svetu i kroz traganje za duhovnim iskupljenjem, koji je jedini put ka spasenju i prevazilaženju zla.

Fridrih Niče je jedan od najuticajnijih filozofa 19. veka, koji je radikalno redefinisao pojam zla i moralnosti. Njegovo razumevanje zla se razlikuje od tradicionalnih hrišćanskih i kantovskih tumačenja, jer zlo za Ničea nije nešto što treba eliminisati ili prevazići, već je rezultat istorijskih normi, društvenih vrednosti i kulture koje su nametnute ljudima kroz vekove. Niče ne prihvata univerzalni moralni okvir koji bi određivao šta je zlo, već smatra da su svi moralni sistemi – uključujući pojam zla – proizvodi moći i društvenih dinamika. On kritikuje hrišćansku

etiku i naziva je moralom slabih. Prema Niče u hrišćanski moral je nastao iz interesa onih koji su slabi, potlačeni ili podložni patnji. Prema Niče u, hrišćanska etika proglašava nagon za moć i životnu strast za zlo, a idealizuje poniznost, skromnost kao dobro. Zlo se dakle izjednačava sa energijom i životom koji se ne uklapa u normu pasivnosti i samoodricanja. On smatra da su zlo izmislili slabići da bi ponizili i na neki način kontrolisali snažnije i vitalnije ljude koji se protive normama. Moral slabih je doveo do potiskivanja prirodnih ljudskih nagona, što je rezultiralo stvaranjem morala „dobrog“ i „zlog“. Njegov filozofski cilj je da ljudi postanu „natčovek“ – biće koje se oslobađa tih moralnih okvira i afirmiše životnu snagu bez ograničenja, bez samoponištavanja ili oduzimanja energije. (Niče 1998)

Jedan od centralnih pojmova u Ničeovoj filozofiji je volja za moć. Niče ne vidi moralnu vrednost u sužavanju želja već u njihovom afirmisanju. Prema njemu, zlo je ono što sprečava individuu da izrazi svoju volju, da postane ono što jeste. On smatra da je zlo negacija života, dok je dobro povezano sa afirmacijom života i kreativnim procesima. On se protivi konceptu univerzalnog, dobra i zla, jer veruje da su ove kategorije istorijski i društveno konstruktivni proizvodi, koji služe očuvanju određenih interesnih grupa. On smatra da ljudi treba da prevaziđu postojeći moralni okvir i stvore vlastiti sistem vrednosti koji se temelji na njihovoj unutrašnjoj snazi i volji za moć.

U svojoj knjizi *Tako je govorio Zaratustra* on kaže: „Postanite ono što jeste.“ Ovaj citat odražava centralnu Ničeovu ideju o autentičnosti, samospoznaji i individualnoj transformaciji. On poziva na oslobađanje od spoljnog uticaja i normi kako bi se postigla istinska sloboda i stvarala vlastita vrednost. On poziva na samostvaranje i na afirmaciju vlastite unutrašnje snage.

Nesvesno zlo nije kažnjivo, a namerno učinjeno zlo je kažnjivo. Hrišćanstvo uvodi faktor čovek, jabuka koja vodi čoveka u materijalno. Prevara i greh ga vode u smrt. Zlo je pomereno na čoveka sa kosmosa. Moralna komponenta zla se uvodi, a u mitu o Adamu i Evi jasno je ko je zgrešio. Čovek je zgrešio i time pomeramo temu zla na temu ko je napravio zlo. Od stihije zla mi koncipiramo zlo koje je željeno, napravljeno. Suština je u želji da napravite zlo. Karma je moralna sudbina, moralna kategorija. Kažnjeni ste za prethodno ponašanje. Od vaših postupaka zavisi vaša sudbina u istočnjačkoj filozofiji.

Sigmund Frojd je zajedno sa Jozefom Brojerom (1856–1939) začetnik psihoanalize. Pričanje ublažava simptome zbog čega je Brojer izveo zaključak o neposrednoj vezi „govorne terapije“ (*talking cure*) i lečenja. Psihoanaliza se pokazala kao katarzična metoda jer čisti psihi pomoću priče koju pokreće lekar. (Buzinjska, Markovski: 2009, 51–65)

On je, u okviru svoje psihološke teorije, razmatrao pojam zla kroz prizmu ljudske psihe, instinkata i unutrašnjih konflikata. Zlo za Frojda nije nužno moralni entitet u tradicionalnom smislu, već je povezano sa nesvesnim impulsima i destruktivnim instinktima koji su deo ljudske prirode. Po njemu, svako ljudsko biće nosi u sebi agresivne impulse koji su često potisnuti u nesvesno, a kada se ti impulsi oslobode, mogu se manifestovati kao zla dela. Zlo se kod njega pojavljuje kao rezultat sukoba između svesti, nesvesnog i superega, te borbe između instinkta za samoodržanjem i destruktivnih nagona. Prema Frojdu, ljudsku psihi pokreću dva osnovna nagona: *eros* (instinkt života) i *thanatos* (instinkt smrti). Tanatos igra ključnu ulogu u njegovoj teoriji o zlu, jer je u osnovi destruktivan i agresivan nagon koji može da izazove nasilje, destrukciju i zlo, prema sebi i prema spoljašnjem svetu. Potisnuti impulsi i nesvesni instinkti mogu da dovedu do manifestacije zla (na primer samopovređivanje ili samouništenje) ili prema drugima (nasilje, agresija, ratovi). Svoju teoriju o zlu naročito razrađuje u svom delu *Civilizacija i njeno nezadovoljstvo* iz 1930. (*Civilization and its Discontents*, 1930) u kojem on razmatra kako socijalni i kulturni faktori utiču na potiskivanje destruktivnih nagona. Ovaj rad je ključan za razumevanje Frojdove filozofije o zlu, jer pokazuje kako on povezuje unutrašnje psihološke procese sa širim socijalnim i kulturnim fenomenima, a njegov uticaj je oblikovao mnoge kasnije

teorije o agresiji i zlu. Upečatljivi citati su sledeći: „Civilizacija se temelji na potiskivanju nagona, ali to potiskivanje izaziva nezadovoljstvo jer ono ne može da uguši osnovne ljudske instinkte.“ Kao i sledeći citat: „Agresivni nagon, koji sam nazvao instinktom smrti, u svakom trenutku pretili da razori civilizovane norme i da izbaci zlo na površinu.“

Knjiga *Tumačenje snova* (*The Interpretation of Dreams*, 1900) interesantna je jer se Frojd u toj knjizi konkretno bavi između ostalog i Šekspirovom, tj. njegovim tragičnim junacima. Na prvom mestu je svakako Hamlet. Teorija o Edipovom kompleksu odnosi se na nesvesne želje deteta prema roditelju suprotnog pola kao i na rivalitet sa roditeljem istog pola.

Snom „se ne može zvati ništa drugo nego rezultat rada sna, to jest oblik u koji su skrivene misli prevedene radom sna“. San je „nesvesno ispunjenje želje koja je potisnuta i cenzurisana, on je (pokriveno) ispunjenje jedne (potisnute, suzbijene) želje“. Kakvih želja? Erotskih. (Frojd 1970: 166)

Odugovlačenje ubistva svoga strica, tj. očuha Frojd dovodi u vezu sa njegovim nesvesnim kompleksom prema majci Gertrudi i njegovim strahom od vlastitih incestuoznih želja. Frojd daje objašnjenje da Hamlet nije mogao da deluje jer su njegovi nesvesni impulsi povezani sa potisnutim željama prema majci, što mu je onemogućilo da odmah ubije strica. Frojd kaže: „Hamletov problem nije problem osvetničkog impulsa, već nesvesnih potisnutih želja prema njegovoj majci, koje on nije bio u stanju da prizna.“ Dalje kaže: „Hamlet se suočava sa nesvesnim konfliktima koje nije mogao da prepozna, jer su u pitanju duboko potisnute želje koje se odnose na majku.“ Frojd ističe da je Šekspir prepoznao i koristio složene psihološke motive koji su u vezi sa nesvesnim, strahovima, željama i potisnutim impulsima. Po njemu su mnogi likovi zapravo personifikacija nesvesnih želja i impulsa. On kaže: „Šekspir je briljirao u stvaranju likova koji održavaju duboku unutrašnju borbu, nesvesne želje i instinkte i kroz njih prikazuje osnovne ljudske konflikte.“ Frojd stalno naglašava vezu sa nesvesnim psihološkim konfliktima i potisnutim emocijama. On veruje da Šekspir u svojoj umetnosti otkriva duboku istinu o ljudskoj psihi i nesvesnom. „Kroz Šekspirove likove možemo videti kako nesvesni impulsi oblikuju njihovu sudbinu, u isto vreme potiskujući svoje stvarne želje i živote.“ „U Šekspirovim tragedijama likovi se suočavaju sa sopstvenim nesvesnim željama koje ih vode prema zlu.“ Frojd čak naziva Šekspira „piscem snova“. „Šekspir je kao pisac snova, jer je u svojim tragedijama i komedijama istraživao duboke nesvesne procese likova, njihove unutrašnje dileme i potisnute želje.“

Karl Gustav Jung (1875–1961) švajcarski je psihijatar i osnivač analitičke psihologije. Imao je duboko i složeno razumevanje zla koje je bilo povezano sa njegovim teorijama o nesvesnom, arhetipovima i individualizaciji. Za Junga zlo nije samo nešto spoljašnje ili apstraktno, već je inherentno u psihi, posebno u senci – delu nesvesnog koje sadrži sve potisnute, odbijene i neintegrisane ljudske aspekte. U svojim ključnim delima *Psihološki aspekti zla* i *Sećanje, snovi, misli* Jung istražuje kako zlo nije samo rezultat vanjskih okolnosti, već unutrašnjih konflikata i nesvesnih impulsa. Zlo, prema Jungu, često proizilazi iz nesvesne projekcije unutrašnjih konflikata na spoljni svet, što može dovesti do destruktivnog ponašanja prema drugima. On smatra da je integracija senke, odnosno prihvatanje i razumevanje svojih mračnih aspekata, ključ za prevazilaženje zla. Jung uvodi termin individuacija, koji se odnosi na proces psihološkog sazrevanja i integracije nesvesnih aspekata ličnosti kako bi se postigla celovitost i ravnoteža. Jung je verovao da individua tokom života teži da postane potpuna, tj. da integriše sve delove svoje psihe, uključujući one nesvesne, kako bi se jedna ličnost kompletno ostvarila. Jung razmatra kako nesvesne sile, uključujući zlo, utiču na ličnost. Jung često spominje „senku“ kao deo psihe koji nosi potisnute impulse i negativnosti koje se mogu manifestovati kao destruktivne snage.

On kaže: „Zlo nije jednostavan, spoljašnji fenomen, već rezultat nesvesne, potisnute psihe.“ Takođe citat o zlu iz njegove knjige je sledeći: „Kada su nesvesni impulsi potisnuti, oni prete da postanu destruktivni, jer se pojavljuju u oblicima koji su van kontrole.“

Prema Jungu „zlo je često projekcija nesvesnih sadržaja koji se javljaju u ličnostima koje nisu u stanju da prepoznaju svoju senku“. U tom smislu, „zlo postaje oblik nesvesnog unutrašnjeg procesa“. U knjizi *Psihološki tipovi* (Psychological Types) (1921) Psychological Types Princeton kaže: „Zlo je projektovano na spoljašnji svet jer je nesvesna psiha odvrtila svoju pažnju od sopstvenih mračnih i neprihvaćenih delova.“ U knjizi *Civilizacija i zlo* (1964, *Civilization in Transition*, Princeton University Press) on govori o tome da se zlo ne sastoji samo u delovanju drugih, već i u tome da ne prepoznamo svoje vlastite nesvesne, destruktivne impulse. Naša nemogućnost da prihvatimo zlo u sebi stvara prostor za spoljašnje manifestacije zla. U knjizi *Misteriji i arhetipovi* (*Man and his symbols*, 1964) nailazimo na njegovo mišljenje da je „zlo nesvesni rezultat potiskivanja ličnih i kolektivnih impulsa, koji se kroz snove i projektovanje vraćaju kao destruktivne sile“. I ovaj citat iz iste knjige jasno izražava njegov stav: „Kada zanemarimo senku, zlo postaje nesvesni i destruktivni faktor u svakom čoveku.“ Iz knjige *Civilizacija i zlo* (1964, Princeton University Press) navodim sledeći citat o zlu: „Zlo u društvu izražava nesvesne procese koji se dešavaju u ličnostima koje nisu integrisale svoju senku. Kada ne prepoznamo sopstveno zlo, ono postaje projektovano na spoljašnji svet.“

Karl Jaspers, jedan od ključnih filozofa egzistencijalizma, u svom delu *Filozofija* (1932) istražuje ljudsku slobodu i odgovornost, s posebnim naglaskom na unutrašnju borbu koju svaka osoba doživljava pri suočavanju sa sopstvenim granicama. Zlo, prema Jaspersu, nije samo spoljašnji fenomen, već je duboko ukorenjeno u svakom pojedincu. Zlo nastaje kada ljudi ne prepoznaju svoju slobodu i odgovornost, ili kada zanemare etičke norme. Jaspers piše: „Zlo nastaje kada se čovek povuče u sebe, kada se povuče od odgovornosti prema drugima i stvori sebi sveti prostor u kojem je on sam sebi Bog.“ To je zlo koje nastaje iz izolacije, iz odbijanja da se suočimo sa našim granicama i odgovornostima prema drugima. (Jaspers 1957: 50-150)

Jaspersova filozofija slobode i volje temelji se na ideji da je sloboda ključni aspekt ljudskog postojanja, ali i ona nosi odgovornost. On tvrdi da „sloboda nije samo sloboda od nečega, već i sloboda za nešto“, što znači da prava sloboda nije pasivna, već aktivna, jer zahteva od nas da se suočimo sa sopstvenim izborima i posledicama. Zlo se javlja kao nesvesna posledica slobode koja nije prepoznata i pravilno upotrebljena, jer, kako Jaspers kaže: „Zlo se ne može razumeti kao nešto spoljašnje, ono je duboko ukorenjeno u svakom pojedincu.“

Šekspirovi likovi, kao što su Hamlet, Magbet i Otelo, odražavaju ovu filozofiju. Hamlet, suočen sa pitanjem osвете, mora doneti izbor, ali njegova nesigurnost i odlaganje govore o nesposobnosti da prepozna svoju odgovornost i slobodu, što ga vodi ka moralnoj tragediji. U *Magbetu* ambicija i težnja za moći dovode do moralnog pada, jer Magbet, poput Jaspersovog opisa zla, ne prepoznaje granice svoje slobode i pada u egoizam i zločin. Otelo, pod uticajem Jaga, doživljava pad kroz ljubomoru, što je posledica nesvesne upotrebe njegove slobode i nesposobnosti da se nosi sa sopstvenim strahovima i nesigurnostima.

Jaspers, kroz svoju filozofiju, ukazuje na to da je zlo povezano sa slobodom koja nije pravilno prepoznata i korišćena, što vodi ka moralnim padovima koje su i Šekspirovi junaci doživeli. Prepoznajući svoje unutrašnje granice ljudi mogu da prevaziđu zlo, ali samo ako prihvate svoju odgovornost i slobodu, što je u suprotnosti sa moralnim padom likova poput Magbeta ili Hamleta, koji nisu u potpunosti sposobni da se nose sa sopstvenim izborima i posledicama. U analizi zla u *Magbetu* moguće je primeniti Jaspersovu podelu ljudskog zla na egzistencijalno i metafizičko. (Jaspers 1957)

Žan Pol Sartr je bio ključni francuski filozof egzistencijalizma. Takođe je bio dramaturg i pisac. Takođe se u svojim delima bavio tumačenjem zla i on ga je usko povezivao sa ljudskim

pogledima na slobodu, odgovornost. Smatrao je da je sam čovek odgovoran za svoj život i njegov smisao, i da smo „osuđeni na slobodu“. Zlo je, prema Sartru, rezultat ljudskih izbora. Ljudi bežeći od svoje slobode, prepuštajući odgovornost za postupke drugima, čine zlo. Po njemu najgori oblik zla nije nasilje ili okrutnost u tradicionalnom smislu, već neiskrenost prema sebi, odnosno „loša vera“ (*mouvause foi*). Zlo je proizvod bekstva od istinske samospoznaje i slobode, tj. onda kada odbijaju da priznaju svoju slobodu i odgovornost. Najpoznatije delo u kojem se bavi pitanjem slobode i zla je roman *Mučnina (La Nausee)*, kao i filozofski rad „Biće i ništavilo“ (*L'Etre et le Neant*), u kojem razrađuje svoje ideje o postojanju, slobodi i odgovornosti.

Jedan od najpoznatijih citata koji se odnosi na filozofiju zla je: „Čovek je konačno ono što sam odabere da bude.“ Sartr veruje u slobodu kao osnovu ljudske egzistencije, a zlo je u osnovi rezultat ljudskog izbora da odbije ljudsku odgovornost i autentičnost.

Pojam dobra i zla se menja, kao što se menja i pojam ludila. Sol Kripke (1940–2022) (*the same object in every possible world*) je rekao isti objekat u svakom mogućem svetu, to je jedna logička kategorija. To znači da zlo može da ima različit oblik ispoljavanja, ali je ista definicija, i isto se tretira kao zlo. Zlo čini patnju, a može da ima različite oblike. To da je zlo – zlo, a dobro – dobro i da brkanja nema kako su još vekovima pre nove ere postulirali.

Sol Kripke je najviše poznat po svom radu na teoriji reference i modalnoj logici. U kontekstu modalnih i epistemoloških pitanja, Kripke je postavio važna pitanja o identitetu objekata kroz različite mogućnosti, što je često povezivao sa njegovom razmatranjima o tezi „istog objekta u svakom mogućem svetu“. Iako Kripke nije direktno povezivao svoje teorije s filozofijom zla, njegova teorija modernog realizma i identiteta može se posmatrati kroz prizmu razumevanja prirode zla, posebno u filozofiji i teologiji. Kripke je bio ključni predstavnik teorije rigidnih referenci, prema kojoj se objekti ili entiteti, kada su identifikovani u jednom mogućem svetu, identifikuju kao isti objekti u svim mogućim svetovima. To znači da ako je neki objekt ili osoba „A“ identifikovana u jednom svetu, ona mora biti ta ista „A“ u svim mogućim svetovima u kojima postoji. Ova filozofija poziva na razumevanje identiteta (Kripke

U kontekstu zla, Kripkova teorija može ponuditi odgovor na pitanje o prirodi zla kroz vremenske i mogućnosti dimenzije. Ako bi zlo bilo prepoznato kao „rigidni entitet“ (kao što je zlo u određenim religijskim i filozofskim tradicijama), onda bi ono moglo biti isto u svim mogućim svetovima. Zlo u svakom mogućem svetu je u suštini zlo, a to implicira postojanje univerzalnih principa zla koji važe za sve svetove. Zlo ne bi bilo promenljivo u zavisnosti od okolnosti i kulturnih normi, već bi bilo inherentno univerzalno, prisutno i u svakom mogućem svetu. To može implicirati postojanje zla kao nešto što je neizbežno i nepromenljivo, bez obzira na razlike i okolnosti.

Filozofski pristupi problemu zla u kontekstu ortodoksnog teizma

Problem zla jedan je od najtrajnijih filozofskih izazova, koji se bavi pitanjem kako se može pomiriti postojanje zla u svetu sa verovanjem u Boga kao savršenog, moćnog i dobrog stvoritelja. Prema ortodoksnom teizmu, Bog je biće koje je sveobuhvatno i savršeno, što uključuje njegovo božanstvo, moć, dobročinstvo i moralnu perfekciju. Ipak, postojanje zla, kako moralnog tako i fizičkog, izaziva ozbiljne filozofske dileme. Na koji način možemo opravdati postojanje zla u svetu koji je stvorio takav Bog? Da bismo odgovorili na ovo pitanje, potrebno je detaljno razmotriti osnovne filozofske koncepte koji se odnose na prirodu Boga, dobro i zlo, kao i njihove međusobne odnose.

Ortodoksni teizam i karakteristike Boga

Pre nego što uopšte uđemo u razmatranje problema zla, važno je razjasniti osnovne osobine Boga prema ortodoksnom teizmu, jer upravo ove osobine postavljaju temelje za filozofski problem. Bog u ortodoksnom teizmu opisuje se kao: onipotentan (sveznajući), što znači da je sposoban da izvrši sve što je logički moguće. Omniscijent (svemoguć), što znači da Bog zna sve, uključujući prošlost, sadašnjost i budućnost, kao i sve moguće događaje. Savršeno dobar, što znači da je izvor svih moralnih vrednosti i da nikada ne čini ništa što bi moglo biti smatrano moralno pogrešnim. Aseitetan, što znači da je Bog nezavisan, samosvestan i da njegovo postojanje nije zavisno od bilo kojeg spoljnog faktora. Inkorporalni (bez tela), što znači da Bog nije fizičko biće i da nije podložan fizičkim ograničenjima. Večan, što znači da je izvan vremena i prostora. Sveprisutan, što znači da je prisutan svuda i u svakom trenutku. Slobodan, što znači da nije podvrgnut nikakvim spoljnim zakonima ili nužnostima. Ove osobine Boga čine ga jedinstvenim bićem, bez premca, čiji su postupci i odluke uvek usmereni ka dobrom. Ipak, postojanje zla u svetu postavlja pitanje o tome kako se ove osobine mogu uskladiti sa stvaranjem i postojanjem zla u svetu.

Dobro i zlo: Temeljne distinkcije

Kako bismo dublje razumeli problem zla, potrebno je da razjasnimo osnovne pojmove dobra i zla. Filozofski, ove kategorije često se koriste u kontekstu moralnih vrednosti, fizičkih bolova i patnji, kao i društvenih nepravdi. Pojam zla obuhvata sve što je destruktivno, bolno, nepravedno i negativno. U tom smislu, zlo može biti: moralno zlo: akcije koje su moralno pogrešne, kao što su ubistvo, krađa i laganje. Fizičko zlo: patnja koja nije direktno uzrokovana ljudskim delovanjem, kao što su prirodne katastrofe, bolest i smrt.

Privacija dobra: prema Avgustinu, zlo nije supstanca, već nedostatak dobra. Na primer, zlo je odsustvo ljubavi ili pravde, a ne nešto što samo po sebi postoji. Zlo može biti klasifikovano u različite kategorije, uključujući bol, patnju, smrt i nepravdu. Svaka od ovih kategorija postavlja pitanja o tome kako bi jedan savršen i dobar Bog mogao dozvoliti njihovo postojanje. S druge strane, pojam dobra obuhvata sve što doprinosi blagostanju, vrlini i ispunjenju ljudskog života, kao što su ljubav, poštenje i prosperitet. Teško je zamisliti svet u kojem bi Bog stvorio bića sposobna za ljubav, a istovremeno dozvolio da ta bića pate i trpe u tolikoj meri.

Problem zla: logički i evidencijalni problemi

Problem zla tradicionalno se deli na dva osnovna aspekta: logički problem zla i evidencijalni problem zla.

Logički problem zla bavi se pitanjem da li postojanje zla uopšte može biti usklađeno sa postojanjem Boga koji je sveopšte dobar, moćan i sveznajući. Osnovni argument može se postaviti na sledeći način: Bog je svemoguć i savršeno dobar. Ako bi Bog bio sveopšte dobar, želeo bi da eliminiše zlo. Ako bi Bog bio svemoguć, mogao bi da eliminiše zlo. Zlo postoji. Dakle, Bog ne postoji ili nije savršen.

Ovaj argument, poznat kao logički problem zla, izaziva ozbiljne sumnje u vezi sa koherentnošću teističkog verovanja u Boga. Kako se može uskladiti postojanje zla sa verovanjem u Boga koji je dobar, moćan i sveprisutan?

Evidencijalni problem zla, s druge strane, ne tvrdi da postojanje zla nužno znači da Bog ne postoji. Umesto toga, on se fokusira na to da postojanje zla može biti evidencija koja ukazuje na verovatno nepostojanje Boga, ili barem na to da je Bog možda manje dobar nego što se tvrdi u tradicionalnim teističkim učenjima. Ovaj problem se može formulisati na sledeći način: zlo postoji u svetu. Zlo je u velikim količinama i intenzitetima. Ukoliko bi Bog bio svemoguć i savršen, on bi eliminisao nepotrebno zlo. Postojanje toliko zla ukazuje da Bog možda nije svemoguć, dobrotvoran ili sveznajući. Iako ovaj argument ne dokazuje nužno da Bog ne postoji, on postavlja ozbiljna pitanja o njegovoj prirodi i sposobnosti da utiče na svet.

Mogući odgovori na problem zla

Filozofi i teolozi su kroz istoriju razvili različite odgovore na problem zla. Neki od najpoznatijih odgovora uključuju slobodnu volju. Jedan od najpoznatijih odgovora na problem zla dolazi od Avgustina i kasnijih teologa. Prema ovoj teoriji, zlo je rezultat ljudske slobodne volje. Bog je dao ljudima slobodu da izaberu između dobra i zla, a zlo se pojavljuje kao rezultat tih slobodnih odluka. Prema ovom gledištu, slobodna volja je neophodna za moralnu odgovornost, iako to znači da ljudi mogu doneti loše odluke koje rezultiraju zlom. Teodiceja „bol i patnja kao dobro“ je drugi odgovor koji tvrdi da bol i patnja mogu imati pozitivne vrednosti. Na primer, teolozi poput Jovana Duns Skota i Brajana Dejvisa sugerisali su da zlo može biti sredstvo koje Bog koristi za postizanje većih dobrih ciljeva, kao što je moralni rast ili jačanje vere. Ovaj odgovor tvrdi da, iako zlo može biti strašno, ono doprinosi širem planu koji nije očigledan ljudskom oku. Neefektivnost ljudskog uma je treći odgovor na problem zla. Prema njemu ljudski um nije sposoban da u potpunosti razjasni složenost Božjeg plana. Po ovom stavu, Bog ima razloge za dopuštanje zla koji su za nas nepoznati i ne možemo ih u potpunosti razumeti.

Evidentno je da je problem zla jedan od najdubljih filozofskih i teoloških izazova. Iako su različiti odgovori na ovaj problem pružili različite teorije i rešenja, pitanje ostaje centralno u filozofiji religije. Bez obzira na odgovor, postojanje zla u svetu izaziva ozbiljne dileme u vezi sa prirodom Boga i etičkim pitanjima koja proizlaze iz postojanja zla.

William Rowe's Evidential Argument from Evil: Filozofski i teološki pristupi problema zla

Problem zla je jedno od najvažnijih pitanja koja postavlja filozofija religije, posebno u kontekstu postojanja Boga. Mnogi filozofi i teolozi su pokušavali da odgovore na izazove koje ovaj problem postavlja, a jedan od najpoznatijih i najuticajnijih argumenata jeste Rouov argument o zlu. Viliam Rou, filozof religije, formulisao je snažnu verziju evidencijalnog argumenta protiv postojanja Boga, fokusirajući se na slučajeve besmislenog zla, kao što su prirodne nesreće i moralne nepravde. Ovaj argument postavlja važna pitanja o prirodi Božje dobrote i onipotencije, kao i o tome kako bi Bog mogao dopustiti postojanje zla u svetu. Osnove Rouovog argumenta su sledeće:

Evidencijalni argument o zlu polazi od premisa da postojanje intenzivnog zla u svetu pruža razumno uporište za tvrdnju da Bog, u tradicionalnom teološkom smislu, ne postoji. Rou se fokusira na dva ključna tipa zla: prirodne nesreće i moralne nepravde. Za ilustraciju, on navodi konkretne slučajeve poput tragične smrti mladog jelena (Bambi) koji umire u mučeničkim bolovima usled požara, i nemoralnog ubistva deteta (Sju) koje se desilo u stvarnom životu. Ovi primeri služe kao temelj za tvrdnju da postoje situacije u kojima ni svemoćni, ni savršeno dobri Bog ne bi imao opravdanje da dozvoli takvo zlo.

Teološki postulat: Šta bi Bog uradio?

Drugi deo Rouvog argumenta zasniva se na teološkom postulatu koji podrazumeva da bi Bog, kao savršeno dobar i svemoćan entitet, u svakom slučaju sprečio postojanje besmislenog zla. Ovaj postulat polazi od ideje da ako Bog zna za intenzivno zlo koje se dešava, a ima moć da ga spreči, trebalo bi da to uradi, osim ako ne bi time narušio neki veći dobri cilj ili dopustio još gore zlo. Na ovoj osnovi, Rou tvrdi da ukoliko postojanje zla nije povezano s nekim višim dobrom, onda postojanje zla u svetu predstavlja ozbiljan izazov za postojanje Boga.

Prema Rou, prvi postulat je postojanje besmislenog zla. Ono što Rou naziva „faktičnim postulatom“ jeste tvrdnja da postoje konkretni slučajevi intenzivnog, besmislenog zla, koji ne mogu biti opravdani čak ni od strane sveprisutnog i svemoćnog Boga. Iako Rou ne tvrdi da je nemoguće da postoji neki veći plan koji bi mogao opravdati zlo, on se fokusira na primerima koji deluju očigledno besmisleno i bespotrebno. Slučajevi Bambi i Sju služe kao ilustracija za ove tvrdnje, jer Rou smatra da su ovi primeri pokazatelji da čak ni svemoćni Bog ne bi imao opravdanje za dopuštanje takvih patnji.

Proširena primena Rouovih tvrdnji je osvrt na otvoreni teizam. Jedan od najvažnijih odgovora na Rouov argument dolazi od pristalica otvorenog teizma. Otvoreni teisti, iako prihvataju osnovnu sliku Boga kao svemoćnog i sveprisutnog, tvrdili su da je moguće da Bog dopušta besmisleno zlo kao posledicu stvaranja sveta u kojem ljudi i bića imaju slobodnu volju. Ova filozofska škola smatra da Bog ne poznaje svu budućnost u potpunosti i da postoji mogućnost da se u svet unesene određena doza nesigurnosti, koje mogu dovesti do besmislenog zla.

Otvoreni teizam postavlja izazov Rouovom postulatu, jer ukazuje na to da ako Bog nije u mogućnosti da predvidi svaku budućnost, onda je mogućnost besmislenog zla, koja se ne uklapa u neki viši plan, zapravo deo stvaranja slobodne volje. Iako otvoreni teizam nije nužno rešenje za Rouov argument, on pruža alternativni pogled na Božju ulogu u svetu i otvara nova pitanja u vezi sa prirodom zla i Božjim planovima.

Rouov „faktički postulat“ je doživeo kritiku. Iako Rouvo razmatranje besmislenog zla postavlja ozbiljna pitanja, mnogi kritičari ukazuju na to da njegov „faktički postulat“ može biti problematičan. Korišćenje ekstremnih primera kao što su Bambijeva smrt i zločin prema detetu Sju, možda nije najefikasniji način za formulaciju ovog argumenta, jer u stvarnosti takve situacije mogu imati veće kontekste koje Rou ne razmatra. Pitanje koje se postavlja ovde jeste kako se može opravdati sud o tome šta je i nije besmisleno zlo, jer svakodnevno iskustvo i teološka tumačenja mogu pružiti razne odgovore na ovakve izazove.

Rouov evidencijalni argument o zlu predstavlja ključnu tačku filozofske i teološke diskusije o postojanju Boga. Kroz konkretne primere besmislenog zla, Rou postavlja važno pitanje o Božjoj dobroti, svemoćnosti i postojanju svrhe u svetu. Iako su njegovi argumenti često kritikovani, oni nastavljaju da izazivaju teološka i filozofska razmatranja koja se ne mogu ignorisati. Razumevanje složenosti problema zla i Božje uloge u svetu ostaje duboko filozofsko pitanje koje je predmet daljeg istraživanja i debate u akademskim krugovima.

Skeptički teizam kao odgovor na argumente o zlu ima svoje objašnjenje. Teizam, naročito u judeo-hrišćanskoj i islamskoj tradiciji, uvek je naglašavao skrivenost Božjih puteva i ograničenost ljudskog uma u razumevanju Božjih odluka. Apostol Pavle u Poslanici Rimljanima (11: 33–34) piše: „O dubino bogatstva i premudrosti i razuma Božijega! Kako su neispitivi sudovi njegovi i neistraživi putevi njegovi! Jer ko poznade um Gospodnji? Ili ko mu bi

savjetnik?“ Ovaj naglasak na tajni i epistemološkoj razdaljini između Boga i ljudi je karakterističan za tradicionalni teizam. U tom kontekstu, Stiven Vikstra je razvio svoju poznatu kritiku Rouvog evidencijalnog argumenta protiv postojanja Boga, koja se zasniva na skepticizmu prema ljudskom znanju i sposobnosti da sudimo o Božijim razlozima za dopuštanje zla u svetu.

Vikstraova kritika CORNEA se takođe bavi Rouvom tezom. Stiven Vikstra je izneo značajnu kritiku Rouvog zaključka da je postojanje nesreće u svetu dokaz da ne postoji dobar razlog za Božje dopuštanje tih nesreća. Vikstra se poziva na epistemološki princip koji je nazvao CORNEA (uslov razumne epistemološke dostupnosti). Prema ovom principu, ljudska bića imaju pravo da kažu „Izgleda da p nije tačno“ samo ako je razumno verovati da bi situacija bila drugačija ako p zaista nije tačno. Princip je jasno objašnjen kroz sledeće pitanje: „Ako postoji neko dobro koje opravdava Božje dopuštanje zla, da li bi bilo verovatno da bismo mi, sa našim ograničenim sposobnostima, to dobro mogli uočiti?“ Vikstra tvrdi da bi, ukoliko postoje opravdana dobra koja su vezana za konkretne patnje, ona bila verovatno izvan dometa ljudskog razumevanja. Drugim rečima, ukoliko bi Bog imao dobar razlog za dopuštanje zla, ljudi bi verovatno bili nesposobni da to prepoznaju.

Ovo je osnovna teza skepticizma koji je postavio Vikstra, a koji se danas često naziva „skeptički teizam“. Skeptički teisti veruju da zbog velike razlike između ljudskog uma i Božje neizmerne mudrosti, ljudska bića nisu u mogućnosti da adekvatno procene Božje razloge za dopuštanje zla.

Analogija roditelja i deteta

Jedna od analogija koju skepticizam teista koristi da ilustruje nesposobnost ljudi da prepoznaju Božje razloge je upoređivanje između ljudskog uma i uma roditelja naspram uma jednomesečnog deteta. Kao što dete ne može da razume razloge koje roditelj ima za dozvoljavanje određenih nelagodnosti, kao što su vakcine ili mali fizički bolovi, tako ni ljudi ne mogu da razumeju razloge koje Bog ima za dopuštanje strahota u svetu. Vikstra ovu analogiju koristi da bi pokazao da čak i ako postoje dobri razlozi za zlo, ljudski um verovatno nije sposoban da ih prepozna.

Ova analogija pokušava da objasni da je moguće da, kao što detetu nije jasno zašto je potrebno da pati zbog određenih stvari koje roditelj dopušta, tako i ljudima nije jasno zašto Bog dopušta patnje i zlo, ali to ne znači da ti razlozi ne postoje.

Međutim, mnogi filozofi, uključujući Roua, iznose prigovore protiv ove analogije. Naime, oni argumentuju da postoji razlika između roditeljskog dopuštanja zla u životu deteta i Božjeg dopuštanja zla u životima ljudi. Ako Bog zaista postoji i ukoliko je savršeno ljubazan i saosećajan, postavlja se pitanje zašto bi On, kao biće koje je sposobno da pomogne svojim stvorenjima, dopustio neizmerne patnje i zlo, a da ne pruži nikakvo objašnjenje ili utehu. Za razliku od roditelja koji ne mora da otkriva sve razloge svog ponašanja prema detetu, Bog, prema teističkom stavu, mora da pruži ljudima odgovore, barem na neki način.

Alstonova kritika i dodatne analogije

Alvin Plantinga i Vilijam Alston, takođe skeptični teisti, iznose dodatne argumente i analogije protiv RNA (Rouvog noseum pretpostavljanja). Alston, na primer, koristi analogije iz oblasti fizike i umetnosti. Ako neko ne razume zašto teorija iz fizike daje određene rezultate, to ne znači da ti rezultati nisu opravdani. Isto tako, ako neko ne razume zašto je slikar odabrao

određene komponente u svom delu, to ne znači da tu nema razumnog razloga. Alston se slaže sa Vikstrom u tome da ljudi, kao neiskusni posmatrači, nisu u mogućnosti da uoče razloge za Božje dopuštanje patnje, ali dodaje da to ne znači da ti razlozi ne postoje.

Iako Alstonove analogije imaju svoje vrednosti, one se suočavaju sa sličnim problemima kao i analogije roditelja i deteta. Naime, kada je u pitanju ljudska patnja, verovatno postoji očekivanje da Bog, koji je ljubazan i saosećajan, pruži ljudima bar neko objašnjenje za to što se dešava. S druge strane, u svetu umetnosti ili fizike, nismo u mogućnosti da procenjujemo razloge zbog naše nekompetencije u tim oblastima. Takođe, Alstonova analogija sa „teritorijom“ koju pokušavamo da istražimo, s obzirom na našu potpunu nepoznanicu, ne uzima u obzir specifičnost ljudske situacije. Ako Bog postoji i dopušta zlo, biće potrebno da On pruži ljudima neku vrstu uputstva kako da razumeju te razloge, jer bi inače bio nedostupan, a to bi bilo u suprotnosti sa idejom ljubaznog i saosećajnog Boga.

Skeptički teizam, koji se zasniva na Vikstrinom CORNEA principu, predstavlja ozbiljan izazov za evidencijalne argumente protiv postojanja Boga. Prema ovoj poziciji, ljudska bića nisu u mogućnosti da uoče razloge koje Bog može imati za dopuštanje zla. Iako su analogije koje koriste skeptični teisti korisne za ukazivanje na epistemološke granice ljudskog razumevanja, postoje i značajne slabosti u ovom pristupu. Na kraju, postavlja se pitanje: ako Bog postoji kao savršeno saosećajno biće, da li bi mogao da ostavi svoje stvorenje u potpunoj neizvesnosti i nesvesnosti o razlozima za patnju? To ostaje jedno od ključnih pitanja u teističkoj filozofiji, koje izaziva dalja razmišljanja i diskusiju. (Izvor :Internet Encyclopedia of Philosophy)

Teodiceja: Odgovor na problematiku zla u kontekstu Božjeg postojanja

U istoriji filozofije, jedna od najtrajnijih i najubedljivijih dilema koje se postavljaju u kontekstu teologije i filozofije religije jeste problem zla. Problem se obično oblikuje kao izazov za postojanje Boga, koji se često opisuje kao svemoćan, sveznajući i savršeno dobar. Kako je moguće da Bog, ako je zaista svemoćan i dobar, dozvoljava postojanje zla u svetu? Ova dilema postavlja pitanje o Božjoj prirodi i njegovim delima u svetu. U savremenoj filozofiji religije odgovor na ovaj problem prepoznaje se kroz dva glavna pristupa a to su *teodiceja* i *defensivni (odbrambeni) stav*.

Teodiceja, kao filozofski pojam, označava pokušaj objašnjenja kako i zašto bi Bog dozvolio postojanje zla, dok se odbrana, ili „defensivni stav“, temelji na ideji da iako postojanje zla može biti nelogično ili teško razumljivo, to ipak nije nužno kontradiktorno sa verovanjem u Boga. Filozofi, kao što su Džon Hik i Alvin Plantinga, dali su značajan doprinos razvijanju različitih teodiceja, pri čemu se često pozivaju na slobodnu volju, duhovni razvoj ljudi i eshatološke perspektive.

Teodiceja je, u suštini, odgovor na pitanja koja postavlja problem zla. Takođe se definiše kao filozofski pokušaj da se opravda postojanje zla u svetu, s obzirom na to da je Bog opisivan kao savršeno dobar i svemoćan. Ovaj filozofski izazov prvi je postavio poznati teolog i filozof Gotfrid Vilhelm Lajbnic, koji je verovao da bi Bog morao da stvori najbolji od mogućih svetova, iako svet nije bez zla. Ovde dolazi do temeljne debate između dva pristupa: postojanja zla kao neizbežnog rezultata slobodne volje i mogućnosti za duhovni rast i razvoj, naspram verovanja u to da zlo nije opravdano, jer ga Bog nije sprečio.

Jedna od najpoznatijih definicija teodiceje dolazi od Džona Milтона, koji je rekao da teodiceja pokušava da „opravda Božje puteve ljudima“. To znači da teodiceja pruža racionalno objašnjenje zašto Bog dozvoljava postojanje zla u svetu, iako je Bog uzvišen, svemoćan i dobar.

U modernoj filozofiji religije teodiceja se često koristi kao odgovor na evidencijalni problem zla, koji postavlja pitanje: Zašto bi Bog dozvolio toliko očiglednog i besmislenog zla, poput prirodnih katastrofa i ljudskih tragedija?

Razlikovanje između teodiceje i odbrane

Jedna od ključnih razlika u razmatranju problema zla u teološkoj filozofiji je razumevanje razlike između „teodiceje“ i „odbrane“. Teodiceja teži da pruži potpuno i razumno objašnjenje za postojanje zla u svetu, dok odbrana nudi samo mogućnost, ali ne i nužnost, da zlo može koegzistirati sa savršenim Bogom.

Prema filozofu Dž. L. Makiju, moguće je formulirati logički neuskладive tvrdnje o postojanju Boga i postojanju zla. Maki je smatrao da bi dva stava – Bog koji je svemoćan, sveznajući i savršeno dobar, i postojanje zla – trebalo biti kontradiktorni. Međutim, odgovor na ovu dilemu može biti prikazan kroz slobodnu volju kao ključnu komponentu stvaranja sveta. Sloboda izbora, prema ovoj odbrani, znači da ljudi imaju mogućnost da prouzrokuju zlo, ali to zlo nije neizbežno i nije u Božjoj moći da ga u potpunosti spreči bez narušavanja ljudske slobode.

Slobodna volja i moralno zlo

Jedan od najpoznatijih pristupa teodiceji dolazi od filozofa Džona Hika, koji se poziva na koncepciju „stvaranja duše“ (*soul-making*). Prema Hiku, Bog je stvorio svet u kojem ljudi mogu razvijati vrline i karakter, i to kroz suočavanje sa izazovima i patnjama. Ovaj razvoj karaktera podrazumeva da Bog dozvoljava postojanje zla, jer samo kroz iskustvo i prevazilaženje patnje ljudi mogu postati moralno i duhovno zreli. Ova teodiceja se temelji na ideji da su ljudi stvoreni slobodnima, te da ta sloboda podrazumeva mogućnost izbora između dobra i zla. Ako bi Bog sprečavao ljude da čine zlo, to bi značilo da bi oduzeo njihovu slobodu, čime bi onemogućio razvoj moralnih osobina kao što su hrabrost, ljubav i saosećanje.

U ovom kontekstu, moralno zlo postaje neizbežna posledica postojanja slobodne volje. Ukoliko ljudi imaju mogućnost da biraju između dobra i zla, to znači da postoji rizik da ljudi odaberu zlo. Bog, međutim, ne može stvoriti svet u kojem bi slobodna volja postojala, ali bez mogućnosti da se donesu loši moralni izbori. Dakle, slobodna volja ne samo da omogućava postojanje moralnog dobra već takođe dopušta postojanje moralnog zla.

Dužnost Boga da spreči zlo

Iako teodiceja pruža objašnjenje za postojanje zla, neki filozofi smatraju da čak i u okviru slobodne volje Bog ima moralnu odgovornost da spreči određeni nivo zla. Filozofi kao što su Majkl Tuli i Vilijam Rou tvrde da bi savršen Bog, ako bi znao da će ljudi koristiti svoju slobodnu volju da prouzrokuju nepotrebnu patnju i zlo, imao dužnost da interveniše i spreči takvo zlo. U tom smislu, postojanje tako strašnog zla kao što je Holokaust postavlja ozbiljan izazov za teodiceju.

Tuli i Rou sugerišu da, ukoliko Bog ima sposobnost da spreči zlo, a ne interveniše, to postavlja pitanje o njegovom moralnom karakteru. Ako bi Bog mogao da spreči zlo, a ne učini to, onda bi bio odgovoran za moralnu nepravdu. Ovaj argument ukazuje na to da možda postoji neka vrsta moralne odgovornosti koja nije u potpunosti zadovoljena unutar tradicionalnih teodicejskih odgovora.

Stvaranje duše i postojanje prirodnog zla

Kada govorimo o prirodnom zlu – poput zemljotresa, poplava i bolesti – koje ne zavisi od ljudskih odluka, teodiceja se suočava s dodatnim izazovom. Prema Džonu Hiku, čak i prirodno zlo može imati svoju ulogu u „stvaranju duše“. Naime, prema ovoj tezi, prirodne katastrofe i patnje mogu biti sredstva za moralni i duhovni rast, jer one mogu podstaknuti ljude da pokažu hrabrost, saosećanje i solidarnost u suočavanju sa patnjom. Ovaj pristup nastoji da objasni da zlo nije samo rezultat ljudske slobode, već i način na koji ljudi mogu razviti vrline kroz suočavanje sa neizbežnim patnjama i tragedijama.

Iako ovaj pristup nudi objašnjenje za prirodno zlo, još uvek ostaje pitanje zašto bi Bog dozvolio toliku količinu zla, posebno onu koja ne deluje kao „neophodna“ za razvoj duhovnih vrline. Kako bi bilo moguće opravdati nehumanost i razmere tragedija poput Holokausta? Da li je opravdanje božanske dopuštenosti za takve katastrofe uopšte moguće u okvirima tradicionalnih teodiceja?

Teodiceja je pokušaj da se opravda postojanje zla u svetu u kojem Bog postoji kao svemoćno, savršeno dobro biće. Iako postoji niz filozofskih odgovora na ovaj problem, uključujući teodiceju slobodne volje, duhovnog stvaranja i postojanja prirodnog zla, postoji i ozbiljna kritika ovih odgovora koja ukazuje na to da postojanje zla, naročito prirodnog i besmislenog zla, postavlja ozbiljne izazove za teističke i filozofske sisteme. Iako teodiceja pruža racionalne odgovore na pitanje o postojanju zla, duboko pitanje o moralnoj odgovornosti Boga i prirodi patnje ostaje i dalje predmet intenzivne filozofske i teološke debate.

Dalji odgovori na evidencijalni problem zla

U filozofiji religije, jedan od najvažnijih izazova sa kojima se susreću teisti jeste problem zla. Iako su mnogi filozofi pokušavali da daju odgovore na pitanje o postojanju zla u svetu u kojem se veruje u Boga, neki argumenti i dalje ostaju teško razlučivi. Jedan od najpoznatijih argumenata koji se koristi u ovom kontekstu je evidencijalni argument od zla koji je razvio Vilijam Rou. Rou tvrdi da postojanje zla u svetu predstavlja snažan dokaz protiv postojanja svemoćnog, sveznajućeg i potpuno dobrog Boga. Međutim, postoje odgovori koje teisti mogu ponuditi kako bi obranili svoju veru u Boga, uprkos ovom izazovu. Istražićemo i dalja razmatranja i odgovore na Rouov argument, razmatrajući nekoliko strategija koje teisti mogu primeniti kako bi obranili svoju veru.

Dž. E. Mur pomak kao odgovor na evidencijalni argument

Jedan od odgovora koji teisti mogu koristiti, kao odgovor na Rouov evidencijalni argument, jeste pozivanje na ono što Rou naziva „Dž. E. Murov pomak“. Ovaj pristup podrazumeva promenu perspektive u samom temelju argumenta. Dž. E. Mur je poznat po svom stavu da, u filozofiji, kad se suočimo s argumentom koji je problematičan, možemo krenuti od suprotnog stava i iznositi dokaze koji podržavaju našu početnu poziciju. U kontekstu Rouovog argumenta, teistima se nudi mogućnost da iznesu dokaze koji potkrepljuju postojanje svemoćnog, sveznajućeg i potpuno dobrog Boga, odbijajući tako zaključke koje Rou povlači.

Možda bi teista mogao da tvrdi da postoje neosporni dokazi u korist postojanja Boga, kao što su kosmološki i dizajnerski argumenti, ili pozivanja na religijska iskustva. Ovo je metod koji, na prvi pogled, može izgledati efikasno, jer bi teista zapravo okrenuo dokaznu logiku protiv svog protivnika. Ipak, problem sa ovom strategijom je u tome što je potrebno mnogo snažnijih dokaza kako bi se potkrepila tvrdnja o postojanju Boga u njegovom tradicionalnom teološkom

smislu. Kosmološki i dizajnerski argumenti, koji su često korišćeni da bi se dokazala postojanja Boga, obično se bave samo osnovnim postojanjem Boga, a ne nužno i njegovim svojstvima kao što su savršenstvo i potpuno dobrostanje. Takođe, teorija religijskih iskustava ima brojne slabosti u vezi sa pitanjem njihove objektivnosti i univerzalnosti. Stoga, čak i uz korišćenje Dž. E. Murovog pomaka, teistima može biti teško da ponude dovoljno snažne dokaze koji bi uverili skeptike u postojanje svemoćnog, sveznajućeg i potpuno dobrog Boga.

Odgovor procesne teologije: Bog nije svemoćan

Drugi mogući odgovor na evidencijalni argument zla odnosi se na promenu tradicionalnog shvatanja Boga, što se naziva procesnom teologijom. Procesna teologija, koju je popularizovao filozof i teolog Čarls Hartshorn, tvrdi da Bog nije svemoćan na način kako to tradicionalna teologija opisuje. Procesni teisti se slažu s Rouovim argumentom da postojanje svemoćnog Boga ne bi bilo kompatibilno s postojanjem zla, ali tvrde da to nije potrebno da bi verovali u Boga.

Prema ovom shvatanju, Bog nije biće koje ima neograničenu moć da interveniše u svakom aspektu stvarnosti, već je Bog biće koje se razvija i čija moć je ograničena. Procesna teologija sugerise da je Bog prisutan u svetu, ali nije odgovoran za svako zlo koje se dešava. U procesu stvaranja, Bog je uvek u potrazi za dobrom, ali mu nije moguće u potpunosti kontrolisati kako će se stvari razvijati. Bog ne bi mogao da spreči zlo bez narušavanja slobode stvorenja i njihovih prirodnih zakona.

Ova perspektiva može biti atraktivna za one koji žele da pomire postojanje zla s verovanjem u Boga, ali ona ima svoje nedostatke. Ako Bog nije svemoćan, pitanje se postavlja zašto bi uopšte trebalo verovati u njega kao u biće koje zaslužuje obožavanje i predanost. Da li bi Bog, koji nije u potpunosti moćan, mogao biti predmet naše potpune predanosti i vere? Ako Bog nije u potpunosti odgovoran za postojanje zla, kakav je smisao u njegovom obožavanju? Kroz ovaj odgovor, Bog postaje mnogo manje savršen, a religijska posvećenost ovom „ne-potpunom“ Bogu postavlja ozbiljne filozofske i teološke izazove.

Odgovor radikalne teologije: Bog nije potpuno dobar

Radikalniji pristup u odgovoru na Rouov argument uključuje ideju da Bog nije potpuno dobar, pa stoga ne bi bio savršen kao što je to tradicionalno prikazano u teologiji. Ovo je stav koji zauzimaju neki teisti koji smatraju da postojeće predstave o Bogu kao biću koje je „savršeno dobro“ nisu utemeljene u stvarnosti. Prema ovoj perspektivi, Bog je bogatiji, složeniji i ambivalentniji entitet, koji se ne može svesti samo na kategoriju dobrog i savršenog bića.

Teisti koji podržavaju ovaj pristup smatraju da je zlo u svetu deo Božje prirode, koja uključuje i tamnu, nekompletiranu stranu. Bog, prema ovoj teoriji, nije nedostatan, nego se razvija i suočava sa vlastitim „problemima“. Ovaj pristup omogućava teistima da priznaju postojanje zla u svetu, a da ne moraju da se odreknu svoje vere u Boga. Međutim, ovde se postavlja pitanje – ako Bog nije potpuno dobar, šta to znači za odnos između vernika i Boga? Da li je još uvek opravdano verovati i obožavati takvog Boga? Iako ovaj pristup može odgovoriti na pitanje o zlu, on stvara nove teološke i moralne dileme.

Svaka od ponuđenih reakcija na Rouov argument ima svoje prednosti, ali i duboke nedostatke. Murov pomak, premda može izgledati kao efikasan odgovor, suočava se sa teškoćama u pružanju dovoljno jakih dokaza koji bi podržali postojanje savršenog Boga. Takođe, procesna teologija i radikalna teologija donose značajna pitanja o tome šta znači

obožavati i verovati u Boga koji nije svemoćan ili potpuno dobar. Kada Bog nije savršen, gube se značaj i dubina mnogih religijskih stavova, kao što su ljubav prema Bogu, totalna posvećenost i poverenje.

Evidencijalni argument o zlu koji je izneo Vilijam Rou ostaje jedan od najtrajnijih i najizazovnijih problema u filozofiji religije. Iako postoje različiti odgovori koje teisti mogu koristiti da bi se odbranili od ovog argumenta, nijedna strategija nije potpuno bez problema. Murov pomak, procesna teologija i radikalna teologija svi nude odgovore koji se mogu smatrati uspešnim u određenoj meri, ali oni donose nove izazove za teiste, uključujući pitanja o prirodi Božje moći, dobrote i obožavanja. Na kraju, i dalje ostaje otvoreno pitanje da li je moguća potpuna sinteza između postojanja zla u svetu i verovanja u svemoćnog, sveznajućeg i potpuno dobrog Boga. Iako je teško doneti konačan zaključak, jasno je da Rouov argument od zla ima dubok uticaj na filozofiju religije, ostavljajući teoretičare i teiste pred ozbiljnim filozofskim pitanjima i izazovima.

Problem zla

Jedno od najdubljih i najtrajnijih pitanja filozofske teologije glasi : kako pomiriti postojanje zla sa postojanjem Boga koji je svemoćan, sveznajući i savršeno dobar. Ova tema se analizira kroz osam tematskih celina koje obuhvataju ključne filozofske distinkcije, različite formulacije argumenta iz zla, kao i odgovore na taj argument, uključujući refutacije, odbrane i teodiceje.

Na početku, u samom uvodu, razmatraju se različita značenja pojma „Bog“, uključujući metafizičke i religiozne interpretacije. Metafizičke interpretacije vide Boga kao nužno biće, uzrok svega postojećeg ili kao samo biće, dok religiozne interpretacije Boga povezuju sa objektom obožavanja i ispunjenjem temeljnih ljudskih težnji, kao što su pravda, pobeda dobra i besmrtnost. Ako Bog poseduje osobine svemoći, sveznanja i moralne savršenosti, postavlja se pitanje kako je moguće da u svetu postoji toliko zla.

Razmatraju dve osnovne verzije argumenta iz zla: deduktivne (logičke) i induktivne (evidencijalne). Deduktivne verzije tvrde da je postojanje Boga logički nespojivo sa postojanjem zla, dok evidencijalne verzije tvrde da postojanje zla čini verovanje u Boga nerazumnim, iako ne logički nemogućim. Unutar evidencijalnih pristupa razlikuju se direktne i indirektne verzije, kao i one koje se oslanjaju na bajesovsku verovatnoću.

Zlo se analizira kroz pokušaj potpune refutacije, koji uključuje tvrdnje o ograničenosti ljudskog znanja, ideju da ne postoji „najbolji mogući svet“, i oslanjanje na ontološki argument za postojanje Boga. Sledeće se razmatraju odbrane, koje ne pokušavaju objasniti zašto zlo postoji, već samo pokazati da njegovo postojanje nije logički nespojivo sa postojanjem Boga. Primeri za to uključuju pozivanje na pozitivne dokaze za postojanje Boga, tvrdnju da je verovanje u Boga osnovno i neizvedeno, i indukciju zasnovanu na delimičnom uspehu teističkih objašnjenja.

Teodicejama pokušavaju opravdati postojanje zla u svetlu Božje prirode. Klasične teodiceje uključuju „teodiceju duhovnog razvoja“ (*soul-making*), koja tvrdi da zlo ima ulogu u moralnom i duhovnom razvoju čoveka; „teodiceju slobodne volje“, koja tvrdi da je slobodna volja nužna za moralnu vrednost, ali omogućava i činjenje zla; kao i tvrdnje da su prirodni zakoni i mogućnost velikog zla neophodni za postojanje moralno značajnih izbora. Postoje teodiceje koje se oslanjaju na verske doktrine i otkrivenja.

Mnogi filozofi i analitičari razmatraju i odbranu teodiceja koje se oslanjaju na ideju „globalnih svojstava“ sveta, sugerirajući da svet kao celina može imati vrednosti koje opravdavaju postojanje lokalnih zala. Ove pristupe karakteriše epistemološka poniznost i priznanje da ljudska perspektiva možda nije dovoljna za potpuno razumevanje božanskog plana.

Zlo ostaje jedno od najizazovnijih pitanja u filozofiji religije, jer zahteva balansiranje između racionalne analize i metafizičkih pretpostavki, između moralne intuicije i teološke doktrine. Iako nijedno rešenje nije univerzalno prihvaćeno, bogatstvo argumenata i odgovora svedoči o dubini i kompleksnosti ovog filozofskog problema. (Izvor Stanfordova biblioteka)

Teodiceja u kontekstu hrišćanstva i budizma

Različite religije na različite načine pokušavaju da pomire postojanje zla i patnje na svetu sa postojanjem svemogućeg dobrog božanstva.

U hrišćanskoj teodiceji, zlo se često povezuje sa prvobitnim grehom Adama i Eve koji je čoveku doneo moralnu i prirodnu patnju. Ovaj hrišćanski koncept fokusiran je na pitanje moralnog pada i njegovih posledica.

U budizmu ne postoji takav koncept prvobitnog greha. Patnja nije rezultat neposlušnosti prema bogu ili bogovima, već je prirodni deo postojanja i može se prevazići kroz ličnu disciplinu i samospoznaju. Buda ne vidi uzrok čovekove patnje u božanskoj volji, već u unutrašnjim željama i iluzijama koje ljude drže u ciklusu ponovnih rođenja i patnje. Ovaj pristup nije samo filozofski, već pruža konkretan metod za izlazak iz tog začaranog kruga. Naime, Buda vidi zlo kao stvaran problem koji se mora rešiti. Kako je izvor patnje u ljudskoj želji, žudnji za onim što nije postojano, što je prolazno, uključujući materijalne stvari, status ili čak emotivne veze, Buda smatra da se eliminisanjem želje, eliminiše i patnja. Njegova etika i praksa se oslanjaju na svesno suzbijanje želja i kontrolisanje emocionalnih impulsa.

Budizam je filozofija i religija koja se temelji na jednostavnom ali dubokom razumevanju prirode patnje i načina na koji je moguće prevazići je kroz samospoznaju, disciplinu i meditaciju. Centralni cilj je oslobađanje od patnje i postizanje prosvetljenja. U svetu prepunom nesigurnosti i bola, Budin nauk o putu ka slobodi kroz unutrašnju transformaciju ostaje relevantan i inspirativan, pružajući svim ljudima, bez obzira na vreme ili okolnosti, put ka dubljem razumevanju sebe i sveta oko sebe.

Iako budizam i hrišćanstvo uče da je život prolazan, da patnja postoji i da je potrebno prevazići ovo stanje ka nečemu višem i duhovnijem, obe religije ističu važnost ljubavi i saosećanja prema drugim ljudima, kao i morala i etičkog života. Buda je naglašavao unutrašnju prosvetljenost i smanjenje ličnih želja, dok Isus u hrišćanstvu poziva ljude na ljubav prema bližnjem i oproštaj. Međutim, dok budizam uči da se „spasenje“ postiže putem unutrašnje transformacije, hrišćanstvo veruje da je Isus Hristos taj koji nudi spasenje kroz njegovu žrtvu. (Izvor religija.me)

Kraljica Elizabeta I, koja je stupila na presto Engleske 1558. godine nakon smrti svoje polusestre Meri Tjodor, predstavljala je izuzetno kompleksnu političku figuru čija je vladavina bila oblikovana dubokim verskim i političkim tenzijama. U kontekstu obnove katoličanstva tokom prethodnog režima, Elizabeta je pokazala izuzetnu političku pronicljivost uspostavljajući uravnotežen odnos prema Anglikanskoj crkvi i rimokatoličkoj zajednici. Svesna rizika građanskih sukoba izazvanih verskim podelama, ona je sistematski težila pronalaženju srednjeg puta, čime je doprinela stabilizaciji kraljevstva u izuzetno nestabilnom periodu engleske istorije.

Njena unutrašnja politika bila je definisana otpornošću na brojne unutrašnje i spoljne pritiske. Elizabeta je tokom svoje četrdesetpetogodišnje vladavine uspešno odolevala papinskim kletvama, ekskomunikaciji, katoličkim opozicionim pokretima i složenim političkim spletkama koje su dolazile iz Evrope. U tom kontekstu, posebno se ističe pokušaj državnog udara iz 1601. godine, koji je predvodio njen nekadašnji miljenik erl od Esekse. Ovaj događaj jasno osvetljava Elizabetinu sposobnost da prepozna i neutralizuje političke opasnosti, ali i da pravovremeno interveniše kada pretnje potiču iz najbližeg kruga saradnika.

U spoljnoj politici, Elizabeta I je zabeležila niz značajnih uspeha koji su definisali Englesku kao rastuću pomorsku i trgovinsku silu. Poražavanje španske Nepobedive armade 1588. godine pod komandom ser Frensis Drejka označilo je ključnu prekretnicu u geopolitičkoj ravnoteži Evrope. Tokom njenog mandata došlo je do procvata prekoatlantske trgovine, osnivanja kolonija u Severnoj Americi i uspostavljanja monopolističkih trgovačkih kompanija koje su uticale na oblikovanje globalne trgovinske mreže. Kraljica-devica, kako je često nazivana, uspešno je očuvala autoritet monarhije bez sklapanja braka, što dodatno osvetljava njen politički identitet kao nezavisne i suverene vladarke.

Konačno, značajan aspekt njene vladavine ogleda se i u kulturnom životu, naročito kroz odnos prema pozorištu i umetnosti. U pokušaju da manipuliše javnim mnjenjem pred sopstvenu pobunu, erl od Esekse je angažovao Šekspirovu trupu da izvede dramu *Ričard II*, aludirajući na slabog i nepravednog monarha. Međutim, Elizabeta je pokazala visoku stepen obazrivosti i političke intuicije, te je na vreme prepoznala potencijalnu pretnju i preduzela mere koje su onemogućile realizaciju plana. Ovaj slučaj predstavlja paradigmatičan primer načina na koji je Elizabeta kombinovala političku mudrost, pragmatizam i suverenost u cilju očuvanja stabilnosti krune i autoriteta monarhije. (Bečanović-Nikolić 2013: 28–29)

Vilijam Šekspir (1564–1616) živio je u Engleskoj u vremenu velikih društvenih promena, izazvanih reformacijom koja je duboko uzdrmala katoličku crkvu. U vreme kada je Engleskom vladao Henri VIII, to je bila katolička zemlja. Kada je Vilijam imao petnaestak godina, protestantski reformisti su već bili jako aktivni i istrajni u nameri da ukinu sve što je predstavljalo vezu sa katoličkom kulturom i običajima. Tu su spadale i gostujuće predstave, takozvani moraliteti, koje je Vilijam rado gledao sa svojim vršnjacima i svojom porodicom. One su uslovile njegova kasnija shvatanja i doživljaj pozorišta. (Grinblat 2006: 37)

U vreme kada je Šekspir radio i stvarao u Londonu a to je kraj 16. i početak 17. veka, Engleska je bila protestantska zemlja. Godine 1559. kraljica Elizabeta je Aktom o supremaciji ukinula papsku vlast i ponovo je uspostavljena Crkva Engleske, sa monahom na čelu. Takođe je donet i Akt o uniformisanosti, kojim je zabranjena katolička misa. Godine 1581. je propisana kazna za one koji nisu prisustvovali crkvenim bogoslužjenjima.

„Prema pisanim svedočanstvima, većina Engleza išla je u crkvu i učestvovala u glavnim obredima, krštavani su bili praktično svi, a većina je, bar na Vaskrs, pristupila pričešću“ (Groves 2007: 25). Religija Šekspirovog vremena je bilo hrišćanstvo. U Londonu nije živelo puno Jevreja i muslimana. Crkva je bila u samom sedištu zajednice, gde su se dešavala krštenja, venčanja i sahrane. Elementi ovakve religije su opstali do dana današnjeg. Šekspirova Engleska bila je „svet u kome su aluzije na hrišćansko verovanje i praksu predstavljale zajednički imenitelj koji je više od svega drugog, povezivao ljude različitih društvenih slojeva, religija i polova“ (Shell 2010: 66).

Hrišćanstvo u vreme Šekspira, naročito kroz učenje Starog i Novog zaveta, pružalo je osnovu za razumevanje prirode zla i patnje u svetu. U istočnom hrišćanstvu zlo predstavlja ontološku i moralnu kategoriju, odnosno svojstvo palog sveta, vezano za sposobnost razumnih bića, koji imaju volju, da se odreknu Boga. U Starom zavetu Bog se smatra kao tvorevina jednoga i blagoga Boga:

„Tada pogleda Bog sve što je stvorio, i gle, dobro beše veoma“. (Post. 1, 31)

Bog je prikazan kao stvoritelj i vladar sveta. U Novom zavetu kroz Isusa Hrista naglašavaju se ljubav i spasenje.

U Starom zavetu zlo je često povezivano sa neposlušnošću Božjim zapovestima. Susret čoveka sa zlom bilo je jedno od najvećih iskušenja religije Starog zaveta. Pitanje kako je zlo moguće u stvorenom svetu i kakvu ulogu ima povezano je sa problemom odnosa zla i Boga. U Starom zavetu dobro i zlo nisu sile koje postoje samostalno i koje deluju na ljude nezavisno od bilo čega drugog. U Knjizi o Jovu patnja pravednog čoveka Jova postavlja osnovno pitanje o postojanju zla: zašto pravednici pate?

Iako Jov nikada ne dobija jasno objašnjenje za svoju patnju, on prepoznaje da su Božji putevi veći od ljudskog razumevanja: „Gospod je dao, Gospod je uzeo, neka je blagosloveno ime Gospodnje“ (Jov 1: 21). Ovaj citat ukazuje na hrišćansku ideju o Božjoj suverenosti, gde je zlo u svetu deo Božjeg plana, iako ne možemo uvek razumeti njegove razloge. Dobro i zlo sustižu čoveka po Božjoj volji. Gospod se zalagao kod Satane za Jova, ali uzalud. Ne možemo se nadati da će svakog grešnika zlo i stići, kao što nažalost ne možemo biti ljuti na Boga kada nevini poput Jova stradaju.

„Gospode, Bože moj [...], e da li je nepravda u rukama mojim, e da li uzvratih onima koji mi uzvraćahu zla? Neka zato padnem od neprijatelja mojih prazan“ (Ps. 7, 4–5).

U Novom zavetu zlo se često vezuje za greh, a Isusova učenja o ljubavi i pokajanju naglašavaju mogućnost iskupljenja. U Jevanđelju po Mateju (15, 19) Isus govori: „Jer iz srca izlaze zle misli, ubistva, preljuje, bludništva, krađe, lažno svedočenje, hulje.“ Zlo, dakle, nije samo spoljašnji čin, već počinje u srcu, u unutrašnjoj prirodi čoveka. Ovo je ključna tačka u razumevanju moralnih dilema koje preživljavaju Šekspirovi likovi, koji se suočavaju sa zlom kako unutar sebe tako i u spoljašnjem svetu.

Šekspirove tragedije, naročito *Hamlet*, *Magbet*, *Kralj Lir* i *Otelo*, duboko se bave pitanjem zla i moralnosti. U *Hamletu* Hamletova dilema između delovanja i pasivnosti odražava hrišćansko pitanje o slobodnoj volji i odgovornosti. Hamlet je suočen sa pozivom na osvetu, što je pitanje moralnosti koje ima duboke religijske implikacije. Da li je pravo delovati sa namerom da se kazni zlo, ili se treba povući i prepustiti Božjoj volji, kao što je to prikazano u Jovu?

Hamlet, kao i mnogi likovi u Bibliji, traži smisao u svetu koji je prepun zla, prepoznajući da je svet utemeljen na moralnim dilemama koje nadmašuju ljudsku sposobnost razumevanja.

U *Magbetu* zlo dolazi iz ambicije i potrage za moći, što je rezultat unutrašnjeg moralnog pada. Magbet i njegova žena ledi Magbet suočavaju se sa krivicom koja ih tera da počinje užasne zločine, što ponovo podseća na hrišćansku ideju da je zlo proizvod unutrašnjih želja koje se suprotstavljaju Božjoj volji. Ovaj pad u zlo nije samo spoljašnji čin, već rezultat unutrašnje borbe i pokvarenosti duše.

Kralj Lir pruža još jedan pogled na zlo u hrišćanskom kontekstu, kroz Lirovu borbu sa njegovom vlastitom greškom i njegovim ispadima. Lir je suočen sa posledicama svojih loših odluka i neprepoznavanja istinske ljubavi prema svom najmlađem detetu. Zlo u *Kralju Liru* postaje više povezano sa neprepoznavanjem istine i istinskih vrednosti, što je suprotno hrišćanskoj etici ljubavi i pravde.

U *Otelu* zlo je povezano sa ljubomorom, strahom i manipulacijom. Jago, kao predstavnik zla, manipuliše Otelom kroz njegovu nesigurnost i ljubomoru, stvarajući katastrofu. Otelov pad u zlo kroz emocionalne i moralne dileme jasno pokazuje da zlo počinje u srcu, kako Isus naglašava u Novom zavetu.

Ove tragedije nisu samo literarna dela, već služe kao ogledala hrišćanskog moralnog učilišta. Kroz svoje likove, Šekspir istražuje unutrašnju borbu sa zlom, pokajanjem, moralnom odgovornošću i sudbinom, što sve odražava duboke teološke i filozofske dileme koje su bile prisutne u hrišćanskoj misli tog vremena. Zlo u Šekspirovim delima nije samo nešto što je spoljašnje, već je i unutrašnja borba, i ta borba je u skladu sa hrišćanskom idejom da svakom čoveku data slobodna volja, ali i odgovornost za izbor između dobra i zla.

Pitanje Šekspirovog autorstva: teorije, sumnje i argumenti

Jedno od neizbežnih pitanja u šekspirološkim studijama jeste identitet autora dela pripisanih Vilijamu Šekspiru iz Stratforda na Ejvonu, koji je kršten 26. aprila 1564. godine. S obzirom na njegovo skromno poreklo – sin zanatlije i proizvođača rukavica Džona Šekspira i domaćice Meri Arden – često se postavlja pitanje da li je takva osoba mogla posedovati duboko znanje iz oblasti politike, filozofije, klasične književnosti i dvorskih običaja koje Šekspirova dela svedoče.

Ove sumnje su utemeljile više alternativnih teorija autorstva. Jedna od najuticajnijih pretpostavki je da je pravi autor dela bio aristokrata i pesnik, XVII erl od Oksforda, Edvard de Vir, čiji su životni kontekst, obrazovanje i društveni status odgovarali profilu obrazovanog autora dramskih remek-dela kao što su *Hamlet*, *Kralj Lir* ili *Julije Cezar*. (Bečanović-Nikolić 2013: 21)

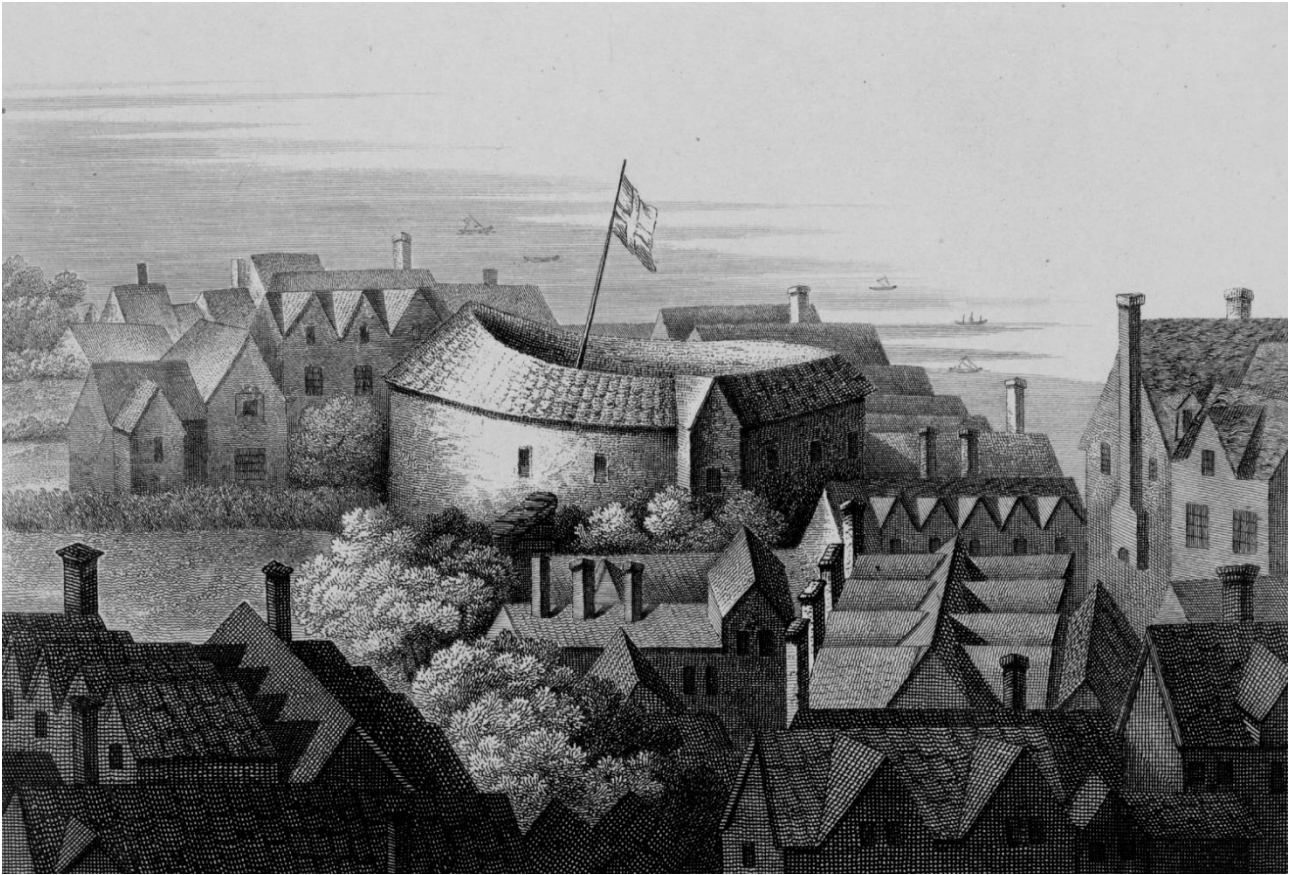
U 19. veku formirana je i druga jaka struja tumačenja koja tvrdi da je autor Šekspirovog opusa bio filozof, esejista i politički mislilac – Frensis Bekon, savetnik kraljice Elizabete I i kralja Džejmsa I. Ova teorija bila je toliko rasprostranjena da je jedno vreme postojao i specijalizovani časopis *Bejkonski* posvećen njenom istraživanju. (Bečanović-Nikolić 2013: 22)

Takođe se često pominje Kristofer Marlo, poznat po obrazovanju, poznavanju klasičnih jezika i prisustvu u intelektualnim krugovima elizabetanske Engleske. Zbog njegove prerane smrti, teorije koje mu pridaju autorstvo Šekspirovih dela zahtevaju dodatne hipoteze o tajnom nastavku rada. Pojedini autori su išli još dalje, sugerišući da je čak i sama kraljica Elizabeta I, poznata po obrazovanosti i oštrom umu, mogla biti autorka dela koja se pripisuju Šekspiru, ili

da su dela pisali pripadnici njenog intelektualnog kruga, poput Meri Herbert ili sestre pesnika Filipa Sidnija. (Bečanović-Nikolić 2013: 22)

S druge strane, postoji i snažna odbrana tradicionalnog stanovišta da je upravo Vilijam Šekspir iz Stratforda bio pravi autor dela. Iako nije imao univerzitetsko obrazovanje, njegovo osnovno i srednje obrazovanje uključivalo je osmogodišnju školu u kojoj su se prevodili rimski klasici poput Ovidija, Vergilija, Plauta i Terencija. Savremeni istoričari, poput Bena Džonsona, potvrđuju da je Šekspir znao „malo latinskog i još manje grčkog“, ali je bio dovoljno obrazovan da razvije izražen osećaj za jezik, kompoziciju i stilsku varijaciju. Njegovo delo svedoči o širokom obrazovanju koje uključuje poznavanje filozofskih pitanja, stilskih figura i klasičnih književnih uzora, kao i poznavanje jezika – ne samo engleskog već i latinskog, italijanskog i francuskog. Stoga, iako bez formalnog akademskog zvanja, Šekspir je pokazivao sposobnosti koje su mu omogućile da stvara tekstove izuzetne umetničke i intelektualne vrednosti. (Bečanović-Nikolić 2013: 23)

II Istorijski pregled tragedije: pre i posle Šekspira



Slika 2: *The Globe Theatre*, Wenceslaus Hollar, 1810

Tragedija u kontekstu starogrčke književnosti

Helenska književnost nije samo helenska – postavši jednom vrstom uzora i neiscrpnog simboličkog fundusa, njene tragove prepoznavamo u mnogim kulturama. Nesumnjivo je da su drevni Rim i antička Grčka obilovali uzorima na koje se Šekspir ugledao. Preko novele *Pandesto: trijumf vremena* koju je 1588. godine napisao Robert Grin, helenski roman je postao daleki predak Šekspirove *Zimske bajke*. Prema liku plemenitog razbojnika Tijamida u Heliodorovom romanu oblikovan je Valentin u Šekspirovoj komediji *Dva gospodina iz Verone*. Na helenski ljubavni roman ugledali i drugi autori engleske književnosti 16. veka poput Filipa Sidnija (1554–1586) u pastoralno-viteškom romanu *Arkadija grofice Pembrok* i Viljema Vokera u *Panu*. (Miloš Đurić 1997: 369)

Problem zla u antičkoj filozofiji uvodi nas u nedvosmislena razilaženja stoičke i epikurejske škole. Prema Epikuru, samo postojanje zla znači da se bogovi ne brinu ni za ljude, ni za svet jer, ako bi hteli da uklone zlo iz sveta, a to ne bi mogli, tada bi bili nemoćni; a ako bi to mogli, ali ne bi hteli, bili bi zli.

Sidarta Gautama je smatrao da postoje četiri osnovna razloga zbog kojih čovek čini zlo: to su žudnja, ljutnja, neznanje i strah. Preplavljen nekim od ovih osećanja, čovek gubi etički kompas i tone u druge, „mračne“ nivoe svesti. Buda je tvrdio da nam zlo ne može biti naneseo spolja, jer, „nema zla za onoga ko ga ne čini“.

U duhovnoj istoriji Helade ne možemo naći doba koje bi bilo bogatije mogućnostima no što je 6. vek pre Hrista. Platonov duh prodiro doduše u 4. vek. Vezan je za doba pre Persijskih ratova vezama koje tek sada počinju da bivaju jasne. Način na koji filozofija i tragedija prodiru u svesni život nacije oko 500. godine, svakako je duhovni događaj, pri kome nam „najviše staje dah“. On ostaje čudo usred „grčkog čuda“, a to njegovo izbijanje skoro u isti mah, a na raznim ravnama, znači da su sile 6. veka bile u osnovi jedinstvene, znači da su filozofija i tragedija nikle u suštini iz jednog korena. (Savić-Rebac 2015: 282–283)

Stvaralački impulsi drevne Grčke potiču iz autentičnog stanja poleta, neuporedivog uzbuđenja ljudske duše koju, međutim, ne povlašćuje grozničavo bunilo, nekontrolisano dejstvo haosa. A opet, ekstaza dospeva u sam kult kao najviši stupanj egzaltacije duha. U tragediji, koja je tesno vezana za Dionisov princip i ekstatični kult Dionisov, možda se najjasnije vidi ovaj napor grčke misli da ne ostavi, kako to slikovito izražava Anica Savić Rebac, „obezoružanu dušu“. Pitanje o granici u ovakvoj koncepciji misli i osećanja možda je i suvišno, smatra Savić-Rebac, jer je razum u Grka suštinski obeležen ekstazom, čak nezamisliv bez nje, te je i samo to stanje vrhunca u izvesnom smislu disciplinovano, drugačije usmereno no u drugim kulturama. Upravo je „budno oko“ helenskog razuma sačuvalo tvorevine njihove umetničke i filozofske strasti i stvorilo „kosmos, najpotpuniji koji je ikada stvoren“. Taj najpotpuniji kosmos počiva na silama koje će imati sudbonosni značaj za postanak antičke tragedije i filozofije većine mislilaca pre Sokrata. Religijska mistika, dominantno zastupljena na Heladi u 7. i 6. veku, i njeno duboko prožimanje sa jedinstvenim umetničkim i intelektualnim sposobnostima grčkog naroda, podstakle su stvaranje autentičnog, po značaju neuporedivog svedočanstva čovekove imaginacije i duhovnog stremljenja. Jer, religijsku mistiku znali su i znaju mnogi narodi, ali samo je antičko-jonski duh je stvorio tragediju i filozofiju. Iako savremeni tumači priznaju značaj religijskog mističnog impulsa za postanak tragedije priznaju danas, često se veoma razilaze u pogledu jačine i specifičnog karaktera toga impulsa.

Sloboda i plodnost helenske i dionisijsko-orfičke mistike, kao i stare eleusinske, potiče otuda što je možda najdublja osnova grčke religioznosti misterion kosmičkog postojanja. U to postojanje uneto je božanstvo ili pre, božanstva, i ono što je za Grke bilo prilično irelevantno – besmrtnost. Upravo je to tačka u kojoj se sreću mistika, filozofija i tragična poezija. A kako postojanja, pa dakle i besmrtnosti, nema bez umiranja, život i smrt kao celina čine besmrtnost u ovakvoj koncepciji, što nepogrešivo iskazuje Geteov stih:

„I dokle nemaš to,
To: 'umri i postani!'
Ostaćeš sumoran gost
Na mračnoj zemlji.“

Takva je imaginacija besmrtnosti u Eleusini, tako su je zamišljali orfičari koji su prihvatili i formirali kult Dionisa i u njemu oličili zamisao besmrtnosti u evoluciji kosmosa: tako ju je zamišljao Heraklit, za koga su jedno isto i život i smrt, Had i Dionis. Za sve ove misterije umiranje je deo kosmičkog postojanja, kosmičke besmrtnosti, kao i rođenje i ponovno rođenje. Dionisijsko-tragična misterija ili tragedija kroz „postani!“ naglašava „umri!“ . Time se izdvaja i u mnogim bitnim crtama razlikuje od ostalih misterija – jer, naročiti karakter tragičnog umiranja (Savić-Rebac 2015: 286).

Vilamović, na primer, na osnovu jedne antičke definicije da je tragedija „prikaz herojske sudbine u teškoj opasnosti“ ističe da je tek veza dionisijskih horova sa tragičnim mitom dala tragediji sadržinu, dušu, pa time i sam „tragični“ element – a to je delo visokog genija Eshilovog. (Vilamović 1921: 95). Zaključci Vilamovića su, smatra Anica Savić-Rebac, jednostrani, premda nema sumnje da je mit dao tragediji linije herojskih sudbina, i time onu specifičnu veličinu ličnosti i strasti bez koje ne možemo zamisliti pravu tragediju koju je, putem Seneke, i Šekspir primao od Atinjana.

U simboličkom korpusu antičke Grčke pohranjena je i dinamika izvršenja dela ili pak samo odlaganje, kasnije prepoznatljivo u Šekspirovoj formuli *to be or not to be*, tako rasprostranjenoj u kolektivnom znanju i sećanju da su granice između narodne poslovice i autorske rečenice, floskule i klasika, postale sasvim porozne. Pravda se u tragičkom kontekstu antičke drame ostvaruje kroz jedinstveni sklad između junaka i sudbine, akcije i trpljenja, života i smrti. Shodno tome, delati ili biti pasivan – nije samo po sebi značajno, koliko je presudno značajan trenutak kada misao prodire u delanje kao njegova psihološka i moralna stigma. Edip i Antigona, Hamlet i Magbet otelotvoruju posve drugačije stadijume spremnosti da se *opredele* činom, akcijom, ali je kod svakog podjednako izražena fatalnost samog opredeljenja. I, kao što je u umetničkom sklopu antičke tragedije važnija reč od akcije, tako je u njenom moralnom sklopu važnije saznanje o delu od samog dela. U saznanju je, dakle, posebnost, u saznanju je pohranjena sama tragička supstanca. Nasuprot mistici koja, kako piše Anica Savić-Rebac, projektuje ljudsku sudbinu u kosmos, i pozicionira se spram večnosti, antička tragedija „koncentriše kosmos u jednu pojedinačnu zemaljsku sudbinu“ (Savić-Rebac 2015: 389).

Prema tumačenju Anice Savić-Rebac, „Heleni su živeli u jednoj tako gustoj atmosferi umetničkih predstava i nedoglednih mitosa da je nisu iscrpili ni u svojoj bogatoj poeziji ni u svojoj još bogatijoj plastici. Njihova umetnička dela nisu, kao većina modernih, usamljeni spomenici u jednom pustom kraju, no samo pojedine kristalizacije te neiscrpane umetničke atmosfere“ (Savić-Rebac: 390). Naglašavajući plodotvornost helenskog pogleda na svet, a ukazujući na bogatstvo i neposrednost riznice mitova iz koje su preuzimali bogat materijal nikada ne ugrozivši vlastitu individualnost, autorka tvrdi da je samim tim i priroda za helenskog stvaraoca „zgušnjuta u mitska bića, nije, kao za nas, svagda nov predeo duše“. Uvek u dodiru sa onim suštinskim, sa elementarnim i prvobitnim, u dosluhu sa „čudom grčke mitologije“, stvarali su uz „pulsiranje kosmičkih sila“, obuhvatajući najširi domen duše. Sasvim na tragu Ničeove fascinacije snagom i dalekosežnošću antičkog bića, Anica Savić-Rebac zaključuje – „Možda su Grci u idealu Atene najdalje upravili pogled od svih smrtnih“. I sve te najobuhvatnije dimenzije, sva nesputanost kretanja duha u izazovnim, krajnjim smerovima, te „kosmičke sile skupa“, rekla bi Savić-Rebac, stvorile su grčku tragediju, i dale joj „jedan nepovratni svod Božanskoga, koji je čini apsolutno nedomašnom“.

Ukoliko o nastanku tragedije razmišljamo iz perspektive hibrisa (*ὑβρις*), možemo zamisliti da tragična misao bude nadahnutu, podstaknuta upravo predstavom prekoračenja, narušenog reda, simboličkom povredom koju čovek nanosi celokupnom poretku. Iako, dakle, tragedija nije sva u hibrisu, kao izvoru, iskustvo prestupa i pobune bitno određuje poetičku semantizaciju i stilizaciju tragičkog od starogrčke drame do Šekspirovog doba. Stoga će naše istraživanje velikim delom biti usredređeno na jedinstvene oblike i ishodišta transformacije koju hibris podrazumeva, budući da sa temom zla dolazimo u gotovo neposredan dodir tragičnog u odnosu između čoveka i boga. Tragični junaci u grčkoj drami moraju biti veliki ljudi u ovozemaljskom smislu, otuda je jasno zašto hor ne može biti nosilac herojskog, pa samim tim ni tragičkog principa. Za razliku od antičke tragedije kojom dominira simbolička čovečnost, kod Šekspira dominira karakter, čovek u psihološkom smislu, elementaran u svom postojanju. Najsilovitiji duševni pokreti, ludilo i patnje antičkih junaka, poput Ajanta i Herakla, pa čak i usamljenost najusamljenije među ljudima, Kasandre, odjekuju u kosmosu, u onom okviru

Božanskog, kako bi rekla Anica Savić-Rebac. Nasuprot antičkoj zagledanosti u bogove, Šekspirova renesansa polazi od čoveka, natopljena je krvlju, isprepletana nervaturom ljudskog postojanja, te je nesreća jednog izgnanika, poput Sofoklovog Edipa, daleko od nesreće kralja Lira. Hibris se kod Šekspira pojavljuje okružen znakom hrišćanske provenijencije, te u očajanju i agoniji pada naziremo obrise kazne za gordost i oholu samodovoljnost. U tom padu, međutim, pre nego narušeni poredak zasnovan na hrišćanskoj bogobojažljivosti, slomljeni junak odaje metafizičku pustoš, nepodnošljivu samoću. Slika izolovanog, usamljenog junaka, pri čemu ta samoća odaje nešto iskonsko, jednu vrstu metafizičke prepuštenosti samom sebi, prisutna je u drami *Magbet*. Ledi Magbet je uvek sama, i na vrhuncu opijenosti idejom o vlasti i kasnije, na naličju vlastitog plana, u mraku potpunog sunovrata. Sam Šekspir, „rušilac svetova“, piše (Savić-Rebac 2015: 392) „izgleda nem prema starim tragičarima, kao jedan usamljeni Lir u pustinji, i stoga mnogo nesretniji od njih“.

Zlo u antičkim izvorima: društvo, književnost, pozorište

Sofokle je, poput Eshila, ideal helenskog čoveka posmatrao na horizontu Homerovih epova. Umetnik, tvorac helenske teogonije, prvobitni mislilac, mudrac – Homer je u velikoj meri interesovao i mnoge helenske filozofe. Njime su se bavili Ksenofan, Demokrit, Metrodor, Teagen, Hipije, Demetrije, Kleant, Arkesilaj, Heraklit. Pripadnici stoičke škole su u Homeru nalazili univerzalnu knjigu, enciklopediju svekolikog znanja.

Zapadne civilizacije gaje kontinuiranu i nepresušnu fascinaciju grčkim mitovima, te bi se čitav korpus mitoloških predstava mogao rekonstruisati u najrazličitijim područjima kulture, simboličkih formi, ali i nauke. Samim tim i uobličenje zla, imaginacija demonskog, ilustracija i materijalizacija figure đavola potiču upravo iz najstarijih slojeva mitskog sećanja. Sa druge strane, svaka religija, monoteistička ili politeistička, ima svoje poimanje zla. Ono što je u hrišćanskom diskursu Satana, u hinduizmu je Ravana. Sama ideja da bogovi kontrolišu sve ljudske postupke, i dobre i loše, u osnovi je grčka. I dok će bogovi čovekov prestup, čak i onaj koji su sami podstakli, kazniti ludilom, hrišćanstvo pruža mogućnost iskrenog pokajanja, otvara nova vrata kroz koja se ulazi iskupljenjem. Patnja je, otuda, u hrišćanskoj metafizici prostor ponovnog rođenja pod okriljem Boga i hrišćanske vrline. Sa druge strane, književnost će na različite načine predstavljati konsekvence prestupničkog delanja, profil grešnika i nužnost patnje, te ćemo kod Šekspira, u liku Lira, videti najizrazitiji primer paganskog poigravanja bogova ljudskim životima i umovima, ali u hrišćanskom kontekstu ljubavi, praštanja i milosti, koji će posle patnje doneti utehu i nadu, da bi već u narednom trenutku zavladao besmisao i konačno nastupila smrt kao izbavljenje.

Mitska oličenja destruktivnih sila prepoznatljiva su u nizu božanstava. Njihova funkcija i primarna moć razlikuju se po specifičnom delokrugu i oblicima ispoljavanja razornih impulsa. Kako bismo predočili raznovrsnost zlih sila u bogatom spektru antičke imaginacije, ovde ćemo navesti one najupečatljivije, najčešće tematizovane u različitim umetničkim ostvarenjima. Neukroćena, ubilačka i stihijna snaga ratnih sukoba vezuje se za Aresa (Άρης), čija je sila izazvala i divljenje i strah, budući da ju je karakterisala neumoljiva svirepost, za razliku od strateške mudrosti i veštine ratovanja, što su atributi boginje Atine (Άθηνᾶ). Prema mitologiji, Aresovi sinovi nastavljaju očevu liniju, te je Fob (Φόβος) biće groze, oličenje jeze i straha, a Dim ili Dejmos (Δῆμος) užasa. U ratnom razaranju Areja prati Enija (Έννυῶ), boginja uzdignuta nad porušenim gradovima i krvavim bojnim poljima. U Atini, u Aresovom hramu, stajao je njen kip koji su izgradili sinovi vajara Praksitela. Sa Enijom je identifikovana rimska boginja rata Belona.

Personifikaciju smrti kod starih Grka prepoznamo u Tanatosu (Thanatos, Mors u rimskoj mitologiji), a kod Homera možemo jasno videti kako bog smrti nema određen oblik, stoga Tanatos označava smrt uopšte, dok je kao prirodni zakon čovekovog života, završna etapa u egzistencijalnom ciklusu uprizorena i kroz priču o usudu, otelotvorenom kroz Mojre (Μοῖραι), pomoćnice izvršenja sudbinskog nauma u životu svakog pojedinca. Rođenjem, čovek dobija nit svog života, simboličku vezicu koja je istovremeno u rukama triju starica. Klota je nit raspredala, držeći preslicu na koju je namotano predivo, Lahesa je razmotavala i merila, i na taj način određivala koliko će čovek živeti, a rastom najmanja, ali i najstrašnija, Atropa je nit presecala i na taj način okončavala život.

Sa druge strane, simboličkim domenom osvete i prokletstva vlada trojstvo Erinija. Način na koji su opisivane odražava njihovu ulogu neumoljivih izvršitelja odmazde: sluzavih, zastrašujućih očiju, odevene u crno i obavijene zmijama. One svete prolivenu majčinsku krv sisanjem krvi živih ljudi. Materice su im pune otrovnih isparenja od kojih se njihove žrtve skupe i osuše. Kastracija, kao jedna od kaznenih formi, nije samo simbolična – one uništavaju, gnječe genitalije i ostatak tela. Osim toga, devastacija ljudskog uma, erinijska osveta pomračenjem svesti, simbolički se realizuje pesmom koja okružuje žrtvu, ispunjava je užasom i, na kraju, razara (II: 341–46). Trag antičke osvete prepoznamo u dejstvu veštica u Šekspirovom *Magbetu*, stoga će o ovoj temi biti više reči kasnije u tekstu (Šofranac 2013: 61).

Šekspir i helenska tragedija, Šekspir i renesansna tragedija

Veza između Šekspirovog dramskog stvaralaštva i helenske tragedije ogleda se kroz strukturalne, tematske i stilske elemente njegovih dela. Premda je Šekspir prvenstveno bio pod snažnim uticajem rimskog dramaturga Seneke, njegova dramaturgija duboko reflektuje i fundamentalne principe antičke grčke tragedije, prilagođavajući ih elizabetanskoj poetici i senzibilitetu.

Ključni koncept koji Šekspira povezuje sa grčkim tragičarima poput Eshila, Sofokla i Euripida jeste ideja tragičnog junaka, poznata kao *hamartia*. Njegovi junaci, poput Hamleta, Magbeta i Otela, poseduju unutrašnje mane – često u vidu preterane ambicije, ljubomore ili neodlučnosti – koje ih neumitno vode ka njihovom padu i tragediji, analogno likovima poput Edipa, Agamemnona ili Medeje. Takođe, Šekspir detaljno razrađuje složenu dinamiku između sudbine i slobodne volje, što predstavlja jedno od centralnih pitanja helenske tragedije.

U teorijskom smislu, Aristotelova *Poetika* pruža relevantan okvir za tumačenje Šekspirovih tragedija. Iako on nije doslovno sledio aristotelovska jedinstva vremena, mesta i radnje, njegove tragedije ipak uspevaju da ostvare *katarsis*, odnosno pročišćenje, kroz snažnu emocionalnu identifikaciju publike sa protagonistima. Šekspirova sposobnost psihološke analize likova kroz njihove unutrašnje konflikte i moralne dileme pozicionira ga kao istinskog naslednika i inovatora antičke tragedije.

U dodatnom sloju povezanosti, hor, koji u antičkoj tragediji deluje kao narativni, refleksivni i moralni komentator, pronalazi svoju paralelu u Šekspirovim dramskim tehnikama kao što su prolozi, solilokviji, te likovi naratora ili dvorskih luda, poput Lude u *Kralju Liru*. Iako su formalno različiti, ovi elementi zadržavaju esencijalnu funkciju grčkog hora, čineći Šekspirovu dramaturgiju bliskom duhu helenskog tragičkog nasleđa.

Svakako, Šekspir se ne može svesti na pukog imitatora helenske tragedije; umesto toga, on je kreativan dramaturg i pesnik koji klasične motive prilagođava inovativnim dramaturškim konceptima, ostavljajući trajan trag u svetskoj književnosti. Harold Blum, u svojoj čuvenoj

studiji „Shakespeare: The Invention of the Human“, primećuje da Šekspir ne samo da nasleđuje klasičnu tradiciju već je istovremeno transformiše i dostiže vrhunac u savremenom razumevanju ljudskog stanja. (Bloom 1999)

Bernard Noks, u delu „The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy“, ističe da Šekspirovi junaci, slično Sofoklovim, donose odluke koje proizilaze iz njihovih unutrašnjih moralnih konflikata, a ne samo od spolja nametnutih okolnosti. U poglavlju o filozofskim shvatanjima Šekspira data su objašnjenja i tumačenja filozofskih pravaca koji su obrađivali teme slobode, volje i ograničenja. C. Bradley, u *Shakespearean Tragedy*, naglašava da unutrašnje slabosti Šekspirovih likova predstavljaju ključnu poveznicu sa grčkom tragedijom, vodeći protagoniste ka njihovoj konačnoj propasti. (Bradley 1904)

Nortrop Fraj, u svojoj knjizi *Anatomy of Criticism*, povezuje Šekspirove tragedije sa univerzalnim mitološkim strukturama, tvrdeći da njihovi osnovni obrasci korene vuku upravo iz antičkih tragičkih modela. Čak i T. S. Eliot, često kritičan prema Šekspiru, priznaje njegovu duboku povezanost sa klasičnim modelima, ističući njegovu veštu upotrebu univerzalnih tema i poetskog izraza. (Frye, 1967)

Ovi kritičari i istraživači potvrđuju da Šekspir nije samo predstavnik renesansne dramaturgije već i naslednik antičke grčke tragedije koji je uspeo da njene temeljne principe preoblikuje u nove dramaturške obrasce, zauvek menjajući lice evropske i svetske pozorišne baštine. Šekspirov stil je jedinstven i kao takav traje vekovima.

Mirakuli, moraliteti i koncept zla u razvoju renesansne drame

Razvoj renesansne drame duboko je ukorenjen u srednjovekovnim pozorišnim tradicijama, posebno u mirakulima (*miracle plays*) i moralitetima (*morality plays*). Ove dramske forme nisu posmatrale zlo samo kao apstraktan moralni koncept, već kao aktivnu, personifikovanu silu koja kroz iskušenja, obmane i manipulaciju odvraća junake od puta spasenja. Ovakav pristup zlu značajno je uticao na narativne i psihološke slojeve zla u dramama renesansnih autora, među kojima su najistaknutiji Kristofer Marlo i Vilijam Šekspir.

Mirakuli i zlo kao spoljašnja sila

Mirakuli predstavljaju verske drame koje opisuju živote svetaca, događaje iz Biblije i sukobe između božanskih i demonskih sila. Zlo u mirakulima se pojavljuje u nekoliko karakterističnih oblika:

Lik Đavola je figura koja ne samo da iskušava junake već često biva predstavljena na komičan ili groteskan način, čime se ublažava njegov užasavajući potencijal, a istovremeno se ističe njegova opasnost kroz humor i ironiju. Irod predstavlja oličenje tiranske vlasti, surovosti i neograničene ambicije, koji će kasnije imati odjek u likovima kao što su Šekspirov Ričard III i Magbet, čija ambicija i žudnja za moći vode ka moralnoj propasti i društvenom haosu. Juda Iskariotski je paradigma izdaje i ljudske slabosti, čiji motiv izdaje i moralnog pada Šekspir produbljuje u likovima poput ozloglašnog zlikovca Jaga iz *Otela*, ili isfrustriranog vanbračnog sina Edmunda iz *Kralja Lira*.

Za razliku od mirakula, moraliteti su alegorijske drame u kojima apstraktne ideje postaju konkretizovani likovi. Moraliteti su naglašavali moralne pouke i unutrašnju borbu čoveka sa grehom, što je predstavljalo osnovu za dalju psihološku složenost likova u renesansnoj drami. Ovakve predstave često su prikazivale čoveka kao bojno polje između vrlina i grehova, što kasnije nalazi snažan odjek u Hamletovoj unutrašnjoj dilemi, Magbetovom sukobu ambicije i savesti, ili Otelovoj borbi sa ljubomorom i sumnjom.

Moraliteti svakako imaju jako veliki uticaj na Šekspirovo stvaralaštvo. Grinblat u delu *Vil iz Stratforda* na lep i slikovit način opisuje prvi susret devetogodišnjeg Vila sa predstavom koju su Kraljičini ljudi izveli 1569. godine. S obzirom na to da su se Šekspirovi roditelji potpisivali krstićima, pa su evidentno i bili polupismeni, želeli su lepšu budućnost za svog sina. Njega su vodili da redovno gleda predstave koje su za Vila bile prava čarolija. Kostimi, bujica uzvišenog jezika i zamišljena mesta su bila otkrovenje za ovog dečaka iz Stratforda. Trupe su dolazile u Stratford – 1573. Družina erla od Lestera, Družina erla od Vustera 1575. godine. Komadi koji su se nalazili na repertoaru šezdesetih i sedamdesetih godina XVI veka bili su uglavnom „moraliteti“ ili „moralni interludi“, svetovne propovedi napisane da prikažu užasne posledice neposlušnosti, dokoličenja ili raspusnosti. Jedan lik u predstavi – otelotvorena apstrakcija po imenu Čoveštvo ili Mladost – napušta valjanog vodiča kao što su Istinski Preporod ili Vrli Život i počinje da provodi vreme sa Neznanjem, Svezanovcem, ili Metežom:

„Hej, haj, hoj, ko to mene traži?
Ja sam Nered, pun vesele draži.
Poput vetra lagano je srce moje
Na nered sada misli mi se roje.“
(Interlud o Mladosti)

„Odatle sve ide nizbrdo pa Pobuna upoznaje Mladost sa svojim prijateljem Gordošcu; Gordost je upoznaje sa glamurnom sestrom Pohotom; Pohota ga namamljuje u kafanu – i sve izgleda kao da će na kraju izaći na loše. Nekada su se stvari loše i završavale. U jednom komadu u kom je Vil gledao kralja, koji je pretvoren u svinju, kasnije odnosi zli dusi da ga kazne – ili, mnogo češće se u poslednjem trenu desi nešto što probudi uspavanu svest junaka.“ U *Interludu o Mladosti*

„Milosrđe, podsećajući grešnika na Gospodov veliki dar njemu, oslobađa ga uticaja i Meteža i vraća ga u društvo Poniznosti. U *Zamku istrajnosti* Pokora kopljem dodirne srce Čovečanstva i spasava ga od njegovih rđavih drugara Sedam Smrtnih Grehova. U duhu i nauci, glavni junak Duh, dok spava u krilu Dokonosti, biva pretvoren u ludu, sa kapom i zvončićima, ali biva spasen kada se ugleda u ogledalu i shvati da izgleda 'kao pravi magarac'! Tek pošto ga dobro išiba Sram i pouči grupa strogih učitelja – Podučavanje, Učenje i Marljivost – Duh se vraća u svoje pravo stanje i može da proslavi brak s Gospodom Naukom.“ (Grinblat 2006: 30–31)

Ovakvi moraliteti, koji su bili didaktični i rogovatno napisani, dugo su bili prisutni u Šekspirovoj ranoj mladosti, gotovo do samog puberteta. Moraliteti su privlačili narodne mase iz više razloga. Oni su sadržali i narodne mudrosti zajedno sa podrivačkim humorom. Taj humor je bio prikazan kao kralj sa svinjskom njuškom, ali je mnogo češće bio usredsređen na uobičajeni lik opštepoznat pod nazivom *Porok*. Taj Porok je zapravo zlo o kome je reč u ovom doktoratu. Prorok je prikazan kao rugalica, torokuša, tvorac neprilika koji je u različitim komadima, prema potrebama nosio različita imena, kao sto su: Metež, Grešnost, Raskalašnost, Dokonost, Zbrka, Dvoličnost ili Seljoberomrzac. Očekivalo se u publici da bude poražen, izviždan i isteran sa scene.

Sada nam je jasno odakle Šekspiru u početku karijere simbolična imena poput Doli Sekadaša i Džejn Noćni rad za kurve, zatim Hvatalo i Klopka za policajce i slično. Evidentno je da su moraliteti oblikovali Šekspira i kao osobu i kao dramskog pisca. Svoje pisanje Šekspir je zasnivao na dva principa a to su: prvo da je drama vredna gledanja, jer cilja na ljudsku sudbinu, a drugo da nije namenjena samo obrazovanoj eliti već i širokim narodnim masama. Zaključujemo da je Šekspir neke specifične elemente svoje pozorišne veštine zasnovao upravo na moralitetima. „Otelo, rastrzan između vere u Dezdemonu i skarednih predloga gnusnog Jaga, iznad svega, bile su mu izvor za pozorišno privlačnu i podrivačku figuru opakosti. Porok, snažna podrivačka figura moraliteta, nikada se nije suviše udaljio od Šekspirovog stvaralačkog uma.“ (Grinblat 2006: 33)

Bečanović takođe govori o istorijskom razvoju srednjovekovnog pozorišta, s posebnim naglaskom na njegovu vezu s religijom. Opisuje kako su liturgijske drame nastale u okviru crkvenih obreda, razvijajući se kroz antifonalne pesme i dijaloge među horovima. Posebno se ističe značaj prazničnih svečanosti, poput onih posvećenih Uskrsu i Božiću, koje su uticale na formiranje ranih dramskih struktura.

U tom kontekstu, spominje se i *Corpus Christi* – praznik koji je doprineo razvoju pozorišnih predstava sa simboličkim i alegorijskim elementima. Takođe se govori o ulozi gradskih cehova, koji su učestvovali u organizaciji predstava, često kombinujući različite jezike – latinski i lokalne narodne govore. (Bečanović 2013 : 29)

Bečanović razmatra evoluciju dramskih struktura kroz srednji vek i renesansu, posebno u kontekstu humora i njegove funkcije u pozorištu. Ona ističe da se humor pojavljuje kao sredstvo društvene kritike, ali i kao način da se složene filozofske i teološke ideje približe široj publici.

Takođe, u tekstu se naglašava značaj engleskog pozorišta, naročito uticaj srednjovekovnih ciklusa misterija i moraliteta na razvoj elizabetanske drame. U tom okviru, komedija se ne posmatra samo kao puka zabava, već kao refleksija tadašnjih društvenih normi, sa posebnim akcentom na kombinaciju visokog i niskog stila – spajanje uzvišenih tema sa svakodnevnim, često grotesknim elementima. Ovaj spoj je ključan za razumevanje dramaturgije renesansnog perioda, naročito kod Šekspira, koji majstorski koristi humor da bi osvetlio ozbiljne filozofske teme. (Bečanović 2013: 30)

Opisujući elizabetansku dramaturgiju i ističući odnos između komedije, tragedije i hronike. Bečanović naglašava kako su renesansni dramaturzi spajali različite dramske forme, brišući granice između uzvišenog i trivijalnog, ozbiljnog i smešnog. Ovakav postupak omogućio je dinamičniji prikaz ljudske prirode, čime je pozorište postalo refleksija složenih društvenih i filozofskih pitanja.

Poseban akcenat stavlja se na narativne strukture koje omogućavaju simultano postojanje više perspektiva – kombinaciju plemenitih, često idealizovanih junaka sa živopisnim likovima iz naroda. Ovaj postupak omogućio je realistično predstavljanje društvene hijerarhije i istovremeno subverzivnu kritiku dominantnih ideologija. Bečanović takođe ukazuje na uticaj antičkih modela, pre svega Aristotela i Seneke, na razvoj dramskog izraza, ali i na originalne inovacije koje su engleski i kontinentalni dramaturzi uneli u formu tragedije i komedije. (Bečanović 2013 :31-33)

Evolucija zla u renesansnoj drami

Tokom renesanse, dramaturško razumevanje zla značajno se razvijalo. Zadržavajući elemente mirakula i moraliteta, renesansni autori pružaju dublju psihološku perspektivu, istražujući kako zlo nije samo spoljni fenomen, već i unutrašnji poriv junaka, proizvod njihovih sopstvenih slabosti, ambicija ili psiholoških stanja. Šekspir, posebno, pruža detaljne portrete likova poput Ričarda III, Jaga, Magbeta i Edmunda, čija unutrašnja priroda postaje primarni izvor njihovog pada i tragičnih ishoda.

U ovom kontekstu, Šekspirove tragedije produbljuju renesansno poimanje zla, prikazujući ga ne kao jednostavnu moralnu opoziciju, već kao kompleksnu i nijansiranu manifestaciju unutrašnjih psiholoških konflikata i društvenih dinamika.

Elizabetansko doba: istorija, politika, pozorište

Tri ključna perioda procvata pozorišta i dramske književnosti u evropskoj istoriji povezani su s vladavinom harizmatičnih i moćnih vladara u tri različite epohe i regije. Prvi takav period vezuje se za Periklovu Atinu u 5. veku pre nove ere, kada su stvarali veliki tragičari poput Eshila, Sofokla, Euripida i komediografa Aristofana. Drugi period procvata beleži se tokom vladavine Luja XIV, kralja Sunca, u Francuskoj 17. veka, kada su stvarali pisci poput Korneja, Molijera i Rasina. Treći veliki procvat vezuje se za Englesku u doba vladavine kraljice Elizabete I, što označava elizabetansku eru kao jedno od najplodnijih razdoblja u istoriji evropske dramske umetnosti.

Tokom Elizabetine vladavine, krajem 16. veka, razvilo se vibrantno pozorišno okruženje. U tom periodu publika je pratila dela velikih pisaca kao što su Šekspir, Marlo, Tomas Kid, Džon Lili, Džordž Pil, Robert Grin, Tomas Neš i mnogi drugi. Početkom 17. veka, za vreme kralja Džejmsa I, na londonskoj pozorišnoj sceni dominirali su i drugi značajni autori poput Bena Džonsona, Džordža Čepmena, Tomasa Dekera i Frensis Bomonata. Ova ekspanzija pozorišta neodvojiva je od političkog i verskog konteksta tog doba, posebno dinastičkog prelaza iz razdoblja sukoba Lankastera i Jorka ka učvršćenju dinastije Tjudor, koju je utemeljio Henri VII.

Taj istorijski trenutak, odnosno poraz i smrt Ričarda III u bici kod Bosvorta, postao je snažan narativni motiv u Šekspirovom opusu, koji završava dramom *Kralj Ričard III*, simbolično označavajući kraj tiranije i početak stabilnije monarhije pod Tjudorima. Henrija VII, koji je vladao od 1485. do 1509. godine, nasledila je Elizabeta I, pod čijom je vlašću Engleska doživela ne samo političku i versku transformaciju već i kulturni procvat bez presedana, naročito u oblasti pozorišta i dramske književnosti. (Bečanović-Nikolić 2013: 24–25)

III Kralj Lir



Slika 3: *King Lear*; James Barry, 1776

Taština i slepilo

„Ponos prethodi padu.“ Biblija

Reč „kralj“ znači „onaj koji ima poslednju reč“, apsolutni vladar. Imati takvu moć je otrov i ona može da stvori duboke i nepoznate probleme. U stara vremena, tako glasi priča, neki stari kralj bi svake noći sedeo u svojoj bašti znajući da će pre ili kasnije mladi čovek prodreti kroz sve straže i preskočiti zid. Kralj se stalno pripremao za konačnu borbu. Ako bude ubijen, taj stranac postaće novi vladar. (Bruk 2018: 47)

Ovako Piter Bruk u svojoj knjizi *Razmišljanja o Šekspiru* započinje poglavlje koje se bavi dramom *Kralj Lir*.

Gorostasnost Šekspirovih likova, divovska snaga njihovih težnji i velika pasioniranost određenom situacijom čine da oni ne samo dostižu nego i prelaze granice „normalnog“ ljudskog ponašanja. Kod svih Šekspirovih likova nailazimo na oblike psihopatologije, međutim, kod Lira je to svakako najizraženije. On služi kao lep primer za proučavanje uloge psihopatologije u dramaturgiji i dramskom stvaralaštvu uopšte. Duboka i potresna sudbina ovog osamdesetogodišnjaka nas sve duboko potresa, a posledice njegovog pomračenog uma su iznedrile veliko zlo i celu plejadu tragičnih likova i situacija.

Tragedija *Kralj Lir* je napisana 1605. godine, kao i *Magbet*, u vreme kuge u Londonu. Ta godina je poznata i po čuvenoj „barutnoj zaveri“ protiv kralja Džejmsa. Zašto se Šekspir odlučio da produbi temu „dečije nezahvalnosti“ ostaje pomalo nejasno, da li je njegova porodična situacija bila okidač ili je njegova pesnička inspiracija vodila u tom smeru. Odnos otac–ćerka je prema profesoru Grinblatu najzastupljeniji odnos u celom Šekspirovom opusu.

Šekspir je i ovaj put imao svoje izvore, izvor o Liru, Bladudovom sinu, koji je postao britanski kralj 3105. godine, bili su svakako Holinsedovi *Letopisi*, *Istorija britanskih kraljeva* Džefrija od Monmuta (*Hisotria Regum Britanniae*), Sidnijeva *Arkadija*, a i Higinsovo *Ogledalo za vlastodršce* (*Mirror for Magistrates*) sadrži ovu priču o kralju, ocu tri ćerke kojima želi da ostavi presto i zemlju na upravljanje. Higinsova verzija ima drugačiji kraj. Završava se Kordelijinim ubistvom iz očajanja, u zatvoru u koji su je poslali sestrići, zbacivši je s prestola nakon smrti muža.

U delima koja su Šekspiru poslužila kao izvor, Lir ne poludi. To je izmislio Šekspir. Lir je psihijatrijski slučaj od samog početka drame. Prvo psihijatrijsko mišljenje potiče od dr A. Brigema koji, kako Klajn navodi, kaže da je Lir rastrojen već onda kad je abdicirao i kad je prognao Kordeliju i Kenta, a to rastrojstvo je očigledno da i sam psihijatar žali što ga na vreme nije dijagnosticao i lečio. Postupci starijih njegovih ćerki svakako nisu uzrok rastrojstva, zbog njih se ono samo pojača do mahnitanja. Od njega se Lir, posle sna, donekle oporavi, ali ne ozdravi sasvim.

Sa stanovištem da je Lir lud od početka slaže se i pesnik (Hajne). On je u prvoj sceni video „oblačak u Lirovoj pameti“, koji će se kasnije zgusnuti u najcrnju noć uma“. Psihijatri koji su se bavili Lirovim slučajem, došli su do sledećih rezultata, a to su: Lir je bolovao od staračke izlapelosti (*dementia senilis*), Lir je lud (ili bar na mahove neuračunljiv) već od početka tragedije, kao i to da njegova kasnije oporavljenost nije potpuna, već samo parcijalna sa izvesnim trajnim efektom.

Bredli takođe smatra da „već prvi radovi ukazuju kako Lira usled starosti izdaje pamet“ – mada je ispod teksta napisano da se on ograđuje od mišljenja „nekih kritičara lekara“. Da je Lir već u prvoj sceni lud, Bredli takođe smatra da posle ludila ne dolazi do potpunog izlečenja i da „Lir u petom činu nije sasvim lud, ali da je njegov um u velikoj meri oslabljen“. (Bredli 1904)

Isto mišljenje deli i Veriti koji u predgovoru *Kralju Liru* kaže da već prva scena pokazuje kako je kod Lira strast postala bolest, i da se njegova samovolja, zbog dugogodišnje navike i „oslabljenosti duševnih i telesnih snaga koje donose odmakle godine“, razvila u emociju kojom on više ne vlada i koja ga čini „praktično neuračunljivim“. Posle lečenja svog rastrojstva Lir se smirio, ali „njegova opšta slabost je velika, da u slučaju da je poživio on bi jedino mogao da bude u stanju bliskom staračkoj izlapelosti, zapravo bi on podetinjio“. A. W. Verity, Pitt Progress Shakespeare, 18, izd. 1949 (Veriti 1949: 18).

Još jedan čuveni šekspirolog Siking smatra da je u Lirovom ponašanju prema Kentu prisutna ne samo preteranost, već nesposobnost rasuđivanja (*Urteilslosigkeit*), i prema njemu znak je nerazumevanja ako neko Lira smatra većim na kraju nego na početku. L. L. Schucking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, 1919. (Schucking 1919:)

Da je Lir osamdesetogodišnjak – činjenica je koju Šekspir jasno servira i ne krije. Ono što je izazvalo polemiku je baš to pitanje senilnosti i izlapelosti. Da li je Šekspir svoj lika zamislio kao izlapelog starca? Naravno da nije. Naprotiv, on ga prikazuje kao čoveka izvanredne telesne snage i fizičke očuvanosti. Šekspir se trudi da pokaže i dokaze njegovu vitalnost i pre fizičku žilavost, nego duhovnu. Taj starac ide u lov, pa se vraća gladan. Ko je gladan? – pa ljudi koji su se umorili i iscrpeli. Za to treba fizička snaga. Drugi dokaz za njegovu dobru fizičku kondiciju je i pokretljivost: posle ručka „leti“ od Gonerile Regani. On ima snage da izdrži noć pod vedrim nebom po strahovitoj oluji. Moramo priznati, malo koja starija osoba bi to izdržala. Na kraju, posle svih psihičkih i fizičkih lomova, on ima snage da svojim rukama ubije i vojnika koji je ubio Kordeliju.

U pozorištima širom sveta, Lir je jako često na repertoaru, a sve od režisera zavisi kako je drama postavljena na scenu. Čarls Lendstoun se baš time i bavio. Godine 1848. on je video četiri engleska Lira – od kojih su tri bila shvaćena kao izlapeli starac. Njemu se, naime, najviše svidela izvedba koja je iskakala iz uobičajenosti ostalih. U početku je to video kao nedostatak, pa je imao i kritički stav prema predstavi zbog toga, no kasnije je promenio mišljenje. On je uvideo da je ideja bila da se Lir prikaže star telom ali mlađan duhom i glasom, kako sve što izgovara ne bi bilo pečat senilnosti i izlapelosti. Ch. Landstone u Shakespeare Survey, 1948.

Njegove ćerke daju svoja viđenja svog oca. Gonerila govori o njegovoj „čudljivoj starosti“, a Regana njom i objašnjava odbacivanje Kordelije; no Gonerila kaže da je on i u svojim najboljim i najzdravijim godinama bio odveć „nagao“. U pitanju su dakle neke nezgodne crte Lirovog karaktera, koje je starost mogla pojačati a da ipak ne umanji ostale njegove psihičke sposobnosti.

Regana kaže Liru:

„O, oče, vi ste stari. Priroda
U vama je na krajnjoj ivici
Oblasti svoje.“ (II. iv. 152-154)

Ona kaže „star“ jer želi da sebe i svoju sestru nametne za staraoca „starom ocu“. Lir, svakako i sam za sebe kaže da je star. U svom obraćanju bogovima on kaže:

„Ta vidite me ovde, jednog starca,
Skrhvanog nevoljom i godinama
A bednog i u jednom i drugom.“ (II. iv. 160-163)

Lir se obraća i pobesnelim stihijama, kiši, vetru i gromu. Pred njima je nemoćan, ne samo Lir nego svaki pojedinac. Pred ljudima je Lir pokazivao suprotno, snagu, moć i izdržljivost.

„Eto me tu, vaš rob sam, nemoćan,
Slab, jadan, prezren starac.“ (III. ii.)

Lir kaže da je star i da mu se ne podsmevaju:

„Ne podsmevajte mi se, molim vas.
Ja sam budalast, podetinjio.
Star čovek osamdeset, pa i više.
Nimalo manje, i da pravo kažem,
Strah me da nisam sasvim pri pameti.“ (IV. vii. 60-65)

Svi ovi iskazi ne daju siguran uvid u to da je Lir izlapeli starac koji ne zna šta govori. Lir je bio kralj, osoba koja nije vodila život prosečnog i običnog čoveka. Njemu se ceo život klanjaju i on je čovek kome se povlađivalo zbog same njegove titule. Šekspir nije ni imao nameru da ga

prikaže kao idealnog i bez mana. Lir je prikazan kao samovoljan, samouveren, svakako prek u donošenju odluka, čudljiv i sigurno je da svaka odluka koju je doneo nije bila pravedna. No sve to ne znači da je bio senilan i dementan. Lir je sinonim za autokratskog vladara. Njegova je prva i poslednja. Carstvo i država, to je on sam. Svi su njegovi podanici i u obavezi su da poštuju njegovu volju i da joj se povinuju. Kasnije će kroz usta Budale, što i nije neuobičajeno, izaći reči koje potvrđuju da je Lir napravio životnu grešku onog trenutka kada je za života podelio svoje kraljevstvo.

U drami *Kralj Lir* se pojavljuje mudra luda, takozvani *foolosopher*, čije je postojanje u dramama postalo neizostavno. Hamlet kada glumi ludilo takođe ima funkciju te lude. Ludu igra i Zak u komediji *Kako vam drago*. Lude su po prirodi melanholici koji na neki čudan način govore najveće životne istine. Ludi prosjak Tom, kojeg Lir upoznaje u olujnoj noći, postaće Lirov učenik Tebanac i mudri filozof. Luda se na englesku pozornicu vratila 1838. godine.

Budala je od muke i nesreće koja je zadesila Lira i kraljevstvo propevala. Budala prikriva svoju tugu i patnju pevajući. Kada je to čuo, Lir kaže:

„Otkad si ti tako pun pesama, prijasko?
Budala: Odonda, striče, otkad si ti od svojih kćeri
Napravio svoje matere; jer kad si njima dao u ruke šibu a sam spustio čakšire,
Od sreće su se rasplakale,
A pevao ja sam od jada
Što takav kralj detinji sada
Te ode u budale.
Molim te, striče, uzmi učitelja koji bi tvoju budalu naučio lagati;
voleo bih da naučim lagati.“ (I. iv)

Teško je dokazati da je bio dementan, no da li je bio i lud? Kent, koji voli i poštuje Lira, kaže za njega da je lud. Reč lud u drami ne znači da je iko lud u pravom smislu te reči. Lir pita Glostera: „Jesi lud?“ Lir proteruje Kenta a svojim komentarom Kent pre misli da je Lir zao nego lud, pa kaže:

„Poreci odluku, ili ću ti ja
Dok grlo bude glasa davalo
Govoriti da činiš zlo!
Zbogom, kad tako hoćeš, veličanstvo!
Sloboda je drugde, ovde je izgnanstvo.“ (I. i)

Kent je vidno razočaran Lirom i smatra da će morati da odgovara za svoje odluke i za bezakonje koje propagira. Mnogi smatraju da je sama činjenica podele kraljevstva znak ludila. Hajne je jedan od takvih zagovornika kao i Gete. Podela imovine starih roditelja, a samim tim i podela kraljevstva, po meni je sasvim prirodna stvar. Lir je za života osmislio kome će i šta da ostavi, što je potpuno razumljivo. On se prethodno konsultovao sa Glosterom Kentom. Oni su vrlo dobro upućeni u činjenicu da je Kordelija, najmlađa i kralju najdraža ćerka, dobila veći, lepši deo nego njene starije sestre. Samim tim, nejednako podeljeno kraljevstvo je bolje, lakše i jednostavnije direktno ugovoriti pred naslednicama, bez prisustva i osude drugih ljudi. Ponovo ponavljam da kralj nije dužan da se ikome ispoveda niti pravda. Lir nije ravnopravno podelio kraljevstvo. Po prirodi stvari, sve tri ćerke bi trebalo da dobiju jednaku trećinu kraljevstva. Kordelija je treća ćerka, čak joj i ta pozicija ne ide u prilog, ako bi se podela vršila po „prirodnom“ pravu. Zašto se Lir odlučio za ovakvu podelu?

Kordelija kaže da ne može da podigne srce do usne (I.i.85), da nema to umeće slatkorečivosti i elokvenciju svojih sestara. Kako navodi Nataša Šofranac u svojoj knjizi Kordelija nema šta da kaže u tri kutije nalazi paralele ove drame sa mitološkim folklornim

elementima gde je prisutan izbor između tri Sudaje, Parisov izbor Afrodite pored ostale dve boginje, Here i Atene; Pepeljuga, koju princ izabere pored dve doterane udavače, iako neuglednu, onu koja ćuti – a, po Frojdu, ćutanje znači smrt, te je tako određena i Lirova sudbina; tri kutije u *Mletačkom trgovcu*, po kojima je Frojd naslovio svoj esej, a prvi izbor je opet neugledna, olovna kutija pored zlatne i srebrne. On joj daje drugu šansu, zapretivši da će za ništa i dobiti ništa. No, ona ostaje pri svome, a kako bi drugačije prava Lirova ćerka odreagovala, ona je svojehlava i beskompromisna:

„Ja volim vaše veličanstvo tako
Kako to moja dužnost zahteva;
Ni manje niti više.“ (I. i. 86–87)

Kordelija je razbaštinjena i prognana, a Lir poručuje:

„Neka gordost, koju ona uživa iskrenošću, uda nju.“ (I, i, 123)

Išao je srcem i instinktom, dao je ćerki koja mu je očigledno bila najbliža srcu i duši. Da li je baš ova podela njegova hamartija, tj. fatalna greška?

Baš u vreme podele kraljevstva, dešava se i prosidba jedine neudate kraljeve ćerke Kordelije. Pojavljuju se dva prosca: kralj Francuske i vojvoda od Burgundije. Vladar iz Burgundije nije voljan da se oženi siroticom, dok francuskom kralju to baš ništa ne smeta. On vidi njenu vrednost i kaže da je najbogatija tako siromašna. Francuski kralj stoga predstavlja svetlu tačku kada su prave ljudske vrednosti u pitanju, što moram da priznam retko viđamo u ovoj drami. Njih Lir ispraća pogrdnim rečima, što kasnije čujemo od starijih sestara. One osuđuju njegove neumerene izlive besa i odavno ukorenjene navike. Kordelija na rastanku upućuje ocu reči koje predskazuju zabrinutost i nesreću. Mnogo će se toga desiti do njihovog ponovnog susreta i konačnog rastanka.

Zar nije mogao u miru da provodi vreme i pusti da stvari idu svojim prirodnim tokom? Ponovo je čovek, ovog puta Lir, hteo da utiče na prirodu i menja njen smer. Onog trenutka kada je prekinuo ciklus svoje vladavine, duge, sigurne i, sasvim sam sigurna, stabilne jer je trajala, nastaje kaos. Lir je imao sve: ćerke, kraljevstvo, podanike i moć. Šta je teralo takvog čoveka da išta krene da menja u tim poznim godinama? Jako često čujem izraz „kao da je đavo ušao u njega“, pa je uradio to i to. Koji je „đavo“ naterao Lira da učini da vreme izađe iz zgloba i nastane kaos? Da li ovakav tragičan kraj jedne velike ličnosti znači da je on ceo život živeo u zabludi? Da li je sve vreme osećao zlo koje izbija iz njegovih ćerki i ostalih zločinaca? Da li je on tom „nepravednom“ podelom isprovocirao svoje starije ćerke i prvo pokrenuo lavinu zla? Da li to čoveka sreća žulja? Zašto onda kada imamo dovoljno tražimo više? Da li smo svesni da imamo dovoljno? Lir je hteo potvrdu ljubavi. Je l' nam ona zaista treba? Kompleksna tema. Potvrda ljubavi i poštovanja je potrebna svima. Svako voli da bude pohvaljen, da mu se zahvalimo i pokažemo i rečju i delom da je učinio nešto ispravno, onda kada to treba. Niko nije imun na poklon, kao mali znak pažnje. U biti je čoveka da traži potvrdu za svoje postojanje. Otvara se novo pitanje? Da li je neka osoba dobra prema nama zbog nas ili zbog sebe?

Da li se deca rađaju iz ljubavi ili iz potrebe da potvrdimo svoje postojanje i obezbedimo svedoke svog bivstvovanja? Da li su deca plod iskrene emocije ili sebičnosti i koristi roditelja, jer njihovo postojanje ne vredi bez vas, deco? *JA* produžavam svoju vrstu. Moja krv teče venama mog deteta. I posle mene, opet *JA*. Ja sam ti život dao, mene ćeš da voliš i poštuješ. Moja reč je poslednja. Lir je želeo da kao i uvek njegova reč bude poslednja, i bila bi da nije otvorio Pandorinu kutiju. Možemo slobodno reći da u Lirovim postupcima ima neuravnoteženosti, neumerenosti, velike nepravčnosti i previše ludosti, koja nije zlo ali je okidač zla.

Kordelija, kraljeva omiljena ćerka, koju je nameravao da najviše odlikuje i nagradi, onda

kada je trebalo da pokaže da je dostojna te visoke časti, odbija da prizna svoju beskrajnu odanost i ljubav prema ocu i kralju, kao da je to nešto ponižavajuće, ona ga javno omalovaži i odgurne njegovo odlikovanje. Toliku uvredu dotle niko nije naneo Liru, da je on besa zamrzi i odrekne je se. U interpretaciji Gonerile to zvuči ovako: „kad za odanost nije znala, nema ono što sama nije dala“?

Nezahvalnost Lirovih ćerki je okidač lošeg mentalnog stanja kralja Lira. One ga izluđuju što sam i prizna:

„U vrata ova udri koja su
Ludilo (*folly*) tvoje pustila unutra,
A razum napolje.“ (I, iv)

On se plaši da ne poludi što pobija tezu da je od starta lud, pa kaže:

„O, ne daj da poludim, blago nebo,
Da ne poludim! Daj mi pribranosti!
Ja ne bih hteo da poludim.“ (I, iv. 50-53)

Lir shvata da su Regana i Gonerila jako zle i opake. Lir govori o nezahvalnoj deci. On je duboko razočaran i ojađen otac, koji je pred kraj svog života doživeo izdaju enormnih razmera.

„O, nezahvalnosti, ti zloduše
Mermerna srca, kad se pokažeš
U dečijem liku ti si gnusnija
Od morske nemani.“ (I. iv.214–216)

Njegov duševni bol je toliko velik da se on namerno izlaže olujama i gromovima, jer ih on faktički i ne oseća. Kad duša boli, fizički bol je neosetan. Njemu oluja prija, oluja mu pomaže da ne poludi. No, ne uspeva da spoljnom olujom uguši oluju u svojoj duši.

„Oluja ova ne da mi da mislim
O onome što bi me više peklo.“

Lirove ćerke mu ne daju da uđe u kuću i suvišan je komentar njihove bezdušnosti. Lir ih naziva odrodima.

„U takvoj noći ne dati mi ući!
Nek pljušte, trpeću. U takvoj noći...
Regano, Gonerila! Starog oca,
Cije vam dobro srce dade sve...
Na tome putu čeka ludilo.
Ne, ne to neću! ništa više o tom!“ (III. iv)

Bolno je čitati ovu dramu i čitati teške reši koje otac upućuje nezahvalnim ćerkama poput Regane i Gonerile, a još teže priznati da su za počinjeno zlo zaslužile svaku tešku reč koju je Lir izgovorio.

„O ne, vi veštice,
Osvetiću se vama dvema tako
Da će sav svet... učiniću još nešto,
Još ne znam šta, al biće užas zemlji.“ (II. iv)

Regana i Gonerila, zle veštice, nezahvalne ćerke i još gore sestre, i ta bol izjeda Lira to je van sumnje. No, od svakog zla ima i veće, a to je bol koju Lir oseća zbog nepravde nanete voljenoj Kordeliji.

„O, teško onom ko je dockan kaže.“ (I. iii)

Lir se tek sada u ovoj fazi teškog duševnog bola plaši, plaši se da od zla, od erupcije vulkana zla koje njegove ćerke sa muževima emituju ne poludi. Saznanje i spoznaja da je pogrešio, s druge strane sada ga čine racionalnim i budnim.

„Neznatna greško,
Kako si ružno u Kordelije
Izgledala i kao mučilima
Razglavila suštinu moga bića,
Iz srca mog izvukla ljubav svu
I žuci dodala. O Lire, Lire! (udarajući se u glavu)
U vrata ova udri koja su
Ludilo tvoje pustila unutra,
A razum napolje.“ (I, 4)

Od trenutka kada je uvideo da je proterao najveću dušu duše svoje, što je oduvek i osećao on pati i stidi se, u isto vreme.

„Muči ga silan stid, ta surovost
Što blagoslova njegova je liši
I nju sudbini njenoj prepusti
U tuđem svetlu, njena prava dade
Sestrama pasjim – to mu jede duh
Otrovnim ujedom te vreli stid (ubaciti red)
Razdvaja njega od Kordelije.“ (IV. iii)

Prema Klajnu, Lirov duh je sve izdržao: kajanje i stid zbog najmlađe ćerke, i bol i gnev zbog starijih, preživeo je i oluju i buru bez zaklona. Još uvek je snažan da brine o Budali i nevoljnicima, ali Edgar, prerušen u „jadnog Toma“, potpuni stranac, slomi Lira, pomuti ga i rastroi više od svih najrođenijih. Edgar postaje učeni Tebanac i njegov filozof. (Klajn1964:119–120) Drugim rečima: „Jadni Tom“ ga je dotukao jer je njegov život sveden samo na samoodržavanje a Lir zaključuje:

„Ništa ne bi moglo
Primorat čoveka na takvu bedu
Do nezahvalne kćeri.“

Lir se na kraju svog života suočava sa životom, vidi ga ogoljenog kroz lik „jadnog Toma“ i to je verovatno i presudan momenat u ovoj drami i Lirovom životu. Suština ljudskog postojanja i života su dva pitanja koja kod Lira izazivaju bujicu emocija, tuge i na kraju rastrojstvo. E to je kap koja prelijeva času u moru drugih okolnosti.

„Zar čovek nije ništa više nego to“, nego „ovakva jadna, gola, račvasta životinja?“

Tumačenja Bredlija i Veritija se ne poklapaju sa malopre pomenutim viđenjem, koje zastupa Hugo Klajn. Prema Bredliju, susret sa nesrećnim Tomom je bitan okidač Lirovog ludila, ali na drugi način. Bredli smatra da je činjenica da je Lir neispavan, i da ga je Edgarov izlazak iz skloništa osujetio u tom nastojanju. Prema Bredliju Lir poludi zbog umora, iscrpljenosti i nesanice.

Prema Veritiju ludilo je prelazno. Edgarovo ludilo je inficiralo ojađenog, oslabljenog i umornog Lira. Činjenica je drugačija, Edgar nije lud, on se pretvara. Klajn smatra da na Lira utiču ne Edgarova beda, pevanje i prosjačenje. Lira dovodi do ludila njegova situacija u kojoj se našao, njegovi lični jad i beda. A nekada je bio zmaj. Svi su ga se plašili i njegova reč je bila poslednja.

Ko ne bi bio poslušan i pokoran, loše bi prolazio i izazvao gnev.

„Nemoj stati među zmaja i njegov gnev!“

Lir tek sada shvata da je i on čovek, a ne samo kralj. Shvata da smo svi podjednako krvavi ispod kože. Lir je život, položaj kralja i svoje mesto pod suncem uzimao zdravo za gotovo. Smatrao je da je njegovo pravo da bude poštovan, voljen i cenjen jer je kralj i dobar i brižan otac. Postavlja se pitanje, a čini se da imamo i odgovor u isto vreme. Da li su starije ćerke izgovarale hvalospeve ocu i pokazale veoma racionalnu i smišljenu ljubaznost jer je on kralj? Ova teorija se potvrdila onog trenutka čim je prestao da bude kralj a ostao samo otac. Da li je njegova titula kralja osakatila njega kao oca? Mislim da jeste, a kada su u pitanju dve starije ćerke to se odmah i potvrdilo. Lir sada, pred kraj života, spoznaje tu gorku istinu od koje ludi. Zabluda u kojoj je proveo životni vek je bila u Pandorinoj kutiji koju je sam otvorio.

„Lir: Zna li me ovde ko? To nije Lir:

Zar Lir ovako hoda, govori?

Gde su mu oci? Il mu slabi um

Il mu je zamrla moć suđenja.

Šta? Ja sam budan? Ne, zacemento nisam.

Ko može da mi kaže ko sam ja?

Budala: Lirova senka.

Lir: Hteo bih to da znam; jer po znacima kraljevstva,
po znanju i razumu, mogao bih poverovati da imam kćeri.“ (I. iv)

Lir u toku celog izgnanstva ima krizu identiteta. Čas je kralj, a čas beskućnik i razočarani bednik, koga su izdale ćerke. Ovo sada nije on, kralj Lir. Sve što on sada preživljava kosi se sa njegovom slikom o sebi, samom sebi kakav je bio ceo život, moćan i jak. Ko je ovaj čovek koji je sada u izgnanstvu? Lir je zbunjen. Lir je čovek, reklo bi se dobar čovek koji nije zaslužio ovakvu izdaju svojih ćerki. Ko da se ne saoseća sa starcem koji je doživeo zlo u najvećim razmerama, i to od svojih najrođenijih. One su dve zveri u ljudskom obliku. No i to saznanje je čini se manje bolno od spoznaje šta je čovek zapravo, ogoljen do gole kože kao Tom. Spoznaje da je čovek ništa drugo do jedna dvonoga životinja ima razarajuće dejstvo na Lira. Na Lirovo pitanje šta je bio pre, Tom daje isti odgovor, bio je dvonoga životinja. I ne samo to, on kaže:

„Bio sam svinja po lenjosti, lisac po kradljivosti, vuk po nezajajljivosti, pseto po besnilu, lav po grabljivosti.“

Shvata da nema kralja po rođenju, da su to sve samo šminka, ukrasi i dodaci. Lir je svestan da je on samo jedan od svih nas, nemoćna, dvonoga i ništavna životinja. Koliko god da se u pojedinim trenucima osvesti, on opet to saznanje potisne, pa krene da se ponaša kao pravi kralj.

Prema Hugu Klajnu postoje tri činioca koja su Lira dovela do ludila. To su: dečija nezahvalnost, sopstvena nemilosrdnost i saznanje o ništavosti, svojoj i čoveka uopšte. (Klajn1964:126–129)

Svedoci smo i Lirovog lečenja. Evidentno je da je Šekspir dobro baratao psihijatrijom, danas veoma razvijenom granom medicine. I tu se pojedini analitičari terapeuti ne slažu sa Šekspirirom. Ako znamo da ga je nepravda koju je učinio Kordeliji izludela, i zbog tog okidača je tu gde jeste, zašto posle buđenja prvo vidi Kordeliju. Šekspir je hteo da bude siguran da je Lir izlečen, pa smatra da ne treba da mu šteti nerve.

Posle svih lomova i oluja, on je konačno zaslužio dobio adekvatan tretman lečenja muzikom i spavanjem. Znamo po sebi, ništa bolje čoveka ne može da okrepi do san. U današnje vreme se i čitanje Šekspirovih soneta koristi u terapeutske svrhe.

Kralj Lir je istinski slep kada je u pitanju prava priroda njegovih ćerki Gonerile i Regan. Njihovo laskanje i lažne izjave ljubavi su ga lako zavele i obmanule. To slepilo ga i vodi u propast jer je kraljevstvo podeljeno između njih. Ovakva podela pokreće niz događaja koji vode njegovom padu i patnji svih oko njega. Šekspir je u ovoj tragediji hteo da prikaže Lirov put do samospoznaje, kako je plahoviti tiranin upoznao sebe i „progledao“. Luda od samog početka govori istinu, ona je Lirov unutrašnji glas, koji je on potiskivao i odbijao da čuje. Lir je na početku svog sudbonosnog putovanja, putovanja otkrovenja, još uvek dovoljno snažan i odoleva vremenskim uslovima. Štite ga njegova sećanja i njegova ličnost. Šekspir poput psihologa, sociologa, posmatra Lirovu transformaciju. Lirov um posustaje i nije u mogućnosti da se nosi sa novom poplavom utisaka. Rezultat cunamija i jedino прибежиште jeste ludilo.

Dve antiteze koje postoje u Liru, a održavaju univerzalno ljudsko stanje, upravo su slepilo naspram vida i kontrast unutrašnjeg naspram spoljašnjeg. Bruk kaže da su obe prikazane kao konkretne stvarnosti i kao bezgranične metafore. Život je unutar zidina udoban, bezbrižan, zaštićen i topao. Isto je i sa psihom stanara. Da bi se doživela unutrašnja razdiranja, zidovi moraju da budu srušeni, sva udobnost i zaštita moraju da nestanu. Lir je svoju citadelu gradio dugo, gotovo osamdeset godina. Lir gubi svoje odbrambene bastione jedan po jedan. Sličnu sudbinu je doživeo i Gloster. Pre smrti Gloster nalazi trenutak spokoja i kaže „zrelost je sve“.

Zlo u drami *Kralj Lir* takođe se ogleda u odnosu između glavnih likova u drami. Izdaja koju Liru učine njegove ćerke, pa zatim izdaja koju Gonerila i Regan učine vojvodi od Albanija naglašavaju podmitljiv uticaj moći i destruktivnu prirodu ambicije i pohlepe.

Piter Bruk naglašava da postoje dve antiteze u drami *Kralj Lir* koje odražavaju univerzalno ljudsko stanje. One su sledeće: slepilo naspram vida i kontrast između unutrašnjeg i spoljašnjeg. Obe antiteze su prikazane kao konkretne stvarnosti i kao bezgranične metafore. (Bruk 2018: 53)

„Unutar zamka, zaštićenog debelim, neprobojnim zidovima, život je topao i zaštićen.“ U psihi likova isto je tako. Zidovi moraju biti razrušeni, njihova udobnost i zaštita potpuno uklonjeni kako bi se doživela unutrašnja razdiranja. Ta citadela koja se nekih osamdeset godina gradila u Liru može da izgubi svoje odbrambene bastione jedan po jedan. Isto je tako i sa Glosterom sve dok on i Lir ne postanu ravnopravni, rame uz rame. Dok se priprema da umre, Gloster nalazi trenutak spokoja. On otkriva da „zrelost je sve“. (Bruk 2018: 53)

Iglton o Liru i Glosteru

U tekstu se posebno naglašava kako će Gloster doći do pravog znanja tek kada oslepi. Tek nakon što izgubi fizički vid, on počinje da jasno sagledava istinu o sebi i svetu oko sebe. Njegovo telesno slepilo nije samo kazna nego i prilika za unutrašnje buđenje. Paradoksalno, gubitak očiju omogućava mu da prvi put zaista vidi stvari onakvima kakve jesu, bez iluzija i obmana koje je do tada imao. Edgar, koji ga vodi maskiran i koristeći prevaru, postaje njegov neočekivani učitelj, pomažući mu da kroz patnju i iskušenja prepozna greške iz prošlosti.

„O moćni bogovi!
Odričem se sveta; pred vašim očima
Skrušeno stresam svoj veliki jad.
Kad bih ga mogao podneti i dalje,
Bez bune protiv svemoćne vam volje,

Stenjak mog života dogoreo bi sam.
Ako Edgar živi, blagoslovite ga!
Sad, prijatelju, zbogom.“ (IV, VI, 39–45)

Iglton dalje istražuje način na koji jezik funkcionise u Šekspirovom *Kralju Liru*. Reči često deluju nedovoljno snažno da prenesu svu dubinu ljudskog bola i patnje koju likovi osećaju. Drama tako ispituje koliko zapravo možemo da se oslonimo na reči da izrazimo pravu istinu, posebno u trenucima najvećeg očaja ili ludila. Likovi poput Lira neprestano koriste protivrečne izraze („reći 'da' i 'ne' na sve“), što pokazuje koliko jezik može biti nemoćan pred stvarnim osećanjima i haosom unutrašnjeg sveta. (Eagleton 1986: 79)

Posebno se osvrće na ekstremne trenutke u kojima likovi gube kontrolu nad sopstvenim životima, kada ih bol primorava da sagledaju sebe potpuno iskreno i bez ulepšavanja. Glosterova i Lirova tragedija ogleda se upravo u njihovom susretu sa nemoći i krhkošću sopstvenog postojanja. Tek onda kad su saterani u ćošak, oni potpuno razumeju sopstvenu smrtnost i slabost. Njihova patnja postaje mnogo više od lične nesreće; ona predstavlja univerzalnu sliku ljudskog života i svih njegovih granica.

Analizira se i dublje značenje jezika kojim likovi pokušavaju da izraze svoje stanje. Oni se u najtežim trenucima okreću jezičkim paradoksima i protivrečnostima jer obične reči nisu dovoljne da prenesu šta osećaju. Jezik tu gubi svoju osnovnu funkciju – da jasno prenese misao – i umesto toga postaje način izražavanja unutrašnjeg haosa i nerazumevanja koje likovi imaju prema svetu i sopstvenim osećanjima.

Kompleksnost Lirovog karaktera je predmet analize svih teoretičara, pa i Igltona. Njegova tragedija nije samo rezultat pogrešnih odluka ili njegove impulsivnosti, već i dubokog raskoraka između onoga što jeste i onoga što društvo očekuje od njega. Lir nije samo starac koji greši u odnosu prema ćerkama; on je i čovek čiji se identitet raspada pod pritiskom neizdržive patnje i suočavanja sa sopstvenim greškama. Upravo taj raspad identiteta otvara prostor za razumevanje drame kao priče o suštinskoj ljudskoj slabosti i nesavršenosti.

„O, ne rasuđujte o tome šta treba.
I najbedniji prosjaci, uprkos
Sveg siromaštva, imaju ponešto
Izlišno. Ako ne date prirodi
Više no joj treba, život je čovekov
Jedan ko u zveri.“ (II, IV, 263–268)

U knjizi je obrađena i uloga prirode i njene veze sa likovima. Priroda u *Kralju Liru* nije samo pozadina na kojoj se odvija radnja, već je aktivan učesnik koji pojačava dramski efekat i simbolizuje unutrašnja stanja likova. Oluja kroz koju Lir prolazi metaforički prikazuje njegovu unutrašnju krizu i raspad ličnosti. Priroda je tu istovremeno pretnja i lekcija, mesto gde se likovi suočavaju sa sopstvenim granicama, nemoći i smrtnosti.

Naglašava se i uloga Edgara i Kenta kao likova koji predstavljaju odanost, mudrost i istrajnost. Kroz njihove postupke pokazano je kako čovek može da pronađe smisao čak i u situacijama najveće patnje i bezizlaznosti. Oni simbolizuju nadu, pokazujući da i u tragediji postoje trenuci plemenitosti i jasnoće. Edgar, kroz prerušavanje, paradoksalno otkriva pravu istinu o ljudskoj prirodi i pomaže drugima da se suoče sa njom.

Važna tema koja se pominje jeste i razlika između ljudskog i životinjskog sveta u drami. Autor primećuje da se likovi poput Lira često nalaze na samoj granici između ta dva sveta – kada jezik izgubi smisao, ljudi postaju bliži životinjama nego racionalnim bićima. Drama tako postavlja pitanje šta nas zapravo čini ljudima, ako reči nisu dovoljne da izraze naša osećanja i misli.

Autor analizira i metapoetsku dimenziju drame, odnosno način na koji drama govori sama o sebi kroz likove i njihove tragedije. Šekspir tako kroz jezičke igre i paradokse likova govori i o granicama sopstvenog umetničkog izraza, svesno pokazujući da postoje stvari koje ni najveća umetnost ne može potpuno da prenese. Likovi svojim unutrašnjim lomovima i patnjama postaju metafore za nemogućnost jezika da u potpunosti izrazi ljudsku egzistenciju.

Na kraju, tekst naglašava da Šekspir kroz *Kralja Lira* istražuje duboku vezu između jezika, identiteta i egzistencije. Likovi poput Lira, Glostera, Edgara i Kenta nisu samo junaci tragedije, već i predstavnici univerzalnih ljudskih pitanja o smislu, patnji, istini i ograničenjima reči da opišu stvarnost. Oni su univerzalni likovi, a Šekspir je univerzalni pisac. Oni pokazuju kako se prava spoznaja često otkriva tek u najtežim trenucima, kada čovek shvati koliko je mali (dvonoga životinja), nemoćan i ograničen pred sopstvenom sudbinom. (Eagleton 1986: 76–81)

Edmund, simbol makijavelističkog junaka

Edmund je personifikacija zla. Poput Jaga u Otelu, on je pravi makijavelistički zlikovac kolosalnih razmera. Edmund je nezakoniti Glosterov sin i resio je da prigrabi moć i bogatstvo po svaku cenu. On je beskrupulozan i nezajažljiv. Šekspir je voleo kao što sam i ranije rekla, da i najvećem zlikovcu ostavi neku trunku dobrote, ili makar nađe opravdanje za sva zlodela koja izvrše. Izgleda da je činjenica, da je nezakonit, a samim tim i odbačen i uskraćen za nasledstvo koje pripada samo zakonitom Glosterovom sinu upravo taj (*excuse*) koji je Šekspiru i potreban. Edmund je pokoran prirodi, koju naziva boginjom ali se buni protiv izraza kao što su; kopilan, zakonit. Njegova misija je da se osveti ocu i bratu. On ne bira sredstva kako da to sprovede, ne preza ni od čega. Poput maramice (*ocular proof*). U drami *Otelo*, koja je dokaz navodne Dezdemonine prevare, ovde Šekspir ubacuje pismo. Edmund, majstor improvizacije, kao i Jago, uspeva da nasamari jadnog i starog oca. On ga ubedi da je autor pisma dobar Edgar. Onog trenutka kada je naseo na podvalu i poverovao Edmundu, Lir je napravio tragičnu grešku koja ga vodi u propast. Edmund je u pismu napisao da Edgar želi da se reše oca što pre i podele nasledstvo. Gloster proteruje dobrog sina Edgara i ostaje bez zaštite pred nemani zvanom Edmund. Postavlja se isto pitanje kao i Otelu, kako su Gloster i Otelo tako lako naseli? Kako je otac koji je dobro poznavao svog rođenog sina sa kojim je živeo, kako je tako lako poverovao mladiću koga vrlo malo poznaje, iako mu je sin.

Gloster će ubrzo uvideti da je prenaglio i da je pogrešio, pa će baš onda kada izgubi oči shvatiti da je progledao i bio slep nekada, dok je posedovao očni vid.

„Spoticao sam se dok sam imao oči“, izjavljuje Gloster, koji smatra da je pošten čovek lakoveran jer polazi od sebe. Ono što on ne bi priredio drugoj osobi, ne može da shvati da bi iko smestio njemu. Zlikovac i zlo zvano Edmund je, kao i Jago, dobar psiholog i svega je svestan.

„Otac što lako poveruje sve
brat plemenit, u kog je srce tako
od zla daleko da i ne sumnja
u njega; i na čijem budalastom

poštenju lako moje spletke jašu!“ (I. li. 151–154).

Da bi ostvario naum, videli smo da spletkari protiv svog brata Edgara, zakonitog Glosterovog sina lažno ga optužujući za izdaju. Pokušava i da ga ubije. Edmund se takođe okrenuo i protiv svog oca. Edmunda dovodi do ludila i besa to što u početku Gloster krivi kosmologiju za ceo spektar negativnih dešavanja u kraljevstvu: Kentovo izgnanstvo, Kordelijino izgnanstvo i nezgodan rastanak sa francuskim kraljem.

„Ona skorašnja pomračenja Sunca i Meseca ništa nam dobro ne predskazuju; makar ih nauka o prirodi tumačila ovako ili onako, priroda ipak oseća da je bičuju njihove posledice. Ljubav hladni, prijateljstvo se otplaćuje, braća se zavađaju; u gradovima pobune; u unutrašnjosti nesloga; u palatama izdaja; i kida se veza između oca i sina. Na ovom mom nevaljalcu ostvaruje se predskazanje; eto sina protiv oca; kralj ispada iz kolotečine prirode: eto oca protiv deteta. Što je bilo najbolje za našeg života, to smo već videli; spletke, neiskrenost, izdaja i svi rušilački prevrati, bez prestanka nas prate u grob.“ (I, ii, 91–95)

Možemo sa sigurnošću reći da su priroda i poremećaji u prirodi izuzetno važni u ovom delu, i uopšte u svim ostalim Šekspirovim delima. Dešavanja na zemlji su povezana sa dešavanjima na nebu, potresi na zemlji uzrokuju potrese na nebu. Sam Lir se obraća boginji prirodi, računajući da jedino ona ima supermoći koje mogu u trenutku da mu olakšaju bol koji je preživeo od svoje ćerke Gonerile, pa je i naziva pogrđnim imenom (gnusnim jastrebom).

Poput Glostera, kralj Lir ne znajući više kome drugom da se obrati do prirodi, kaže:

„Čuj, Prirodo, čuj, mila boginjo!
Poništi smer svoj ako si htela
da to stvorenje plodnim učiniš!
Jalovost podaj njenoj utrobi!
Sasuši joj organe plodenja,
I nek iz tog izopačenog tela ne nikne nikad dete njoj u čast!
A mora l' da se porodi, ti njoj
Od žuči dete stvori, pa nek neprirodna na njen jad!
Neka joj mlado celo izbora,
Nek slapom suza brazde ureze
Po obrazima njenim. Nek joj muke
I brige materinske izvrgne
smehu i preziranju, te da ona / oseti kako oštrije od zuba
gujinog rani kada nezahvalno
imamo dete!
Hajd'mo, hajdemo!“ (I. iv. 230–243)

Gloster zbog njega gubi vid i navodi ga da poveruje da je Edgar njegov neprijatelj. Edmundovo zlo nije usmereno samo na članove porodice već i na političku scenu i deobu Lirove kraljevine. On se udružuje sa vojvodom od Kornvola i pomaže mu da osvoji vlast. Edmund gine, ali su posledice njegovih sramnih dela nesagledive.

U Britaniji opisanoj u drami *Kralj Lir* primećujemo samovolju starog čoveka, kome se niko do tada nije usudio da izusti reč. Rešio je da se povuče, pa kaže:

„Da stresemo sa naše starosti / Sve brige i sve poslove, pa njih / Da poverimo mlađim snagama.“

(*Kralj Lir*, I. i. 1533)

Kralj ima tri ćerke, kaže da želi da kraljevstvo podeli na tri dela, ali tako da će veličina

delova zavisiti od toga koja će najbolje iskazati koliko ga voli, zapravo od količine laskanja će zavisiti podela.

„Recite, kćeri –
Jer mi se sada vlasti lišavamo,
Sticanje zemlje, briga državnih –
Koja nas od vas voli najviše?
Pa ćemo i dar dati najveći
Onde gde priroda i zasluga
To podjednako traže.“

Na početku drame Lir je veoma priseban, što i potvrđuje svojim rečima. Nije reč o izlapeleom starcu, već je to praktično razmišljanje tvrdoglavog, sofisticiranog starca, kome je kao inteligentnom čoveku jasno da na dvoru ima puno nesuglasica, nesloge, koje kipte čekajući da on umre. Smatra da podela na dva dela nosi mogućnost za sukob, dok podela na 3 dela sadrži prirodnu ravnotežu snaga.

Prema Piteru Bruku, Gonerila i Regana su mnogo puta prikazane kao karikature iz komičnih stripova, kao dve zle sestre koje se šunjaju. Da li smo sigurni da one nisu ponosne na svoga oca tog velikog dana? Kada su pozvane da se izjasne i iskažu svoju odanost, da li je to sve samo spletkaroška hipokrizija? Bruk smatra da je njihovo ponašanje odraz stalnih pokušaja svih lokalnih dvorana da izraze elegantnim i vrlo učenim jezikom.

Pravi šok za Lira je kada mu se ospori ono na šta on veruje da ima pravo – potpuna zahvalnost svih njegovih podanika, a najviše njegove dece. Sve dok ne izađe u oluju, njegove odbrane su netaknute. One pokazuju njegovu apsolutnu potrebu da ponovo potvrdi svoj značaj. On je čovek moći, koju može da upotrebi, da njome manipuliše ili da je prikrije kada to odgovara njegovoj nameri. Ali ovde je iznenađen i zatečen, i vulkan ispod površine je najednom izmakao kontroli. Kako je njegova omiljena ćerka mogla tako drsko da uništi veliku javnu priliku (Bruk 2018:49)?

Taštini autokrate definitivno treba ugoditi. Nakon vrlo duge i bezgranične vladavine Lir je želeo da čuje hvalospeve na račun svoje vladavine. Željeno laskanje je dobio od svih, a jaki izlivi nežnosti su viđeni i izgovoreni:

„Od vida, prostora, slobode“ pojedini više vole kralja Lira. Međutim, najmlađa ćerka Kordelija je odbila da igra tu mučnu igru, i cela „zabava“ poprima drugačiju notu ozbiljnosti. Njeno prkosno ponašanje pokreće lavinu tragičnih događaja. Kordelija je Lirova ćerka, ona poseduje beskompromisnu snagu svoga oca. Ista krv teče njihovim venama.

Njen odgovor na kraljevo pitanje koliko ga voli glasi:

„Ja volim vaše veličanstvo tako“, kaže ona,
„Kako to moja dužnost zahteva; / Ni manje ni više.“ (I. i. 1534)

Tada je Lir lišava nasleđa i proklinje. Jedino je erl od Kenta izrazio totalno neslaganje s Lirovim ponašanjem. U početku on poštuje dvorske manire, ali ih ubrzo napušta i kaže:

„Šta činiš ovo, starče? Misliš li
Da će se dužnost plašiti da zbori
Onda kad moć se laski priklanja?
Za čast je obaveza iskrenost
Kad budalasti postanu vladari.
Zadrži vladavinu, pomisli
Što bolje umeš i tu naglost gadnu

Obuzdaj.“ (I. i. 1535)

Naslućujemo da kraj ove drame mora biti bolan sa fatalnim ishodom. Kordelija mora da bude kažnjena za svoju neposlušnost i svoj čin pobune. Ona mora da umre, i to na rukama svoga voljenog oca. Lir ostaje neutešan, tako i umire.

(„Nikada... nikada... nikada... nikada... nikada.“)

Ostali prisutni, među kojima su bile i dve druge ćerke, Gonerila i Regana, i njihovi muževi, vojvode od Olbenija i Konvela, nisu reagovali na Lirov ispad. Kent je izgovorio ono što su ostali takođe mogli da primete: „Lir je lud.“ (I. i. 1535)

Da li je Lir lud ili nije, ako je lud kada poludi, tema je mnogih psihijatara, književnika. O tome će biti reč malo kasnije.

Lir proteruje i Kenta, na šta opet nema reakcije i intervencije ostalih. Samo su Kordelija i Kent progovorili, usprotivili se protiv Lirovog tiranskog i autodestruktivnog ponašanja, koje je abdiciranjem povukao. Oni su to uradili iz odanosti Liru, kog su želeli da zaštite, nadahnuti ljubavlju i poštovanjem. Više ništa nije moglo da spase Lirovu kraljevinu.

„Dezintegracija je pokrenuta kraljevim apsolutističkim potezom, ali on nije – lišen vlasti i na putu ka ludilu – ogrnuo plašt tiranije, već su to učinile njegove zle kćeri, koje su pokazale posvemašnje odsustvo poštovanja za vladavinu zakona i ravnodušnost prema osnovnim pravilima pristojnosti.“ (Grinblat 2020:130)

Kent, odan Liru, prerušen se vratio da bi koliko je moguće podržao svog gospodara. Lavinu nesreće, koja je krenula, nije moguće zaustaviti. Kent je svestan toga, kao i činjenice da je izgubio politički uticaj. Ostaje nam dvorska luda, satirični zabavljač. On bi danas mogao da se poredi sa standap komičarima. Oni mogu da kažu sve šta žele, kritikuju svakoga i ne podležu kazni i osudi. Dvorska budala kaže Liru:

„Ja sam sad više od tebe. Ja sam budala, a ti si ništa.“ (I. iv. 1543)

Lirove ćerke na vlasti ne podržavaju ovakvu vrstu humora. Gonerila kaže ocu da ne želi budalu na dvoru. Za njegov govor kaže da je „divljačka buka“. Dvorsku budalu proteruju zajedno sa ludim kraljem.

U vreme u koje je i smeštena radnja drame *Kralj Lir* Britanija nije imala zakonodavni sistem i institucije i zvaničnike. Nisu postojali državni savet, parlament i njihovi namesnici koji bi ograničili ili oslabili kraljevsku vlast. Kralj je sam donosio odluke, naročito one ključne. Svakako da se mogao konsultovati i sa članovima porodice, ali je poslednja reč uvek bila njegova. Svi su bespogovorno morali da slušaju njegove želje. Čitav taj sistem zavisi od pretpostavke da je kralj zdravog razuma. Čak i u sistemima koji imaju brojne institucije za ograničavanje vlasti, najuticajniji nosilac vlasti logično i raspolaze najvećim autoritetom. Postavlja se pitanje šta se dešava kada osoba nije sposobna da obavlja svoj posao? Lirov dvor se suočio sa ovim ozbiljnim i nerešivim pitanjem.

Čitaoci ove tragedije su kritikovali Šekspira jer im kraj nije pružao dovoljnu utehu i ostavljao ih je bez hrišćanske pouke. Kada bolje pogledamo i analiziramo, nisu u pravu. Šekspir u *Liru*, kao i u drugim tragedijama, daje prednost životu nad tragedijom. Klajn kaže da Kordelija junakinja koja mora da strada, iako su to neki režiseri godinama odbijali da urade. Od restauracije, pa gotovo do romantizma, na scenama se igrao drugačiji kraj. Tragedija poput ove mora da boli do srži, a taj efekat se gubi ukoliko ona preživi. Život se nastavlja na svim nivoima. Edgar je taj koji obećava novi početak.

(„Mi koji smo mladi

Nikada nećemo toliko videti, ni živeti toliko dugo.“)

Bruk naglašava važnost značenja reči „videti“. Videti je rezultat kada patnja prevazilazi slepilo, a „živeti tako dugo“ je ono kuda pomenuto „nikad, nikad, nikad...“ vodi.

Doslovno shvaćeno, ovo uopšte nema nikakvog smisla. To nije kao da je priča samo o dostignuću življenja do zrele starosti. To je poetski i dramski izraz o tome koliko toga može da se sabije u svaku jedinicu vremena ako smo dovoljno svesni da to uočimo. Za Lira je gomilanje ekstremnih nevolja u poslednjem periodu njegovog života ono što čini da je svaka sekunda njegovih poslednjih iskustava čitav jedan novi život.(Bruk 2018 :55)

Gonerila je Lirova ćerka koja je sasvim drugačije prikazana od Kordelije. U nekim projekcijama predstavljena je kao osoba koja je uvek u pravu. Prikazana je kao neshvaćena i maltretirana. Tu je i dobila podršku devojaka i žena koje su u detinjstvu imale nasilnog oca. Gonerila i Regana stavljaju do znanja čitaocu da su godine učinile da Lirove slabosti još više izađu na videlo. Za njegovu preku narav Regana kaže: „To je slabost njegove starosti“ i „on je sebe oduvek tek ovlašno poznavao“. Gonerila podržava svoju sestru i nadovezuje se na njenu konstataciju:

„I u svojim najboljim i najkrepkijim godinama suviše je prenagljivao.“ (I. ii. 1537)

One su dve lukave i vrlo promišljene osobe. Uvidele su da njima ide samo u prilog činjenica da je Kordelija razbaštinjena, no Lirov gnev se može okrenuti i protiv njih.

„Moramo zato očekivati da od njegove starosti dobijemo ne samo nesavršenosti odavno ukorenjene navike nego, sem toga, i neobuzdane ćudljive izgrede koje sa sobom donosi bolešljiva i razdražljiva starost.“ (I. i. 1537)

Uvidevši još jedanput da se njihov otac vodi trenutnim impulsima, i da imaju ozbiljan problem, rešile su da zaštite ne kraljevstvo, nego sebe. Iako je otac predao njima i njihovim muževima upravljanje kraljevstvom, on je zadržao pratnju od stotinu naoružanih vitezova. Shvatile su da je to isuviše veliki broj vitezova datih na raspolaganje jednom plahovitom starcu. Opasnost u najavi. Broj je smanjen prvo na pedeset, a zatim na dvadeset pet. Njihov broj je nastavljao da se smanjuje. U jednom momentu ona pita svog oca: „šta će vam/i dvadeset i pet, ček deset, pet“, a Regana se nadovezuje: „Šta vam treba i jedan?“ (II. iv. 1556)

Ona je pozvala svog oca da ostane i gleda rulju vitezova koja uništava njen dom i poslugu. Onog trenutka kada Lir baci stravičnu kletvu tražeći uništenje svakog života koji bi se ikada mogao začeti u njenoj utrobi, dolazi do izražaja njena nemilosrdna priroda. Ona tada izbacuje svog oca na oluju. Bruk kaže da je seme tragedije začeto u sukobu dve snažno uslovljene psihe.

Na početku, u prvoj sceni, Lir je prikazan kao kralj u gvozdenom oklopu, bez vidljivih slabosti i „naprslina“. Međutim, Šekspir u svojim delima obrađuje i analizira upravo snažne ličnosti i prati nemilosrdni put od apsolutne moći do nule. Svaka snažna i uspešna ličnost ima naslage neočekivanih slabosti. Sam Lir preživljava takozvani emotivni rolerkoster. Uviđa i on na samom kraju da je čovek dvonoga životinja, ali je put do saznanja bolan i dug. Tokom cele drame kako (Klajn 1964: 127) navodi imamo unutrašnju borbu u glavnom junaku. Bore se on, kralj, „koji je svaki pedalj kralj“, i Lir grešnik. Na samom kraju Klajn navodi da iščezava to grčevito shvatanje za neka vladarska prava.

U drami *Kralj Lir*, koju Bruk poredi s romanom *Braća Karamazovi*, imamo jednu celinu u kojoj je sve obuhvaćeno od društvenog, porodičnog, političkog, ličnog do unutrašnjeg života.

Tragedija *Kralj Lir* otvara se kroz inflaciju jezika, gde Gonerila i Regan koriste pretencioznu retoriku kako bi izrazile lažnu ljubav prema ocu.

„Oče, draži ste mi no što kaže reč,
Draži od vida, sveta i slobode,
Ni manje no život zdrav, častan i lep;
Volim vas više od najređeg blaga,
A kol'ko ikad dete voli ili otac
Doživi – dah je jadan, a reč nema;
Jer ja vas preko svake mere volim.“ (I.I. 54–60)

Gonerila u svojoj izjavi ide toliko daleko da ljubav uzdiže iznad jezika i značenja, čime zapravo razotkriva njegovu prazninu – njena izjava postaje lingvistički nihilizam, negacija svakog konkretnog sadržaja. Njena ljubav prema Liru nije neizreciva jer je transcendentna, već zato što je bez značenja. Ona predstavlja ljubav kao odsustvo objekta, što ukida njenu stvarnost i samo pojačava njenu retoričku ispraznost.

Nasuprot tome, Kordelijina tišina i njeno „ništa“ zadobijaju snagu upravo zato što odbijaju da učestvuju u inflaciji jezika. U svetu u kojem je značenje hiperprodukovano i samim tim izgubilo vrednost, Kordelijino odbijanje da govori postaje jedini „zvučni novac“. Time se otvara prostor za novu semantiku – redukcija znakovnog sistema na tišinu omogućava ponovno uspostavljanje značenja.

Kordelijina preciznost suprotstavlja se subjektivističkoj potrebi za potvrdom koju Lir izražava, zahtevajući verbalizaciju ljubavi. Njena ljubav je izražena kroz obavezu i ograničenje, „po meri“, i kasnije kroz praštanje koje nadilazi pravdu. Lir je, međutim, zahvaćen semiotičkom krizom – njegova vezanost za simbole, naslove i titule kao znakove autoriteta pokazuje njegovu nesposobnost da razlikuje jezički znak od stvarne vrednosti. Tako postaje žrtva vlastite iluzije o značenju.

U razvoju tragedije, Lir se sve više odvajava od društvenih veza i telesne egzistencije. Odsecanjem veze sa Kordelijom, on se lišava vlastite fizičke stvarnosti i tone u prazninu svesti. Njegova ludost postaje forma unutrašnje slobode, ali i rastrojstva. Telo i um bivaju razdvojeni – jedno postaje inertno, drugo gubi oslonac u stvarnosti. Lirova spoznaja, kao i spoznaja Gločestera, vodi kroz patnju tela do novog značenja koje više ne počiva u jeziku, već u dodiru sa stvarnim.

„Ti bi od medveda
Bežao; ali ako brziš burnom
Moru – vratićeš se u medveđu čeljust.
Zadovoljnom duhu telo osetljivije.
Ta bura u duši uzima čulima
Osećanja, sem tog koje besni tu.“ (III. iv.11–14)

Tematski, drama razmatra pitanje viška i suvišnosti. Lir ne može da razume zašto čovek teži više nego što mu je potrebno za opstanak – „čovekov život je jeftin kao zverov“. U tom višku se, međutim, krije kulturna definicija ljudskosti: sposobnost da se stvori nešto više od nužnog,

da se premaši biologija. Ali upravo ta sposobnost je i izvor destruktivnosti, jer vodi u preterivanje, gubitak mere i pad u ništavilo.

Kralj Lir tako istražuje paradoks ljudske prirode: čovekova težnja da prevaziđe sopstvene granice istovremeno je i njegova uzvišenost i njegova propast. Ljubav, jezik, moć i identitet postaju žrtve ovog procesa. Likovi poput Gonerile i Regan, iako navodno aktivni i dominantni, u osnovi su pasivni jer njihovo delanje ne potiče iz autentičnog bića, već iz mehaničkog ponavljanja društvenih obrazaca. S druge strane, Kordelija, Edgar i Kent svojim postupcima izražavaju aktivnu pasivnost – prihvataju granice, ali ih kreativno prevazilaze. Drama razdvaja destruktivno nadilaženje granica (višak, moć, kontrola) od stvaralačkog prihvatanja ograničenja (oprost, odgovornost, telesnost). U toj napetosti između „ničega“ i „nečega“, između tela i jezika, *Kralj Lir* gradi filozofsku kritiku same strukture ljudskog subjekta.

Na kraju, *Kralj Lir* postavlja pitanje koje je i političko i metafizičko: kako govoriti istinu u svetu gde je jezik izgubio svoju moć? Kako biti subjekt kada identitet više ne počiva na stabilnim osnovama? Drama ne nudi konačan odgovor, ali nudi beskompromisni uvid u kontradikcije koje oblikuju ljudsku prirodu – a upravo u tome leži njena tragična veličina.

Gloster suočen sa agonijom kroz koju prolazi Lir, žudi da oslobodi svoj duh i telo:

„Kralj je poludeo; što mi je onda duh
Tako kut da ostajem svestan
Svoje strašne patnje!
Bolje da sam lud.
Onda bi mi misli bile odvojene
Od moje tuge; jadi zbog obmana
Gube svest o sebi.“ (IV, VI, 279–84)

Lirovo izgnanstvo

Zajedno sa dvorskom ludom, usred svog ludila, zamišljen u jednoj trošnoj kolibi, on je i dalje obuzet iluzijom o veličini:

„Gle kako dršću podanici svi
Kada ovako ukočeno gledam.“ (IV. vi. 1574)

On je navikao da ga svi u svemu slušaju i ne može da prihvati neslaganje. Međutim, povremeno se osvesti i shvati surovu realnost. Sada je svestan da su mu laskali, „laskali su mi kao psu“, kaže Lir. Hvalili su ga i kada nije trebalo, kada je bio mlad i neiskusan.

„Govoriti 'da' i 'ne' na sve što bih rekao! A to 'da' i 'ne' nije bila valjana teologija!“ (IV. vi. 1574)

Sada je Liru sve jasnije zašto nikada nije razumeo potrebe svoga naroda, svoje porodice i dece. Kao vođa nije razlikovao iskreno odane sluge od pokvarenih nikogovića. Uvek vidi nekog većeg od života:

„svaki pedalj kralj.“ (IV. vi. 1574)

Otud i zaprepašćenje baš sada, kada je gladan, ozebao konačno shvatio da je celog života bio okružen laskavcima koji su ga lagali. Lir i dalje smatra da je:

„Čovek... protiv koga više su / Grešili no što je grešio sam.“ (II. ii. 1559)

Ne možemo se u potpunosti složiti s tim. Bilo je i njegove odgovornosti u mnogim situacijama. Odgovoran je za to što su dve njegove ćerke moralno izopačena čudovišta. Odgovoran je zbog Kordelijine sudbine. Odgovoran je i za patnju svojih podanika, koju nije primećivao. Sada je kasno da se kaje, tih muka će se teško rešiti. On postavlja pitanje: „O premalo sam brinuo o tome!“ (III. iv. 1561)

No, obuzetost samim sobom, koja je uvek u pozadini Lirovih katastrofalnih odluka, nije ostavila prostora za takvo razmišljanje:

„Bednici goli, ma gde bili, vi što
Udarce bure ove trpite
Nemilostive, kako će vas glave
Nezaštićene, trbuh nahranjen
I rite prodrte odbraniti
Od nepogode kao što je ova?“
(III. iv. 1560–1561)

Takođe, odgovoran je i zbog podele kraljevstva ne razmišljajući o sukobu dvoje vladara. Tek sada, kada i on oseća na svojoj koži sve nevolje i telesne muke, kao i ostali ljudi, vidimo vrstu moralnog trijumfa.

„Kada je padala kiša da me promoči, i kad me je vetar naterao da zacvokoćem, kad grom nije hteo začutati na moju zapovest – e, onda sam ih pronašao, onda sam ih nanjušio. Manite ih, oni nisu ljudi od reči: rekli su mi da sam sve što može biti; laž je to; ja nisam otporan na groznicu.“ (IV. vi. 1574)

Lir onako iznuren, sluđen, gladan, žedan i s vremena na vreme zamišljen, svestan pozicije u kojoj se nalazi, pokazuje da je krvav ispod kože. I taman kada čitalac pomisli da se osvestio, on nas uveri u suprotno. Egocentrična obuzetost gospodarenjem i dalje je organizacioni stepen percepcije. To se vidi prilikom susreta sa prosjakom (prerušenim Edgarom). U njemu vidi čoveka koga je zadesila ista sudbina i odmah navodi uzrok svoje patnje:

„Da li si dvema kćerima sve dao? / pa si sad dovde došao?“ (III. iv. 1561)

Kent mu odgovara da on nema ćerke želeći samo da na najmirniji način prekine dramu u Lirovoj glavi. No baš tada, sasvim neočekivano, stari kralj progovara i Lir počinje da besni na Kenta, uzvikuje. Lir je izgubio sve sem um predašnjeg tiranina.

„Smrt tebi, izdajniče! Ništa ne bi? Toliko moglo da mu prirodo / Prignječi osim kćeri nemilosrdnih“ (III. iv. 1561)

Lir je navikao da je najbitniji u svom kraljevstvu, i da svoj lični život i osećanja reflektuje i na sve ostale. Polazi ponovo od sebe, svog bola i razloga za bol, misleći da ceo svet treba sada da propadne, samo zato što je on izgubio veru u život i decu, pre svega.

Pred kraj drame primećujemo da se Lir osvešćuje, uviđa ludost svojih postupaka, on sada želi da povrati dobar odnos sa Kordelijom. Moli je da mu oprost. Kordelija se vratila u Englesku da ratuje. Ona je odlučila da spase svog oca, iako ju je pre povlačenja sa trona razbaštinio i proterao. Ona je bila u Francuskoj, udata je za francuskog kralja i sada predvodi francusku vojsku. Ona je stupila u kontakt sa ljudima koji su zgroženi vladavinom Regane i Gonerile. Prisutna je netrpeljivost i među muževima. Vojvoda od Olbenija je dobronameran ali slabašan, za razliku od nemilosrdnog vojvode od Konvela. Čini se da je sve spremno za ponovno uspostavljanje vlasti. Nažalost, to se ne dešava. Kordelijina vojska gubi. Njen motiv je:

„Ne slava – ljubav goni nas u boj / Za prava koja ima otac moj.“ (*Kralj Lir*, VI. iv. 1572)

Ona traži od oca da ih zajedno izvedu pred dve rođene sestre na vlasti kada padnu u ruke zlom Edmundu. Lir samo ponavlja: „Ne, ne, ne!“

On želi da ide u tamnicu sa Kordelijom, želi da doživi ono što je zapravo hteo na samom početku: da mu Kordelijina ruka bude uteha u starosti. On žestoko odbija da moli za pomoć i milost. Kordeliji govori sledeće:

„U tamnicu idemo;
Da onde, sami, pevamo kô ptice
U kavezu: [...]
I tako ćemo živeti nas dvoje
I moliti se, pevati, i stare
Pričati bajke, i leptirima se
Smejati zlatnim, sluša ćemo tu
Gde jadnici o dvorskim novostima
Pričaju; s njima ćaskamo i mi
O tome ko sve dobija, ko gubi,
Ko penje se, ko pada; zagonetke
Zbivanja ćemo objašnjavati
Kô da smo Božje uhode.“
(V. iii. 1581)

Kordelija je znala da je sve o čemu Lir govori samo puko sanjarenje i utopija. Realnost i izvesnost je smrt koja je zakucala na vrata. Kordelija i Lir su zarobljeni i bačeni u tamnicu. Edmund, general koji je vodio pobedničke britanske snage, naređuje da bude ubijena. U svim istorijskim izvorima kraj ove drame je drugačiji. Kordelija je pobednica i zaseda na tron. Ona je simbol i otelotvorenje poštenja, iskrenosti. Ona je nada za iskupljenje sve nepravde i okrutnosti. Njena smrt je najbolnija, i svakako nepravедna. Šekspir želi da naglasi da su posledice tiranije velike, a gubici koje tiranija seje nepopravljivi. Lirove reči cepaju srce, on kaže:

„Ludica moja jedna obešena!
Ne, ne, života nema! Zašto bi
Pas, konj il' pacov imali života,
A ti ni daška? Nećeš više doći,
Nikad, nikad, nikad, nikad, nikad!“
(V. iii. 1586)

Negovanje straha (Ljubav često nosi masku nasilja)

Ljubav je emocija koja se odnosi na osećaj duboke privrženosti i poštovanja prema drugoj osobi. To može da bude romantična ljubav, ljubav prema članovima porodice, prijateljska ljubav ili ljubav prema sebi. Poznata je i ljubav prema apstraktnim pojmovima kao što su sloboda i umetnost. Ljubav kao takva predstavlja esenciju našeg postojanja i važna je za ljudsko zdravlje i dobrobit. Ljubav nam daje osećaj sigurnosti, pripadnosti, podrške i utehe. Ljubav se manifestuje na različite načine, kao što su fizički kontakt, pažnja, poštovanje, razumevanje i na još mnogo drugih načina. Ljubav treba hraniti, razvijati, treba je održati kako bi opstala.

Kralj Lir je imao sve, bio je apsolutistički vladar. Svi su mu bili podređeni i svi su ga se plašili. Pre predaje vlasti Lira je Kent ovako video i doživeo:

„O, Lire uzvišeni,
Kog uvek kô svog kralja poštovah,
Kô oca voleh, kao gospodara
Svud pratih, i u molitvama svojim
Kô zaštitnika velikog prizivah.“
(*Kralj Lir*, I. i. 1374)

Stiven Grinblat je u eseju o *Kralju Liru* izneo analizu dva paralelna teksta: književnog i neknjiževnog. Na osnovu velike sličnosti između *Kralja Lira* i Vejlandove priče, Grinblat je rečima Kjernana Rajana:

„Ispleo očaravajuću meditaciju o tome kako je moć vekovima nastojala da se osigura gajeći kod svojih podanika popustljivost izazvanu 'blagotvornim strahom'" (*salutary anxiety*). (Spremić 2011: 95)

On svoj ogled započinje jednom pričom koja je smeštena vremenski daleko u odnosu na renesansu. Autor priče je velečasni Frensis Vejland, jedan od prvih predsednika Univerziteta Braun i baptistički sveštenik. On nam priča o svom malenom sinu, tada odojčetu od petnaest meseci, Hemanu Linkolnu Vejlandu, koji će i sam postati predsednik koledža i baptistički sveštenik. Primetivši samovolju kod svog sina, uvideo je da je neophodno da se njegova ćud pokori. Rešio je da iskoristi prvu priliku da reši pitanje autoriteta između njih dvojice (svog sina i sebe).

Naime, petnaestomesečni Heman Linkoln Vejland je pokazao izrazitu tvrdoglavost, a njegov otac prečasni Heman Linkoln Vejland uradio je sledeće. Jednog jutra, kada je Heman plakao, uzeo ga je u naručje od dadilje rešivši da ga drži dok ne prestane. Dečak je u ruci imao parče hleba, koje mu je otac oduzeo sa namerom da mu ga vrati kada se smiri. Kada je prestao da plače, otac mu je ponudio hleb, ali je dečak bacio hleb i ponovo je počeo da plače. Dečak je bio veoma gladan jer od pet po podne prethodnog dana ništa nije jeo. Vejland je tada shvatio da je krajnje vreme da se promeni dečakovo ponašanje. Rešio je da natera dečaka da uzme hleb i da se pomire tako što će mu dete svojevoljno prići. Zadatak je ispao mnogo teži nego što je u početku delovao. Prečasni Vejland je oko osam sati ujutru ostavio dete samo u sobi i zamolio je ostale da ne razgovaraju sa njim i da mu ne nude hranu i piće. On ga je jednom u šezdeset minuta obilazio, govorio mu je najnežnije reči, nudio mu je hleb i pružao mu je ruke da ga uzme. Dete ga je tvrdoglavo odbijalo tokom celog dana. Nije se pomerio ni za dlaku. Otac mu je donosio vodu, pio je iz čase, ali nije želeo da je dodirne rukama. Uzimao bi i mrvice sa poda, ali hleb iz ruke ne. Nije popuštao, a bio je evidentno veoma gladan. Kada bi mu prečasni Vejland rekao da dođe, dete bi okrenulo leđa i gorko zaplakalo. Otišao je u krevet gladan. Prošla su dvadeset četiri sata od kada je poslednji put jeo. Ujutru se probudio u istom stanju. Nije uzimao ništa što mu je otac davao i odbijao je sve njegove nežnosti. Celih trideset šest sati nije ništa jeo. Oči su mu bile blede i upale. Dah mu je bio topao i grozničav. Međutim, i dalje se inatio. Tako je nastavio do sledećeg jutra u deset sati. Tada ga je glad uveliko savladala, pa je od oca uzeo parče hleba, a tome je dodao i čašu mleka. Dete je halapljivo pojelo hleb. Velečasni Vejland se ponadao da je cilj postignut. No, mali Heman je i dalje uporno odbijao da ga otac uzme. Otac je zato prestao da ga hrani i iznova je započeo proces disciplinovanja. Ponovo ga je vratio u krevetac. U subotu oko trinaest časova mali Heman je počeo da sagledava svoj položaj u pravom svetlu. Ton glasa je bio manje strastven, i kao da je sam sebe sažaljevaao. I dalje je odbijao oca. Povremeno bi podignuo svoje ručice, pa bi ih spustio. Lomio se. Krio bi lice i ponovo počeo da plače, još žalosnije. Otac je tražio da mu dete priđe, ali se to nije desilo. Dečak je uvideo da je to jedini način da se izmire i zato je tako jako i žalosno plakao. Mali Heman nije hteo da se pokori, ali je shvatio da mu nema pomoći ukoliko to ne uradi. U tri po podne, taman kada je otac krenuo da izlazi iz sobe, dečak se nasmešio, ispružio je ruke i tražio da dođe u očevo naručje. Agonija se završila i Heman je bio pokoren. Otac se pohvalio da ga je sin stalno ljubio kada bi mu to zatražio,

a stekao je utisak da ga je voleo više od ostalih ukućana. Kasnije je dečak ponovio svoje prethodno ponašanje nekoliko puta, ali je svaki put bio lako savladan. Njegova ćud je postala blaga i poslušna. Otac smatra da je srećniji sada nego ranije. (Str. 109, 110, Književnost, br. 2, leto 2005)

Grinblat u svom ogledu kaže da je sličnost između Vejlanda i kralja Lira jako velika. Lir takođe želi da bude objekat – omiljeni ili čak jedini primalac – ljubavi svoga deteta. Lir, uviđamo, može da podnese da se deo te ljubavi uputi negde drugde, ali samo kada on naloži takvu podelu, baš kao što je Vejland na kraju bio zadovoljan što je dete ljubilo „svakoga kada mu naloži“. Ta ljubav, koju pokazuje prema drugima, predstavlja indirektni izraz ljubavi prema ocu.

Grinblat dalje kaže da se Vejlandov dvostruki zahtev – da njegov sin uzima hranu direktno od njega, i da mu dobrovoljno priđe, pritom je to prilaženje samo izraz ljubavi, a ne poslušnosti pod prinudom, „može zapravo sagledati, iz perspektive onoga što francuski istoričari nazivaju *longue durée*, kao odomaćena, „realistička“ i, moglo bi se reći, buržoaska verzija testa ljubavi kojim se otvara Šekspirov komad“.

(Str. 110, Književnost, br. 2, leto 2005)

Ovaj ogled i kompletan opis izazvali su zgražavanje džeksonovske Amerike. Smatraju da je tiranija ovde prisutna i sakrivena pod maskom roditeljske nežnosti. Kafka je, priseća se Grinblat, jednom rekao: „Ljubav često nosi masku nasilja.“ Grinblat smatra da je Vejlandova borba, strategija kojom se služi snažna porodična ljubav i sofisticirani proizvod dugog istorijskog procesa, čiji koreni makar delimično leže u ranoj modernoj Engleskoj, Engleskoj Šekspirovog *Kralja Lira*. Da li su velečasni Vejland i kralj Lir isti? Zli?

Kada analiziramo ponašanje i reakciju ćerki kralja Lira, zaključujemo da Gonerila uspešno polaže test jer on i jeste usmeren na povinovanje. Ona kaže svojoj sestri Kordeliji: „malo poslušnosti imaš“ i „dobila si šta si tražila“. (i). Kada Kordelija odbije da da odgovor, Lir je pita: „Kažeš li to iz srca?“

Možemo da zaključimo da on od Kordelije traži nešto više od formalne poslušnosti. Ona nije običan podanik koji treba da poštuje formu. On, prema Grinblatu, traži nešto između pokoravanja autoritetu i skoro erotske žudnje, koju je Vejland lepo opisao na kraju svog izveštaja: „Stalno me je ljubio i to je činio svaki put kada bih mu to zatražio... Rastužio se, videvši da odlazim, što se nikad ranije nije dogodilo.“

Vejland je detetu uskraćivao hranu da bi dobio takvu ljubav, a lišavanjem Kordelije nasleđa, Lir čini istu stvar. Ono što je za Vejlanda sredstvo, za Lira je neopoziva kazna. Lišavanje nasleđa i Kordelijino progonstvo nije lekcija ni za nju, a naročito nije za njene zle sestre. To je otuđenje. Vejlandova porodična strategija koristi se očinskim disciplinovanjem da bi proizvela željeni odnos pre nego da bi kaznila onda kada je taj odnos nestao. Oduzimanjem hrane započinje test ljubavi, a uskraćivanje miraza znači kraj roditeljske brige. Čini se da je Lir napravio brojne greške u odnosu na Vejlanda. No, to nije jedina razlika koju Grinblat ističe. Druga razlika je starosna dob. Vejland prevaspitava odojče, dok Lir želi da pokori zrelu devojkicu. U Šekspirovoj Engleskoj period od petnaeste do dvadeset šeste godine je veoma delikatno doba. Iziskuje najveću pažnju, obuku, disciplinu. To je period dostizanja polne i socijalne zrelosti. Jedan sveštenik iz 17. veka, koga citira Tomas Kid, kaže da je to „klizavo doba, puno strasti, naglosti, tvrdoglavosti“, doba kojem odrasli moraju nametnuti ograničenja i nad kojim moraju vršiti moć oblikovanja.

„Poštuj oca svojeg i mater svoju“ je peta Božja zapovest, a elizabetanski pravnik Edmund Plauden kaže da se izvorno slovo zakona „proširuje“.

Otuda je Lirov porodični problem ujedno i državni problem. Država se izvodi iz porodice.

Porodični poslovi se pretvaraju u državne. O isprepletanosti porodice i države govori i Gloster. On kaže:

„Ljubav hladni, prijateljstvo se buni, braća se glože, u gradovima bune, u zemlji nesloga, na dvorovima izdaja, a veza oca i sina prekinuta.“ (I, ii.)

Grinblat ističe tehniku posmatranja dece prilikom njihovog odgajanja. Za američke evangeliste u 19. veku je to bila praksa. Roditelji obraćaju pažnju na svoju decu, testiraju potomstvo da bi ih precizno ispitali i shvatili stanje njihovih emocija i volje. Velečasni Vejland upravo zato i posmatra svog sina, uočava samovolju i želi da je odmah iskoreni, dok još može. Ovo je jedan aspekt opšte porodične brige za planiranje budućnosti, brige koja se proteže od nastojanja da se oblikuju karijere svakog deteta ponaosob do sveobuhvatne zainteresovanosti za budućnost „kuće“. Nalik tome, Lirova podela kraljevstva je navodno urađena da bi se „budući spor sprečio“ (I, 1, str. 364), a test ljubavi je formalno označio planirano povlačenje s trona. Za razliku od Vejna, očevi u Šekspirovim dramama kao da pate od kratkovidosti. Lir ne vidi razliku između laskanja i hipokrizije starijih ćerki i iskrenosti najmlađe ćerke. Gloster takođe ne prepoznaje rukopis „karakter“ svog sina. Lir i Gloster definitivno ne poznaju svoju decu. Prilično su nevešti u čitanju njihovih karaktera. Grinblat kaže:

„Lir i Gloster su beznadežno nevešti u čitanju 'karaktera' svoje dece, ali je nastojanje da to učine od ključne važnosti za komad koji na kraju krajeva predstavlja fatalne posledice jednog netačnog 'čitanja'.“

(Str. 114, Književnost, br. 2, leto 2005)

Međutim, ne posmatraju samo roditelji decu. I deca pomno posmatraju roditelje. Gonerila upozorava Reganu kada prvi put ostaju same: „Vidiš kako mu je starost promenjiva.“ Kao da su svi zaokupljeni čitanjem znakova kod svakog drugog.

U drami *Kralj Lir* uvidamo takođe nepravdu kada je odnos prema starijima u pitanju. Nameće se zaključak da su roditelji prirodni staratelji, a deca zakonski. Prilikom povlačenja s posla i iz aktivnog života zbog starosti, stariji ljudi bi se obraćali zakonu da bi dobili ugovore o izdržavanju, prema kojima su njihova deca preuzimala obavezu o izdržavanju koje je obuhvatalo smeštaj, hranu, odeću. Ugovori su bili veoma precizni jer je strah roditelja bio veliki. Čini se da su roditelji strahovali da će zbog svađe biti izbačeni iz kuće. I sam Lir ostavlja sto vitezova, ugovora nema jer je on kao apsolutni vladar iznad zakona.

Upravo je ovaj način posmatranja zajednički Šekspirovom komadu i Vejlandovom opisu, ali ne zato što je imanentan porodičnom životu.

Grinblat dalje poredi Lira i Vejlanda u vezi s oblikovanjem karaktera i uticajem na budućnost njihove dece. Roditelji svakako moraju da budu oprezni i da vode računa o kariotičkim trenucima, te moraju iskoristiti priliku da delaju. Vejland je bio odlučan u nameri da promeni prirodu svoga sina. Da to nije tada uradio, degradirao bi sopstveni položaj, kao i položaj cele porodice. Cela porodica morala bi da se povinuje kapricu malog deteta. Tu nije kraj – onda bi ostali članovi porodice imali pravo na istu privilegiju. Tada bi, zaključuje Vejland, „bilo onoliko vrhovnih vlasti koliko ima pojedinaca i povinovanje onoj najvišoj bi prestalo“.

Za razliku od Vejlanda, kralj Lir je od svojih ćerki napravio svoje majke, koje na njemu primenjuju, kao u nekom košmaru, disciplinske mere koje primenjuju roditelji nad tinejdžerima u pubertetskom dobu punom strasti, naglosti i tvrdoglavosti. Gonerila kaže: „Stare su lude deca, pa ih treba stegnuti kad lasku zloupotrebe“ (I, 3). Ukoliko je zamena uloga privremena, ovakvo ponašanje i može naići na odobravanje crkve i države jer je restaurativno. Međutim, u *Liru* je ta zamena, nažalost, trajna. Posledica je raspad celog kraljevstva. Vejland pak povezuje taj trajni nered u porodici sa haosom u kosmosu. Vejland borbu sa sinom upoređuje sa borbom Boga s

grešnikom: „Jer kad mu se ne bi pružio otpor, on bi uništio i sreću sveta i svoju sopstvenu.“

Borbu u dečjoj sobi Vejland doživljava toliko ozbiljno da smatra da je sudbina kosmosa povezana baš sa njom. Na to se nadovezuju i Lirove reči:

„O nebo,
Ako voliš starce, ako tvoja mila
Vlast traži poslušnost, ako si i ti staro,
Nek je ovo tvoja stvar: siđi, odbrani!“ (II. iv)

Pozorište je u 17. veku bilo društveni događaj, a ne pasivni odraz društvenih snaga. Engleska renesansna drama bila je jedna od kulturnih institucija koje su odražavale i oblikovale upravo kvalitete za koje smo utvrdili da su zapravo omogućili test ljubavi. Dramski način je dakle podsticao sledeće: posmatranje, planiranje i doživljaj rezonance.

Još jedan od obrazaca koji povezuju Vejlanda i Lira je nedostatak majke u drami, tj. priči. Odsustvo ili istiskivanje majke, afirmacija apsolutne očeve vlasti, dominantna zainteresovanost za volju i stoga za razlikovanje voljnog od iznuđenog pokoravanja kao i verovanje u blagotvorni strah. Supruga Frensis Vejlanda je živa, ali je nema u njegovom opisu. Otac na taj način postaje vrhovni autoritet. Vejlandovo dete je imalo oko petnaest meseci. Dakle, majka je otprilike tada mogla da završi svoju ulogu hranitelja, mogla je da prestane da doji dete. U drami *Kralj Lir* majka se takođe ne spominje. Lir je otac, kralj, a kasnije shvatamo da je testom ljubavi, odbijanjem da potpiše ugovor o izdržavanju od svojih ćerki želeo ljubav.

Grinblat navodi:

„Lir kome se čini da je sve dao svojoj deci, zahteva od njih sve. Umesto ugovora dao im je test ljubavi. On dakle ne želi samo formalne znake poštovanja koji javno obznanjuju njegovu vrednost već i unutrašnje i potpuno priznanje srca. U duhu ovog zahteva on u sebe apsorbuje figuru majke; za Lira nije moguća podela između vlasti i ljubavi.“

(Str. 126, Književnost, br. 2, 2005)

Svedoci smo da Lir ne može da dobije i javno poštovanje i stvarnu ljubav dece. Javno poštovanje vredi koliko i pravna prinuda, koje Lira paradoksalno lišava njegova apsolutna moć, a stvarna ljubav ne može da bude adekvatno predstavljena socijalnim diskursom.

Cilj oca nije tek iznuđena pokornost, već istinski preobražaj u ponašanju. Zbog toga on sina disciplinuje uz veliku ljubaznost, kojom nastoji da mu predoči da je njegova patnja samonametnuta i da ju je moguće okončati jednako voljnim i unutrašnjim pokoravanjem. Vejland pokušava da izazove blagotvorni strah, koji će uzrokovati promenu njegove naravi, navodi Grinblat. Iznuđeno pristajanje je bezvredno.

„Voljnu službu on od nas traži“, kaže Miltonov Rafael o Bogu Ocu u *Izgubljenom raj*u:

„A ne
Prisilnu; takvi kraj njega ne mogu
Se naći, niti će, jer kako srca
Neslobodna pouzdana mogu bit', služila
Voljno ili ne, što voljna su onom što moraju
Tek
...mi služimo po volji,
Jer po volji volimo...“
(Preveli Darko Bolfan i Dušan Kosanović)

Blagotvorni strah može da bude koristan. Cilj tragedije nije da pruži utehu, kao što to

čine filozofija ili religija, već da pokaže primere i usavrši tehnike stvaranja i pojačavanja patnje. Ovi stavovi o tragediji imaju izvoriste u antici, u Aristotelovom učenju. Tek na samom kraju, kada je odvojen od sveta i kada više nije apsolutni vladar, Lir naslućuje šta je zapravo želeo u životu. Putem fantazije večitog utamničenja svoje ćerke, on se može nadati trajnoj i bezgraničnoj njenoj ljubavi. Ova slika zatvora kao dečje sobe je i poslednja sličnost između velečasnog Vejlanda i Lira. Da bi zadobio ljubav svog deteta, Vejland je iskoristio dečju sobu kao zatvor.

Nas poznati psiholog i psihoterapeut Vladeta Jerotić, iako nije imao svoju decu, davao je savete kako biti dobar roditelj. On ističe da su previše popustljivi i previše strogi roditelji dve strane istog novčića. Obe su pogrešne. Kao i u svemu, tako i u vaspitanju dece, nijedna krajnost ne donosi plodove. On je roditelje uporedio sa turskim tuševima, gde je jedan topla voda, a drugi hladna voda. Dakle, dete ne može pravilno da se razvija u okruženju gde jedan roditelj radi na jedan način, drugi roditelj na drugi način. Idealna kombinacija prema Jerotiću jesu umereno strogi otac i majka, umereno blagi otac i majka. To je jedini ispravan i dobar način vaspitanja. On je govorio i o kažnjavanju dece i ucenjivanju dece kojem pribegavaju mnogi roditelji. Do 5. godine gotova je psihička struktura deteta. Jerotić smatra da roditelji treba da budu u velikoj ljubavi sa svojom decom do njihove pete godine. Kasnije se i eventualni problemi lakše reše ako je bilo ljubavi do njihove pete godine. Dete sve upija, on objašnjava o postojanju JA kada se dete rodi. Svako dete se rađa sa različitom jačinom principa JA. Čovek može postati velik i uspešan i da kada ne potiču iz bogzna kako dobrih porodica. Tu je plejada poznatih ljudi poput Betovena, Dostojevskog – koji je sa očeve strane imao ubice, samoubice, a njegov otac je bio zlotvor kog su seljaci ubili na oči mladog Dostojevskog, nakon čega je zbog pretrpljenog stresa i dobio epilepsiju. S druge strane, sa majčine strane, preci su mu bili sveštenici, monasi, neki dobri ljudi. U Dostojevskom su bili i jedni i drugi. Jerotić kaže da je on dobar primer osobe koja u sebi nosi i đavola i Boga.

Lir je bio dobar otac, ali nemamo informacije o tome kakva je bila majka njegovih ćerki. Kako je tolika količina zla, nepoštovanja prisutna u dvema ćerkama dok je Kordelija sasvim drugačija. S obzirom na to da je on prikazan kao brižan i dobar otac, ostaje nam da nagađamo kako i zašto je zlo ukorenjeno u njima. Možda je Šekspir namerno tako stvari i postavio, želeći da dođemo do zaključka da je ponovo kriva majka. Žene u Šekspirovim tragedijama nisu lepo postavljene. Naprotiv, retko se pojavljuju, sem u Hamletu, i tu je majka preljubnica i prilično bezosećajna žena, do skoro samog kraja. Edmund je plod raskalašne i bludne žene, pa je opet kriva žena.

„Gloster: Njegovo pravljenje, gospodine, bilo je moja briga: toliko sam puta
Crveneo

Kad je trebalo da ga priznam
Za svoga da sam oguglao na to.

Kent: Ne mogu da vas razumem.

Gloster: Gospodine, majka ovog mladića je to mogla; posle čega joj se trbuh
zaoblio, pa je, za živu istinu, gospodine, pre imala sina u kolevcu nego muža
u postelji.“ (I.i. 8–12)

Glagol *conceive* u engleskom jeziku znači začeti. Vidimo i takozvanu igru u značenjima ove reči. Ujedno, time se nagoveštava kazna za učinjeni greh, ali straha od žene. Grci i Englezi su se veoma plašili mračnih sfera ženske seksualnosti. Lir je i svoje ćerke opisao kao polu žene, a polu kentaure. Strah od ženske utrobe kao mračnog i nepoznatog analiziran je i u poglavlju o Magbetu, a prisutan je i u gotovo svim ostalim Šekspirovim delima.

Šekspir takođe banalizuje ljubavi emocije u pojedinim tragedijama, kao što je *Hamlet*. To je pokazano scenom na groblju gde prvi grobar peva, dok se Hamlet iščuđava.

„U mladosti sam ljubio, ljubio;
To beše tako slatko;
Dosadu sam time gubio, gubio.
Lepo bi' al kratko.“ (V.i.)

S druge strane, niko kao on nije sa tako puno žestine i strasti pisao o ljubavi i svim njenim manifestacijama i iznedrio toliko iskonskih ljubavi i ljubavnika. Na prvom mestu su Romeo i Julija, zatim Antonije i Kleopatra. Ponovo su dve krajnosti zastupljene u njegovim delima, pružajući na taj način dva suprotna viđenja iste teme. Tinejdžerska ljubav ne zna za granice. Takva ljubav je prikazana u *Romeu i Juliji* i ona je kao i sami akteri, romantična, strasna, žestoka, lascivna ali i devičanska (što se tiče Julije).

„O, noći, koja savršeni vid
Ljubavi uobličavaš, navuci
Svoj zastor gusti, da tumarala
Prizmire, te u naručje Romeo,
Neopazice, bez torokanja,
Da mi se baci. Ljubavnici vide
Da obave svoj obred ljubavni
I osvetljeni sopstvenom lepotom;
Il' ako ljubav nema očiju,
Najbolje to tad pristaje uz noć.
O, dođi, noći uljudna, matrono
Svečana, sva u crno odevena,
Pa me nauči kako dobitnički
Da igru onu izgubim u kojoj
Za devičansku igra se čistotu
Sa obe strane; crni plašt svoj spusti
I prikrij ovu neskroćenu krv
Koja mi šiba obraze, dok ljubav
Divljuša plaha, skrutiš divljinu,
Ne bude vid'la samo skrušenost
U obavljanju ljubavi istinske...

O, hodi, noći! Hodi, o, Romeo...“ (III. ii) prevod Sima Pandurović, Borivoje Nedić, Velimir Živojinović, Živojin Simić

Prema Belu, slična ljubav je prikazana i u drami *Antonije i Kleopatra*.

„Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the rained empire fall! Here is my space.
Kingdoms are clay; our dungy earth alike
Feeds beast as man: the nobleness of life
Is to do thus.“

Kako Džon Bel kaže u knjizi o Šekspiru, možemo primetiti da u svojim tragedijama Šekspir ispoljava vidno seksualno gađenje. Nigde taj stav nije više očigledan, nego u Lirovim rečima:

„Pogledaj onu uspijušu damu čije lice
Predskazuje u njenoj račvi sneg:
Pravi se stidljivo čednom i obara
Glavu kad se samo i pomene slast;
A ni tvor ni uhranjeni pastuv se sa više
Pohote plahe ne odaju njoj.

One su niže pojasa kentauri, a gore žene. Samo do pojasa
pripada bogovima, a niže njega sve
Đavolje je; tu je pakao, tu tama,
Sumporna jama, oganj, zar i smrad.“ (IV.vi)

U *Hamletu* je Šekspir izložio isti stav. Hamlet je potpuno devastiran ponašanjem svoje majke, koja se brže-bolje udala i prešla u rodoskrvnu postelju. Ta postelja je masna i smrdljiva, kakva bi i mogla biti iz ugla sina jedinca, koji je zbog izdaje strica izgubio oca. Hamlet u trećem činu kaže svojoj Ofeliji da ide u manastir i ne rađa grešnike. Dete je dakle plod greha majke i ne treba da se neki „Novi Hamlet“ rodi i šunja između zemlje i neba. Tu su i reči upućene ne samo Ofeliji nego i svim ženama uopšte:

„Slušao sam o vašoj navici da se mažete. Bog vam je dao jedno lice, a vi sebi pravite drugo: vi skakućete, vi se uvijate, vi šapućete, izdevate imena božjim stvarima iz lakomislenosti, a pravite se da je iz neznanja. Idite! Dosta mi je. Poludeo sam zbog toga. Ja kažem, nećemo više imati svatova. Oni što su se uzeli živeće, sem jednoga. Ostali ce ostati kako su. U manastir, idite!“ (III,i.)

Mlada i zaljubljena Ofelija, prema Belu, ne zaslužuje ovaj rafal ispaljen iz Hamletove duše i srca. Njena krivica je jedino što je vratila Hamletu pisma, a sve na nagovor svoga oca.

Renomirani stručnjak u oblasti ranog razvoja dece Ranko Rajović takođe kaže da je mudrost roditeljstva u nalaženju granica, kao i prisustvu oba roditelja. Prema Rajoviću tatine igre sa detetom su besmislene, ponekad i opasne, ali i te igre mogu da pomognu razvoju deteta. Ponovo se vraćam na Gonerilu, Reganu i sve ostale tragične Šekspirove junake, pokušavajući da shvatim ko je u njima zametnuo klicu zla i kako je do nje došlo.

III Hamlet



Slika 4: *Hamlet, Prince of Denmark: Act I, Scene iv, Platform before the Palace of Elsinour – Hamlet, Horatio, Marcellus and the Ghost; Robert Thew, 1803*

Zaplet – Trulež se oseća u državi Danskoj

Deset godina posle *Tita Andronika* Šekspir se odlučio za još jednu tragediju osvete. On je kao dramski umetnik u međuvremenu napredovao. Stil, karakterizacija, raznovrsnost raspoloženja i širine (moralne i filozofske) unapređeni su. Odlaganje osvete je doveo u neposrednu vezu s karakterom glavnog lika. Sukob u duši glavnog junaka ispunjava jaz između dva akciona jezgra. Hamletove nedoumice prikazane su sa puno psihološke uverljivosti i dramatičnosti.

Hamlet je drugo ime za Šekspira, naziv njegove najpoznatije drame, i gotovo da nema emancipovane osobe koja makar jedanput u životu nije čula ili izgovorila čuvene stihove: *To be or not to be that is the question? Biti ili ne biti, pitanje je sada?*

Ko je to tamo? Sama drama počinje pitanjem, pa odmah primećujemo blago podudaranje sa najčuvenijom citatom, koje je takođe pitanje. Šekspir nas na taj način odmah priprema, budi i poziva na razmišljanje i pronalaženje odgovora. On postavlja pitanja tokom cele drame, ali ne daje konačan odgovor, ostavlja nas, neko će reći u nedoumici, a neko da sami nađemo odgovor

koji se nama čini ispravnim u datom trenutku. Poruka je jasna. Odgovora nema ili je dug put do njega. Ne postoji dakle univerzalni recept kako živeti srećno i ne praviti greške. Imam utisak da nas Šekspir konstantno na to podseća. Da bi se sam Hamlet odlučio na akciju, neophodna je i pomoć putujućih glumaca koji će odigrati dramu u drami: Ubistvo Goncada. Hamlet dodaje svoje stihove, da bi drama još više ličila na njegovu, životnu dramu i ubistvo njegovog oca. Elizabetanci su uživali u gledanju pozorišnih predstava i prenaplašene strasti ili kako se danas nazivaju emocije: bes, smeh, zaljubljenost i svakako ubistvo iz osvete. Način izražavanja emocija zavisi od mnogo okolnosti, kao što su: porodične i društvene. S toga, ono što je prikladno u javnosti, ne znači da je prikladno u privatnom životu, pa se puno emocija i potiskuje.

Hamlet, misaoni princ, stičem utisak ima potrebu za vizuelizacijom, pre nego s misli pređe na dela. Vizuelizacija je potrebna jer on želi da bude siguran u ono što radi, želi da bude u miru sa sobom i sa Bogom pre izvršenja nečeg potpuno drugačijeg od onog za šta se u životu spremao.

„Krsta mi, ja bih podneo to sve.

Jer mora da sam golubije jetre, i nemam žuč, da uvredu zagorca; il' inače, bih nagojio

Bio sve nebeske vrane hovog roba strvlju! O, krvavi i bludni nitkove!

Besavesni, pohotni, neprirodni! Izdajnička huljo! Osveto!

Ah, kakav sam ja magarac! Jest' „hrabro“ da ja ubijenog, dragog oca sin, nebom i paklom

Na osvetu gonjen, moram ko kurva, da srcu olakšam rečima, pa sam dao se u psovke, ko

Prava rita, ko sudopera.

Gadim se na to, pfuj!

Na posao moja misli!“ (II. ii. 555–564)

Razmena pitanja i odgovora je osnova dijaloga, a dijalozi postaju dijalektični gde god to služi svrsi. U grčkoj stihotomiji se tako podstiče razvoj otkrića. Šekspir se ovom tehnikom rado i uspešno služio. U sceni na groblju postoji sedamdeset znakova pitanja, a reč „pitanje“ se pojavljuje sedamdeset puta u drami *Hamlet*. Ako uzmemo u obzir i činjenicu da je ta reč i poslednja u Hamletovom najpoznatijem stihu, možemo je i smatrati ključnom rečju drame.

Ako govorimo o izvorima za dramu *Hamlet*, evidentno je da ćemo zaplet naći kod Saksa Gramatika. Priča o danskom princu Amletu iz Jutlanda (šesti vek naše ere), koji je na prevaru preživeo zavereničko ubistvo svog oca kralja. Amlet, shvativši opasnost, odlučuje da se pretvara da je lud, kako bi izbegao sumnju i osvetio svog oca. Ova priča, kao i tragična istorija Belforea, napisanih 1570. godine su definitivno inspirisale Šekspira da napiše najpoznatiju tragediju *Hamlet*. U svojoj knjizi *Prototip Hamleta i drugi Šekspirovi problemi* Preston Džonson daje uvid u malo poznate detalje o izvorima i tokovima ove drame. On je uverenja da je mnogo više škotskog nego danskog, iako ju je Šekspir namerno izmestio u Dansku. To je bio period „reformacije“ kroz koji je Škotska prolazila pre ujedinjenja sa Engleskom. Šekspir je bio u Škotskoj i nastupao je pred samim kraljem 1589. Prisutna se izvesna poklapanja izgleda dvorca. Dvorac Elzinor je, kako kaže Nataša Šofranac, slika i prilika Džejmsovog dvorca Holiruda. Evidentno je da je Gertruda u stvari Marija (Mery) Stjuart, a Hamlet, njen sin, jeste niko drugi do mladi kralj Džejms, koji je imao trideset godina kad je Šekspir pisao *Hamleta*, a Polonije je lord Burli. Sledeća paralela je udaja Gertrude posle smrti muža, a poznato je da se Meri udala za Botvela, koji je ubio njenog muža lorda Darnlija. Botvel je bio dvadeset godina stariji od Meri, takođe je bio sklon opijanju i bludu, navici koju duh priznaje prilikom pojavljivanja. Ovo je prvo uočio Džejms Plamptr (James Plumptre) 1976. godine, a objavio Furnes u *Variourum Hamlet* (drugi tom, strana 236). Kada je Botvel uhapšen, izveden je pred sud Erika Rozenranca, koji ga

je poslao danskom kralju gde je i preminuo u zatvoru 1576. godine. Meri je molila da potvrde njemu nevinost u slučaju ubistva prvog muža.

Šekspirova verzija *Hamleta* za koju mi znamo je napisana u jeku jedne od mnogobrojnih zavera protiv kraljice Elizabete, poznate kao „Babingtonova zavera“, zbog koje je njena sestra Meri i pogubljena. Meri je bila škotska kraljica. Naime, 1586. godine, *Walsingham* je, uz pomoć dvostrukog agenta Gilberta Giforda, smislio način kako da dođe do tajne prepiske između Marije i francuskog veleposlanika pomoću šifriranih poruka sakrivenih u bačvama za pivo. Ovde dolaze do izražaja Marijine osobine, kao što su lukavost, snalažljivost i opreznost. Kako *R. Warnick* (repozitorijum, zadar rad 12. 2. 2025, strana 19), kaže sastav šifri, odnosno znakovnog pisma je sama sastavila. *Francis Walsingham*, koji je zajedno sa *Wilijamom Sесilom* bio zadužen za kažnjavanje svih koji su spremali zavere protiv Elizabete, poruke je prosledio Tajnom veću, a cela zavera je dobila ime po katoliku Antoniju Babingtonu, koji je sarađivao sa Marijom kako bi pobegla iz zarobljeništva. Međutim, jedna od poruka je bila pogubna za Mariju, budući da se u njoj spominjao atentat na englesku kraljicu, međutim nije poznato kakva se psihološka pozadina krila iza takve Marijine poruke. Marija se smatrala zaštićenom. Međutim, posle višemesečnih kalkulisanja kraljice Elizabete, očekivanja prirodne smrti kraljice Meri, kao i zbog pritiska kojem je bila izložena, ona je ipak naredila da Meri bude pogubljena. Pogubljena je u crvenoj haljini, crvena kao simbol mučeništva. Engleskoj je u tom periodu pretilo uništenje i promena vere, pa je Elizabeta bila prinuđena na mnoge stvari, a između ostalog je poslala i Burlija u Londonsku tvrđavu.

Šekspir je preko svojih veza i tada bio u kontaktu sa dvorom. Smatra se da je prva verzija *Hamleta* pra-Hamlet (eng. ur-Hamlet) takođe napisao Šekspir, 1586. godine, iako se ta izgubljena drama pripisuje Tomasu Kidu.

Šekspir je pisao *Hamleta* duže od ostalih drama, između smrti sina Hamneta (1596) i oca (1601). U svojoj knjizi Nataša citira Džojso i kaže da je život na čudan način počeo da imitira fikciju, pa je posle sina Šekspir izgubio i oca. Otuda melanholija u *Hamletu*, čežnja za odsutnim ocem i Šekspirov izbor da glumi baš Duha u ovoj podeli. (Sofranac2025:38)

„Nase interesovanje za unutrašnju svest glavnog junaka je bar isto toliko živo koliko i naše očekivanje varvarske osvete.“ (Kostić :40, on John Russell Brown, „Multiplicity of Meaning in the last moments of Hamlet Connotations“ 2.1 (1992): 16–33, str. 17)

Hamlet je uglavnom usamljen, iako je dvor pun ljudi, od kojih su neki dobronamerni i naklonjeni Hamletu. Hamletove veze sa ostalima su ili površne ili se kidaju u raznim fazama zapleta, kao u slučaju Ofelije ili Rozenkranca i Gildensterna. Čini se da je usamljenost glavnog junaka posledica Šekspirove koncepcije: osveta mora biti lični zadatak, inače ne bi bilo lične dileme. *To act or not to act ?*

Kolridž kaže da je Hamletov lik plod Šekspirovog dubokog poznavanja mentalne filozofije. Čovek se od životinje razlikuje po misli koja preovladava nad čulima, ali ako ta kontemplativna osobina isuviše pretegne, čovek gubi svoju prirodnu moć akcije i pretvara se u puko stvorenje meditacije.

„Njegovo ludilo je samo upola lažno; on glumi ono čemu je jako blizu. Beži od svojih osećanja prelaskom na komično i besmisleno.“ Nejasno je, kaže Kolridž, šta je Šekspir hteo da kaže kroz Hamletov lik, budući da je zasigurno uvek razmišljao o svojoj priči pre nego što će je napisati. Hteo je da prikaže osobu u čijim očima je spoljni svet bio prilično mutan, i koji bi ga zainteresovao samo kad bi se neki od njegovih elemenata odrazio u ogledalu njegovog uma.

Averzija prema akciji će preovladati u takvima koji imaju svoj svet za sebe. (Coleridge 1951: 474)

Veselin Kostić kaže da je „Šekspirovo ime upisano u besmrtnu knjigu slave“. (Kostić 1994:49) Gotovo da nema naučnog skupa, govora koji se drži prilikom neke važne svečanosti, a da ne čujemo citat iz jedne od Šekspirovih eminentnih drama. Hugo Klajn je rekao: „Stvorivši čitav jedan svet naseljen besmrtnim likovima, primerima koji ljude zastrašuju i uzorima na koje se ugledaju, Šekspir je uticao, utiče i uticaće na čovečanstvo, dublje, snažnije i trajnije nego ma koji drugi književnik. U tome je nenadmašna veličina i neprolazni značaj Viljema Šekspira.“ (Klajn: 1964)

Biti ili ne biti u ovo teško vreme je pitanje koje često sebi postavim, gotovo svakog dana. Mnogo toga je trulo u našoj sadašnjosti, trulež je prisutna u svim aspektima života. Ludilo, izdaja, preljuba, udaja, ubistva su teme koje *Hamlet* čine najpoznatijom Šekspirovom dramom. Ludilo i jeste tema ove drame. Da li je Hamlet lud ili je glumio ludilo? Sajmon smatra da je predstavljanje ludila drama u drami, kakva formalno postoji u Hamletu, Pirandelovim dramama ili u Petru Panu. 190 Simon, str. 146 (Sofranac 2013 :128)

„Tako svest strašljivce pravi od svih nas;
i tako prirodnoj boji odluke
Bledilo misli da bolešljiv lik,
Te preduzeća velika i smela
Otuda krivo okrenu svoj tok
I gube ime dela.“

Prevod Živojin Simić i Sima Pandurović, Kultura, Beograd, 1963.

Sajmon izlaže tezu da je ludak dramski pisac *manque*, jer su ludilu i drami zajednički: 1) iluzija i realnost; 2) racionalno i iracionalno i pitanje uloge nadahnuća i razuma u umetničkom stvaranju („pesničko ludilo“); i 3) tradicija ili stereotip nasuprot inovaciji. Ako je ludilo nesposobnost da se pronađe ravnoteža između stvarnosti i iluzije, ono je još više nemogućnost da se ostvari kompromis između racionalnog i iracionalnog. (Šofranac:128)

Ludilo je prema Hamletu i to što se njegova majka preudala za Klaudiju, taj čin je zapravo iznad ludila, jer „ludilo ne gresi / niti je osećaj ikada doveden do takve ekstaze. O, nek’ se ovo koristoljubljem / Prezagađeno, pokvareno meso stopi / I nek’ u jednu kap rose iskopni! / Il’ bar da zakon Svevišnjeg ne zabranjuje ubistvo!... kako mi jadno, bljutavo, glupo, jalovo? Izgledaju svi običaji ovog sveta!... Neplevljen to je vrt / Gde korov buja! Priroda ga savladala / Celog – smrdljivim i ružnim stvarima. Da dotle dođe! Samo dva meseca mrtav!... Slabosti, ime ti je žena!... O da grešne li žurbe!“ (I,ii)

Preterana žalost za ocem se takođe granici sa ludilom pre Klaudiju. On daje upozorenje Hamletu da ne sme tako „običnu stvar“, za koju znamo da mora biti primati k srcu „u opiranju prkosnom“: „To je greh prema Nebu, / Greh spram života greh prema mrtvima? Spram prirode greh! Ludost za razumne / Sa zajedničkom temom ‘smrt očeva’... I molim vas, odbacite taj jalovi jad? Pa nas za oca smatrajte, jer neka svet zna / Da ste prestolu našem najbliži vi“ (I, I I). Prevod Aleksandra Saše Petrovića (Šekspir, Viljem: Sabrana dela)

Teškoće prilikom tumačenja Šekspira predstavljaju bogatstvo njegovog jezika. On je koristio 21.000 posebnih reči. Samo u *Hamletu* imamo preko sto novih reči. Šekspirova publika, tadašnji ljudi, čak i sasvim obični ljudi, imali su izvanredno izoštrano čulo za mnogoznačnost reči i njihovu gotovo neograničenu mogućnost menjanja, preobražavanja, udruživanja i

povezivanja. Upravo su dvosmislenost i višesmislenost u Šekspirovim rečima ono što dopušta različita tumačenja njegovog dela. Svako ko se bavi Šekspirovom može da otkrije i razvije svoje originalno tumačenje. Šekspir nikada ne daje jednostavne i jednoznačne odgovore na postavljena pitanja. Šekspirovo stvaralaštvo je moguće posmatrati u sklopu elizabetanske slave i mita. Kosta Čavoški kaže:

U okviru opšteg elizabetanskog pogleda na svet pokretačke sile istorije bile su Božja promisao (*providence*), sudbina (*fortuna*) i ljudski karakter, pod kojim se podrazumevala ljudska pre svega moralna priroda. Nebo, odnosno Božja promisao se učestalo pominju u Šekspirovim dramama. (Kosta Čavoški 2019 : 55)

Tako Hamlet veli Horaciju da ima na nebu i zemlji:
„Više stvari no što filozofija naša
Može čak i da sanja.“ (Hamlet, I.v.167–168)

Neizbežan je trag tog mita, jer nije bilo dozvoljeno unositi nemir, nepoverenje u vlast koju je predstavljala kraljica. Čavoški dalje kaže da zarad mira i blagostanja u jednoj državi, Bog nalaže poslušnost svih građana. Tako se postiže sklad, sličan onom skladu u muzici. Čavoški upoređuje ljude i pčele koje vredno rade i daju primer dobre i korisne organizacije. Božja promisao se očituje i u sudbini onih koji teško donose odluku, koju im očevo zavet i moralna dužnost nalazu. Uoči kobnog dvoboja sa Laertom, Hamlet pominje posebno providenje (*special providence*), koje se očituje u Božjoj brizi ne samo za ljude nego i za sva njegova stvorenja, uključujući i malenog vrapca. Hamlet odbacuje želju kraljice, zatim ljubaznije razgovara sa Laertom pre nego što se upusti u boj.

„To nipošto! Ja prkosim slutnjama.
Ima neko posebno providenje i u
padu jednog vrapca.“ (Hamlet, V.ii. 218–219)

To providenje, koje se odnosi na vrapca, zapravo je preuzeto i iz Jevanđelja:

„Ne prodaju li se dva vrapca za
jedan dinar? Pa ni jedan od njih ne
može pasti na zemlju bez oca vašega.“ (Jevanđelje po Mateju, gl. 10, 29)

Čavoški govori o Hamletovom pasivnom fatalizmu, tj. mirenju i prihvatanju uverenja da je sve u Božjim rukama, čak i pad jednog vrapca. Takav stav je u suprotnosti sa dosadašnjim stavom i Hamletovom ličnom misijom da svet privede pravdi. Te dve krajnosti u rasuđivanju, on pripisuje njenoj kolebljivoj naravi. Onda kada nije mogao da ostane dosledan svom idealu racionalnog stoicizma, on je postao talac sudbine koju je i predvideo.

„I blaženi su oni čija je strast i svest
Bas takva smesa koja nije frula
Za prste sudbe da na njoj ona
Po svojoj volji svirku izvodi.“ (Hamlet, III.ii. 73–76)

Božja promisao u drugim dramama nema toliku sveobuhvatnost. Imajući na umu sudbinu Ričarda III, reklo bi se da Bog najčešće podržava pravednike, međutim u *Magbetu*, nedužna deca i supruga Magdafa stradaju. Šekspir je baš taj primer izdvojio i postavlja pitanje:

„Zar je nebo

Gledalo sve to a priteklo nije
U pomoć njima? Odgovora nema. Makdaf krivicu preuzima na sebe.
Grešni Makdaffe!
Svi su zbog tebe pobijeni.
Ništavna mene! Nisu njine duše
Iskasapljene zbog sopstvenih njinih
Grehova, već zbog mojih.“

U to doba, pozorište je imalo vaznu političku ulogu, i bilo je škola u kojoj se obrazovalo javno mnjenje. Šekspirova majka je bila katolkinja, sama kraljica Elizabeta je poslala u smrt preko dvesta katoličkih sveštenika. Šekspir je bio oprezan, ali je mnoge iznenadila pojava duha u *Hamletu* koji dolazi upravo iz čistilišta.

„Ja sam duh tvog oca, osuđen
Da noću neko vreme lutam,
A danju, sputan, da u ognju grehe svoje
Okajavam, dok mi svi gresi, za života
Zemaljskog počinjeni, ne sagore
I tako mi se očiste.“ (Hamlet, I .v. 9–13)

S obzirom na to da ovakva čistilišta ne postoje u protestantskoj i pravoslavnoj teologiji, prisutna su jedino u katoličanstvu, Šekspir jasno stavlja do znanja da nije imun i ravnodušan na katolicizam.

Izdaja nije samo prisutna kod *Magbeta*, Šekspir je naglašava i ovde u *Hamletu*. Moralna izopačenost je jedna od tema ove disertacije. Ona je posledica tadašnjeg javnog života i političke kulture.

„Kad moćnik padne, i ljubimac mu beži
Kad bednik uspe, i dušmanin mu teži...
A ko u nuždi kusa vajnog druga,
Zlotvora stvara goreg nego kuga.“ (Hamlet, III .ii. 223–224; 227–228)

Pored Božje promisli, Hamlet spominje i Fortunu u značenju „sreća, sudba, udes, slučaj“. To je činilac koji određuje sudbinu, kako istaknutog pojedinca tako i svih onih koji u nekom ozbiljnom političkom poduhvatu učestvuju, a time i tok istorijskih zbivanja. U jednom značenju to je slučaj (*casus*) odnosno nenadani i nepredvidivi sticaj okolnosti. Šekspir uvodi i reč Sudaje (*Destinies* ili samo *destiny*), kao i reč usud ili kob (*Fates*) koja označava ono što je predestinirano, pa se kao unapred predodređeno i neumitno nikako ne može izbeći. Vidimo da Hamlet veruje u neminovnost usuda, pa kaže:

„To me sudbina (*fate*) zove.“ (Hamlet, I.iv.83)

Kada sudbina zove, shvaćena kao usud, tu smo nemoćni. Tom se pozivu ne može odoleti. Tako da Hamlet odbacuje Horacijev savet da ne pođe za duhom.

Fortuna je hirovita i prevrtljiva i ona je odgovorna za mnoga politička previranja, uspone i padove. Čuveni stihovi iz *Timona Atinjanina* izražavaju kako Šekspirovo, tako i naše vreme.

„Kad prevrtljiva Fortuna
Promeni ćud i odgurne ljubimca,
Svi pratioci njegovi, što dotle

Za njim uz breg se mučno penjahu,
Na rukama i kolenima čak,
Puštaju njega sad da se stropošta
I niko u tom ne prati ga padu.“ (Timon Atinjanin, I.i.88–92)

Šekspiru je pošlo za rukom da sagleda najviše uzlete i najdublje ponore ljudske duše, dođe do suštinskih odgovora šta ljude čini srećnim i shvati koren ljudske patnje. Šekspir je umeo da svojim čitaocima i gledaocima predoči sav užas ljudskog života i neizrecive razmere čovekovog zla. Zlo, tema moje disertacije, najviše zavisi od ljudske prirode. Ceo svet jeste pozornica i svi mi igramo svoju ulogu, svidela nam se ili ne. Šekspir je dao i osobenu zamisao da je čovek homo histrio, glumac na pozorišnoj sceni. (Ken Jacobsen, *What a Peace of Work is Man?: Theatrical Anthropology in Hamlet Animus*, 15 (2011), pp. 48–49)

Možemo da primetimo da je preispitivanje o tome šta je čovek prisutno u više drama. *Magbet* na samom kraju postavlja to pitanje čuvenim stihovima da je život samo senka koja hoda, da je život bajka koju propoveda jedan tikvan, a posve sasvim prazna. Kralj Lir u zbegu po oluji i buri kaže da je čovek dvokraka životinja.

Poprilično deprimirajući stavovi o životu, izrečeni od onih koji su imali sve. Zlo, zla kob ili oni sami su vinovnici neslavnog kraja. A šta je u Šekspirovo doba značilo biti dobar, tj. biti moralan? Biti dobar značilo je biti saglasan s Božjim očekivanjem, dok je biti rđav i zao pretpostavljalo kršenje njegovih zapovesti. Iako izvesni književni kritičari smatraju da je Šekspirovo poimanje ljudske prirode u osnovi sekularno, u *Hamletu* su prisutni tragovi hrišćanskog uverenja o tome šta je čovek i kome je sličan.

„A kako je tek divan stvor čovek! Kako plemenit umom! Kako neograničen u sposobnostima; koliko je samo svojim obličjem i pokretima izražajan i dostojan divljenja – koliko anđelu sličan u svom delanju, i Bogu po svom shvatanju; ukras sveta, uzor svih stvorenja na zemlji! A ipak, šta je za mene ova kvintesencija prašine?“ (Čavoški 2019: 86) Politička filozofija u Šekspirovim dramama. (*Hamlet*, II. ii.309–315)

Kazivanje da je čovek sličan anđelu u svom delanju, a i Bogu po svom shvatanju, Šekspir je preuzeo iz osmog psalma Starog zaveta, koji glasi:

4. Šta je čovek, te ga se opominješ,
Ili sin čovečji te ga polaziš?
5. Učinio si ga malo manjega od anđela,
slavom i čašću vjenčao si ga.

U svom beskrajnom pesimizmu i očajanju Hamlet kao da nije zadovoljan ovakvim razumevanjem čoveka. Ipak na kraju vidi sebe kao kvintesenciju prašine, a ne kao remek-delo slično anđelu. U *Magbetu* Šekspir pojašnjava Hamletovu izjavu. Poređenje čoveka i anđela je dato samo zato da bi anđeli bili prihvaćeni kao nedostižan uzor. Dakle, primećujemo puno tragova hrišćanstva u Šekspirovim delima.

Kada govori o grehu, a greh nose svi potomci svojih grešnih praroditelja, Adama i Eve. Deca se rađaju čista i bezgrešna, no kasnije dolazi do moralnog posrnuća, gde ponovo izlazi na videlo čovekova grešna priroda. Pretpostavlja se da i Hamlet ima na umu praroditeljski greh pa kaže:

„Vrlina se ne može nakalemiti na naše grešno
stablo, a da i dalje ne širimo njegov zadah.“ (*Hamlet*, III .1. 117–119)

Hamlet smatra da se potomci grešnih praroditelja ne mogu osloboditi greha koji smo nasledili. Predodređeni smo da pravimo greške, činimo zlo. Hamlet se obraća Ofeliji i kaže:

„Otidi u manastir! Zašto bi ti radala
Grešnike?“ (Hamlet, III. i.121–122)

Hrišćanstvo nas uči da su pokajanje i spasenje moguće. Ukoliko čovek i krene krivim putem, hrišćanstvo ostavlja mogućnost spasenja i povratka na prave vrednosti. Hamlet se odriče hrišćanskog učenja. Dovodi ga do apsurd. Hamlet svoje spasenje nigde ne vidi. Žali što se ikada i rodio.

„I zašto
Da ovakvi ljudi, kao što sam ja puze između
Neba i zemlje; svi smo mi ovejane hulje.“ (Hamlet, III.i.128–130)

Šekspir ne vidi čoveka kao Božju tvorevinu, već kao glumca homo historio. On je na sceni, svojom maštom, u mogućnosti da nadvlada trenutne slučajnosti i situacije kojima se obreo“.

Citirajući Kena Džejkobsa, Čavoški kaže da po svojoj formi i sadržini, pozorišna drama predstavlja verodostojno svedočanstvo čemerne kratkotrajnosti ljudskog života.

Šekspir je zastupao stav antropološkog pesimizma. Ljudi su mnogo gori od glumaca na sceni. Ljudi su više skloni zlu nego dobru. Ko je uzor pravog čoveka prema Šekspiru? Da li je to osoba koja je na ovom svetu nagrađena za svoje dobro ponašanje? Šekspir kaže ne. Po njemu idealan uzor je bio Hamletov, kao i Brut. To je i navelo Hamleta da kaže:

„Beše on čovek, sve u svemu,
Kakvog ja nikad neću videti.“ (Hamlet, I .ii.188–189)

U duhu svog antropološkog pesimizma Šekspir ide dalje pa kaže da je i poštenog sveta jako malo.

„Biti pošten u ovom
Današnjem svetu, znači biti jedan, iščeprkan
Između deset hiljada drugih.“ (Hamlet, II. ii. 178–179)

Šekspir pokušava da kroz mnogobrojne likove i zaplete da svoje viđenje života i ljudi. On govori o neprestanoj borbi između dobra i zla u svetu u kome ništa nije savršeno.

U Šekspirovo doba bila su zastupljena dva stava, međusobno suprotstavljena, a to su: antropološki optimizam i antropološki pesimizam. Iz antropološkog optimizma se razvio i renesansni humanizam. Piko dela Mirandola u svojoj knjizi *Beseda o dostojanstvu čoveka* izražava svoje ideje u vezi renesansnog humanizma. Po njemu kako Čavoški citira: Na ovom svetu nema ništa lepše od čoveka, pošto je blizak bogovima iznad njega i gospodar stvorenja ispod njega. Bog je u čoveka usadio sve klice. Šta će od njega biti, zavisi od njega samog. Hamlet deli mišljenje Dela Mirandole i slaže se da je čovek ukras sveta, dostojan divljenja, anđelu sličan u svojem delanju i Bogu. Bogu je sličan po božanskom umu kojim ga je Bog obdario.

„Jasno je da nas Tvorac što nam dade
Ovako silnu moć, da mislimo
I unapred i unazad, nije nam tu moć
I taj božanski razum podario

Da bi u nama beskorisno presnivali.“ (Hamlet, IV. iv. 36–39)

Pravda je tema koja je i te kako okupirala Šekspira, pa shodno tome i njegove junake, bog nije kažnjavao počinioce, niti je branio nevine, pogotovu ne decu. Međutim, po njemu, nebeska pravda ima veliku prednost u odnosu na zemaljsku, odnosno ljudsku pravdu. Na zemlji, pod tepih se lako stave mnoga zlodela, međutim, u *Hamletu* Šekspir ovako kaže:

„Gore, na Nebu, nije tako;
Vrdanja tamo nema; suđenje je tamo
Nepriistrasno i časno – pa moramo zato
Da se s gresima našim suočimo
I onda račun položimo.“ (Hamlet, II .i.99–100)

Nebeska pravda je nepodmitljiva, nekorumpirana. Jedina je nevolja što nije delotvorna. Hamlet o božanskoj pravdi razmišlja onda kada treba konačno da izvrši čin osвете, a time i pravde nad ubicom oca. Hamlet oseća da će to biti i čin večne pravde na nebesima. Pravda će biti zadovoljena. U Studiji o Hamletu, Dr Vinko Vitezica kaže da „on time ne osvećuje umorstvo svoga oca, ne osvećuje ni sebe, već vrši zakon večite neuklonjive pravde, koja ne odstupa od svojih puteva i promisli, ma kako se mi trudili da ih skrenemo, ili da im ciljeve dokučimo. (Vitezica 1924:42)

Na osnovu Šekspirovih drama, stičemo utisak da su Englezi poštovali zakon, kao i vladavinu prava (*rule of law*). Zakon se podjednako odnosio na sve, i na kralja. On je učestvovao u donošenju istog. Da se zakon primenjivao vidimo i u dijalogu između sveštenika i Laerta. Posle Ofelijinog samoubistva, razmatra se njena sahrana i jasno kako i gde može biti sahranjena. Ona nije mogla biti sahranjena na osvećenom grobu, nego samo van njega.

„Njena smrt sumnjiva beše,
Pa da visoka crkvena vlast nije malo
Nadvladala taj kanon, devojka bi u
Neosveštenu zemlju morala
Da počiva sve do trube Strašnoga suda.“ (Hamlet, V .i.232–237)

Laert mu odgovara.

„Da znaš, grubi pope,
Da će mi sestra sa anđelima biti,
Dok ćeš ti u svom grobu urlikati.“ (Hamlet, V .i. 247–249)

Pravda mora biti zadovoljena. Pravda znači osveta. U *Hamletu* od samog starta imamo veliki nesklad, tugu zbog smrti Hamletovog oca i preuranjenog slavlja zbog novog rodoskrvnog braka. Tom braku prethode skandali, incest, preljuba. Klaudije, Hamletov stric, daje privid legitimnosti tako što dovodi u ravnotežu, tugu i radost, očigledno suprotne razloge za svetkovanje. Hamlet se svega užasava. Zadesile su ga dve nesreće. Gubitak oca i majčin brz zaborav te smrti, ponovna udaja za njegovog rođenog brata. Otac je po Hamletu dva puta umro. Prvi put kada je ubijen, a drugi put kada ga je supruga ponizila i odmah se preudala. Hamletov otac je lišen časti posle smrti, tim sramnim brakom.

„O, gadno, o fuj! Neplevljen to je vrt.
Gde korov buja!“ (Hamlet, I čin, 2. scena, 135)

Klaudije, vladar, tiranin, manipulator kaže:

„Mada je sveže sećanje na smrt
Našega dragog brata Hamleta, te nam
Prilici da u žalosti srca nosimo
I da se cela naša kraljevina
U jedno celo skupi nabrano –
Ipak se razum s prirodom borio,
Te mi, sada, sa tugom premudrom,
Mislimo i na njega, al' pri tome
Ni na sebe mi ne zaboravljamo.
I stoga sada našu negdašnju,
A sada našu kraljicu-suvladarku,
Junačke zemlje kraljevsku udovu
Mi smo, ko s nekim propalim veseljem,
Sa jednim okom vedrim, drugim suznim,
S pesmom na pratnji, lelekom na svadbi –
Na ravnoj vagi našavši tugu i radost –
Za svoju ženu uzeli.“

Ovo kaže Klaudije koji je ubio svoga brata kralja i zamenio ga u kraljičinoj postelji. Otuda je njegovo užurbano venčanje bila gorka ironija na račun nedužne žrtve i dokaz spremnosti da nastavi svoj oduran seksualni život i nelegitimnu vladavinu, koja je proistekla iz zločina. Michael D. Bristol, „Funeral bak'd meats“: (Carnival and the Carnavalesque in Hamlet, Shakespeare's Tragedies, edited by Suzzan Zimmerman, New York: St. Martin's Press, Inc., 1998, p. 243)

Duh Hamletovog oca optužuje Klaudija kao „rodoskrvnu i preljubničku zver“.

„O, šta to znači, što ti, lešu hladni,
U oklopu sav, ponovo svetlucaš
U mesečevom sjaju, i strašnom činiš noć.“ (Hamlet, I.iv. 52–55)

Duh moli sina da to ne trpi:

„Ne dopusti da kraljevska postelja Danske
Ložnica bude za blud i prokletstvo
Rodoskrvrnjenje.“ (Hamlet, I.v. 82–83)

Prepoznavamo elemente hrišćanskog učenja u moralnom zgražavanju Hamletovog oca. On kaže da bi beslovesna zver svoje duže oplakivala, da bi joj potom prebacio da je zbog grešne žurbe „međ“ čaršave rodoskrvne uletela. (Hamlet, I čin, 2. scena, 155–156)

Brak između Klaudija i Hamletove majke se naziva leviratskim brakom. Naziv vodi poreklo od treće Mojsijeve knjige poznate kao (Levitska), ona glasi ovako:

„Ko bi uzeo ženu brata svojega,
Ružno je, otkrio je golotinju brata
svojega; bez djece da budu. (Treća knjiga Mojsijeva, glava 20, 21)

Već u petoj knjizi Mojsijevoj se nalaže bratu pokojnika da se oženi njegovom udovicom:

„Kad braća žive zajedno pa umre jedan od njih bez

Djece, onda žena umrloga da se ne uda iz kuće za
Drugoga; brat njegov neka otide k njoj i uzme je
Za ženu i učini joj dužnost djeversku.“(Peta knjiga Mojsijeva (gl. 25, 5)

U Jevanđelju po Mateju (gl. 23, 24–26) takođe se pominje leviratski brak jedne žene, koja se udala za sedmoricu braće kako su oni uzastopno umirali. Šekspir kao da nije bio siguran gde se nalazi ova zabrana, ali je znao šta ona znači u kontekstu braka Klaudija i Gertrude. Engleskoj publici, makar onoj obrazovanijoj, bila je poznata činjenica iz njihove istorije. Naime, Henri VIII, posredstvom kardinala Vulsija (*Thomas Wolsey*), tražio je da mu papa poništi brak s Katarinom Aragonskom, zato što je bio protivan izričitoj verskoj zabrani, budući da je pre toga bila udata za njegovog rođenog brata.

Hamlet strogo osuđuje svoju majku Gertrudu.
„Onu stvar koja blati dostojanstvo
I rumenilo lica čednosti,
Vrlini ime licemerja daje
A s divnog čela čiste ljubavi
Uklanja ružu, pa žig srama stavlja;
Venčani zavet u kockarski blef pretvara.
O, takvo delo što iz jezgra braka
I samu dušu čupa, pa od svetih
Obećanja bračnih zbrku reči napravi.
Od vašeg dela i lice Neba crveni,
A ova zemlja od četiri elementa,
Zajapurena sva, ko pred Strašni sud,
S mučninom gleda na taj vaš niski čin.“ (Hamlet, III. iv. 40-51.)

Glumac koji igra kraljicu je dobio instrukcije kako da odigra njenu ulogu.

„Drugom braku povod korist niska,
Tu samom srcu ljubav nije bliska.
Svog mrtvog muža ponovo ubijam
Kad se u logu oko drugog svijam.“ (Hamlet, III. ii. 201–204)

Logično je očekivati osvetu i videti Hamleta kao osvetnika, međutim, ne možemo očekivati Hamleta u ulozi ubice svoje majke. Iako ona još nije pocepala cipele kojima ga je do groba ispratila, on na nju neće dići ruku. Njeno ubistvo je moglo da naredi samo jedno natprirodno biće – duh Hamletovog oca, kaže dr Vinko Vitezica, međutim, duh to ne čini. Naprotiv, on upozorava Hamleta da se toga po svaku cenu kloni.

„Ne prljaj dušu
Niti duhu svom dopusti da smišlja
Bilo šta protiv majke tvoje, prepusti nju
Nebu, i trnju što joj se u grudi
Usadilo, pa neka je bode i žaca.“ (Hamlet, I. 5. 84–88)

Ponovo kod Šekspira vidimo taj momenat oslanjanja na Božju pravdu, višu silu i Strašni sud. Za razliku od Nerona, Hamlet neće da okrvavi ruke majčinom krvlju. S druge strane boli ga činjenica da je njegov otac ostao bez pričešća, miropomazanja, u smrt su ga poslali nesprennog, sa svim grehovima na savesti.

„O, srce, sad ne izdaj prirodu svoju;

Ne daj da ikad Neronova duša
Uđe u ove čvrste grudi moje!
Nek' budem svirep ali ne izrođen,
Noževe ću joj reći, ali bodež
Upotrebiti neću.“ (Hamlet, III. ii.409–412)

Mi nemamo informaciju da li je i koliko Šekspirova majka uključena u ubistvo Hamletovog oca. Ono što sigurno znamo jeste da je njegov rođeni brat, Hamletov stric, počinio teško zločelo, izvršio teški čin bratoubistva. Klaudije sam sebi kaže:

„O, prestup moj kvaran, i do neba smrdi;
U sebi nosi iskonsko prokletstvo:
Kainovo bratoubistvo.“ (Hamlet. III. iii. 37–39)

Klaudije je mudar, pametan, lukav, pronicljiv. Svestan je da je ubistvo koje je počinio veliki greh. Njemu ni sam Bog ne može da oprostí za ono što je učinio. Svestan je da će ga usud stíci, povratka nema, praštanja nema.

„Pa da pogledam gore.
Moj greh je prošlost. Al', oh, koja bi molitva
Pomogla meni? Ne to neće proći,
Jer ja se dalje koristim onim
Rad čega sam to ubistvo i počinio:
Prestolom, dragom slavom i kraljicom.
Pa da l' oprostaj ide uz plodove greha?“ (Hamlet, III, iii. 51–57)

Šekspir je znao da je osveta sa stanovišta hrišćanstava nedopustiva. Klaudije je svestan da unazad ne može. Duhovi su izašli iz groba da Hamleta zovu na osvetu. Duh njegovog oca ga moli da ga osveti i da ga ne zaboravi. Hamlet želi da osveti svog oca, no samo izvršenje se proteže do kraja ove kolosalne drame. „Biti ili ne biti“ je Hamletova dilema. Da li da ubije rodoskrvnog strica i osveti nikada prežaljenog oca, dilema koja ga muči, izjeda, menja. On do trećeg čina sumnja u istinitost onog što mu duh kaže. Tek pošto je Klaudije prekinuo predstavu u kojoj glumci jasno pokazuju u svojoj predstavi kako je i zašto zločin izvršen. On i sam ranjen ubija svog strica. Hamlet umire, vrh mača je bio otrovan. Hamlet svoj život završava kao ruka pravde. Moli svog prijatelja Horacija da ga ne zaboravi i da njegovu priču dalje prepričava.

Pitanje koje sve koji se bave Šekspirirom muči, pitanje koje svaki čitalac koji je uživao u čitanju Hamleta postavlja je: Zašto je toliko oklevao, zašto nije ranije delao?

Već sam govorila o tome kako se na osvetu i pravdu gledalo u Šekspirovo vreme kao i na tumačenje Starog i Novog zaveta. Dok je u Starom zavetu *lex talionis* bio ne samo dopušten nego i primenjivan, u Novom zavetu je suprotno. U Trećoj knjizi Mojsijevoj propisano je sledeće pravilo:

„Ulom za ulom, oko za oko, zub za
zub; Kako oštetiti tijelo čovjeku,
onako da mu se učini.“ Treća knjiga Mojsijeva glava24)

U Petoj knjizi Mojsijevoj, razgnevljen na sinove i kćeri svoje, Bog ipak preuzima osvetu u svoje ruke.

„Moja je osveta i plata, u svoje

vrijeme popuznuće onoga njihova, jer
je blizu dan propasti njihove, i ide
brzo što će ih zadesiti.“ (Peta knjiga Mojsijeva)

Solilokviji u Hamletu

Već je bilo reći o tome da je Šekspir imao svoje ranije uzore, koji su u mnogome uticali ne samo na odabir tema već i na njegov jedinstven stil. S obzirom na to da je Montenj sa svojim ličnim esejom bio veliki Šekspirov uzor, on je pomogao Šekspiru da iznedri takozvani „solilokvij“. Šekspir je došao do prevoda eseja zahvaljujući svom prijateljstvu sa prevodiocem i izdavačem Džonom Floriom. Godine izdanja Montenjevih eseja upravo to i dokazuju. Solilokviji nisu prisutni u delima pre 1590. godine, tako da ih nema u drami *Julije Cezar*, a i te kako su zastupljeni u *Hamletu*. Godine 1603. malopre pomenuti Džon Flori je objavio savršen prevod Montenjevih eseja. Ko je izgovarao solilokvije u srednjovekovnoj drami izgovarali su ih „oni i ono“ koje je trebalo oživeti, izmisliti im postojanje, a to su svakako alegorijski likovi kao što su: Milost, Čovečanstvo, Svako, Starost, Bog, Đavo. Oni pozivaju publiku na aktivno učestvovanje. U pozorište se dolazilo po lekciju iz morala, veronauke ili na malu psihoterapiju. I dan-danas možemo reći da čitanje Šekspira, naročito soneta, ima terapeutsko dejstvo.

Već sam rekla da je publika u Engleskoj jako volela da ide u pozorište da bi videla ekscesivno ponašanje i emocije. Danas, naravno da imamo pozorišta, ali imamo televiziju, bioskope i nažalost *reality programme*. Oni gledaocima pružaju takođe specifičan ugođaj i uvid u skriveno. Posmatraju zabranjeno, prate ljudske reakcije i analiziraju ono najniže u čoveku koje izađe na površinu kada su u zatvorenom prostoru. Nisam želela da govorim o opštoj kulturnoj dekadenci današnjice, ali sam morala da napravim paralelu. Elizabetanska publika je svakako imala pozorište, kao jedini izvor i izbor kulturnog sadržaja.

Reč *Soliloquy* je u Oksfordskom rečniku engleskog jezika od 1613. godine i definiše se kao „privatni govor“. Reč potiče od latinskog *solo* – sebi + *loquor* – pričam, množina *soliloquies*, monolog je upućen samom sebi, misli izgovorene naglas bez obraćanja drugome.

Profesor emeritus Nil Korkoran u knjizi *Čitajući Šekspirove monologe* daje detaljna objašnjenja o tome šta su solilokviji, kada se koriste i u koje svrhe. Govori takođe o poreklu solilokvija, značenju reči, ukazuje na sve njihove upotrebe kroz istoriju i izdvaja ono najvažnije, a to je njihova funkcija u drami. Solilokviji imaju svoju ulogu i važnost, a samim tim zaslužuju i ozbiljnu pažnju i analizu. Prema Korkoranu, solilokviji zaslužuju veliku pažnju ne samo zato što su dramski instrument, već što predstavljaju izvanredan književni fenomen koji predstavlja ozbiljno nasleđe.

Reč solilokvij je prvi put upotrebio Avgustin u svojoj *Knjizi solilokvija (Liber soliloquiorum)*, koja je slobodno prevedena na staroengleski jezik u vreme vladavine kralja Alfreda (deveti vek). Kod njega ta reč ne znači „monolog“, tj. govoriti sam sa sobom, već ući u dijalog. Dijalog između duše i Boga, ili između različitih sposobnosti samog uma, kao što su razum i volja. U srednjovekovnoj Engleskoj solilokvij je imao specifične religiozne konotacije, i bio je povezan sa ličnom molitvom. Ovakva upotreba i značenje solilokvija ostaje sve do osamnaestog veka. Prema Korkoranu, Hamletovi solilokviji su „the epitomy of interiority“, pa ću se upravo na njih sada i osvrnuti. U tragediji *Hamlet* imamo upravo četiri velika i ključna solilokvija.

U tragediji *Hamlet* imamo sedam velikih solilokvija, od kojih je svakako najpoznatiji onaj četvrti, koji počinje pitanjem „Bili li ne biti, pitanje je sad?“.

Jedna od mnogih književnika i kritičara koja je proučavala solilokvije je svakako i profesorka Vida Marković. Ona smatra da su solilokviji skelet drame *Hamlet* i predstavljaju sedam ključnih tačaka u procesu razvoja glavnog lika. Ona izdvaja dva pojma – „svest“ i „svest“ – jer je tako moguće prevesti reč „conscience“, koja je ključna reč ovog centralnog monologa. Nataša je u svojoj knjizi dala ovakvo objašnjenje: „Dakle, osveta je glavni motiv, pokretač duhovnog rasta glavnog junaka koji pred našim očima izrasta u uzor etičke ličnosti, koji nije na nivou naše 'svesti', ali u pogledu naše 'savesti' još uvek može da služi kao nedostižni ideal. Više nego u ma kojoj Šekspirovoj tragediji, u *Hamletu* se drama poistovećuje s glavnim likom: tumačenje njenog smisla poklapa se s tumačenjem Hamletovog lika.“ (Sofranac2025:59) Nataša, knjiga Vida M. i knjiga *Raskol između reči i igre* Sukob dve estetike Vide Marković

Najpoznatiji solilokvij je svakako onaj iz trećeg čina gde se prikazuju Hamletovo kolebanje, nedoumice i gde se jasno vidi koliko je on razočaran životom. Sledi, dakle, najpoznatije pitanje koje je obeležilo ne samo Šekspirov rad već celu englesku pa i svetsku književnost. S pravom mogu reći da je to najpoznatije pitanje na svetu i najupečatljiviji deo ove tragedije.

„Biti il' ne biti? – pitanje je sad.
Je l' lepše u duši trpeti
Pračke i strele sudbe obesne,
Ili na oružje protiv mora beda
Dići se, vi borbom učiniti im kraj?
Umreti, spavati, ništa više reći,
Da spavanjem se svrši srca bol
I hiljadama životnih potresa
Naslednih mesu, eto to je cilj
I predano mu teži ti. Umreti – spavati – možda sanjati!
Da, tu je čvor! Jer u tom spavanju
Smrtnom, kakvi bi snovi mogli doći,
Kad života ovo klupče odmotamo?
Tu moramo stati; to je obzir taj
Što bedi našoj produžava vek!
Jer ko bi podno svetske šibe, ruge,
Nepravde silnih i zlostave gordih,
Bol prezrene nam ljubavi, nasilja,
I obest vlasti, poniženja koja
Od nevrednih trpi strpljiva zasluga,
Kad sam sebi možeš slobodu da daš
I golim nožićem? Ko bi vukao Tovar, pod umorom života stenjući
I znojeći se, da strah
Ne buni od nečeg po smrti, od tajne
Zemlje, s čijih međa još nijedan putnik
Vratio se nije? To nam volju zbuni,
I čini da rađe podnosimo zla
Koja su tu već, nego da letimo
Onima drugim, nepoznatim još?
Tako svest strašljivce pravi od svih nas;
I tako prirodnoj boji odluke
Bledimo misli da bolešljiv lik,
Te preduzeća velika i smela
Otuda krivo okrenu svoj tok

I gube ime dela, – Ali, mir! –
Lepa Ofelija! – Vilo, molitvama
Pomeni sve mi grehe!“ (III .i. 210- 211)

Sam ovaj solilokvij je predmet istraživanja mnogih književnih kritičara koji su proučavali Šekspira, a istraživanja i dalje traju i trajaće. Među najpoznatijim je svakako profesor emeritus Nil Korkoran, koji je celu knjigu posvetio upravo solilokvijima. U svojoj knjizi on kaže da Hamlet proverava: „Am I alone?“ pre nego što izgovara monolog. Nil Korkoran daje objašnjenje o poreklu, prirodi, razvoju i percepciji solilokvija i time ukazuje na njihovu suštinu. Svima nama koji se bavimo proučavanjem Šekspira, njegovo izučavanje solilokvija predstavlja neprocenjivo bogatstvo gde pronalazimo sve potrebne odgovore.

Biti ili ne biti se tumači na različite načine, i postoji ceo spektar tumačenja. Monolog je uopšten i neodređen, a takvo je i ovo pitanje. Može se tumačiti „Ubiti Klaudija ili ne“, „Ubiti sebe ili ne“.

Ludilo u Hamletu

Hamlet je napisan posle velikih tragedija kao što su: *Tit Andronik, Romeo i Julija, Ričard III, Julije Cezar*. Možemo reći da je Šekspir već bio iskusan pisac i da je tačno znao na koji način će sebe prevazići. *Hamlet* se razlikuje po tome što je Šekspir primenio takozvanu tehniku radikalnog ogoljavanja ličnosti, prikazivanjem onog što se zbiva unutar čoveka. U *Hamletu* nema logike, nema razrešenja, ni objašnjenja koje je iole logično. Sledeći postupak je teško i gotovo nemoguće predvideti. Taktička neprovidnost je krajnji cilj. Ona zaustavlja sva umirujuća objašnjenja. Šekspir je hteo da ide dalje, ukine logičko objašnjenje i pruži čitaocu dublji, snažniji dojam umetničkog dela.

Grinblat u knjizi *Vil iz Stratforda* kaže: „Umesto toga, Šekspir se sve više oslanjao na unutrašnju logiku, pesničku povezanost i suvislost koje je, zahvaljujući genijalnom umu i neverovatno napornom radu, uspevao da prenese u dramu.“ (Greenblat 2006:324)

Više od četiri stotine godina uživaoci Šekspira pokušavaju da nađu odgovore na mnoga pitanja koja se odnose na Hamleta. Da li je njegovo ludilo pravo ili odglumljeno? Odakle potiče mladalačka i samoubilačka melanholija? Zašto je toliko dugo razmišljao i čekao na izvršenje?

Dubljom analizom dela dolazimo do određenih saznanja da je iskustvo iz ličnog života, stvarne ljude, prizore i te kako implementirao u svoju dramu. Obezbedio im je večnost, a to je upravo ono što je nova protestantska crkva i njihovo učenje poricala. Mrtav je stvarno mrtav. Zagrobni život ne postoji. Nada u ponovni susret sa mrtvima i iskupljenje od grehova ne postoji.

Hamlet je napisan posle smrti Šekspirovog sina Hamneta. Bol roditelja, tuga, neprihvatanje brze i lake utehe uticali su na neprovidnost Hamleta kao i sveukupni Šekspirov doživljaj sveta. Šekspir je izostavio razloge koji daju smisla početnim radnjama u drami. Oduzeo je uverljivo logičko objašnjenje za ponašanje kojim izazivaju niz užasnih događaja. Idejno dostignuće koje je prisutno u *Hamletu*, primenio je i u narednim tragedijama: *Otelo, Kralj Lir i Magbet*. Grinblat dalje kaže da je od izvornog dela Šekspir odbacio sve što se činilo nepotrebnim za skladnu, dobro ukomponovanu dramu.

Već sam rekla da je smrt Šekspirovog sina imala presudnu ulogu na sam sadržaj i tehniku pisanja *Hamleta*. Taj gubitak ga je naterao da čitaocima dočara teško stanje jednog oca koji je izgubio sina. Grinblat smatra da u srcu Šekspira leže samoubilačke misli izazvane smrću voljenog bića: „Biti il’ ne biti.“ Unutrašnje nespokojstvo pisca, rana koja nikada ne može da zaceli, shvatanje ništavnosti i besmisla rezultirali su da dobijemo ovako spektakularno neprovidnu dramu.

Za razliku od Šekspirovog privatnog života, u *Hamletu* smrt oca, ne sina izaziva emotivnu krizu mladog princa. Kada je *Hamlet* napisan, Šekspirov otac je još uvek bio živ. Kako i zašto je Šekspir povezao smrt oca i sina?

Godine 1596. Šekspir je došao na sahranu svog sina. Grinblat pretpostavlja da je prisustvovao protestantskom opelu. „Dok su zemljom zasipali sanduk– možda upravo otac, a možda i prijatelji – sveštenik je izgovarao: Budući da se svevišnji Bog umilostivio da uzme sebi dušu ovde našeg preminulog brata, mi njegovo telo predajemo zemlji, zemlja zemlji, pepeo pepelu, prah prahu; sa sigurnom i izvesnom nadom u vaskrsenje i život večni.“

Da li je za Šekspira ova jednostavna, rečita služba bila ono što je on očekivao, ili ga je progonio osećaj da tu nešto nedostaje?“ Ima l’ još koji obred?“, očajan uzvikuje Laert pokraj groba svoje sestre Ofelije; „Ima l’ još koji obred?“ (V. i. 205–207).

Ofelija je počinila samoubistvo, počinila je greh, pa su pogrebni običaji svedeni na najmanju moguću meru. Pitanje koje Šekspir ponavlja prevazilazi granice čitavog *Hamleta*. Stari običaji prilikom sahrane su se drastično promenili, kao i kompletan odnos prema mrtvima. Sveće koje gore dan i noć, pobodeni krstovi, zvona koja neprestano zvone, bliski srodnici koji oplakuju umrlog i krste se, svojstveni su starim katoličkim običajima. Molitve za pokoj duše su iščezle, nisu se izgovarale. Šekspiru je sve novo, protestantsko delovalo šturo i nedorečeno. Rečenica: „Tvoju dušu predajem Bogu ocu svevišnjem, a telo tvoje zemlji, zemlja zemlji, pepeo pepelu, prah prahu“ u početku je bila zadržana, pa kasnije izmenjena. Nova verzija je glasila: „Mi njegovo telo predajemo zemlji.“ Prva verzija je bila suviše katolička. Ideja protestantizma je da je smrt definitivno i kraj. Sveštenik se ne obraća mrtvom čoveku, njega nema. Obraća se prisutnima, tj. živima. Grinblat smatra da je Šekspira upravo to: neobraćanje mrtvom detetu, taj skraćeni obred jako zabolelo, ožalostilo i razljutilo. Veza sa pokojnim sinom je zauvek prekinuta.

Henri III je, verovatno u želji da se dokopa bogatstva koje se nalazilo u crkvama i manastirima, raspustio kapele koje su bile centar okupljanja ljudi koji se mole. Raspustio je i manastire, a njegovi naslednici Edvard VI i Elizabeta I išli su korak dalje. Oni su ukinuli sistem posredničkih zadužbina koje su osnovane da bi obezbeđivale molitve za duše u čistilištu. Katoličanstvo je propovedalo teoriju o zagrobnom životu: Raj je bio rezervisan za pobožne i svetačke duše, u pakao su išli zli, a u čistilište ni mnogo dobri, ni mnogo loši. Čistilište je predstavljeno kao velika i nepregledna tamnica, smešteno je ispod zemlje i tu duše bivaju mučene dok ne iskupe grehe koje su za života počinile. Tu su spadali manji grehovi. Prosečni grešnik bi u čistilištu proveo do dve hiljade godina, kako je izračunao jedan španski bogoslov. Katolička crkva je zagovarala i druge vidove iskupljenja, u vidu molitvi, dobrih dela i slično.

Šekspir se u *Hamletu* stalno vraćao na ljude i stvarne događaje. Stalno je preispitivao određene segmente iz bliske i daleke prošlosti, kao da mu nisu potpuno jasni, ili ne može da ih prihvati takve kakve jesu. Vrlo verovatno i ne želeći da ih baci u zaborav. Upravo duh Hamletovog oca moli Hamleta da ga ne zaboravi. Stičem utisak da Šekspir ne priznaje zaborav. Tako Ofelijinu smrt povezuje sa devojkom za koju je Šekspir čuo u detinjstvu, i zbog njene specifične sudbine i upamtio njeno ime. Ona se zvala Kejt Hamnet. Prema Šekspiru, ona se zbog

tužne ljubavne priče sebi oduzela život, tako što se udavila u reci Ejvon. U Kidovoj verziji *Hamleta* Ofelija umire tako što pada sa stene, dok kod Šekspira Ofelija umire davljenjem u reci, okružena vorviširskim cvećem:

Što u ogledalu vodenom ogleda
Svoje sivo lišće. Ona je tu došla
Sa neobičnim vencem od koprive,
Od šeboja, božura, kandilke,
Kojoj pastiri ružno ime daju,
A devojke je mrtvački prsti zovu. (IV. vii. 170-176)

Stiven Grinblat navodi da je 1583. godine Šekspir od mladog gospodina Somervila dobio knjigu *O molitvi i meditaciji* španskog fratra Luisa de Granade (157 strana). Kada Hamlet meditira o smrti na groblju, odjekuju De Granadine reči o bezvrednom telu mrtvog kraljevića, onog istog koga su toliko cenili dok je bio živ. „Sada se Aleksandar Makedonski, kome je ceo svet bio tesan, mora zadovoljiti tom malom rupom u zemlji.“

Postoje dokazi da je reč „ništa“ na elizabetanskom engleskom mogla da označava ženske genitalije. Čini se da žena nema ništa između nogu što je alarmantno za muškarce ali i umirujuće. S jedne strane, ovaj očigledan nedostatak kod žene potvrđuje mušku moć nad njom. S druge strane, to podstiče kod muškarca nesvesne misli o mogućoj sopstvenoj kastraciji, podsećajući ga da njegovo sopstveno biće možda nije tako potpuno kao što je zamišljao. Prizor spoljašnjeg nedostatka može da podstakne osećaj praznine u sebi, koji on može da zapuši, paradoksalno, sa ženom idealizovanom kao fetiš. Kada bi žensko „ništa“ bilo jednostavno odsustvo, to ne bi predstavljalo nikakav problem, ali jednostavnog odsustva u stvari nema, jer svako odsustvo zavisi po svojoj uočljivosti od prisustva. To je onda praznina koja ne može a da ne bude snažno sugestivna.

Žensko „ništa“ je posebno zamršene vrste, dubok ponor unutar kojeg muškarac može da izgubi svoj muški identitet. To skromno „ništa“ počinje da liči na neko uzvišeno zastrašujuće „sve“; i zaista, ovo je zagonetka žene, da iako je za patrijarhat ona u jednom smislu puki nedostatak ili negacija – defektan muškarac – ona takođe ima moć da podstakne „sve“ žudnje u samom čoveku i tako da ga uništi.

Ako Otelo prikazuje čoveka u trci za „ničim“, Hamlet preokreće perspektivu i priča priču sa stanovišta samog tog „ništa“. „Ništa“ je u strukturnom centru teksta, pre subjekt nego objekat radnje. Poseban oblik negativnosti koji Hamlet doživljava je melanholija, koja iscrpljuje svet vrednosti i rastvara ga u mučno ništavilo.

„Hamlet:
O da se to čvrsto, prečvrsto meso stopi
U jednu rosu skopni, rastvori se!
Il' da Večni nije dao zakon svoj
Protiv ubistva sebe! Bože! Bože!
Šta jadan, prazan, bljutav, beskoristan
Izgleda meni sav rad ovog sveta!“ (

Melanholija, kao što smo videli u *Mletačkom trgovcu*, izjednačava sve vrednosti, izjednačava šanse i čini sve delove sveta banalno zamenljivim. Sva iskustva postaju potpuno jednaka u svojoj trivijalnosti. Za Frojda, melanholija uključuje smanjenje ega: ego se identifikuje sa izgubljenim objektom ljubavi i ovaj sveprisutni nedostatak ga postepeno preplavljuje. Ono

bitno što je Hamlet izgubio izgleda da je manje njegov otac nego njegova majka koja je učinila najmanje dve teške greške: razotkrila je svoju želju, što je skandalozno za ženu, a kamoli majku, a ta želja nije za samim Hamletom, već za drugim muškarcem.

Jednom kada je zamišljena veza između Hamleta i Gertrude prekinuta ulaskom Klaudija, Hamlet nesigurno tumara na ivici „simboličkog poretka“ (sistema dodeljenih seksualnih i društvenih uloga u društvu), nesposoban i nevoljan da preuzme određeno položaj unutar njega. Zaista, on provodi većinu svog vremena izbegavajući sve društvene i seksualne uloge koje mu društvo nudi, bilo kao viteški ljubavnik, poslušni osvetnik ili budući kralj.

Podjednako fluidan kao i duh njegovog oca i podjednako brbljiv kao i svaki Šekspirov klovn, Hamlet zavarava svoj put da ne bude definitivno poznat, menjajući maske i oznake štiteći svoju unutrašnju privatnost od moći i znanja suda. Ovo unutrašnje biće, kako hladno obaveštava Gertrudu, izbegava oznake:

„Ne prikazuju me, dobra majko, verno
Ni ogrtač crni, niti ova
Uobičajena svečana crnina,
Ni stegnutoga daha vetrovit uzdisaj,
Ne – nit' u oku potoci od suza
Niti utučen izgled lica mog
Sa svim načinim, oblicima tuge.
To sve, doista, samo izgleda,
Jer sve bi to se moglo glumiti.
Al' u meni je nešto izvan glume;
Sve ovo je samo ruho, oprema tuge.“

Kasnije će biti skandalizovan što se Rozenkranc i Gildenstern usuđuju da proniknu u njegovu unutrašnju suštinu, da izvuku srce njegove misterije. Ali Hamlet nema nikakvu suštinu bića, nema unutrašnje utočište koje treba zaštititi: on je čisto odlaganje i difuzija, šuplja praznina koja ne nudi ništa određeno da se sazna. Njegovo biće se sastoji od niza gestova kojima se opire dostupnim definicijama, a ne od radikalne alternative van njihovog dometa.

Hamlet, suvišni čovek, čist je prazni višak nad datim, biće radikalno nesaglasno sa bilo kojim drugim i tako propast svake metafore i razmene. Zaista, on provodi skoro čitavu predstavu odbijajući da realizuje razmenu (da osveti Klaudijev život za očev) i u jednom trenutku dovodi u sumnju čitavu tu logiku: ako bi se postupalo sa svakim čovekom kao što zasluhuje, ko bi ostao neišiban?

Jasno je da lik Hamleta ne bi bio najsigurniji temelj na kojem bi se mogao izgraditi politički poredak. Politička budućnost ne leži na njemu već na Koriolanu. Koriolan je buržoaski individualista, jedan od onih novih ljudi koji je, za razliku od Hamleta, savršeno siguran u svoje unutrašnje biće. Dok se Hamlet raspada u prostoru između sebe i svojih postupaka, Koriolan nije ništa drugo do njegove akcije.

Hamletovo oklevanje ili nesposobnost da uđe u simbolički poredak i njegova odbojnost prema seksualnosti u jednom su smislu regresivna stanja postojanja. Njegova vezanost za majku fragmentira njegovo biće u neispunjivu želju koja, budući da se vrti oko svih konkretnih objekata (Ofelije, sinovljeve dužnosti, političke moći) ne može biti predstavljena drugačije nego kao nedostatak. Ali ova psihološka regresija takođe je, paradoksalno, neka vrsta društvene progresivnosti. Hamlet je radikalno tranziciona figura, razapeta između tradicionalnog

društvenog poretka, u kom je marginalan, i buduće epohe ostvarenog buržoaskog individualizma koji će ga nadmašiti.

Njegova regresivnost ga čini tako modernim: ekscentričnim prema tradicionalnom poretku, ali i dalje potlačenim, nesposobnim da prekorači njegove granice u potpuno alternativni stil postojanja. Hamlet označava početke rastakanja starog feudalnog pojedinca koji, međutim, još nije u stanju da se na drugi način afirmiše (Eagleton 1986: 64)

Ludilo mladog princa Hamleta

Poštovaoci Šekspirovog dela, kao i mnogi drugi književni analitičari, stotinama godina unazad vode debatu da li je Hamlet bio lud ili ne. Robert M. Jangson se takođe bavio ovim pitanjem, i u svojoj knjizi *Ludilo mladog princa Hamleta*, on smatra da je Hamlet patio od takozvanog Ganserovog sindroma (*Ganser syndrome*). On sindrom objašnjava kao namerno proizvođenje psihijatrijskih simptoma, ponekada poznati kao „sindrom gotovo ispravnog odgovora“, ili kao sindrom pričanja nepovezanih stvari (gluposti). Prvi put je ovakav sindrom opisan 1898. u Ganserovoj knjizi, koja se zvala *Nemački arhivi o psihijatriji i bolestima nerava*.

Ovaj sindrom gotovo uvek pogađa muškarce. Nekada se javi kod osoba koje pate od amnezije, ređe kod osoba koje pate od šizofrenije, alkoholizma i depresije. Međutim, ovaj sindrom je učestaliji kod osoba koje ne pate psihičkih poremećaja, već time što se tako ponašaju, glume ludilo ostvaruju neku korist. Ovakvo ponašanje je prisutno kod ljudi koji su u zatvoru kao i kod ljudi koji su u vojsci. Psihijatri relativno lako prepoznaju Ganserov sindrom. Pacijenti ili osobe sa Ganserovim sindromom simuliraju teška mentalna oštećenja pre nego demenciju. Hamlet sve priznaje svom prijatelju Gildensternu:

„Ja sam lud severno-severno-zapadno;
kada je vetar južni.“
(II, ii)

Verovalo se da na raspoloženje ljudi utiče vreme, a Hamlet je isticao da nije potpuno izgubio čula, jer on može reći razliku između jastreba i još jedne ptice grabljivice. Psihijatri s druge strane imaju problem da razaznaju da li je Ganserov sindrom zaista dijagnoza, ili samo još jedno sredstvo koje služi za opstanak u neprekidnoj borbi za goli život. Američki naučnici su ti koji ipak zagovaraju ovu drugu opciju.

Suffocating mothers – Gertruda

U knjizi *Suffocating mothers* (1992) Dženet Adelman analizira duboko destabilizujuću ulogu prisustva majke u Šekspirovoj tragediji *Hamlet*, tvrdeći da njen povratak na scenu izaziva kolaps krhke ravnoteže koju je Šekspir ranije uspostavljao u istorijskim i romantičnim dramama. Prisustvo majke izaziva „kolaps krhkog kompakta“ između porodičnih i seksualnih odnosa koji su, do tada, mogli da se istražuju bez direktne konfrontacije sa ženskom seksualnošću. *Hamlet* tako postaje paradigmatika tragedije, jer u njemu dolazi do sukoba između sinovljevog samorazumevanja i prisustva majke, koje „kontaminira“ očinsku poziciju.

„Njeno prisustvo čini očevu seksualnu ulogu onemogućujućom tačkom u sinovljevom odnosu sa ocem.“ (Adelman 1992:11)

Ovaj poremećaj se manifestuje kroz temeljnu promenu u strukturi odnosa između oca i sina. U ranijim dramama, poput *Henrija IV* i *Julija Cezara*, konflikti između očeva i sinova odvijaju se u odsustvu majčinske figure, omogućavajući sinovima da konstruišu identitet kroz izbor između dva očinska modela (npr. Hal bira između Falstafa i Henrija IV). U *Hamletu*, međutim, prisustvo Gertrude destabilizuje ovu strukturu, onemogućavajući Hamletu jasno razlikovanje između idealnog oca i njegovog antagonističkog brata.

Adelman ukazuje da se u *Hamletu* pojavljuje „konflikt trougla“, ali on više ne funkcioniše prema tradicionalnim edipovskim linijama. Gertrudina nesposobnost da jasno razlikuje pokojnog kralja Hamleta od Klaudija – njegovog brata i uzurpatora – prenosi se na Hamleta, koji „postaje jedini nosilac diferencijacije u dvoru koji je prerano prihvatio novog kralja“.

„Gertrudino nepravljenje razlike stavilo je nepodnošljiv teret na Hamleta time što ga je učinilo jedinim čuvarom očevog lika...“ (Adelman 1992:13)

Hamlet je tako prinuđen da svoj identitet gradi ne kroz jednostavno prepoznavanje i prihvatanje očinske figure, već kroz borbu za sećanje i razlikovanje: „Hamlet je obećao duhu da će ga se sećati tako što će postati on sam.“ Međutim, intenzitet njegove idealizacije oca, pojačan Gertrudinim neuspehom da razlikuje figuru oca od njegove zamene, čini oca sve nedostupnijim. Ta identifikacija je time sve više destabilizovana.

Hamlet predstavlja radikalni zaokret u Šekspirovom pristupu identitetu i seksualnosti: muški identitet više ne može da se formira u odsustvu majke. Prisustvo žene – prvenstveno majke – destabilizuje svaku binarnu opoziciju između „pravog“ i „lažnog“ oca. Hamletova čuvena rečenica „više ličim na Herkula nego na svog oca“ (I.ii, 152–53) oslikava njegovu nemogućnost jasne identifikacije sa idealizovanim ocem.

Završni deo analize širi ovu dijagnozu na ceo Šekspirov opus, ističući da Gertrudino prisustvo u *Hamletu* potkopava i strukturu političkog nasleđa iz istorijskih drama, i iluziju romantične seksualnosti iz komedija. Obe vrste odnosa – očinski i ljubavni – kontaminirane su prisustvom žene.

„Odsustvo majke podjednako je upečatljivo u ovim komedijama kao i u tetralogiji... ne imajući majke, oni ne moraju da postanu majke.“ (Adelman 1992:13)

Adelman se fokusira na ključnu razliku između *Hamleta* i Šekspirovih ranijih komedija: dok komedije konstantno odlažu, prikrivaju ili obezvređuju žensku seksualnost – često kroz komične strategije kao što su transvestizam, odlaganje konzumacije braka ili aluzije na kastrirane muške likove – *Hamlet* donosi snažno prisustvo ženske seksualnosti, oličeno u liku Gertrude. Njen uticaj ruši mogućnosti za bezbedno oslanjanje na seksualne norme koje komedije podržavaju, i time uvodi tragički potencijal:

„Ženska seksualnost, uglavnom odsutna iz komedija, ulazi u *Hamleta* u osobi Gertrude i time kontaminira seksualne odnose, onemogućava praznik.“ (Adelman 1992:14)

Hamletova paranoja prema Ofeliji takođe postaje projekcija njegove ambivalencije prema majci. Kada Hamlet Ofeliji kaže: „*Ako moraš da se udaš, udaj se za budalu: jer mudri ljudi dobro znaju kakva čudovišta pravite od njih*“ (III.1. 139–41), on je vidi ne samo kao potencijalnu preljubnicu, već i kao figuru majke, odnosno kao figuru koja rađa grešnike:

„Idi u manastir. Zašto bi rađala grešnike? Ja sam sam po sebi prilično pošten, ali bih te svejedno mogao optužiti za grehove zbog kojih bih više voleo da me moja majka nikada nije rodila.“ (III. i. 121–24)

U ovoj rečenici dolazi do simboličke fuzije između Gertrude i Ofelije. One postaju nerazdvojne u Hamletovoj psihi – i jedna i druga oličavaju žensko telo koje je rodilo njega, i time predstavljaju izvor kontaminacije. Ova projekcija je ključna za razumevanje Hamletove pozicije između dva oca: ona je sada reinterpretirana kroz prisustvo majke koja briše razliku između oca i brata, između muža i uzurpatora, između zakonite i incestuozne seksualnosti. „Ofelija postaje opasna Hamletu utoliko što se u njegovom umu poistovećuje sa kontaminirajućim majčinskim telom, majkom koja ga je rodila.“ (Adelman1992:14) Adelman dalje tvrdi da prisustvo preljubničke majke potkopava strategije koje su omogućile brak i srećan završetak u komedijama. Gertrudino telo ne funkcioniše više kao izvor reproduktivnog reda, već kao pretnja, otelotvorenje incesta, izdaje i seksualne nestalnosti. Otuda autorka postavlja ključno pitanje: *Zašto baš sada, sa početkom tragičkog perioda, Šekspir uvodi prvu majku sa tako destruktivnim kapacitetom?* (Adelman1992:15) Uprkos njenoj centralnoj poziciji u drami, malo znamo o Gertrudi – uključujući i to da li je bila saučesnica u ubistvu kralja Hamleta. Njena poznata rečenica: „*Gotovo jednako strašno, dobra majko, kao da ubiješ kralja i udaš se za njegovog brata*“ (III. iv.28–29), može se čitati i kao šok, i kao ironičan odgovor Hamletovom besu. Tekst ostavlja nejasnost oko njene motivacije, što omogućava Hamletu (i publici) da projektuju sopstvene fantazije o grešnoj, zavodljivoj majci.

Gertrudin lik se stoga ne uklapa u nijednu jednostavnu binarnu opoziciju. Ona je ni sasvim nevina, ni sasvim zla. Njena emocionalna konfuzija, izražena kroz brigu i za Klaudija i za Hamleta, čini je ljudski slabom, ali ne nužno izopačenom. Ipak, za Hamleta, njena slabost i seksualna „krivica“ oslobađaju njegove fantazije o majčinskoj zloći:

„Njen nedostatak snage oslobađa za Hamleta, i za Šekspira, fantazije o majčinskoj zlobi, o majci koja kvari muškarca.“ ((Adelman1992:16)

U tom kontekstu, poznati Hamletov monolog postaje jasan izraz te psihičke kontaminacije:

„O, da se ovo previše ukaljano telo može otopiti, otopiti i pretvoriti u rosu...“ (I. ii. 129–38)

Hamlet više ne želi da postoji u telu koje je nasledio – ono je postalo nečisto. Ovaj monolog izražava inicijalnu psiho-emocionalnu postavku čitave drame, i dolazi *pre nego što je Hamlet uopšte sreo duha*. Već tada, on je preopterećen zadatkom osвете, ali još više preplavljen osećanjem gađenja prema svetlu, telu i majci.

Adelman zaokružuje argument da *Hamlet* predstavlja psihološki i mitološki rez sa Šekspirovim prethodnim opusom: ovde tragedija započinje ne smrću oca, već ponovnim brakom majke. Hamletov poznati monolog iz prvog čina – u kojem svet vidi kao „neokopani vrt prepun korova“ – u stvari izražava njegovu nemogućnost da prihvati majčinu seksualnost i njenu ulogu u preobrazbi sveta u mesto truleži: „Ovaj svet je pretvoren u neokopani vrt, prepun stvari trulih i gadnih, jer se njegova majka ponovo udala.“ (Adelman1992:17). Figura majkese ovde preoblikuje iz slike Device Majke u sliku grešne materinske seksualnosti – neograničene, razgrađujuće, telesne. U ovoj paradigmi, smrt oca (idealnog, uzvišenog) ne označava samo gubitak zaštite već i prepuštanje sinu pretećem i seksualizovanom telu majke, koje Hamlet vidi kao uzrok pada iz reda u trulež, iz zatvorenog vrta u pad čoveka. „Seksualizovano majčinsko telo

preoblikuje ograđeni vrt u svet pada i unosi smrt u taj svet čineći samo telo odvratnim.“ (Adelman1992:17)

Ako je očeva smrt prvi znak smrtnosti, onda majčin preljubnički brak postaje zapis te smrtnosti u telu. Telo više nije bezbedno; ono je kontaminirano, obeleženo žudnjom i kvarenjem. Hamlet povezuje Klaudijevu telesnost sa „naduvenim mesom“ i „raspalom požudom“ – sve to kao metafore za generalizovanu telesnu trulež: „Otkrivanje majčine seksualnosti ubija mog idealizovanog oca za mene, čineći ga nedostupnim kao osnovu mog identiteta.“ (Adelman1992:18)

Ova konjunkcija sahrane i braka (sahrana oca i brak majke sa ocem-uzurpatorom) stvara dvostruku kaznu za sina: gubi oca, a majka postaje žena koju više ne može da zamisli kao čistu. U tom smislu, Hamletova psiha deluje kao da je on „rođen u majčinoj utrobi kao uslov same smrtnosti“. Adelman ističe da se Šekspirova tragedija odriče iluzije o mogućnosti rekonstituisanja očinskog autoriteta – i ide dalje od toga: ona prikazuje neuspešan pokušaj sina da reoblikuje majku kao ograđeni vrt. Taj pokušaj ne uspeva, jer je seksualizovano majčinsko telo već korumpiralo prostor koji je nekad bio zatvoren, nevin, i simbol plodnosti bez požude.

U simboličkom i religijskom planu, Adelman dekonstruiše sekvencu koja vodi od „krivog duha oca“, preko izlaska sunca, do pročišćenog Sina, tj. Hamleta. Na sceni iz I.i. duh oca nestaje sa prvim pevanjem petla – simbol Hrista – jer, kako Marčelo kaže:

„Kažu da tada nijedan duh ne sme da luta,

Noć tada postaje sveta, i ni vila, ni veštica ne mogu da bacaju čini...“ (I.i. 162–69)

Ova sekvenca prikazuje Hamletovo očajničko čišćenje – pokušaj da izgradi svet u kojem će žena biti deseksualizovana, a otac ponovno čist i božanski. Duh oca se povlači pred zoru – ne zato što je završio misiju, već zato što je obrisan u Hamletovoj fantaziji: zamenjen Hiperionom, bogolikim, aseksualnim ocem.

„Tako odličan kralj, u poređenju sa ovim – Hiperion prema satiru.“ (I. li. 137–40)

Identifikacija starog Hamleta sa Hiperionom nije samo estetska, već mitska i ideološka: otac je uzvišen, udaljen od genitalne seksualnosti, sposoban da oplodi Devicu, kao Duh Sveti. Suprotno tome, Klaudije je satir – telesni, požudan, podljudski. U tom dvostrukom kodiranju, Hamlet pokušava da izdvajanjem i cepanjem povрати mogućnost identiteta. On deli svet na Devicu i Bludnicu, na čistotu i pokvarenost – ne ostavljajući nijedno mesto za stvarnu majku. Ovde možemo da napravimo paralelu sa Otelom gde su žene još jedanput podeljene na Svetice (Dezdemonu) i Bludnice (Bjanka). Čini se da Šekspir u svojim delima retko odstupa od ove dihotomije.

Na ovim stranicama Adelman dublje ispituje Hamletovu potrebu da razlikuje dva oca – uzvišenog, božanskog Hiperiona i telesnog, animalnog Klaudija – i kako se ta razlika stalno urušava. Ključno za Hamletov psihički sistem jeste da Klaudije, kao satir, predstavlja seksualizovanog oca koji je provalio u „majčin prostor“, dok stari Hamlet mora ostati idealizovan i aseksualan da bi zadržao svoju autoritetnu funkciju u Hamletovoj psihi. Međutim, kako autorka pokazuje, ta razlika se neprestano briše:

„Ali ovako proizvoljno razdvojeni, ti očevi se uvek ponovo urušavaju jedan u drugog.“ (Adelman1992:20) Čak i pokušaj Hamleta da u solilokviju zamisli idealnog oca kao zaštitničku figuru biva potkopan prisustvom seksualizovane majke. Njegov govor o njenoj požudi, gde kaže

da joj se apetit „uvećao sa onim što ga je hranilo“, izražava užas prema majčinom telesnom nagonu:

„Zašto moram da se sećam? Ona bi visila na njemu kao da se njen apetit povećavao onim što ga je hranilo...“ (I. ii.143–46)

Hamletova fascinacija i gađenje prema majčinom „apetitu“ ugrožava njegovu idealizaciju oca, jer taj apetit postaje nepodnošljiv podsvesni dokaz da je i stari Hamlet bio seksualan, da je participirao u tom telu. Simbolički, Gertrudina požuda preti da sve svede na istu ravan – i Klaudije i stari Hamlet su se „hranili“ istim telom. Hamlet kaže:

„Da li bi ovo lepo brdo moglo ostaviti da se hrani / i ždere po ovom močvarnom tlu?“ (III. Iv.66–67)

Uprkos njegovom insistiranju na razlici između „planine“ i „močvare“, čin jedenja ih izjednačava. Tako se Hamletova borba za razliku između očeva pretvara u borbu protiv poistovećenja seksualnosti sa prvim ocem – u trenutku kada bi da ga osveti, Hamlet mora da se zapita da li je zaista toliko drugačiji od Klaudija. Duh oca, koji bi trebalo da potvrdi razliku, dodatno komplikuje stvari. Njegovo insistiranje da Gertrudina nevera nije izjednačena sa ubistvom zapravo samo naglašava njen seksualni prekršaj – što za Hamleta, paradoksalno, čini starog Hamleta saučesnikom u tom telesnom prostoru.

„Ako Gertrudin apetit ne može da razlikuje između njih, tada ni Hamlet ne može.“ (Adelman1992:21)

Hamlet se suočava s mogućnošću da oba oca dele istu kontaminaciju, a stari Hamlet u tom slučaju više nije čist. U III.iii. Hamlet izgovara:

„Uzeo sam svog oca sa svim njegovim grehovima, nadut, pun hleba, kao rumen maj...“ (III. iii. 80–81)

Ovde *nadutost* označava i telesnu trulež i retoričko preterivanje. Hamlet, u trenutku kad zamišlja osvetu, ne uspeva da jasno razlikuje oca od neprijatelja – svi su *grubost i trulež*, jer su svi imali pristup telu njegove majke.

U trećem činu, scena 4 Hamlet uporno pokušava da natera Gertrudu da prizna tu razliku, govoreći:

„Majko, ti si mog oca uvredila.

Majko, ti si mog oca uvredila.“ (III.iv. 88–89)

Ali i tada se slike Hiperiona i satira slivaju jedna u drugu, u „lažnu predstavu dva brata“ (III. Iv. 53–54), i Hamletove metafore više ne uspevaju da stabilizuju razliku. Razlika koju Hamlet pokušava da sačuva – između čistog i nečistog, nebeskog i telesnog, device i bludnice – postaje lingvistički i psihički neodrživa.

U konačnici, mit o Hiperionu i idealizovanom ocu se ruši. Umesto toga, Hamletova vizija sveta se premešta u potpuno telesni univerzum. U govoru Poloniju, kada ga pita ima li ćerku, Hamlet kaže:

„Neka ne hoda pod suncem... tvoja ćerka može da začne – prijatelju, gledaj to.“ (II.ii. 181–86)

Ova rečenica izražava krajnje gađenje prema telu i začecu, koje se sada posmatra kao pokvarena, lešinarska aktivnost: muški duh je sada zarobljen u ženskom telu, više ne božanski nego proklet. Hamlet više ne veruje u mogućnost zaštićenog muškog identiteta – rađanje iz ženskog tela nije blagoslov, već kazna. Majčino telo postaje vrt smrti, a sin – Hamlet – plod je tog mrtvog tla.

Adelman razrađuje temu o kontaminiranosti Hamletovog identiteta usled porekla iz majčinog tela, što se u tekstu izražava kao fantazija o iskvarenom poreklu i grešnoj seksualnosti. Hamletovo poreklo nije obeleženo plemenitim očinstvom, već „trulim mesom“ majčinog tela, koje se vidi kao izvor greha, propasti i smrti. U toj fantaziji, otac nije u stanju da ga spasi, a poreklo postaje mesto zagađenja. Hamlet čeka duha oca da se ponovo javi, ali ne da bi obnovio red, već da bi razjasnio kontaminaciju sveta koji počinje od žene – od materice, telesnosti, žudnje. U Hamletovom govoru iz prvog čina i četvrte scene, kontaminacija se u početku pripisuje pijanstvu Klaudijevog dvora („Zovu nas pijanicama i time kvare naš ugled“), ali se ubrzo izmešta ka ženama, tačnije – ka ženskom telu kao uzroku „iskvarenosti tela čoveka“: „*Uistinu, dolazi iz našeg roda... srž i mozak se prazne u trenutku dostignuća*“ (I. iv, 20–22). Jezik ovde groteskno meša telesnost sa seksualnošću i smrću, a muško telo, umesto da bude stabilno i vladarsko, biva izjednačeno sa izdajničkom telesnošću i posledicama želje.

U nastavku, Hamlet navodi poznate stihove o „manama od rođenja“, gde svaka vrlina biva okaljana „*zbog jedne mane / sa kojom se rađa po prirodi ili zvezdama sudbine*“ (I. Iv.23–36). Ova „mana“ ne pripada pojedincu, već je već u telu od samog početka – iz ženskog tela. U tom smislu, Hamlet konstruiše svoju verziju istočnog greha: čovek nije kriv što je rođen, ali je po samom rođenju već kriv. „*Bolje da me majka nije rodila*“, kaže on Ofeliji (III. i. 123–24). Fantazija o grešnom rođenju ovde je direktno vezana za majčino telo kao izvor greha. Ovaj narativ o poreklu spaja žensko telo, seksualni čin i pad. Greh više nije metafizička činjenica – on je konkretan, telesan, i nalazi se u ženi. U Hamletovoj imaginaciji, pad sveta počinje u majčinoj materici. Čak i trovanje starog Hamleta, koje na površini izgleda kao bratoubistvo u stilu Kaina i Avelja, u dubljoj psihoanalitičkoj matrici postaje priča o Evi i padu: žena je ta koja u Hamletovoj fantaziji vodi do smrti oca, ne direktno, već svojim telom, svojim seksualnim izborom.

Tako se moć i krivica za ubistvo oca postupno premeštaju sa Klaudija na Gertrudu. Hamletova drama nije samo politička, već duboko fantazmatska: pravi agent smrti oca je žena. Kada Hamlet govori sa majkom u trećem činu. četvrti stih, stih „*Gotovo isto tako loše, dobra Majko, kao da ubiješ kralja i udaš se za njegovog brata*“ III, iv, 28–29), eksplicitno sugerise da drugi brak jeste drugi zločin. Gertruda postaje simbol smrtonosne seksualnosti, a Hamletova identifikacija sa ocem se ruši, jer majka razara simbolički poredak. Ova preraspodela krivice se oslikava i u Hamletovoj igri „Ubistvo Gonzaga“, u kojoj Klaudije ima tek nekoliko stihova, dok kraljica, tj. njen fiktivni pandan, ima duge monologe pokajanja: „*Drugi put ubijam svog muža / kad me drugi muž poljubi u postelji*“ (III, ii, 179–80). Ovaj stih pokazuje kako seksualnost postaje ekvivalent ubistvu: poljubac drugog muža je čin smrti prvog. Drama je tako saučesnik Hamletove psihe – i sama pozornica postaje mesto gde se žensko telo identifikuje sa zločinom.

Stihovi iz „Ubistva Gonzaga“ pojačavaju motiv korova i truleži koji se ponavlja od prve scene: „*Ti, mešavino trula, ponoćne trave sakupljene, / triput proklete Hekatinim ukletim rukama...*“ (III, ii, 251–54). Igra, kao i Hamletova podsvest, koristi jezik biljaka, otrova i ženske seksualnosti da stvori psihološku sliku sveta gde je majka – prava otrovnica. Ne više samo pasivna supruga, Gertruda u Hamletovoj fantaziji uzima mesto smrti, a Klaudije postaje samo figura kroz koju ona deluje.

Hamletova opsesija smrću, raspadanjem i granicama tela zapravo proizlazi iz njegove duboko ukorenjene fantazije o ženskoj seksualnosti kao izvoru zla, smrti i kontaminacije. Gertrudino telo, opisano terminima poput „mešavina trula“ (*mixture rank*), postaje konkretni simbol seksualne bolesti i truljenja, što se u Hamlet III.iv.153–54; I.v.71–72; III.ii.251–54).

Adelman ukazuje na to da drama koristi metaforičku logiku koja zamenjuje političku agenciju telesnom degeneracijom. Na primer, trovanje starog Hamleta više se ne vidi kao politički zločin, već kao posledica seksualne kontaminacije. Otrov ne dolazi od Klaudijeve ambicije, već iz njegovog dodira sa Gertrudinim telom. Tako Lucijanusov otrov u „Ubistvu Gonzaga“ postaje „destilacija ponoći i greha“, ne političkog uspona, već seksualnog pada. Sam Horacije opisuje duha kao prikazu koja se pojavljuje „u mrtvoj sredini noći“ (I, ii, 198), što dodatno naglašava noćni, seksualno zaraženi svet iz kojeg dolazi smrt. Hamletova fantazija dosledno povezuje žensko telo sa smrću i grehom. Njegova rečenica: „*U tajne delove Fortune? O, uistinu: ona je kurva*“ (II, ii, 232–36), potvrđuje da su seksualnost, slučajnost i propast za njega deo istog lanca. Autorka primećuje da „*waist*“ i „*waste*“ u ovom kontekstu postaju zamenjivi – „struk“ i „rasipanje“ postaju isto mesto – žensko telo koje vodi u smrt. Čak i dobroćudna Gertruda, iako kao lik nije zla, u Hamletovoj psihi postaje oličenje smrti, vraća se kao „noćno telo“, kao mesto u koje se vraća zlo, kao „crvotočina koja ne vraća putnike“ (III, i, 79–80).

Gertruda je u *Hamletu* jedini potpuno seksualizovani ženski lik, i zato njeno telo u Hamletovoj imaginaciji postaje jezgro smrti. Rođenje iz ženskog tela je izjednačeno sa padom. *Hamlet*, prema autorki, preformuliše ortodoksno hrišćansko shvatanje Eve: žensko telo više nije samo grešno, ono je izvor sve smrti. Smrt se vraća u majčinu utrobu, čineći svaki rađajući ženski princip istovremeno smrtonosnim i telesno odvratnim.

U tom psihološkom modelu, smrt i seksualnost se prepliću. Hamlet ne razlikuje više gde završava porodično, a gde počinje političko, jer sve je preplavljeno jezivom telesnošću. Kao što kaže: „*Smrt je paklena čeljust mermera*“ (I. Iv.50), a Polonijevo telo odlazi u posed „gospođe Crv“ (V. i. 87). Gertruda je prikazana kao figura koja bez razlike proždire muževe, a Hamlet oseća da se njen apetit „uvećava hranjenjem“ (I.ii, 144–45).

Adelman takođe razmatra poistovećenje ženske lepote sa moći preobražaja. Lepota, kroz Hamletove reči, ima sposobnost da preobrati poštenje u sramotu, a muško poštenje postaje ranjivo pred ženskim likom. „*Moć lepote će pre poštenje pretvoriti u blud*“ (III, i, 111–14). U tom smislu, Hamlet pokušava da očuva oca – *sunčanog boga*, kako ga vidi – čistim od majčine izopačenosti, ali u toj borbi uvek gubi, jer ženska seksualnost briše sve granice. U dubini ovog diskursa autorka vidi centralnu temu *Hamleta*: kontaminacija granica, nemogućnost razgraničenja između oca i uzurpatora, između žene i smrti, između ljubavi i propasti. Seksualnost se više ne javlja kao moralni izbor, već kao uslov smrti. Odatle i Hamletovo poslednje viđenje sveta kao mesta koje truje i jede svoje sinove, sveta u kojem su muškarac i žena jedno telo – i to telo je majčino telo.

Adelman produbljuje psihoanalitičku interpretaciju Hamleta kao subjekta koji je rastrzan između želje za osvetom i straha od kontaminacije poreklom – materinskim telom. Hamletov unutrašnji svet je, kako autorka ističe, prostor gde su granice „ja“ porozne, gde dolazi do invazije i raspada identiteta. U tom svetu, figure kao što su tetke, ujaci, kitovi i tvorovi (II. ii. 367–73) postaju zamenjive, sve se stapa i gubi oblik, što simbolizuje Hamletov strah od potpunog gubitka razlikovanja između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. (Adelman 1992:29)

U središtu te panike je Gertruda. Njeno telo, koje Hamlet doživljava kao zagađeno i seksualizovano, postaje metafora za svet koji je već pao. Hamlet, suočen sa tim, povlači se iz spoljnog sveta, projektujući sebe kao nepovredivo jezgro identiteta, koje se ne sme „prelaziti“ ili „svirati“ (I.ii. 85;II. Ii. 355–63). Taj otpor stvara idealizovanu viziju unutrašnje celovitosti, ali u isto vreme i duboku neurozu: Hamlet ne može da zaista uđe u akciju, jer bi to značilo kontakt sa zagađenim svetom – svetom žene, tela, seksualnosti.

Odatle dolazi i njegova opsesivna idealizacija Horacija, koji „*ne svira kako mu se svira*“ (III. ii. 70–71). Horacije je bez uloge, bez erotskog upliva, figura racionalnog i neseksualnog prijateljstva – čista alternativa haosu ženskog sveta. Ipak, Hamlet ne može pobeći. Kako priznaje u monologu: „*Ja, sin oca ubijenog, / Gonjen osvetom kao da su pakao i nebo moji saveznici, / Otvaram dušu rečima, a padam kao sluga u prazninu*“ (II, ii, 578–83). Ova kriza jasno ukazuje na raspad iluzije o „čistom“ muškom identitetu: Hamlet u sebi prepoznaje znake „mešavine“, ženstvenosti, greha. Adelman sugerise da prva majka koja se vraća u Šekspirovim tragedijama nije nevina Eva, već preljubnica. Gertruda je ta koja označava povratak majke kao opasnog tela, koje ne samo da razara muški identitet već i sugerise da je sam identitet sinovljevstva pogrešan. Hamlet ne može više jasno razlikovati oca od uzurpatora, majku od zavodnice, jer je njegov svet već prepun „mešavine“ – simbolički i telesno. (Adelman1992:30)

Ovo vodi ka ključnom psihološkom sukobu: ne radi se više o osveti, već o rekonstrukciji majke. Ako Klaudije više nije primarni neprijatelj, Hamletov zadatak postaje da majku preobrazi u Devicu – da obnovi njenu čednost, kako bi ponovo mogao da veruje u čisto poreklo svoga oca i sopstveni identitet. To je razlog zašto se sukob sa Klaudijem nikada ne odvija sa jednakim intenzitetom kao susret sa Gertrudom u spavaćoj sobi (3, 4).

U sceni iz 3.4 Hamlet preklinje Gertrudu da prepozna razliku između Klaudija i starog Hamleta i da više ne ide „u njegov krevet“. On koristi brutalne reči da evocira telesnost tog čina, nazivajući kraljev krevet „*posteljom raskalašnosti*“ (3, 4, 161). Gertrudino telo, za njega, postaje konačni simbol moralnog pada, mesto koje mora biti očišćeno ne ubistvom, već odvajanjem od seksualnosti.

Hamlet mora da prizna da ne može pobeći rođenju. Iako bi želeo da bude „sin neokaljanog oca“, njegova veza sa „kurvom majkom“ ga stalno vraća u mešovito poreklo, u zagađenost identiteta. Njegova opsesija čistotom je uzaludna; i kad osveti oca, ono što ostaje da bude popravljeno jeste majčino telo kao izvor svega pokvarenog.

U tekstu se opisuje Hamletov pokušaj razdvajanja majke od njene seksualnosti i vraćanja izgubljene figure aseksualne majke iz detinjstva — one koja može blagosloviti i posvetiti svet. U prizoru III.4 Hamlet na početku izražava želju da Gertruda nije njegova majka, ali se ka kraju dijaloga ipak uzdiže do mogućnosti da je doživi kao figuru iz koje može da primi blagoslov: „*Još jednom, laku noć, / I kada zaželiš da budeš blagoslovena, / Ja ću ti tražiti blagoslov*“ (III, iv, 172–74). Ova inverzija odnosa roditelj–dete ukazuje na Hamletovu duboku čežnju za obnovljenim osećajem sveta kao mesta koje ne kvari subjekt, gde telo majke može postati posrednik svetosti, a ne pokvarenja. (Adelman1992:33-34).

U tom trenutku, Hamlet projektuje ideju „dobre majke“ koja ponovo otvara zonu poverenja i sigurnosti, ranije uništene njenom seksualizacijom. Sva noćna jeziva ponavljanja nestaju, a scena se zatvara nizom pozdrava za laku noć – ritualnim otpuštanjem straha: „*Laku noć... Majko, laku noć zaista... Laku noć, majko*“ (3, 4, 172, 179, 215, 219). Ipak, ostaje nejasno da

li je Gertruda zaista moralno očišćena; ono što znamo jeste da Hamlet sada više ne vidi u njoj pretnju, već utočište, jer on u toj očišćenoj slici vidi povratak svog oca.

Adelman razmatra cenu ove psihološke konsolidacije: Hamlet može ponovo da se spoji sa ocem samo ukoliko su oba roditelja lišena tela i seksualnosti. Otuda ova „pobeda“ ima Pirovu notu – svet Hamleta se može obnoviti samo kroz negaciju rađanja, seksualnosti, i roditeljskog uloga koji nisu utemeljeni u potpunoj uzdržanosti. Šekspir tako izražava duboku skepsu prema seksualnom savezu – ne samo u Hamletu već i u kasnijim dramama, gde su svi odnosi obeleženi istim traumatičnim nasleđem. (Adelman 1992:35)

Analizira se dalje Šekspirovog opusa, gde su žene poput Gertrude češće figure projekcije muškarčeve infantilne fantazije, nego što su samostalni subjekti. Čak i kada su prikazane kao jake ili odvažne, one bivaju obeležene znakovima preljube, pada, telesne opasnosti. Devstvene junakinje poput Kreside, Dezdemone, Imogen, često bivaju preobražene u *bludnice* u muškoj mašti – njihov ulazak u seksualnost označava ulazak u opasnost. Jedina zaštita postaje njihova odsutnost, njihova „očistivost“ i „nestajanje“. (Adelman 1992:36)

Ovo poglavlje knjige *Suffocating mothers* uspeva da tematizuje *Hamleta* kao dramu ne samo o očinskom gubitku već o fantaziji reparacije i separacije od majke, kao i o pokušaju da se očisti i svet i subjekt od opasnosti seksualnog tela.

IV Otelo



Slika 5: *Othello, Act II, Scene I, A Platform – Desdemona, Othello etc;* Thomas Ryder, 1803

Filozofske i književne osnove tragedije Otelo

Jedno od centralnih pitanja ove tragedije jeste priroda zla, oličena u liku Jaga. Šekspir kreira zlo kao apsolutnu silu, koja nije nužno motivisana konkretnim ciljevima, već deluje iz sopstvene autonomije. Sličan koncept nalazimo u filozofiji Tomasa Hobsa, koji tvrdi da je čovekova priroda suštinski egoistična i sklona manipulaciji kada se za to ukaže prilika.

Sam Kolridž karakteriše Jaga kao oličenje „nemotivisanog zla“ („motiveless malignity“) (Coleridge, 1818, str. 109), dok Hazlit primećuje da Jago poseduje gotovo estetski užitek u stvaranju haosa (Hazlitt, 1817, str. 110). Ova ambivalentnost zla postavlja pitanje o njegovoj ontološkoj prirodi – da li je ono urođeno ili naučeno? U tom smislu, Jago se može posmatrati i kao sociopatski arhetip ličnosti, koja manipuliše drugima iz čistog osećaja moći, a ne zbog nekog racionalnog cilja.

Jago poseduje sposobnost improvizacije, što se vidi u načinu na koji prilagođava svoje manipulacije prema okolnostima. Njegova sposobnost da brzo menja strategije i prilagođava svoj govor različitim sagovornicima ukazuje na visoko razvijenu inteligenciju i instinkt za

kontrolu. Njegov govor nije samo sredstvo manipulacije, već i oružje kojim potkopava samopouzdanje Otela i drugih likova.

U trećem činu Jago uspeva da poseje seme sumnje u Otela jednostavnim ali moćnim tehnikama sugestije i insinuacije. Kada mu Otelo postavi direktno pitanje o Kasiju i Dezdemoni, Jago odgovara neodređeno, ostavljajući Otela da sam donese zaključke. Ova tehnika je poznata u psihologiji kao „gaslighting“, oblik manipulacije u kojem se žrtva navodi da posumnja u sopstvenu percepciju realnosti.

Drama *Otelo* se može razmatrati kroz različite filozofske i književne prizme. U tragediji *Otelo* zlo se manifestuje kroz intrige, manipulaciju i izdaju, posebno kroz lik Jaga, koji simbolizuje suštinsku zloću i sposobnost da uništi druge bez jasnog razloga i motiva. Šekspir je kao i svi Englezi maštao o sunčanim predelima i Mediteranu, koji su potpuno drugačiji od engleske klime. Stoga ne čudi njegova vezanost za Italiju zbog još jednog razloga, a to su njegovi kontakti. Džon Florio je svakako najistaknutiji, i zahvaljujući njegovim prevodima Šekspir je čitao eseje Mišela de Montenja. Njegova „crna dama“ iz Soneta je navodno bila Šekspirova ljubavnica koju je delio sa svojim mecenom erlom od Sautemptonu.

Veneciju je Šekspir zamišljao kao zemlju sunca i liberalnog duha, karnevala i slobodne ljubavi. Florio ju je prikazivao kao dobro opremljen grad sa lepim ženama. Nemamo podatke da je Šekspir ikada posetio Veneciju ali je i radnju mletačkog trgovca takođe delimično smestio u Veneciju. Kada je reč o ženama u Šekspirovom životu, bitno je pomenuti ime Emilija, koje se vezuje za ime junakinje iz drame *Otelo*. U drami je ona prikazana kao preteča feminizma i veliki borac za istinu i slobodu žena. Kada čitam njene monologe, imam osećaj da sam otvorila najnovije izdanje nekog ženskog časopisa iz 2025. godine:

„Ali mislim da su
Muževi krivi za pad svojih žena:
Bilo što popuste u dužnostima svojim
I u tuđa krila prospu naše blago,
Il' što naši u jetke ljubomore bace
U stege, ili nas tuku, iz inata
Smanje svotu što su davali ranije.
I mi imamo žuči, i mada smo
Malo milostive, mi ipak imamo
I osvetoljublja. Nek su ljudi svesni
Da i njine žene znaju osećati
Kao i oni, da vide i mirišu.
Da imaju nepce za slatko, kiselo.
Kao i muževi. Što nas zamenjuju
Drugima? Je li to zabava? Mislim
Da jeste. Je li to strast? Mislim da jeste.
Je li to neka slabost koja greši?
I to takođe. Pa zar mi nemamo strasti i želja, zabava, slabosti
Kao i ljudi? Pa nek postupaju
S nama kako treba i uz pažnju svu,
Znajući da njina zla uče nas zlu.“ (IV.iii.93-113)

Da li je baš slučajna podudarnost Emilije iz *Otela* za Emilijom Basano? Mislim da nije. Možemo samo zamisliti koliko bola, srdžbe i jada može da nosi u sebi Emilija, Jagova supruga. Jago je drugo ime za zlo, što bi u modernom žargonu rekli: „Zlo, ničim neizazvano“. Jagovo zlo izaziva lavinu nesrećnih događaja, pa su žrtve zla svi koji se direktno i indirektno dovode u vezu sa njim.

Još jedan dokaz da je Šekspir posejao seme mnogim temama i opravdanje zašto je on i naš savremenik, „vanvremenski pisac“. Činjenica da se u Globu u dvadeset prvom veku davala predstava pod nazivom „Emilija“ – samo je jedan u nizu dokaza. Emilija je feministkinja, a režiser Morgan Lojd Malkom je bio inspirisan renesansom i ženskim likom tragedije *Otelo*. Prelep spoj srednjeg veka i modernog doba ukazuje na neprolaznost tema kojima se Šekspir bavio, a s druge strane sama povezanost sa Šekspirom i premijera u Globu ukazuju na veličinu autora predstave i tema kojom se bavi.

Pored zla, koje je glavna tema ove tragedije, sporedna tema su svakako i rasizam i antisemitizam.

Imajući u vidu činjenicu da je glavni lik drame *Otelo* druge boje kože, jasno je zašto je baš Venecija sedište dela radnje ove drame. Venecija je bila izuzetno opterećena rasizmom i antisemitizmom. Prvi jevrejski geto je formiran baš u predgrađu Venecije. Evidentno je da je Šekspir to znao. Ovaj komad je na taj način ostao aktuelan i dan-danas. Teme Holokausta i antisemitizma su i dan-danas aktuelni. Činjenica da je glavni junak ove drame crnac nije slučajnost. Postoji hipoteza da je crnačko Otellovo poteklo od jedne omaške, od pogrešnog tumačenja prezimena Moro (tako se prezivao neki namesnik Venecije na Kipru). Kao da je taj Moro bio Mavar ili crnac. Istorija tog namesnika Moro je po ovoj teoriji stvarna podloga za novelu Italijana Điralda Čincija, iz koje je Šekspir uzeo sadržaj svoje tragedije. Što je više engleska književnost potpadala pod uticaj renesanse, utoliko su pisci više uzimali sadržaje iz italijanskih novela. Šekspir je izmenio originalnu Čincijevu verziju u kojoj je crnčev zastavnik ljut jer ga je Dezdemona odbila. To nije bilo teško, jer su crnci po prirodi ljubomorni. Šekspir je od ljubomornog crnca napravio viteškog Otela, jednu od najznačajnijih ličnosti u celom dramskom opusu.

Nataša Šofranac u svojoj knjizi citira Mardžori Gerber i kaže da je pitalica: „Šta je to crno-belo i čita se?“ pojednostavljen opis za dramu *Otelo*. Drama koja govori o lakovernosti, osveti, ljubomori i partnerskim odnosima. Da li je ljubav zaista ljubav ili egomanija? Da li ljubav može da bude okidač niza zlih radnji? Kako su to ljubav i zlo isprepleteni? Zlo je izgleda prisutno u vazduhu, nemoguće je zaobići ga. Tako je nedužna Dezdemona umrla zbog ljubavi, za njom i njena verna služavka Emilija, pa i sam Otelo. Od ljubavi do smrti linija je tanka. Može li se poljuljano poverenje kod partnera ponovo obnoviti? Grace Stjuart pisac romana *Psychological Study of Self-Love*, kaže da je Otelo narcisoidna osoba i smatra da žena u koju se zaljubio treba da bude ogledalo u kome je odraz njegovog idealizovanog „ja“. (Stuart1955: 168)

Šekspir se bavio i obmanjivačima i njihovim žrtvama. S jedne strane imamo Hamleta, dežurnog skeptika, i Otela, koji odmah u sve poveruje. Otelo ne sumnja ni u koga. On ima beskonačno poverenje u svakoga, svoje vojnike i svoju suprugu Dezdemonu. Sve što je lepo kratko traje, pa i Otelova zabluda, zapravo njegovo iznenadno selektivno poverenje. Odjedanput on počinje da veruje samo najvećem prevarantu i čoveku kome je zlo drugo ime – Jagu. Dezdemona postaje sinonim za bludnicu. Ovo je početak kraja za Otela, možemo reći i njegova hamartija ili tragična greška. Odabrao je pogrešnu osobu, pogazio prvo sebe, svoje emocije, svoju ljubav i bezuslovnu ljubav predivne Dezdemone koja ga je volela svim svojim bićem do kraja života. Možemo napraviti paralelu sa ostalim tragičnim junacima, poput Lira i Glostera, koji su verovali pogrešnim ljudima. Obojica su neiskusno odbacili ljude pune ljubavi i iskrenosti, i dali srce na dlanu. Dezdemona je lepa ćerka mletačkog plemića koja se istinski zaljubljuje u od nje starijeg generala mletačke mornarice. No, nisu godine jedini razlog nezadovoljstva njenog oca njenim izborom. Izabranik je marokanski Mavar koji, iako uspešan i cenjen, nije prava prilika za mladu devojkicu tog statusa. Ponovo se postavlja pitanje rasizma i položaja svih doseljenika. Prihvaćeni su kao radnici, ali ne i kao braćni drugovi. Ne mislim samo na boju kože, mislim na poreklo. Postoji čak i jedna italijanska izreka koja baš gađa u srce. *Moglie e buoi dei paesi tuoi*. Žena i stoka treba da budu iz tvoje zemlje. Ako ovu italijansku

poslovicu pažljivo proučimo, potpuno je opravdan stav Dezdemoninog oca. Ne želi zeta stranca, uz sve to i afričkog porekla. On vidi zlo u tome što je odabrala nekog ko se ne uklapa u standard. Brabancio ide korak dalje, pa optužuje Otela za veštičarenje. On ne vidi drugačije objašnjenje da jedna mlada devojka iz ugledne kuće sa pedigreom odabere baš njega a ne sebi ravnog. Činjenica da je poletela u grubi zagrljaj požudnoga Mavra, skitnicu i pustolovnog stranca, oni pripisuju višoj sili.

„O, ti gadni lopove, gde si mi
Kćer sakrio? Ti si, proklet kao što si,
Opčinio je; jer ja pitam sve
Što razuma ima da l' bi ikad ona,
Da nije vezana lancima mađije,
Da li bi ta da devojka nežna, lepa, srećna,
Nesklona braku, koja se klonila
Bogatih, otmenih mladića zemlje naše,
Ikad na opštu porugu utekla
Od zaštite svoje na čađave grudi
Takvoga stvora kao što si ti,
Podesnog da zgrane a ne da ushiti?
Nek svet sudi da l' je jasno da si ti
Uticao na nju gadnim činima,
Prevario nežnu mladost otrovima
Što slabe um i volju.“ (I.ii.72-87)

Jago, najveće zlo koje je Šekspir mogao da isklesu, od samog početka je strateški dobro pozicioniran. Drama počinje njegovim monologom. Sama ta činjenica ukazuje na Šekspirovu nameru da nam zlo servira na samom početku, i jasno stavi do znanja da u ovoj igri dobra i zla Jago vodi glavnu reč. Jago je iskusan, samouvereni zlikovac koji vrlo dobro zna prilike u svom okruženju. Jago je etalon makijavelističkog antijunaka koji se nikada ne pokaje. Nema objašnjenja ni opravdanja za njegovo ponašanje i zlodela. Jago je vođen ljubomorom, ona je njegovo gorivo. Jago je zaista ljubomorne prirode, ljubomorani su na Kasiju (zbog Otela i Emilije), na Otela on govori o „strašilu zelenih očiju što ono čim se hrani ismeva“ – on to strašilo poznaje, jer je ljubomoru sam iskusio. On dokaze ne traži, njega istina i ne zanima. Njemu je ljubomora sredstvo za opravdanje njegovih postupaka više nego što je njihova prava pobuda i uzrok. Otvoreno kaže da nije siguran u Emilijino neverstvo:

„Je li tačno ne znam, ali ću
Postupiti zbog same takve sumnje
Ko da je izvesno.“ (I.iii)

Po svemu sudeći, njegova ljubomora zbog Emilije nije preterano velika. Njeno prisustvo u njegovom životu nije ono što njega pokreće. Jedino što Jago zaista pokreće i daje mu energiju je sposobnost da hladno vlada „tuđim dušama“. Ljubomora prema Emiliji je stoga samo jedna karika u lancu. On je hladnokrvno ubija da spasi sebe. Jago ne daje odgovore i objašnjenja za svoje zle poduhvate. Kako da ih da kada ne postoje. Na Otelovo pitanje kako mu je opčinio duh i telo, Jago kratko odgovara:

„Ne pitajte me. To što znate, znate.
Ni reći više neću reći odsad.“ (V.ii.).

Jagova ljubomora je pokretač radnje. Iz Jagove ljubomore nastaje i Otelova ljubomora, da bi mu vratio milo za drago. Da li je Šekspir dramu nazvao po pravom junaku? Možda je trebalo da nosi naziv *Jago*. Stanislavski kaže za Otela da je hipnotizer sa zverskim licem preko koje nosi masku dobroćudnosti. On je umetnik, glumac i režiser. Pre svega, Jago voli samo sebe

i sebi ne dozvoljava da voli ikog drugog do sebe. Jago je, kako kaže Klajn, arhilupež i poluvrag. On ne bocka, nego bode, zabada do daske; njegov udarac obara svojom težinom, a njegov otrov ubija.

Neverovatno je koliko je on sugestivan kad uspeva da za tili čas preokrene stav Otela i ubedi ga u Dezdemonino neverstvo na reč. On je tu da dâ odgovore zauzetom Mavru koji je došljak. Ima teorija da je Jago zapravo ono drugo, skriveno lice Otela. Neke teorije govore i o homoseksualnoj prirodi njihovog odnosa. Jedno je sigurno, a to je da je Jagovo zlo jako i autonomno. Nezavisno je, jer je ničim neizazvano, samoodržavajuće je. Ne zavisi od spoljnih faktora. Ništa ne može da ga umanji i potisne.

Rodrigo je ljubomoran na Otela jer je i on zaljubljen u Dezdemonu. Jago je i ovde u savršenoj poziciji, jer uzima lep harač da bi posredovao, odnosno donosio informacije Rodrigu. Govor mržnje je prisutan u ovoj drami, da ne idem dalje, nego samo izlistam pogrдна imena kojima nazivaju Otela.

Brabancio svoju ljubomoru ne može da kontroliše, pa vrlo jasno na samom početku u prvom činu kaže Mavru šta misli o Dezdemoni. On izdaje neku vrstu upozorenja. Otelo sa početka drame ne obraća pažnju na tu opasku, dok bi je Otelo sa kraja drame sigurno primio k znanju.

„Motri na nju, Mavre, da slep bio ne bi;
Neverna je ocu, pa možda i tebi.“ (I. iii)

Drama *Otelo* je drama o ljubomori. On sam za sebe kaže da nije „lako ljubomoran“, a Dezdemona kaže za njega da je „verne duše“. Doduše, (u III činu, 3. scena) on veli:

„I da sam krstača
Od memle štono živi tamničke,
I to bih voleo, već da mi je
I jedan kutak bića koje volim
Na službi drugima.“

On to kaže pre nego što veruje u takvu mogućnost, a kad u nju poveruje (u istoj pojavi), veli:

„Bio bih srećan da su svi vojnici –
Svi okušali njenog tela slast,
A ja da o tom nisam znao.“

Ovakve reči ne izgovara osoba koja je po prirodi ljubomorna. Dalji tok događaja nas ipak uverava da je poprilično čak i neosnovano ljubomoran. Ludovika moli da, izveštavajući Senat o tome šta se desilo, govori o njemu, Otelu, kao nekom:

„Ko nije bio lako ljubomoran,
Ali takvim kada ga načiniše,
rastrojstvo mu je bilo beskrajno.“ (V.ii.).

Po ovome možemo reći da je *Otelo* ipak tragedija ljubomore, ali ljubomore čoveka koji „nije lako ljubomoran“. No *Otelo* je i tragedija Dezdemone. Dva kvalitetna pojedinca različitog pola. Svako na svojoj način je poseban. Otelo je uzor ratnika i muškosti, a Dezdemona je njegov ženski i ženstveni pandan. Teoretski gledano, oni su jedan savršen i kompatibilan par čije se psihopatologije u teoriji poklapaju. Psiholozi kažu da dva zdrava pojedinca, čije se psihopatologije savršeno poklapaju, jesu preduslov za uspešnu vezu. Ovaj idealni par ljudi ipak strada kao žrtva jedne strasti koja je oboma veoma strana.

Teorija da je *Otelo* tragedija intrige nije naišla na odobravanje. Po toj teoriji Dezdemona propada zbog klevete, pa je kao takva okarakterisana kao tragedija oklevetane nevinosti. Tu bi sam Otelo pao u drugi plan, a moramo priznati da Šekspir tako nije postavio celu priču.

U kontekstu klevete Spremić citira Lizu Džardin i kaže da je prema arhivi crkvenog suda muškarce najviše plašila kleveta, koja mogla da ugrozi njihovu društvenu poziciju ili da dovede u pitanje njihovu čast i reputaciju. (Spremić 2011: 80)

Prema trećoj teoriji, ili prema trećem tumačenju koje je zastupao Puškin, *Otelo* je tragedija poverenja, prevarenog, izigranog razočaranog poverenja.

U knjizi *Shakespeare and Gender* („Šekspir i rod“) (Barker 1995: 51–53) Debora Barker detaljno analizira rodne dinamike u *Otelu*. Ova analiza istražuje kako su ženske uloge u drami oblikovane rodnim normama i društvenim očekivanjima iz perioda u kojem je delo napisano. Način na koji Šekspir prikazuje žene u *Otelu*, često kroz filter nesporazuma, manipulacije i kontrole koje vrše muški likovi, rezultat je tadašnjeg poimanja žene, koji odražava i izaziva ograničenja koja su nametnuta patrijarhalnim strukturama tog vremena. Primećujemo jednu opštu generalizaciju na svetice i kurve. Dezdemona je prikazana kao boginja. Ona je nevina, smerna, odana, verna, trpeljiva, romantična, naivna po potrebi, jednom rečju savršena. S druge strane je prikazan lik Bjanke. Bjanka je kurtizana, ničija i svačija, a ponekada je i Kasijeva ljubavnica. Dok Kasio idealizuje Dezdemonu, prema Bjanki ima preziran i površan stav, iako je i prema njoj ljubazan. Bjanka, frustrirana njegovim ponašanjem, postaje deo tragičnog zapleta. Otelova ljubomora je u velikoj meri izazvana njegovim nesigurnostima i poimanjem žene kao „pasivnog objekta“, koji je tu da bi samo i jedino bio u službi muškarca. Žene su, dakle, prikazane samo kao pasivne žrtve i objekt zapleta. U *Otelu* žene poput Dezdemone igraju ključnu ulogu u razvoju tragedije, ali njihova sudbina u takvoj konstelaciji mora da zavisi od nesporazuma i kontrolišućih muških likova poput Jaga i Otela. *Otelo* je stoga i drama u kojoj sve vreme muškarci govore o ženama, pa slušamo razne Jagove monologe sa prenatlaženom mizoginijom, zatim Otela, Kasija.

Primećujemo da se Dezdemona mnogo bolje snalazi u izjavama ljubavi demonstraciji iste prema Otelu, od samog Otela. Ona ide u rat sa njim, i to zvuči tako prirodno i racionalno. Njegovo poimanje ljubavi, za razliku od Dezdemone, ispunjeno je ograničenjima, predrasudama i dok Dezdemona javno izgovara iz dubine svoje duše:

„Da sam zavolela Mavra da bih s njim
Živela, to smeli čin mi i poimanje
Burne sudbe mogu rastrubiti svetom.
Srce mi potčini i poziv mog muža.
Lik Otelov videh u njegovom duhu.
Njegovoj časti, junaštvu posvetih
Svoju dušu, sreću. Pa ako, velmože,
Budem ostavljena kao moljac mira,
A on u rat ode, biću lišena
Onog zbog čega ga volim i moraću
Zbog odsustva mu težak snosit bol.
Dopustite mi da odem sa njim.“ (I. iii.288-299)

Otelo, s druge strane, ima potrebu da se pravda, kune u Boga da prisustvo mlade supruge neće ugroziti njegove ratničke performanse, niti naneti štetu državi.

„Neka nebo ne da vašim dušama da misle
Da ću vaš ozbiljni, veliki posao
Zanemariti, jer je ona sa mnom.

Ne! Kad lakokrile igračke krilatog Kupida zaslepe tupim sladostrašćem
Sposobnosti moje umne i ratničke,
A moj provod rad mi ubrlja, pokvari –
Neka domaćice naprave svoj tiganj
Od mog šlema, a nedaće sramne,
Niske, dignu glavu protiv mog ugleda.“ (II. iii)

Otelo veruje ljudima, i to je u njemu više nedostatak nego preimućstvo. Klajn kaže da on ne veruje kao čovek lakoveran, nego kao čovek bez nepoverljivosti. Otelo nije ni dete ni glupak, on je imao iskustva i to svakojakih, i iskustva sa ljudima, svakojakim; on je kao ratnik i vojskovođa navikao da računa s lukavstvom neprijatelja. Kada govorimo o poverenju, mislim na veru u ljude i u čoveka, a ne verovanje ljudima. Prema ovoj teoriji, onda kada se Otelo razočara u Dezdemonu, koja je za njega bila oličenje svega uzvišenog i lepog, on pretrpi potpun slom, katastrofu, njegov svet se ruši. Skrhani Otelo se oprašta od svog dosadašnjeg života:

„I vi smrtonosne naprave, čija
Prozukla grla Zevsa besmrtnog
Patvore buku strahotnu, sad, zbogom.
S Otelovim je poslom svršeno.“ (III. iii)

Otelo se još uvek ne ubija, a potpuni slom bi mogao da objasni samo Otela-samoubicu, a ne Otela-ubicu. Jer ubijajući – Otelo sudi i kažnjava, a čovek koji je izgubio svaku veru ne može da sudi, jer za njega više ne postoji ono u ime čega bi sudio. Otelo je samo prividno prevaren od Dezdemone, a dobro je poznato da je okidač zla Jago. Prevareni su i Kasio, Rodrigo i Emilija. Razočaran je i Dezdemonin otac. Ovde možemo napraviti paralelu sa *Kraljem Lirom*. Jer bi tom logikom i *Kralj Lir* bila tragedija poverenja oca, razočaranog u roditeljskoj ljubavi. Razočarenja u ljubavi muškarca u žene i obrnuto, veoma su učestala. Šekspir ipak govori o mnogo kompleksnijim odnosima. Svesti *Otela* na dramu o neverstvu i izdaji bilo bi tumačeno kao banalizovanje Šekspira.

Otelo sa početka drame daje život za njenu vernost. Jagu naređuje da brigu o Dezdemoni preuzme njegova žena Emilija. Rado bi Otelo bio blizu svoje mlade i lepe supruge, ali vreme zapoveda.

U drugom činu, nakon Dezdemoninog dolaska na Kipar i posle velike oluje koja je prošla, Otelo ponovo ima divan monolog posvećen njegovim emocijama prema predivnoj Dezdemoni. No ima nečeg malo „sablasnog“ u tom govoru, da je film, tačno znamo koja muzika bi išla u pozadini. Ima neke crne slutnje jer on i govori o ljubavi do smrti. Zar je već došla smrt kao tema, a pred nama su mladenci koji intenzivno ispoljavaju svoje emocije.

„Osećam čuđenje veliko ko
Moja radost što te vidim pre mene tu.
Radosti duše moje! Ako posle
Svake bure dođe ovakvo zatišje,
Nek duvaju vetri dok smrt ne probude!
Nek se brod u borbi penje na talasna
Brda visoka kao Olimp sam,
A zatim nek roni daleko ko što je
Pakao od neba!
Da mogu umreti,
Najveća sreća to bi bila sad.
Jer strah me da duša potpuno zadovoljna
Doživeti neće još jednom sreću tu
U neznanoj sudbi.“ (II. i. 323)

Rodrigove ljubavne jade leći ko drugi do – Jago. Ako ima jedna svetla tačka kod Jaga, a došli smo do zaključka da postoji, onda sledi i pojašnjenje. Pomenuto je da Šekspir nije bio sklon generalizaciji niti osudi. Svaki lik, čak i Jago, nije ostavljen bez ijedne vrline. Bredli smatra da je Jago izmešteni umetnik. Stanislavski Jaga vidi kao umetnika, glumca i režisera. Kasnije će biti reči o Jagu kao ekspertu improvizacije. Iz Jagovih ustiju izrečene su reči koje predstavljaju veliku istinu, zvuče racionalno i otrešito. Ne deli Jago savete besplatno, niti su oni iskreni. Onog trenutka kada Rodrigo preti samoubistvom, što bi značilo umanjenje Jagovih priliva, on kreće da deli savete svom „meceni“ i pokušava da ga ubedi da svu ljubav koju oseća prema Dezdemoni samo preusmeri na sebe. Jago propagira ljubav prema sebi – „self-love“.

„Gledao sam svet četiri puta po sedam godina; i otkad sam mogao da razlikujem korist od štete, nikad nisam našao čoveka što zna kako da voli sebe. Pre no što bi rekao da ću se udaviti zbog ljubavi za kakvom prepelicom, zamenio bih svoju ljudsku prirodu majmunskom.“

Rodrigo se žali da je nemoćan da bilo šta popravi, oseća se bespomoćno i loše. Neuzvraćena ljubav prema Dezdemoni ga je uništila, Rodrigo kaže da nema vrline da to popravi a Jago će na to:

„Vrlina! Mušmula! U nama samima je da budemo ovakvi ili onakvi. Naše telo je vrt čiji je vrtar naša volja. Do volje nam je hoćemo li saditi koprive ili saditi lociku, gajiti blagovan ili pleviti majčinu dušicu, zasejati ga jednom vrstom trave ili pretrpati mnogima, držati ga neplodnim iz lenjosti ili ga đubriti vrednoćom; eto, moć i nadzorna vlast nad tim leži u našoj volji. Da na terazijama našega života tas razuma nije protivteža tasu čulnosti, krv i niskost naše prirode odvele bi nas najposuvraćenijim ogledima; ali mi imamo razum da rashlađujemo svoja rasplamsala osećanja, svoje telesne nagode i svoje neobuzdane pohote; a to što ti zoveš ljubavlju, smatram da je kalem ili izdanak.“ (I. iii. 313)

Otelo se oseća napadnuto i ima potrebu da objasni kako se to lepa i mlada devojk, plemenitog roda zaljubila baš u njega. Ovde se otvara još jedna interesantna tema, a to je u šta se mi zapravo zaljubimo? Kada je Otelo u pitanju, fizički izgled i poreklo su isključeni. On sam kaže da je bio čest gost u njihovoj kući, pa je Dezdemona bila u prilici da ga sreće i sluša njegove besede. O čemu je vojnik mogao da govori nego o ratovima, bitkama i pobedi. Njoj je njegova beseda bila dirljiva da žali što Bog i nju samu nije stvorio takvom.

„Da je nju Bog takvim stvorio čovekom,
Zahvalila mi je rekla kad budem
Imao prijatelja što je voli, da ga
Naučim da priča ceo život moj,
Pa će je osvojiti. Ja sam se na taj mig
Ispovedio. Zavolela me je
Zbog opasnosti kroz koje sam prošlo,
A ja nju zato što ih sažaljeva.
To su sve čini koje upotrebih.
Evo gospe, neka ona posvedoči.“

Dezdemona je Otela zavolela zbog opasnosti i hrabrosti. Žene su uvek volele jake i hrabre muškarce, koji im mogu biti oslonac i zaštita. Dezdemoni se upravo to i dogodilo. Ni Otelo ni Dezdemona nisu bili svesni ozbiljnosti bračne zajednice. Još jedna potvrda da je ljubav slepa. Sam Šekspir je i tvorac te kovanice: „Love is blind.“ Da je Dezdemona izabrala Rodriga, verovatno ne bi glavom platila svoju ljubav. Rodrigo deluje kao osoba koja je sklona samopovređivanju, ali ne i nasilju. Dezdemonin pogrešan izbor je zapravo njena fatalna greška. Teško je zaključiti koliko su vremena imali Dezdemona i Otelo za upoznavanje. Evidentno je da se nisu dovoljno dobro poznavali, jer je tragedija usledila vrlo brzo i pokosila sve koji su se tu zadesili.

Čitajući Šekspirove komedije, naročito „As you like it“ (*Kako vam drago*), „Romeo and Juliet“ (*Romeo i Julija*), zaključujem da je Šekspir favorizovao osvajanje, nestrpljenje i neizvesnost u vezi dvoje ljudi, a ne brak. Voleo je proces, a ne ishod. Lepo je to Desanka Maksimović opevala u jednoj pesmi: „Jer sreća je lepa samo dok se čeka, dok od sebe samo nagoveštaj da.“ Svako udvaranje je praćeno silnim problemima, prerušavanjima, slatkim igrama i nedoumicama. Te ljubavne vragolije su tipične za mlade ljude, njima pristojne i njima se i sâm Šekspir divi. On se vrlo mlad oženio, njegov brak je bio više na daljinu i veruje se da mu preljube nisu bile strane. Otuda se motiv preljube jako često i javlja kod Šekspira. Postoje tragovi koji ukazuju da se Šekspir nije dobro slagao ni sa rođenom braćom. Njegovi biografi tvrde da ga je supruga čak varala i sa njima. Jago je besan jer se govorilo da čak i njegova Emilija nije odolela Otelu. Dokaza naravno nema, jer ovo su sve pretpostavke, ali je evidentno da su preljube okupirale Šekspirov um i mesto u njegovim delima. Glavnu radnju u komedijama smeštao je u šume. Šume su nasuprot gradu, gde važe pravila i ograničenja, uvek bile sinonim za slobodu i razigranost. Bile su mesto gde se na zabavan način, kroz mnogo prerušavanja i peripetija, dolazi do srećnog kraja. Srećan kraj je Šekspirovoj publici malo dosadio pa je prešao na tragedije. Imam utisak da ideju slobode povezao sa periodom zabavljanja i osvajanja. Brak je, kao i grad, bilo nešto što obavezuje i guši, ono nešto gde magija i čarolija nestaju. Šekspir je glorifikovao slobodu, neizvesnost, romantiku, a ne brak.

Jago kao personifikacija zla

Centralni lik ove tragedije je Jago. Kolridž je Jaga video kao otelotvorenje „nemotivisanog zla“. „Motive-hunting of motiveless malignity“, videti: „Coleridge’s annotated copy of Shakespeare“ – veb-sajt Britanske biblioteke (<https://www.bl.uk/collection-items/coleridges-annotated-copy-of-shakespeare>).

Jago kao personifikacija zla, zla koje je *causa sui* i koje samo sebe opravdava, pa je stoga, njegov karakter neprirodan jer počiva na takvim osnovama. Hazlit ima potpuno drugačije mišljenje i zastupa krajnje suprotni stav. Prema Hazlitu: „Šekspir, koji je bio dobar filosof koliko i poeta [...], znao je da je ljubav prema moći, koja je drugo ime za ljubav prema zlu, prirodna čoveku.“ (Hazlitt 2008: 109)

Jago je, kaže Hazlit, osoba: „obolešćene intelektualne aktivnosti, sa skoro savršenom ravnodušnošću prema moralnom dobru ili zlu, ili radije, sa jasnom naklonošću zlu [...]. Prema svojoj sudbini indiferentan je sasvim ili skoro kao prema sudbinama drugih; snosi sve moguće rizike radi sticanja neznatne i sumnjive prednosti, a sam je žrtva svoje glavne strasti – nezasićene želje sa aktivnošću najteže i najopasnije vrste [...]. On je amater tragedije u realnom životu.“ (Hazlitt 2008: 109–110).

U dijalogu u trećem činu Jago počinje da sprovodi svoj plan, gde maestralno pokazuje svoju veštinu prevare:

„JAGO: Dobri gospodaru–
OTELO: Šta kažeš to, Jago?
JAGO: Je li Kasio, kad ste našu gospu
Prosili, znao za vašu ljubav već?
OTELO: Da, od početka do kraja; što pitaš?
JAGO: Samo da proverim svoju misao.
Ništa drugo.
OTELO: Koju misao to, Jago?
JAGO: Mislio sam da se nije znao s njom.

OTELO: O, jeste, i često nam nosio poruke.
 JAGO: Zaista?
 OTELO: Zaista! Jeste, zaista.
 Nazireš li nešto u tome? Zar nije
 On pošten?
 JAGO: Pošten, gospodaru moj?
 OTELO: Pošten! Da, pošten.
 JAGO: Ukoliko znam.
 OTELO: Šta misliš?
 JAGO: Mislim, gospodaru moj!
 OTELO: Mislim, gospodaru moj! Neba mi, on je
 Moj odjek, ko da mu je neko čudovište
 U mislima, odveć grozno da se kaže.“ (III. iii. 70)

Hazlit u komentaru na pomenuti dijalog zapaža da su prekidi i pauze u iskazu, samo podvale pod maskom ljubavi, zabrinutosti i poštenja. (Hazlitt 2008: 112). On kaže da je strast hipokrizije urezana u svaki stih Jagove insinuacije, a kulminira izlivom inscenirane indignacije Otelovim nepoverenjem:

„Jeste li vi čovek? Imate li dušu,
 Razum? Bog sav ama; oduzmite mi čin.
 Lud li sam što živim da od ovog poštenja
 Pravim porok! O, strašnoga sveta!
 Vidi, vidi, svete, biti, iskren, pošten
 Opasno je. (III. iii)

Jago ne samo da zlo stvara već ga i opravdava. Njegovo ponašanje može se analizirati kao ontološka potreba za moći i kontrolom. Jago je majstor manipulacije. To je čovek koji planski i satanski izaziva ljubomoru u čoveku koji nije sklon ljubomori. On je uspeo da iz nesebičnog čoveka izvuče i onu najmanju klicu sebičnosti, bez koje ljubomora nije ni moguća. Otelo je na detinjast način očaran Jagom i njegovom pameću. On ljude oko sebe koristi kao marionete. Lukav, zao i pronicljiv, on ume da okrene situaciju u svoju korist. Jago želi da uništi Otela, koristeći njegovu ljubav prema Dezdemoni i time pokazuje duboku hladnokrvnost i promišljenost.

Otelo je za Jaga lak plen. Vilhelm Slegler smatra da Jago „proganja Otela kao njegov zao duh“ i da „kao po nekoj nesrećnoj privlačnosti, utemeljenoj u prirodi, po nužnosti, na njega ima mnogo jači uticaj nego glas dobrog anđela Dezdemone“. (Schlegel 2008: 100)

Kako je ubacio u njega crv sumnje, Otelo počinje slepo da mu veruje, pristaje na sve što Jago predloži. Jago se naslađuje i bez trunke griže savesti samo doliva ulje na vatru i bira sadržaje koje plasira Otelu, uvek vodeći računa da izbegne ono lepo, romantično i božansko u odnosu jednog muškarca i žene. A. D. Natol kaže da Jago bira koje će emocije iskusiti. On odlučuje da bude motivisan, iako inicijalno nije motivisan. On je savršeni improvizator koji je po karakteru sličan Edmundu. Jago već u prvoj sceni kaže:

„Sigurno je da si ti, Rodrigo, ko što
 Ja ne bih bio Jago da sam Mavar.
 Služeći njemu služim sebi.
 Nebo mi je svedok da ne radim to.
 Iz ljubavi ili dužnosti, iako
 Izgleda tako, već u jednom smeru.
 A kad mi držanje ma kad oda svojim
 Izgledom spoljnim urođenu sklonost

I lik srca moga – ja ću srce to
Staviti na rukav, pa neka ga čavke
Kljuju. Ja nisam ono što izgledam. (I. i)

Harold Blum Jagove reči „ja nisam ono što izgledam“ dovodi u vezu sa rečima „Ja sam onaj koji jesam“ (Iz. 3, 14) koje Bog upućuje Mojsiju na Sinajskoj gori. U Bibliji, u Knjizi izlaska, kada Mojsije postavlja pitanje Bogu o njegovom imenu, Bog odgovara sa: „Ja sam koji jesam.“ Ova rečenica označava Božju vasionu, prirodu, njegovu postojanost i nepromenljivost. Bog je biće koje je samo po sebi i nije vezano ni za kakvu promenu ili definiciju koju bi ljudi mogli da postave. On je izvan svega, van ljudskih kategorija i definicija. Nasuprot tome, Jagova rečenica „Ja nisam ono što izgledam“ znači upravo suprotno. Ona označava neiskrenost, dvoličnost i manipulaciju. Jago se ne prikazuje onakvim kakav jeste. Povezanost između ova dva izraza može se sagledati u smislu razumevanja identiteta. Dok Bog u Mojsijevoj poslanici ukazuje na svoju nepokolebljivu, istinsku prirodu, Jago u *Otelu* razotkriva iluziju i prevaru, pokazujući da identitet nije nužno nešto postojano, već može biti veštački oblikovan kako bi služio ličnim interesima.

Alesandro Serpieri, italijanski književni teoretičar, analizirao je Šekspirovog Jaga kroz prizmu jezika i retorike. Njegova lingvističko-stilistička analiza lika Jaga osvetljava način na koji jezik konstituiše i razotkriva ideološke mehanizme prevare i kontrole. On u Jagovom izražavanju vidi binarne obrasce u odnosu „ja“ i „on“. (Serpieri : 137) Serpieri ističe da Jagova strategija oscilira između individualizovanog diskursa, kojim gradi imidž iskrenosti i poverenja, i kolektiviziranog diskursa, kojim stvara iluziju zajedništva sa svojim sagovornicima. Jago konstruiše diskurzivnu zamku, u koju njegovi interlokutori nesvesno učestvuju u sopstvenoj obmani. Jagova konfrontacija ne podrazumeva otvorenu konfrontaciju, već indirektan napad. Jago je makijavelistički lik zatočen u svojoj imaginaciji. Jedino Jagova supruga Emilija jasno prozire njegovu ličnost, gde ga u jednom delu opisuje kao svojeglavog („My wayward husband“, III, iii. 296) „Shakespeare on the couch“). Jagov rečnik je prepun seksualne frustracije, gde on naglašava degradirajuću putenost Otela kao crnca. On već u prvom činu hiperbolično opisuje ljubav između Otela i Dezdemone kao razvrat i sve to saopštava očajnom Brabanciju:

„Krstu mi, opljačkan si ti.
Stidi se, obuci; tvoje srce sad
Prepuće, gubiš pola svoje duše.
Baš sad, ovog časa, stari ovan crn
Mrči tvoje belo jagnje. Ustani,
Probudi zvonom građane što hrču,
Ili će te đavo napraviti dedom.“ (I. i)

Jago plete mrežu u koju Otelo upada, pa čini se da snagu i stabilnost traži u prošlosti i prošlim uspesima, podsvesno uvidevši da je nemoćan pred naletom zla koji Jago servira. T. S. Eliot kaže: „Čini mi se da Otelo bodri samog sebe u svom govoru. Pokušava da pobegne iz stvarnosti, prestao je da misli na Dezdemonu i sada misli samo na sebe. Skromnost je vrlina koju je najteže steći; želja da imamo visoko mišljenje o nama samima umire poslednja.“ (Eliot 1994: 70)

Jago je esteta zla, umetnik, tragičar koji ne mora da sedne, piše i izmisli junake svog dela. On se brutalno poigrao sa živim ljudima, kojima upravlja po sopstvenom nahođenju. Jago je fokusiran na Otela. Mauzli primećuje da Jago drži druge likove na distanci, tako što ih naziva glupim zbog njihove lakovernosti. (Mousley 2007: 56–57). Rodriga naziva zvekanom sa kojim ne želi da traći vreme.

On predlaže Otelu da prisluškuje razgovor između Bjanke i Kasija. „O, ti si mudar, to je izvesno“, (IV.i.), kaže Otelo sav oduševljen takvom idejom.

„I, opet, budite čovek, gospodine!“ Jago se i igra i potpuno mu je jasno da će Otelo upasti u zamku.

„Otelo će ludeti, jer glupa
Ljubomora će mu protumačiti Kasijev osmeh, izraz, neozbiljnost
Sasvim naopako.“ (IV. i)

Otelo sve manje liči na sebe, a sve više na Jaga i postaje vulgaran, prost i agresivan. Udara Dezdemonu i naziva je imenima, na zaprepaštenje svih prisutnih. Svoju mržnju prema Otelu delimično objašnjava osvetom.

„Jer stvarno sumnjam da se taj Crnja pohotljivi uvalio
I u mestašce moje; ta mi pomisao
Utrobu grize kao otrov, i ništa mi
Smiriti dušu ne može i neće
Dok ne izravnam račune s njim
Žena za ženu!
Ne uspem li to, bar ću baciti Maura
U ljubomoru takvu da je razum nikad
Ne izleći.“ (II. i.360-368)

Pravi motivi za postupke ne postoje („motiveless malignity“), što dodatno naglašava njegovu zlu prirodu. Jagov „lični cilj“ je, prema Stivenu Grinblatu, do dana današnjeg ostao nedokučiv. On smatra da ga ne treba poistovetiti sa ličnim interesom, jer Jago na samom početku kaže: „Ja kod njega služim da se njime poslužim“ a govor završava: „Ja nisam ono što jesam.“

Iako mnogi smatraju da on upravo ovim rečima opisuje sam sebe, da nije takav, tako „dobar“ kao što izgleda. Grinblat smatra da ove reči kriju neki sasvim drugi, mnogo dublji smisao. Ne samo taj da se on predstavlja kao častan i pošten stariji čovek, već i da kada ostane sam isprobava zapanjujući broj kratkih narativa, koje su neki kritičari pokušali da protumače i da upravo u njima pronađu razlog za Jagovo zlo delanje. Svi očekujemo neko objašnjenje za tu količinu zla koja izvire iz njega. Nažalost, i Grinblat smatra, kako to vidi dr Milica Spremić da „unutrašnji narativi otkrivaju da je njegovo srce sazdano iz niza postupaka i figura, da se svaki odnosi na nešto drugo, da ga nije moguće razumeti, da je ta neuhvatljivost trajna, a da je čak i lični interes samo maska“. „Jagovo vraćanje narativu stoga je i afirmacija apsolutnog ličnog interesa i afirmacija apsolutne praznine“, smatra Grinblat, „a oscilacija između te dve nekompatibilne pozicije ukazuje na princip narativnosti u samom Jagu, princip odvojen i od početnog motiva i od finalnog razotkrivanja. Jedina mogućnost u tom slučaju i nije razotkrivanje već tišina, koja i nastupa na kraju drame.“

Zlo, praznina i tišina su obeležja ove tragedije, ili možemo reći možda više Jagove osobine, koji glavni urednik niza zlih događaja, koji su tema drame *Otelo*.

Možemo primetiti odsustvo empatije. Jago uživa da posmatra patnju i bol kroz koje drugi prolaze, a sve zbog njega. Mržnja prema Otelu i ljubomora prema Kasiju su samo povod, i potpuno je jasno da je on eksplicitni primer inherentnog zla.

Možemo reci da je Jago vrlo dobar psiholog i da poznaje ljudsku prirodu. Da nije tako, njegov plan bi bio osujećen. On koristi ljudske slabosti, kao što su ljubomora i sumnja, kako bi uneo nemir u harmonične bračne odnose između Otela i Dezdemone. Njegova sposobnost da navede Otela na razmišljanje i podstakne sumnju je zapravo glavni okidač za niz tragičnih događaja koji slede. Ovaj proces prikazuje kako zlo može biti suptilno ali razarajuće.

Jago nosi masku „prijatelja“, dok vredno radi na realizaciji zla. Ova dualnost pokazuje kako zlo može biti skriveno ispod prividne normalnosti. Ovo nije prvi put da imamo ovakav motiv u književnosti.

„I am not what I am“ – „ja nisam ono što jesam“, može se tumačiti kao afirmacija njegove zle prirode. Ovo je jedna od najpoznatijih Jagovih rečenica gde on na samom početku drame otkriva svoju manipulativnu i obmanjujuću prirodu. Otvoreno kaže da skriva svoje prave namere iza lažnog izgleda. Ovo je odraz njegove zle prirode, jer planira pakleni plan protiv Otela i Dezdemone dok se pretvara da je pouzdan.

Zlo je sila kojom Jago dobro vlada i koju koristi da bi zadovoljio sebe i svoj bolestan um. Jago je aktivni agent zla čime se i postavlja pitanje o važnoj temi, a to je poreklo zla. Poreklo zla i jeste jedna od tema ovog rada. Pitanje koje sam postavila na samom početku rada glasi: Da li je zlo inherentno ili je rezultat spoljnih okolnosti?

Jago, koji jeste personifikacija zla, predstavlja kompleksnost ljudske prirode i izazove s kojima se suočavamo u pokušaju da razumemo moralne granice. Ovakav lik nam pomaže u istraživanju tematskih slojeva zla. Zlo ne proizilazi samo iz akcija, već i iz dubokih psiholoških i društvenih dinamika.

Ontološka priroda zla

Ontologija zla bavi se suštinskim pitanjima njegove prirode, postavljajući pitanje da li zlo postoji kao autonomna sila ili je uvek rezultat spoljašnjih okolnosti i ljudskih postupaka. Filozofi i teolozi su vekovima razmatrali ovu dilemu, nastojeći da odrede ima li zlo sopstvenu supstancu ili je tek odsustvo dobra. Prema Avgustinu, zlo ne može postojati samostalno, već se hrani destrukcijom onoga što je dobro:

„Zlo je sila bez suštine; ono ne može postojati samo od sebe, već se hrani destrukcijom onoga što je dobro.“ (Sveti Avgustin)

Ontologija zla podrazumeva promišljanje njegove suštine nezavisno od pojedinačnih moralnih osuda. Ako dobro može biti definisano kao stvaralačka i afirmativna snaga, zlo se može opisati kao sila destrukcije koja ne teži samo cilju već i samoodržanju. Zlo ne mora nužno biti plod nagona ili koristi; može biti manifestacija volje za moć, nihilizma ili same egzistencijalne praznine. U tom smislu, Bodler ističe:

„Najveća lukavost đavola je u tome što ubeđuje svet da ne postoji.“ (Bodler)

Ova misao ukazuje na prikrivenu prirodu zla – ono se ne ispoljava uvek kao direktna agresija, već kao suptilna manipulacija, uvođenje haosa i potkopavanje moralnih vrednosti. Zlo se može manifestovati kroz sistemske nepravde, društvenu indiferentnost ili kroz destruktivne individualne postupke.

„Pakao je prazan, svi đavoli su ovde.“ (Vilijam Šekspir, „Bura“)

Ova rečenica nagoveštava da zlo nije neka udaljena metafizička sila, već da je prisutno u ljudskoj stvarnosti. Filozofi poput Hane Arent su govorili o „banalnosti zla“, ukazujući na to da ono nije uvek rezultat ekstremne pokvarenosti, već ponekad proističe iz slepog praćenja autoriteta ili nesposobnosti za moralnu refleksiju.

Ontološka priroda zla ostaje jedno od najkompleksnijih filozofskih pitanja. Da li je zlo urođeno ljudskoj prirodi ili se razvija kroz socijalne i istorijske okolnosti? Da li je ono isključivo

ljudska kategorija ili može postojati kao apstraktna kosmička sila? Ova pitanja ostaju otvorena, ali ono što je sigurno jeste da zlo, bilo individualno ili kolektivno, ima moć da razara temelje društvenih vrednosti, podstiče haos i dovodi u pitanje samu suštinu ljudske etike.

Prema Avgustinovoj filozofiji, zlo se često shvata kao odsustvo dobra. U *Otelu* Jago predstavlja zlo: njegovo delovanje nije motivisano nekom višom svrhom ili moralnom vrednošću, već je usmereno na destrukciju i patnju. Zlo može da nastane onda kada se dobro ne prepozna i ne neguje. On je uspeo da uništi harmoničan bračni odnos, ljubav i poverenje između Otela i Dezdemone.

Jagova motivacija za zlo nije uvek jasna, ili čak i ne postoji, ali njegovo zadovoljstvo u manipulaciji i uništavanju drugih sugerise da zlo može biti deo ljudske prirode. Jago je lik koji, čini se, deluje iz inherentne zloće. Postavlja se pitanje da li su likovi kao Jago u mogućnosti da odaberu dobro ili su predodređeni za zlo?

U drami su obuhvaćeni i društveni i psihološki aspekti zla. Jago koristi predrasude i nesigurnosti savremenika da bi ostvario svoje ciljeve. Njegova manipulacija Otelovim strahovima vezanim za rasu i status pokazuje kako društvene norme i stereotipi mogu biti inicijator zla.

Zlo u drami *Otelo* možemo posmatrati kao proces. To nije rezultat pojedinačnih akcija, već proces koji se razvija kroz interakcije likova. Jago stvara složene intrige koje se blagovremeno otkrivaju, što ukazuje na to da zlo može delovati kroz kumulativni efekat malih, zlonamernih dela. Ova dinamika pokazuje kako se zlo može rasplamsati i postati neizbežno.

Simbolika svetlosti i tame se često koristi u *Otelu*. Otelo, kao simbol svetlosti je sve više obavijen tamom kako se Jagove intrige razvijaju. Ova simbolika može se tumačiti kao ontološki sukob između dobra i zla, gde zlo predstavlja mračnu, destruktivnu silu koja guši svetlost i jasnoću.

Ontološka priroda zla u *Otelu* ukazuje na složenost ljudske psihe i društvenih interakcija. U ovoj drami se kroz analizu lika Jaga i njegovog delovanja istražuju filozofska pitanja o prirodi zla, slobodnoj volji i moralnosti, stvarajući tako duboko promišljenu dramu koja ostavlja trajne posledice na razumevanje ljudskog ponašanja.

Kontekst i motivacija u drami Otelo

Kontekst i motivacija u drami *Otelo* su ključni za razumevanje likova i njihovih postupaka. Ljubav, izdaja, ljubomora, predrasude i moć su teme ove tragedije, a motivacija likova često proizilazi iz ličnih nesigurnosti i društvenih pritisaka.

1. Kontekst društvenih normi:

Radnja *Otela* je smeštena u Veneciji i na Kipru, gde su društvene norme i predrasude snažno izražene. Otelo, kao crni vojvoda, suočava se sa rasizmom i sumnjom zbog svoje rase i statusa. Ova činjenica ostavlja trag na njegovu samopercepciju i sposobnost da se suoči s izazovima u svom braku s Dezdemonom. Njegova nesigurnost omogućava Jagu da njime manipuliše i na taj način podstiče sumnju u Dezdemoninu vernost.

On na samom početku drame, čim je Jago počeo sa sprovođenjem paklenog plana, kaže:

„Prekrasni stvore! Prokleta mi duša
Ako te ne volim! A kad te ne budem

Voleo više, vratiće se kaos.“ (III. iii. 98-100)

Iako po prirodi Otelo nije ljubomoran, i sama Dezdemonu to potvrđuje u razgovoru sa Emilijom u vezi izgubljene maramice.

„Veruj mi, radije bih izgubila kesu
Punu krstaša. Taj moj plemeniti
Mavar nema širok duh, te nije stvoren
Od niskosti kao stvorovi ljubomorni,
Dovoljno bi bilo da ga navede
Na opake misli.“ III. iv.20-25)

Otelo se menja. Muška sujeta je proradila, nesigurnost se pojavila na velika vrata i to je početak kraja. Neće on dugo misliti, oklevati i čekati poput Otela. Nema veštica kao u *Magbetu*, ni duha kao *Hamletu*. Ovde je Jago taj koji sudbine svih ovih ljudi drži u šaci i deluje. Znam da zvuči apsurdno, ali je tako. „Što se bore misli moje“, kaže srpski knez Mihailo, dok Otelo zbori sledeće:

„Ako se uverim, da je divlja sokolica,
Pa ma joj uzice vezane za noge
Bile strune srca mog – odzviždaću je
I pustiti niz vetar nek lovi
Na sreću. Možda je otišla i zato
Što sam crn, ili što nemam nežan dar
Ćaskača, kao udvorice, ili
Zato što sam zašo dolinom godina,
Mada ne tako duboko. Prevaren sam;
A olakšica mi je što ću je mrzeti.
Prokletstvo braka, kad možemo zvati
Svojima ta nežna bića, ali ne njihove prohteve! Radije bih bio
Žabac koji živi na tamničkoj pari
Nego da imam Kutak na voljenom
Stvoru kojim se drugi služe.“

Jago, kao glavni antagonist, deluje iz više razloga:

Prvi je svakako ljubomora. Jago oseća mržnju prema Otelu zbog njegove pozicije i uspeha, kao i ljubomoru prema Kasiju, koji je unapređen umesto njega. Drugi razlog su moć i kontrola. Jago uživa u manipulaciji drugih i snazi koju to donosi. Njegovo delovanje ukazuje na uživanje u stvaranju haosa i patnje, što ga čini nepredvidivim i opasnim.

Jagovo zlo može se posmatrati kao reakcija na sopstvenu nemoć. On vešto igra na kartu ljubomore. Ljubomora je često osećanje kod ljudi koji su u emotivnom odnosu. Teško je podvući liniju i reći do koje mere je osećanje ljubomore prirodno i zdravo, a posle koje postaje destruktivno i vodi do nesagledivih posledica, kao i u ovoj tragediji.

„Mrzim Mavra; ljudi misle da je on
U mojoj postelji svršio poso moj.
Ne znam je l' istina, ali i zbog takve
Sumnje postupiću kao da je zbilja.
On o meni misli dobro; tim će bolje
Moći kod njega da uspe moj smer.
Kasio je čovek lep, čekajte mogu
Dobiti čin njegov, pa tim da ovenčam

Svoju volju dvostrukim lupeštvom.
– Al, kako, kako? – Da vidim! Kroz neko
Vreme napuniću uši Otelove
Da je odveć prisan sa njegovom ženom;
Dopadljiv je, ugladen, te sumnjiv;
Stvoren da žene načini nevernim.
Mavar je čestit, otvoren i smatra
Čestitim i one što se takvim prave;
Lako ga je vući zanos kao magarca.
Svršeno. Začeto. Neka noć i had
Porode ovo čudovište sad.“ (I.iii.364-372)

Svestan koliko je ljubomora jako i opasno osećanje, Jago reaguje onda kada vidi Otela previše uznemirenim i besnim. On ga još i teši. Jago je zaista šampion improvizacije, a zlo je ušlo u svaku poru njegovog bića. Kad je crv sumnje u Otelu prevelik i časa sumnje puna Otelo kaže Jagu:

„Tako mi Boga doznaću ti misli.“

Jago lukavo na to odgovara:
„Čuvajte se, gospodaru moj,
Od ljubomora, tog zelenookog
Čudovišta što se smeje hrani koju
Jede. Onaj je varani muž blažen
Što zna svoj udes, ali nevernicu
Ne voli; a kakve klete čase broji
Onaj koji voli, ali sumnja, koji
Sumnja, al ljubi duboko!“

Za razliku od Hamletovskog biti ili ne biti, Otelo je vrlo odlučan u nameri da istera istinu na videlo. Ne bi on mogao da živi u sumnji koja ga izjeda, dilemi i nepoverenju. On je vrlo pribran kada kaže da Dezdemona imala oči kad ga je birala.

Otelo kaže:

„Kad posumnjam, ja ću i dokazati;
A tad ljubavi, ljubomori kraj!“

Otelova nesposobnost da prepozna Jagove namere i lakomislenost da veruje u laži, vodi do njegovog konačnog uništenja, kako emocionalnog tako i fizičkog. Izgubljena maramica je presudila, Otelo sada puca od ljubomora i pojašnjava celu priču oko porekla maramice:

„Taj jagluk je dala mojoj majci neka Misirka, vračara
što je skoro mogla da čita ljudske misli
Rekla joj je: dok ga bude čuvala,
Biće mila i potčiniće mog oca
Ljubavi svojoj. Al kad ga izgubi
Il pokloni, oko očevo će tad
Gaditi se na nju, a duh mu loviti
Ljubavi nove. Mati mi ga dade
Na samrti, s tim da kada mi sudba
Dodeli ženu, da ga njojzi dam.
Tako i učinih. Čuvaj ga; nek ti je
Drag kao tvoje dragoceno oko.

Izgubiti ga il dati bilo bi
Prokletstvo kome nema ravnoga.
U njegovom su tkanju mađije.
Sibila što je nabrojala dvesta
Sunčevih kružnih putanja godišnjih
Vezla ga je u svom proročkom zanosu.
Posvećena buba dađe svilu nj,
A obojen je mumijskim sokom,
Isceđenim iz devojačkih srca.“ (III.iv.58-67)

Kontekst i motivacija u *Otelu* pomažu u razumevanju likova i njihovih postupaka. Šekspir u ovoj drami pokazuje posledice situacije kada sumnja i izdaja preuzmu kontrolu nad postupcima i životima ljudi.

Društvene norme: Rasizam u Otelu

Jedna od ključnih tema ove tragedije jeste pitanje rasizma i diskriminacije. Otel, kao Mavar u venecijanskom društvu, suočava se sa predrasudama koje, iako prikrivene u vreme mira, postaju izražene u trenucima krize. Njegova tamna put stalno se pominje kao znak njegove „drugosti“, a Brabancio otvoreno izražava sumnju u mogućnost da bi Dezdemonu mogla prirodno zavoleti crnca:

„O, ti gadni lopove, gde si mi kćer sakrio? Ti si, proklet kao što si, opčinio je.“ (I.ii.)

Ova optužba ukazuje na percepciju da crnac može osvojiti belu ženu samo pomoću magije ili obmane, a ne vlastitim kvalitetima. Tokom drame Otel internalizuje ove predrasude, što kulminira u njegovoj samoprezirnoj izjavi:

„Možda je otišla zato što sam crn, ili što nemam nežan dar ćaskanja, kao udvorice, ili što sam zašao dolinom godina.“ (III,iii)

Na taj način, Otelova tragedija nije samo posledica Jagove manipulacije, već i šireg društvenog konteksta u kome je stalno percipiran kao autsajder. Kako primećuje Grinblatt (Greenblatt 1980), Otelov identitet se nalazi u stalnom sukobu između njegovog vojničkog ugleda i društvenih predrasuda koje ga definišu kao „drugog“. Lumba (Loomba 1998) ističe kako „Šekspir reflektuje savremene elizabetanske strahove u vezi sa strancima, posebno u kontekstu kolonijalnih odnosa“.

Bartels (1990) naglašava da „Otelova tragedija nije samo lična već i politička – ona pokazuje kako kolonijalni i rasni diskurs oblikuju percepciju moći i identiteta“. Von (Vaughan 1994) takođe ističe da „Šekspirova publika nije mogla da posmatra Otela van okvira rasnih predrasuda tog doba, što značajno utiče na način na koji ga drugi likovi u drami doživljavaju“.

Sam Otel, kako kaže Nil (Neill 2006), „preuzima društvene predrasude i na kraju ih okreće protiv sebe, što kulminira njegovim konačnim padom“. Hanter (Hunter 1967) smatra da „Otelov poraz nije samo posledica Jagovih spletki, već i njegove nesposobnosti da se u potpunosti oslobodi okova društvene percepcije o njemu kao strancu“.

Na kraju, Otelov odnos prema sebi menja se pod uticajem venecijanskog društva. Njegov identitet je stalno doveden u pitanje, a njegov status u vojnoj hijerarhiji ne uspeva da ga potpuno integriše u zajednicu. Kako Vilijams (Williams 2014) zaključuje: „Otelova borba sa

sopstvenim identitetom ključni je pokazatelj kako rasni stereotipi mogu postati unutrašnja kočnica i dovesti do autodestrukcije.“

Otelo je kompleksna drama gde je glavni akter Otelo drugog porekla i druge boje kože. Samim tim javlja se niz drugih tema koje ova drama istražuje, a to su predrasude i stereotipi.

Otelo kao crni vojvoda mora da se suoči sa predrasudama zbog svoje rase u venecijanskom društvu. Na samom početku drame, Dezdemonin otac ne odobrava svojoj ćerki brak sa njim. Dezdemonin brak je vrsta šoka i skandala, ne samo za njenu porodicu već i celu Veneciju. Ona nije dobila očev blagoslov. Naprotiv, smatra se da je to čin zapanjujuće neposlušnosti. Njen beg iz očeve kuće smatra se kao krađa i izdaja. Na tu činjenicu Otelu ukazuju i Brabancio i Jago.

„Brabancio. Motri na nju, Otelo
Zagasiće kožu!
Prevarila je oca, pa i tebe može.“
(Otelo, I. iii.1432)
„Jago. Prevarila je oca kad je posla za vas,
A kad je tobož drhtala i strepela od
Pogleda vaših, tad ih je i najviše
Volela.“ (Otelo. III. iii. 374-382)

Njegova boja kože ne izaziva sumnju i u njegove vojničke sposobnosti. Tama i crnilo su stalno prisutni u Otelovom biću. Onog trenutka kada počinje da sumnja u Dezdemonu on postaje još „tamniji“. Crnilo izbija iz svakog pogleda, reči i gesta.

Tamna boja kože, kao simbol onoga od čega društvo zazire, svedoci o njegovom statusu autsajdera u Veneciji, bez obzira na sve, svu njegovu požrtvovanost i uspehe. Brabancio je očajan zbog poteza svoje ćerke.

Sve ove predrasude, sumnje i kolebanja utiču na to da je Otellovo samopouzdanje poljuljano, te on ima iskrivljenu percepciju sebe. Društvene norme favorizuju bele ljude, što Jago i te kako dobro zna i tako otvara put svojoj manipulaciji, a Otelo sve dublje tone u svojim nesigurnostima i poljuljanom samopouzdanju.

Pored društvenih normi, prisutne su i polne norme. Dezdemona, kao žena u takvom društvu, suočava se sa strogo definisanim ulogama. Njena ljubav prema Otelu, kao i njen izbor da se uda za njega, nisu naišli na odobravanje i svojevrsno je kršenje tih normi. Ona se bori za svoje mesto, bori se da dokaže svoju nevinost, ali je tragični ishod neizbežan. Jagova žena, verovatno prezasićena posmatranjem njegove zle akcije, staje kao žena uz ženu. Na kraju mi vidimo njenu podršku nevinoj osobi istog pola, ženska solidarnost je prikazana na delu. Verbalno i psihičko zlostavljanje na delu, koje je svakako uvod u fizičko zlostavljanje.

Jago je veliki ženomrzac. Njegova mizoginija je transparentna. On od samog početka drame vređa svoju suprugu otvoreno i javno na opšte iznenađenje i zgražavanje svih prisutnih, naročito Dezdemone, koja odmah staje u Emilijinu odbranu.

Pošto je Kasije iz učtivosti poljubio Emilijinu ruku, Jago kaže sledeće:

„Gospodine, kad bi vam dala onoliko
Od usana koliko meni od jezika,
Dosta bi vam bilo.“

Dezdemona je odmah rekla da Emilija nije preterano govornjiva, a Jago je ponovo britko dodao:

„Vere mi, suviše;
Čujem je i kad zadremam. Doduše,
Pred vama, gospo, uvuče jezik malo,
Pa grdi mišlju.“

Emilija se brani i napominje da nema prava da tako govori. On je učutkuje pred svima i zatim sledi njegov neukusan komentar:

„Sve ste vi slike van kuće,
Čegrtaljke u salonu, divlje mačke
U kuhinji, ko svetice onda kad ste zlobne,
Đavolice kad ste uvređene;
U domaćinstvu igrajte se svom,
A domaćice ste u svojoj postelji.“

Dezdemonu ga naziva klevetnikom, na šta Jago ne reaguje. Jago je indiferentan na njihove opaske i uvrede. On, takav, zao i agresivan s ponosom i govori šta se to od renesansne žene očekuje. Jagov ženski ideal je sledeći:

„Ta je vazda lepa, al oholost spreči;
Ona ima jezik, al nikad ne dreči;
Ima dosta zlata al se ne kinduri;
Zna za želju, ali za njome ne juri;
Ona se ne sveti ni kada se ljuti,
Pusta da gnev prođe, uvredu prećuti;
Ona razlikuje, jer nije glupa, slepa,
Somovu glavu od pastrmkinog repa;
I razmišlja, al misli ne otkriva svoje,
Vidi prosioce, al se ne osvrne;
Te su dika, ako takve i postoje.“ (II. i)

Današnja psihologija kaže da svako verbalno nasilje preti da postane i fizičko nasilje i da treba reagovati na vreme, i prijaviti osobu koja se ponaša na taj način. Zlostavljana lica su uglavnom žene, ali postoje slučajevi gde su to i muškarci. Dezdemonina i Emilijina situacija su me podstakle na jedno malo istraživanje, pokušavajući da napravim paralelu sa položajem žena sada i tada. Danas u dvadeset prvom veku, dakle četiri stotine godina posle smrti Šekspira, žene i dalje stradaju od svojih supružnika poput junakinja ove drame. Jedan naslov u novinama glasi: „Tamo gde se osećate sigurno, dešava se zločin“. Čak 55% žena ubijeno je u sopstvenom domu, koji su delile sa supružnikom ili partnerom, najčešćim izvršiocima ovog krivičnog dela. Dakle zlo i opasnost najviše vrebaju tamo gde bi žene trebalo da se osećaju najbezbednije. U Francuskoj je slučaj Žizel Peliko izazvao veliku buru jer je ona tražila da suđenje njenom mužu zbog seksualnog nasilja bude javno. Ona je to obrazložila rečima da „sramota treba da pređe na drugu stranu“. Tri neosporne, često previđene činjenice su sledeće: rodno zasnovano nasilje je praktično uvek usmereno od jačeg pola ka slabijem, podrazumeva osećanje sramote zbog kojeg bezmalo sve statistike treba uzeti sa zrnom soli, i negde se podrazumeva da se ta sramota prevashodno pojavi u žrtvi. Nasilje je svakako učestalije u siromašnim i ekonomski manje razvijenim zemljama. Srbija je tu gde i sve druge zemlje kada je u pitanju nasilje. Rodno zasnovano nasilje je izgleda, kao i zlo, večno. Postoji u svim staležima i svim državama. Nijedno društvo nije imuno na ovaj problem, samo se cela priča stavlja pod tepih jer su žrtve vrlo često okrivljene da same izazivaju i provociraju napadače.

Femicid – ubistvo žena u Srbiji nije tema od koje treba okretati glavu. Analizirala sam podatke iz 2022. godine i rezultati su poražavajući.

U pogledu starosne dobi svaka četvrta ubijena žena u 2022. godini bila je starosti od 26 do 35 godina ili starosti između 46 i 55 godina. Svaka šesta ubijena žena bila je starosti između 36 i 45 godina, 56 i 65 godina starosti ili preko 65 godina. Ova statistika ukazuje na to da svaka žena može biti žrtva femicida, ali da su mlađe žene u manjem riziku od femicida, dok rizik raste s brojem godina.

Najmlađi učinilac zločina je imao 18 godina, a najstariji 67 godina. Svaki treći učinilac je starosti između 56 i 65 godina, svaki četvrti je bio starosti između 46 i 55 godina, dok je svaki šesti bio starosti između 36 i 45 godina, odnosno starosti preko 65 godina. Najmanji broj učinioaca (8,3%) bio je starosti između 26 i 35 godina.

U pogledu starosne dobi u ovom izveštajnom periodu pokazalo se da su najbrojnija grupa učinioaca između 56 i 65 godina. U poređenju sa 2021. godinom, može se uočiti trend da je konstantno znatan broj učinilaca u starosnoj grupi između 46 i 55 godina, što se poklapa sa rezultatima ranijih istraživanja.

Godine 2024. izvršeno je 28 femicida u Srbiji. Od 2011. do 1. 1. 2024. godine izvršeno je 406 slučajeva ubistva žena i devojčica. Ovo su podaci AZC. Nešto manje od dvadeset odsto femicida izvršeno je u Beogradu, a žrtve su najčešće bile žene starosti od 46 do 55 godina. Čak 55 odsto žena ubijeno je u sopstvenom domu koji su delile sa supružnikom ili partnerom, koji su takođe izvršioci ovog krivičnog dela (52%). Rečju, opasnost najčešće vreba baš odande gde bi žrtve trebalo da se osećaju najsigurnije. S druge strane, opada i broj femicida kojima je prethodilo podnošenje prijave zbog nasilja.

Položaj žena uopšte u vreme Vilijama Šekspira i pozicija renesansne žene iz plemićke porodice, kao što je Dezdemoni i Emilije, njene služavke, nije im pružao mogućnost da pomoć potraže van svog doma, to jest da se obrate nekoj instituciji. Žrtve nasilja u porodici i žrtve femicida navedenih u prethodnom pasusu imaju tu mogućnost, ali je opet statistika poražavajuća. Mogu samo da još jednom ponovim da je izbor i kompleksnost tema o kojima je Šekspir pisao 1600. godine vanvremensko. Zlo je bilo među ljudima, zlo je i dalje non-stop prisutno i samo vreba. Uz sav tehnološki napredak raste i dalje broj krivičnih dela povezanih sa sajber-kriminalom i bulingom. Postoje i naravno žrtve sajber-nasilja, mahom mlada populacija. Stradaju i osobe koje preko raznih sajtova za upoznavanje lako sklapaju kontakte i upadaju u kandže zamaskiranih psihopata. Sve ovo navodim pokušavajući da nađem još opravdanje za nepravednu smrt Dezdemone i Emilije. Da li su dve divne duše mogle da izbegnu smrt u vrtlogu zla koje se Jagovim zlodelom raširilo poput kuge? Nasilje nad ženama, nevezano od toga čime je uzrokovano, danas je jako aktuelna tema, za razliku od srednjeg veka. U vohoru ratova, borbe protiv kuge i borbe za egzistenciju, položajem žena u društvu se javno nisu bavili ni vladari, niti se o tome govorilo. Žene tada nisu imale moć, „pravo glasa“ i ostala prava koja imaju danas, ali i dalje masovno stradaju na najgori mogući način.

Nasilje nad ženama je ispoljavanje istorijski nejednakih odnosa društvene moći između muškarca i žena koji su doveli do diskriminacije i dominacije muškaraca nad ženama i do sprečavanja potpunog napretka žena. Nasilje nad ženama je jedan od osnovnih društvenih mehanizama kojima se žene prisiljavaju da budu u podređenoj poziciji u odnosu na muškarce. Nasilje nad ženama je prepreka u postizanju jednakosti, razvitka i mira. Ovako glasi definicija nasilja nad ženama po dokumentima Ujedinjenih nacija.

I tada, kao i sada, čast je igrala ogromnu ulogu. Podstaknut Jagovim spletkama, podmetanjima i izmišljotinama Otelo oseća da je izazvan i da treba da se brani. Muška dominacija može dovesti do fatalnih posledica, jer je izgleda jača i snažnija od ljubavi muškarca prema ženi. U Otelu se vodi borba između ličnih želja i društvenih očekivanja. On ne uspeva da izbalansira između te dve, i napetost je prisutna i postaje sve teža i nepodnošljivija. To i jeste centralna tema drame. Otelo ubija Dezdemonu i time zapravo potvrđuje svoje prioritete.

Šekspir na ovaj način potvrđuje kako društvo može biti faktor u formiranju ličnih identiteta i odluka, često sa tragičnim posledicama.

Moć, želja za moći je glavni okidač i kod Šekspirovih junaka, okidač koji vodi u zlo i propast. Svedoci smo i danas, dakle, nije samo pitanje Šekspirovog doba, isto je pitanje i u ovo doba zašto je moć tako privlačna i porocna., onome kome je namenila zlu sudbinu, pa on zaslepljen trenutnim uživanjem gazi, ruši, krade, ubija. Kakvu to magičnu pilulu moć daje ljudima? Ne bih volela da saznam, ali čini se da ljudi vrlo lako nasednu. Drugim rečima, osladi im se, ne razmišljajući o posledicama. Ljudi, nažalost, shvate suštinu i šta su prave vrednosti tek onda kada ih izgube. Gloster je slep pogledao

Otelova nesigurnost je evidentna, s obzirom na to da je crni vojvoda u venecijanskom društvu. Njegova rasa i status stranca izazivaju sumnju i dovode u pitanje i njegove sposobnosti da bude vođa i partner. Jago svog generala smatra varvarinom i njegova priroda je pogodna za eksploataciju. Jago je u podređenom položaju u odnosu na Otela i to ga naravno čini očajnim s jedne strane, a s druge ga i štiti, jer prikriva ono zlo u njemu, prikriva njegov talenat za improvizaciju. Otelo prema Grinblatu ima ambivalentni odnos prema hrišćanskom društvu – Otelo predstavlja instituciju toga društva ali i stranca, osvajača i nevernika. (Grinblat 2002 :233). Nesigurnost ga čini ranjivim na Jagove manipulacije, podstičući sumnju u Dezdemoninu vernost. Njegova borba s identitetom i strah od odbacivanja ključni su za njegov tragični pad. Ljubomora pomešana sa nesigurnošću vodi ka Otelovom paranoičnim mislima. Jago koristi ljubomoru kao oruđe da pothranjuje Otelove sumnje, i već zlokobnim mislima preopterećenu Otelovu glavu. Jago nema opravdanje za svoje psihopatske postupke. Nedostatak empatije, manipulativnost, izazivanje patnje kod drugih, sposobnost da ne govori istinu, samo su neke od osobina koje pripisujemo psihopatama.

Dezdemonu je lepa, romantična i iskrena. Ona je simbol idealizovane ljubavi prema partneru. Njen lik osvetljava psihološki aspekt nesreće, koja dolazi iz nesposobnosti drugih da razumeju pravu prirodu ljubavi i odanosti. Jago je veoma zao, ali je izuzetno dobar psiholog. Znajući za njenu toplu prirodu, punu razumevanja za druge, Jago lako pravi plan kako da poveže i spoji nju i Kasiju. Tako što se ona zauzima za Kasiju kod svog muža Otela. Jago kaže Kasiju da je Dezdemonu tako darežljiva, tako milostiva, da smatra porokom u svojoj dobroti ako ne učini više nego što je mole. Zamoli je da taj iščašeni zglobov između tebe i njenog muža udesi: (II. iii)

„O, teologijo pakla! Kad đavoli
Podstrekačaju na najcrnji greh,
Oni mame najpre nebesnim izgledima,
Ko što ja činim sad. Jer dok ova
Poštena budala saleće Dezdemonu
Da mu popravi udes, i dok ona srdačno moli Mavra za njega,
Sipaću otrov u uši Otelu:
Da ona to radi iz požude za njim.
Što se više trudi za njegovo dobro,
Gubiće više poverenje Mavra:
Pretvoriću joj poštenje u greh,
A od dobrote joj isplesti mrežu što će
Sve ih uloviti.“ (II. iii)

I tako je zao Jago sipao otrov u uši Otelu i polako ga konstantno dolivao. Zao, promišljat i lukav, on ga je dozirao i kontrolisao kako Otelo reaguje.

Otelo odmah reaguje na prvu malu dozu.

Dezdemonino prisustvo u drami prati konstantna borba, prvo vezano za udaju, a kasnije za dokazivanje njene nevinosti. Psihološke igre koje sprovodi Jago, Otelova nesigurnost i Dezdemonina ranjivost vode do tragičnog ishoda jer je zlo ipak preovladalo.

Moć i psihička mobilnost – Mobilno društvo prema Stivenu Grinblatu

Stiven Grinblat je najreprezentativniji i najglasniji predstavnik novog istorizma. Novi istorizam je književno-teorijski pristup u tumačenju književnih dela koji se razvio u Americi osamdesetih godina XX veka. To nije kritička škola i, zbog heterogenosti pravca, ne možemo govoriti o objedinjenoj sistemskoj paradigmi za tumačenje književnog dela, jedno zajedničko jezgro pitanja ipak povezuje radove koji se svrstavaju u novi istorizam. (Vladislava Felbabov 2002:108-111) „Novi istorizam“, Dometi, četvorobroj 108–111, Sombor, 2002, str. 10)

Francuski filozof Pol Riker u knjizi „O interpretaciji, esej o Frojdu“ ukazuje na dubinski zaokret u razumevanju smisla, koji se odrazio i na tumačenje književnog teksta, jezika, autora, istorije i subjektivnosti. Zorica Bećanović-Nikolić: „Sukob interpretacija: odnos modernističkih i postmodernističkih pristupa Šekspiru“.

1. 4. 2013. str. 13 <https://www.fil.bg.ac.rs/katedre/opsta/skup.html>

Pridev „novi“ se odnosi na jedan sasvim drugačiji odnos prema istoriji: ona je sada konstitutivni deo tumačenja književnog teksta. U pitanju je dakle „nova“ istorija jer se po svojoj suštini i metodama razlikuje od one koja je prevladala u pozitivistički orijentisanoj historiografiji. Novoistorizam smatra da je istorija tekstualna, isto toliko koliko je tekst istoričan. Svaki tekst, pa i književni, suštinski je proizvod svoga vremena. Oni su napustili novokritičku teoriju o estetskoj autonomiji teksta. Prema Grinblatu književno delo je „estetski oblik društvene energije“. Ono svoju snagu crpi iz kulturnih transakcija, razmena i pregovora. Književnost je u takvoj interakciji sa diskurzivnom praksom vremena i dominantnim kulturnim kodovima. Ona ih tematizuje, preispituje, potvrđuje ili dovodi u pitanje. (Grinblat 2003:82).

Moć je jedna od glavnih tema kojima se Grinblat bavi. U svojoj studiji „Renaissance Self-Fashioning“ u poglavlju „The Improvisation of Power“ potpuno posvećenoj Otelu, Grinblat istražuje sve aspekte moći: kako cirkuliše, kako ograničava subverziju, kako stvara iluziju individualne slobode volje i slobode izbora. Navodi da i osoba koja ima moć biva oblikovana pomoću diskursa i trikova te moći.

Prema Grinblatu moć ima dvostruko lice, a sam vladar treba da balansira i da zna kada koju stranu svoga lica treba da pokaže, kada je zver a kada čovek. Dr Milica Spremić (Spremić 2011: 64). strana navodi da je to shvatanje preuzeto od Makijavelija i Grinblat ga naziva ranim primerom veličanja „psihičke mobilnosti“ koja karakteriše zapadnoevropsku svest od renesanse do naših dana. Poziva se Danijela Lerner koji u svojoj studiji o modernizaciji Bliskog istoka pod naslovom „The Passing of Traditional Society“ definiše zapadnu civilizaciju kao „mobilno društvo“, kao društvo koje ne karakterišu samo posvećeni i racionalni vidovi prakse, već i usadivanje u svest tzv. „mobilnog senzibiliteta“, toliko prilagodljivog na promenu da je prekomponovanje sopstvene ličnosti njihovo distinktivno obeležje.

Tradicionalno društvo je funkcionisalo po drugom principu, opiranju promena dok se mobilna ličnost identifikuje sa novim aspektima okoline. Lerner ovaj mehanizam naziva „empatija“, i definiše je kao sposobnost da zamislimo sebe u situaciji u kojoj se nalazi neko drugi.

Polazeći od Lernerovih premisa, Grinblat želi da istraži i opiše renesansne korene „mobilnog senzibiliteta“ i da ponudi čitanje *Otela* kojim bi pokazao da ono što Lerner naziva empatija Šekspir zove Jago.

Prema Grinblatu nasilje, seksualnost i improvizacija predstavljaju materijal od kog je drama napravljena. Već u prvom Jagovom monologu Šekspir objašnjava da je zavera koju krije zlikovac čista improvizacija:

„Onaj Kasio je čovek lep –
Čekaj, čekaj – ja dobijem njegov čin
I za šeširče svoje volje slobodne
Zadjenem pero duple podvale! Al kako?
Kako? Čekaj da vidimo... Dabome:
Kroz neko vreme napuniću
Otelu uši da je Kasio
Veoma prislan sa ženom njegovom;
Na njega može da se posumnja,
Jer privlačan je on i ugađen,
Stvoren da žene čini nevernim.
Maur je čestit i otvoren čovek
I misli da su poštjeni i oni
Koji samo izgledaju tako;
I biće lako njega za nos vući
K'o što se krotki magarci povlače.
Sinula! Tu je: Nakaza je rođena!
Još je verna mraku i paklenoj sili,
Al' na svetlost dana mora da izmili.“ (Otelo, I. Iii. 1433)

Ilustraciju veze između mehanizama koje u svojoj studiji pominje Lerner i onih koje u svojim dramama koristi Šekspir, Grinblat otkriva u spisu koji se zove „De orbe novo“ autora Pitera Martira (Peter Martyr) iz 1525. godine. Naime reč je o španskim osvajačima koji su imali problem sa manjkom radne snage neophodne za kopanje zlata u rudnicima u Americi. Za taj manjak su sami krivi jer su im doneli raznorazne bolesti, kaže Lerner, a delom i zbog porobljavanja stanovništva. Tako su 1525. godine Španci došli na Bahame, gde ih je preplašeno lokalno stanovništvo dočekalo sa strahopoštovanjem. Od prevodilaca su saznali da domaći stanovnici veruju da se njihove duše posle smrti najpre pročišćavaju od greha na ledenim planinama na severu, a potom bivaju prenete na rajsko ostrvo na jugu, gde uživaju u igri i pesmi mladih devojaka, u zagrljajima svoje dece i svemu onome u čemu su uživali i pre smrti. Tako su ih obmanuli i povelili sa sobom. Kada su shvatili šta ih je snašlo, urođenici su počinili kolektivno samoubistvo. (Spremić 2011: 65)

Prema Grinblatu, ova je priča asocirana na glavni modus ponašanja u renesansi i koji povezuje Lernerovu empatiju i Šekspirovog Jaga, a koji Grinblat naziva improvizacija. Pod improvizacijom on podrazumeva „sposobnost da se pribavi korist od nepredviđenog i da se dati materijal transformiše u sopstveni scenario“. Iako improvizacija izgleda kao sposobnost da se stvari odrade *ad hoc*, ona je rezultat pažljive pripreme, tako da svi zapleti, književni ili bihevioralni, imaju korene u trenucima refleksije pre realizacije. Evropljani uspevaju da manipulišu političkim, verskim i psihičkim strukturama urođenika i kako iz toga izvlače materijalnu korist. Uspešne improvizacije nema bez dobro odigrane uloge. Ako želi da mu se poveruje improvizator mora sebe transformisati. Improvizacija je pozorišna, teatarska sposobnost i zavisi od mogućnosti da se tuđa stvarnost pretvori u fikciju kojom se može manipulirati. Da bi improvizator dobro odglumio, on mora da ima strukturalne sličnosti sa

njegovim vlastitim uverenjima. Lukajska vera je previše bliska da bi fikcionalizovala i verovanja Evropljana u tom procesu.

Pored ovog, Grinblat analizira i druge primere improvizacije koji nisu povezani sa kolonijalnom istorijom. Odnos moći Tjudora prema katoličkom simbolizmu i karakteristični oblik retoričkog odgoja su još dva primera kojima Grinblat ilustruje tezu o sveprisutnosti improvizacije u renesansi. (Ana Vasić „Novi istorizam u tumačenju Šekspira“)

Jago je potpuno svestan sebe kao improvizatora i uživa u sposobnosti da manipuliše svojim žrtvama, dok one ne mogu da dokuče u kakvu su se opasnu mrežu uplele.

Grinblat se bavi i temom kako je Jago uopšte mogao da ubedi Otela u Dezdemoninu preljubu i svoju improvizaciju izvede do kraja. U tumačenje unosi i druge spise, od Avgustina do Jakobsona Ungarelija iz XVI veka i svi tvrde da je erotska, telesna ljubav demonska, animalna i neprihvatljiva, da su žudnja i zadovoljenje želje smrtni greh. Grinblat izlazi iz okvira šekspirovskog teksta, prelazi granice, što je u opisu njegovog postupka analize kulture. Sve te implikacije, diskursi XVI veka, čine da Otelov nepodnošljiv seksualni doživljaj bude pomeran i opijen činom osvete, zahvaljujući Jagovim poigravanjem Otelovim religijskim shvatanjem seksa (Grinblat 2011: 330). Jago uspeva sa izvedbom improvizacije do kraja, skrivajući njeno simboličko središte. (Grinblat 2011: 331).

Improvizacija moći

Prema Grinblatu, Jago se od samog početka služi manje ili više verovatnim mogućnostima. On konstruiše narativ u koji upisuje sve oko sebe, a za to mu nije potrebno ni precizno razumevanje žrtava. On samo pretpostavlja da su neke stvari same po sebi logične. Grinblat smatra da je sasvim moguće da se mlada žena i lepa Venecijanka umori od muža, stranca dosta starijeg od sebe, i da će se okrenuti zgodnom mladom poručniku.

Ovom temom se takođe bavila i Marija Bulatović u svom radu „Novi istorizam i tumačenja Šekspira“. Ona u svom radu citira Grinblata koji zapaža sličnost između Jaga, kao majstora improvizacije, i samog Vilijama Šekspira koji ostaje vrhunski dobavljač empatije, stvaralac narativnih identiteta. (Grinblat 2011: 333) sa sposobnošću da prodre u različite svesti čijim se najdubljim strukturama može manipulirati i ispisati drugi narativni oblik. (Grinblat 2011: 333). Šekspirove drame su za Grinblata prototip masovnih medija (Grinblat 2011: 334). Ogroman je razvojni put od *Otela* do sapunice *Ja volim Lusi*. Suština takve kulturne transakcije leži u prirodi teatra, kao pozorišta sveta, manifestacije histrionskog, ali i u osobenosti šekspirovske drame. Šekspirova dela nisu angažovana, pobunjenička. Naprotiv, Šekspir ne podriva vlastitu kulturu, već istražuje antropološke datosti svoga doba. (Grinblat 2011: 335). Šekspir, kao i Jago, uostalom vešto prikriva simboličko središte svoje improvizacije, nudeći nam verovatne nemogućnosti i prekomerno estetsko uživanje u njima (Grinblat 2011: 336).

Kako kaže Bulatović, novi istorizam je pronašao pravu meru između estetskog i istorijskog metoda u ideji kulturne analize teksta. Ukoliko shvatamo filologiju kao organsku celinu koju čine jezik, književnost i kultura, a njen zadatak *en general* prikupljanje obimne tekstualne građe i proučavanje svega što je ljudski duh iznedrio kroz istoriju, primećuje se da Grinblatova poetika nije previše udaljena od filološkog metoda. Jezik je kolektivan, kao i sama proizvodnja kulture koja zanima novoistoričare. (na sajtu Akademija preuzeto od Marija Bulatović)

Ljubomora u renesansi često ima psihološki i moralni podtekst. Filozofija renesanse, koja naglašava važnost ljudskih emocija, pojedinca i njegovih unutrašnjih borbi, uticala je na način na koji su pisci pristupali ovoj emociji. Ljubomora je u renesansi često bila predmet istraživanja u književnosti, jer je ovaj period bio obeležen velikim promenama u društvenim, filozofskim i umetničkim normama. Renesansa je u mnogim aspektima bila fokusirana na ljudsku prirodu, ljubav, strast a time i na emocije kao što je ljubomora, koja je često prikazana u literaturi.

Šekspir se u svojim tragedijama *Kralj Lir* i *Hamlet* bavio temom ljubomore i prikazivao je kao destruktivnu strast koja može dovesti do katastrofalnih posledica. U *Otelu* je ljubomora centralni motiv koji vodi do ubistva. Pored Šekspira, u renesansi se ljubomorom bavio i Bokačo, ali na drugi način. U Bokačovim pričama ljubomora nije uvek demonizovana. Bokačo je prikazuje kao prirodnu emociju koja dovodi do komičnih, ali i tragičnih situacija. Italijanski pisac Mateo Bandelo se takođe bavio ljubomorom prikazujući je kao unutrašnji sukob koji može uništiti ljubavne odnose.

Ponekad je ljubomora u renesansnoj književnosti korišćena kao simbol patrijarhalne vrednosti, gde je uloga žene u braku i porodici bila vrlo jasno definisana. U tom kontekstu, ljubomora se često tumači kao reakcija na pretnje toj društvenoj normi, naročito kada se radi o vernosti ili očuvanju časti.

S druge strane, ljubomora opisana u mom radu prikazana je kao destruktivna sila koja uništava likove. Ljubomora je u renesansi korišćena da bi se istražile duboke ljudske slabosti i nesigurnosti i kao sredstvo za razmatranje dubokih psiholoških i društvenih pitanja.

Otelo je studija o ljubomori i njenom uticaju na pripadnike različitih rasa, dakle strast čiji je istoimeni junak rob je ljubomora. (Campbell 1970: 148)

U renesansi se ljubomora nije smatrala tek jednom od osnovnih strasti, već izvedenom ili složenom strašću. To je vrsta zavisti, koja je opet vrsta mržnje. Mržnja svoje suprotnosti nađe u ljubavi i suprotstavlja se ljubavi. A ipak, iako se suprotstavlja ljubavi, ona često potiče od ljubavi.

Veoma detaljnu studiju o ljubomori u renesansi je svakako dao Italijan Varki. U svom delu „Plamen ljubomore“ („The blaze of jealousy“) on kaže da se ljubomora javlja iz nekoliko razloga: 1) zadovoljstva koje ne želimo ni sa kim da delimo, 2) strasti i straha da ćemo izgubiti predmet te strasti, 3) svojine ili prava koje polažemo na nešto, 4) časti. Interesantan je podatak da su prema autoru južnjačke nacije više ljubomorne od onih na severu.

Psiholozi daju različita tumačenja ljubomori i govore o toj neprekidnoj korelaciji između ljubavi i ljubomore.

Piter Tuhi, profesor klasičnih nauka, kaže da ljubomora obuhvata i osećanje zavisti i ne može se svesti samo na seksualnu i romantičnu ljubomoru, koja je samo jedna, istina najrasprostranjenija vrsta ovog osećanja.

Psiholog Stiven Stosni smatra da ljubomora u tipičnom slučaju pogađa nesigurnu osobu u nestabilnoj vezi. *Otelo* je došljak, druge boje kože i vidno stariji od *Dezdemone*. Uklapa se u viđenje ovog psihologa koji smatra da je jedna veza nestabilna, ako je jedan partner znatno poželjniji od drugoga – mladošću, fizionomijom, društvenim ugledom, poreklom ili nekom cenjenom crtom.

Francuska psihijatrica Marsijan Bleviš tvrdi da je ljubomora znak da pogledamo ka svojoj unutrašnjosti. Ljubomora proističe iz nekog našeg ličnog nezadovoljstva. Te čarobne osobine koje isijavaju iz drugih ljudi su ono što nama nedostaje. Prema njenim rečima ljubomora može biti i podsticajna. Svako od nas može da poboljša sebe i lični identitet.

Koliko je ljubomora interesantna i korisna tema govori i činjenica da je u Americi, preciznije na univerzitetima u Njujorku i Teksasu, sprovedeno istraživanje gde je dokazano da 31 do 40 odsto žena smišljeno izaziva partnerovu ljubomoru s namerom da testira njegove reakcije. Kao i mnogo puta do sada potvrđuje se da je Šekspir bio preteča moderne psihologije i psihoanalize. Jago je znao za mehanizme kako izazvati ljubomoru i kako da uništi Otela. Ljubomora s predumišljajem služi ljudima da procene da li je korisno uložiti osećanja u taj odnos.

Na početku tragedije, kao što sam već navela, Otelo nije ljubomoran. Kada je Dezdemonu shvatila da je izgubila maramicu, očajava i traži je. Ona i ne sluti u šta se Jago pretvorio, i kako je promena velika i drastična. Ona kaže: „baš plemenitu dušu ima“.

„I nije sazdan od onih niskosti
Ljubomornih, jer inače bi ovo
Dovoljno bilo da nešto loše pomisli
Jer, Otelo nije ljubomoran,
Tamo, gde je on rođen,
Sunce je iz njega izvuklo sve takve čudi.“ (III, iv,23-28)

Otelo je kao smiren, staložen bio poznat i među Mlečanima.

„Jel to plemeniti Mavar koga Senat
Smatra najboljim vojskovođom svojim?
Jel to čovek koga ne koleba strast,
I čiju vrlinu ni metak slučaja
Ni strela promene neće okrznuti
Ni probiti?
Jel zdrave pameti? Da nije šenuo?
Udariti ženu, kaže Lodoviko
Žao mi što se prevarih u njemu.“
(IV. i)

S vremenom postaje, posle Jagove intervencije i poprilične doze otrova koju je sipao u njegove uši. Stičemo utisak da se Otelo loše nosi sa ljubomorom. Očigledno je da mu to nije prirodno stanje. Kako Nataša Šofranac navodi i citira u svom radu: „Seme ljubomore je uvek u sujeti, zavisti, traženju sebe i nepoverenju.“ (Granville-Barker, 2007:173)

Otelo ničega od toga nema u sebi, toliko da to nije sposoban ni da to uoči u drugima. A nikada mu nije bilo stalo do žene da bi bio ljubomoran. U dosadašnjem životu nije bio primoran da se oseća tako, nije naučio kako da se odupre ovako jakom napadu. Ljubomora prema ženi i zbog žene je ušla u svaku poru Otelovog bića i ne postoji povratak u prethodno bezbrižno stanje. Kada Emilija pokuša da uteši Dezdemonu u vezi sa izgubljenom maramicom i Otelovom iznenadnom ljubomorom, ona još jedanput daje objašnjenje za „motiveless malignity“ ili zlobu bez motiva, kako je to Kolridž davno i objasnio.

„O zla dana reče Dezdemonu! On nema razloga!
Al to ne smiruje ljubomorne duše,
Jer ljubomorne nisu bez razloga,
Već prosto zato što su ljubomorne.

Ljubomora je čudovište što se
Samo od sebe začinje i rađa.“ (III.iv.)

Emilija o ljubomori između muškarca i žene kaže i sledeće:

„Godina, dve ne pokažu nam muža.
Svi su oni samo želuci, a mi
Samo hrana; alapljivo nas jedu,
A kad nas se zasite, oni nas povrate.“ (III.iv.119-122)

Činjenice i razum postaju igračke ljubomore. On na samom početku pruža neki otpor, no kasnije ona divlja i izmiče kontroli. Brzo nakon toga i jeste kraj ove drame. Zvuči apsurdno, ali je tako. Otelo je sluđen, njegov um je pomućen. Na kraju, na samom kraju pred odlazak u smrt, on zvuči racionalno i kaže:

„O, kakva sam ja luda, luda, luda“ (V, II)

Najveći užas ove tragedije je potpuni besmisao. Otelo je svoju naivnost platio životima ostalih likova i svojim. Zlo je pobedilo, zapravo borbe nije ni bilo. Otelo ga nije prepoznao do samog kraja, kada je već bilo kasno. Da li ovo znači da Otelo nije bio previše inteligentan? On je hrabar vojnik, velikodušan saborac, prijatelj i veran partner. Imam utisak da stavi uzima zdravo za gotovo. Nije kvaran, lukav ni zao, pa tako i ne razmišlja. Idealno je tle za prljavu igru koju mu je Jago nametnuo. Njegov um postaje zamagljen, postupci nagli i neočekivani, tragični i fatalni. Otelo je u kandžama Jaga bespomoćan. Jago ga posmatra i naslađuje se. Ostali su primetili da je Otelo čudan. On je ubeđen da je tako kako je Jago rekao i rešen je da ubije Dezdemonu. Ne sluša je, ona pokušava da spase голу glavu. Moli ga, ali sve je uzaludno.

„Stoga priznaj otvoreno svoj greh; jer i da ga potpuno porekneš
Zakletvom, to neće moći da potisne
I uguši ono snažno ubeđenje
Pod kojim klečim. Ti moraš umreti.“ (V.ii.67-70)

Otelo se budi iz ovog košmara tek pošto je u naletu strasti ubio svoju voljenu Dezdemonu. Ona ga moli za goli život. Pravda se i objašnjava da prevare nije ni bilo.

Dezdemona se u poslednjim minutima života trudi da ga razuveri, da ga probudi, ali je sve uzaludno.

„Nikad te nisam uvredila, nikad
Volela Kasija, sem na način koji
I nebo dopušta; nikad mu nisam
Uzalud su molbe 'O, oteraj me, al me ne ubijaj!' Moli Desdemona.
Ubij me sutra, daj da noćas živim.
Samo pola časa!
Kad pristupim tome, nema zastajanja.
Samo da molitvu još jednu očitam...
Suviše je kasno. (Davi je)“ (V.ii.)

V Magbet



Slika 6: *The Three Witches*; Peltro W. Tomkins, 1786

Kraljevstvo tame: Šekspirov Magbet između demoni, gena i savesti

Premda obimom najkraća, Šekspirova drama *Magbet* doseže najdublje slojeve tragičnog. U vrtlogu ambicije, vlastoljublja i zločina herojsko se u *Magbetu* uprizoruje kao odsutno, upravo kroz čisti negativitet i moralno iskrivljenje junaka. *Magbet jeste* veliki ratnik i, istovremeno, antiheroj, antijunak koji strada, zajedno sa svojom suprugom, na simboličkim ruševinama antičke pravde, kako bi to okarakterisao Hegel, jer propast junaka više nije kadra da „zaleći“ jednom oštećeni poredak. Drama *Magbet* se otvara u sevanju munja i udaru gromova, u nekoj vrsti inverzne svetlosti, što je značenjski usklađen ambijent sa pojavom veštica. Odmah na početku, dakle, Šekspir obeležava tragičko mesto i, samim tim, nosioca nesreće, budući da upravo kroz reči veštica prvi put srećemo *Magbetovo* ime, a anticipacijom njihovog susreta jasno je postavljen metafizički okvir drame.

U *Magbetu* postoje samo dva glavna lika. To su *Magbet* i njegova supruga *ledi Magbet*. Ovo jeste intimna priča o dva pojedinca, bračnom paru, njihovom ludilu, ambicijama, o njihovoj

bliskosti i njihovom otuđenju. Magbet i njegova supruga su uzajamno tesno povezani, utiču jedno na drugo i pod tim uticajem sazrevaju, stare i menjaju se. Magbet u prvom činu kaže:

„Što dolikuje čoveku; ko sme?
Ko sme više, nije čovek.“
(I.vii.46–47).

U početku je ona, svojim neprezanjem od zla, ne samo podstrekač i pomagač nego i uzor za Magbeta. Što više Magbet napreduje i približava se njenom idealu „velikog čoveka“, čoveka koji ima zlobu pored častoljublja, te najkraćim putem ide ka cilju, utoliko ona počinje da razvija emocije i moralne skrupule koje je on gajio na samom početku, a ona uspešno suzbijala. Možda tu treba tražiti i objašnjenje njenoj nesvesti. Ona je snažna onoliko koliko je to potrebno za Magbeta, dok mu daje svoje krvi, a početak njenog kraja je čim on stane na svoje noge, čim on, bez dogovora sa njom, ubije stražare kraljeve i onako pretvorno obrazlaže to ubistvo. Kada mu jave da je ledi Magbet umrla, on informaciju samo hladno konstatuje i kaže: „Mogla je da umre neki drugi dan.“ Ovakva Magbetova reakcija supruga je veliki poraz dva pojedinca, čak i dva zlikovca, poput bračnog para Magbet. Ostali likovi poput Dankana, Banka, Malkolma i Magdafa su sporedni likovi ove drame, bez obzira na činjenicu da su moralni pobednici ove drame. Mračni kraj ove tragedije je povezan sa periodom kuge u Engleskoj, gde su pozorišta radila jako malo. Svega devet meseci u periodu od četiri godine. Izolacija definitivno nije lako padala ni Šekspiru, a to smo mogli i sami da osetimo na svojoj koži 2020. godine.

Likove i zaplet za ovu dramu Šekspir je pronašao u *Letopisima Engleske, Škotske i Irske* Rafaela Holinšeda iz 1577. godine. Holinšed opisuje kako su plemići koji su se udružili sa vešticama protiv kralja Dafa osuđeni na smrt. Među njima su bili i rođaci zapovednika zamka Fores, Dafa koji su protiv svoje volje bili uvučeni u tu zaveru. Kralj se nije sažalio na Donvaldove molbe za oprost, zbog čega je Donvald, na nagovor svoje žene, izvršio osvetu prilikom kraljevskog boravka u tom zamku. (Sabrana dela, op. cit. Dodatak II – Izvori, (prev. Marija Dimitrijević), str.1901)

Šekspir je napisao dramu *Magbet* u jednom istorijskom momentu, to je svakako ujedinjenje Engleske i Škotske pod krunom škotskog kralja Džejmsa Šestog, koji će kasnije postati Džejms Prvi od Engleske, sestra i prvi naslednik kraljice Elizabete) i zbog koga se Šekspir odlučio na taj „Škotski komad“, kako ga i danas sujeverno nazivaju glumci. Džejms Prvi je bio opsednut natprirodnim svetom veštica i duhova. Kralj Džejms je svoju *Demonologiju* napisao na škotskom dijalektu i objavio u Edinburgu. Doktor Džonson podseća na suđenje i pogubljenje navodnih veštica iz mesta Vorboje, između 1589. i 1593. godine, koje se i danas pominje u propovedima u Hantingtonu. (Johnson on Shakespeare, op. cit., str.162)

Izvesna Agnes Sampson je na suđenu priznala, kako navodi (Šofranac2025:78), da je želela da otruje kralja, kao i da „osluškuje njegove unutrašnje misli“. Kralj Džejms je prisustvovao tom suđenju, a kasnije drugim suđenjima za veštičarenje u Engleskoj. Nakon stupanja na tron, on je naredio da se ponovo štampa njegova *Demonologija*. Potpuno je jasno u kakvoj je klimi Šekspir pisao tragediju *Magbet*. Kralj Džejms je optužio grupu mladih plemkinja za veštičarenje zbog turbulentnog povratka kući iz Danske.

Kroz istoriju je glumce koji su tumačili likove u toj tragediji plašila zla kob, pa su rešili da nikada ne izgovore ime drame *Magbet* nego „Škotski kralj“. Naša glumica Nataša Ninković je u jednom gostovanju govorila upravo o tome. Neka loša energija, zla kob, izbija sve vreme dok rade na predstavi *Magbet*.

„Od te energije dešavale su mi se razne stvari. Jednom sam nakon probe, koja je trajala četiri ili pet sati, silazila sa petog sprata, našla jednu udaljenu stolicu, sela na nju da me niko ne

vidi i samo su suze počele da mi se slivaju niz lice. Jagoš me je video i prišao mi, ja sam toliko jecala, on me je smirivao, i onda sam mu rekla da ništa ljudsko nisam osetila dva i po sata. Nije prirodno, ali je takva vrsta energije, nažalost, prisutna i u stvarnom životu. (Tanjug/Rade Prelić)

Fenomen zla u *Magbetu* se može tumačiti na dva glavna semantička nivoa: na nivou pojedinca, junaka i njihovih etičko-psiholoških profila i na nivou specifično tragičkog iskustva, u poetičkom ključu same Šekspirove drame. Kako bismo obuhvatili različite simboličke gestove zla i, pri tome, autentična umetnička obeležja negativiteta, kako bismo, dakle, podesili interpretativni rakurs za smisaono i stilizacijsko bogatstvo jednog takvog fenomena, neophodno je uključiti više metodološko-teorijskih pristupa razumevanju „zlog gena“, zlog čoveka, zle žene, zlog božanstva. Ukoliko pođemo sa stanovišta subjektiviteta, i Šekspirovim junacima pristupimo iz perspektive psihodinamike, nezadrživo se nameće ideja o „individuacionom procesu“, onakvom kakvim ga je opisao Karl G. Jung. „Proces sazrevanja čoveka“, smatra Jung, „teče sporo, sa dužim ili kraćim zastojsima, a nekada se čak usred života trajno prekine.“ Ovakav proces stasavanja jedinstvenog bića ne može se odigravati bez nevolja, prepreka, patnje ili, u maniru hrišćanskog diskursa rečeno, bez iskušenja. Ko ili šta pokreće čoveka na takav proces? Bog, kao duhovna vodilja čoveka, priroda, agresivni nagoni?

Konrad Lorenc (1903–1989), naučnik nagrađen Nobelovim priznanjem, u knjizi *O agresivnosti i osam smrtnih grehova čovečanstva* dokazuje da je agresija kao nagon podjednako neophodna u čovekovom svetu koliko i u životinjskom carstvu. Psiholozi su odavno razlikovali „pozitivnu, reaktivnu i negativnu agresiju“ kod ljudi, a Žarko Trebješanin upravo u članku posvećenom idejama Konrada Lorenca piše da je, biološki gledano, agresivnost „pre jedna vrsta nagona za dominacijom, za uspostavljanjem hijerarhijskog odnosa ili za odbranu sopstvene teritorije, nego ubilački nagon“ (Trebješanin : 39).

Alfred Adler je isticao „težnju ka moći“, smatrajući ovaj nagon jednim od najvažnijih pokretača raznovrsne čovekove aktivnosti. Prema Adleru, čovek je svestan svoje slabosti i inferiornosti. Onog trenutka kada njima ovlada osećaj nemoći, upravo na tom delikatnom preseku svesti o sebi i osećaja ugroženosti javlja se specifično usmerena agresija, bes koji nadrašta elementarnu potrebu za preživljavanjem. Ta vrsta akumulacije destruktivnih sila dešava se, dakle, na „okrnjenom“ temelju sopstva koje, u cilju kompenzacije i naknadnog osmišljavanja slabog mesta svog subjektiviteta, oslobađa agresivne nagone tako da njihovom rušilačkom moći meri sopstvenu, novopronađenu snagu.

Sajmon Baron Koen se u svojoj knjizi *Psihologija zla* bavio genima za empatiju, smatrajući da do agresije i agresivnih oblika ponašanja dolazi usled nedostatka saosećanja. Koen napominje da su pojedini naučnici svoje studije o genima za empatiju usmerili upravo na one gene koji utiču na neurotransmitter serotonin. Naučna istraživanja pokazala su da prevelika stopa serotonina u sinapsama ima veze s agresijom, sa druge strane, povećanje aktivnosti serotoniniskog receptora, koji uklanja serotonin iz sinapsi, smanjuje agresivnost (Bell, Abrams, Nutt 2001). Nastojeći da daju što širi spektar gena koji se koriste pri uklanjanju serotonina (i drugih neurotransmitera kao što su dopamin, noradrenalin i adrenalin) naučnici opisuju nekoliko genskih tipova: jedan se naziva MAOA-L (*low*) jer nosioci ovog gena stvaraju niske (L) nivoe ključnog enzima, zatim MAOA-H (*high*) jer nosioci stvaraju visoke (H) nivoe istog enzima. Niski nivoi MAOA često znače visoke nivoe neurotransmitera u sinapsama. U svetlu ovih istraživanja, nije iznenađujuće da su ljudi s oblikom MAOA-H manje agresivni. Ljudi koji imaju MAOA-L najčešće se mogu sresti u ratničkim kulturama, zbog čega je i nazvan „ratničkim genom“. (Baron-Koenu 2013 :108)

Ovakva saznanja nikako nisu jedini izvor uvida pomoću koji razumevamo zlo u Šekspirovom *Magbetu*, zlo koje je simbolički manifestovano ubistvima, duboko poremećenim

etičkim principima i načinom na koji junaci osećaju sami sebe. U tom smislu, unutrašnji mrak ledi Magbet ispoljen u ambiciji koja prevazilazi *ljudsko* i postaje novi parametar zla u tragičkoj konstelaciji, čije se vrednosti i značenja ne mogu svesti na neurološke i psihodinamske činjenice čoveka. Tragizam ledi Magbet otelotvoruje autentični oblik hibrisa – nagovarajući supruga da izvrši ubistvo, podstičući, poput nekakvog izaslanika zlih božanstava, njegovu glad i volju za moć, ona *napušta* delokrug ljudi:

„Što ti je narečeno bićeš. Ali ja se
Prirode tvoje bojim; prepuna je
Mleka dobrote čovečanske da bi
Najprečim putem udarila. Ti
Za veličinom čezneš, častoljublja
Ima u tebi: ali nemaš one
Rđavštine što treba da ga prati.“(I.v.11-17)

Reči ledi Magbet pokazuju psihološko-ontološki poredak koji njen lik uvodi u svet Šekspirove drame. Kada svome suprugu potvrdi da će se ono što je „narečeno“ ostvariti, time nedvosmisleno preuzima ulogu *proviđenja*, prisvaja attribute i funkcije više sile koja će u ljudskom obličju ispuniti *reč*. Šekspir u liku ledi Magbet gotovo priziva kosmogonijske i teološke obrasce geneze, s obzirom na to da, kao i u Starom zavetu, na početku jeste *reč*, te ledi Magbet sledi veštičju *reč*, uzimajući je kao početak sopstvenog delanja. Postavlja se pitanje da li je ledi Magbet četvrta veštica?

Magbet, jedna od četiri najčuvenije Šekspirove tragedije, spada u red onih remek-dela koja ne podležu vremenu i njegovim zakonitostima. Šekspirov stvaralački iskorak u 11. vek i istorijsko iskustvo nasilne Škotske nije slučajna. Svestan Engleske u kojoj je živio i stvarao, Šekspir pažljivo bira teme i motive što je zahtevalo poseban autorski manevar u ograničenim uslovima umetničkog izražavanja i krajnje suženoj slobodi iskazivanja autentičnog stava – na sceni i izvan nje. Kako bi izbegao posledice cenzure, iz posve razumljive predostrožnosti, Šekspir je birao poetičku strategiju distance – postavio bi ceo jedan vek između sebe i događaja koje je opisivao, čak i kada bi se, kao u pojedinim istorijskim dramama, približio aktuelnosti trenutka kom je pripadao. Nemoguće je donositi definitivne zaključke o Šekspirovim ideološkim stavovima ili mišljenju koje je imao o kraljici Elizabeti, tada već trideset godina na vlasti, upravo zbog izvanredne opreznosti i poetičkog „lukavstva“. Jer, kritika vodećih ličnosti kraljevstva i savremenih političkih zbivanja ne samo da se nije praštala već je svako nepoštovanje suverena smatrano izdajom i bilo je kažnjeno smrtnom kaznom.

Oduvek predmet interesovanja mnogih književnika, pesnika, filozofa, psihologa i psihoanalitičara, Šekspir je i za samog Sigmunda Frojda bio nesumnjivo inspirativan fond tema i psiholoških fenomena. U svom eseju iz 1916. godine „Nekoliko tipova karaktera koji se susreću u psihoanalitičkoj praksi“ (*Character – Types Met with in Psycho-Analytic Work*) Frojd daje svoje viđenje drame *Magbet*.

U studiji *Karakter i libido* Frojd analizira pacijente kod kojih postoji jaka povezanost između bolesti, psihičkog propadanja i uspeha. Za vreme psihoanalize, Frojd je otkrio da neuroza, psihički slom, kod nekih neurotičara, sasvim neočekivano, nastaje ne zbog neuspeha, nego usled uspeha, upravo u trenutku trijumfalnog ostvarenja želje, baš kao da ih kažnjava neka viša, moćna, mistična i nedokučiva demonska sila. Često se dešava da se ljudi razbole, kaže Frojd, onda kada postignu određeni cilj, ostvare dugo sanjanu želju. Kao da nisu u stanju da podnesu toliku sreću, Frojd zaključuje da je bolest direktno povezana sa postizanjem uspeha. Analizirajući svoje pacijente, ali i junake književnih dela, Frojd konstatuje da se iza takvog paradoksa krije osećanje krivice, tj. neki potisnuti unutrašnji neuspeh.

Frojdov doprinos u sferi psihoanalitičkih istraživanja može nam pomoći u tumačenju Šekspirovog *Magbeta*. Jer, nije teško u liku leđi Magbet prepoznati literarni primer karaktera koje Frojd opisuje. Surova, bezbožna, bezdušna, odlučna da uradi najmonstruoznija dela, odjedanput, posle dostignuća cilja kojem se potpuno podredila, postaje slaba, bezvoljna, plašljiva, nesigurna. I, naposljetku, savladana kajanjem. Šta je presudilo da ona bude poražena? Šta je slomilo jednu takvu psihološku strukturu, opijenu idejom o moći, šta je ličnost potpuno lišenu moralnih skrupula dovelo do totalnog sloma? Koja motivacija je doprinela radikalnoj promeni ličnosti? Frojd zaključuje da dolazi do mimoilaženja spoljašnjih i unutrašnjih impulsa, do sukoba u ishodima –navodni uspeha i suštinski neuspeh. Neplodnost monstruoze leđi, smatra Frojd, razlog je njenog pada i uvida besmisla u kome se našla.

Baveći se ovom temom prof. Žarko Trebješanin otkriva da osobe „uništene uspehom“ imaju tako intenzivno osećanje krivice zbog svoje infantilne seksualnosti, te da im je svaki uspeh bolan i nepodnošljiv, zbog čega u trenutku uspeha doživljavaju krah. Njihov patološki strog superego ne dopušta uživanje u bilo kakvom uspehu. U trenutku kada im je ispunjena neka davnašnja, zabranjena želja, kod ovakvog tipa ljudi nastupa potpuni duševni slom. Trebješanin, na tragu Frojdovih učenja, zaključuje da poremećeni odnos ega i superega vodi do propasti baš onda kada smatramo da ima najmanje razloga za to, na samom kraju neke dugo čekane misije. Frojd se 1919. godine ponovo bavio odnosom psihoanalize i književnosti u tekstu pod naslovom „The Uncanny“. Ovaj esej je, prema mišljenju Mardžori Garber (Marjorie Garber), kasnije imao veliki uticaj na različite sfere umetnosti, ali i teorijske misli. Frojd opisuje „uncanny“ kao nešto zastrašujuće što nas vraća unazad, u poznato.

Sa druge strane, Stiven Grinblat je kroz Šekspirova dela pravio različite iskorake u razumevanje savremene kulture, ali i političkih figura koje oblikuju naš svet danas. Tako će u delu *Šekspirova sloboda (Shakespeare's freedom)* predstaviti deo razgovora sa nekadašnjim predsednikom Amerike Bilom Klintonom, u kom otkrivamo njegov pogled na Šekspirovog junaka:

„Zar ne mislite da je Magbet sjajna predstava o izuzetno ambicioznom čoveku koji se oseća prinuđenim da uradi stvari za koje zna da su politički i moralno pogubne? Klinton je rekao: „Mislim da je Magbet odlična predstava o nekome čija ogromna ambicija ima etički neadekvatan cilj.“ (Grinblat 2007: 74)

Grinblat veruje da je Magbeta, kao i Bila Klintona, mučilo isto pitanje – otkriti etički prikladan objekat ljudske ambicije. Mnogo pre Bila Klintona, Abraham Linkoln je, kako navodi Mardžori Garber u knjizi *Šekspir i moderna kultura (Shakespeare and Modern Culture)*, bio fasciniran dramom *Magbet*. Kako svedoče pojedini izvori, to mu je bila omiljena Šekspirova drama. Neposredno pre svoje smrti naglas je čitao odlomke iz *Magbeta* svojoj posadi na brodu, prilikom posete jednom vojnom štabu, i to baš one koje se odnose na izdaju i ubistvo Dankana:

„Dankan je u grobu, i posle ćudljive
Groznice života on spava mirno sad;
Izdaja učini najgore: ni čelik,
Ni otrov, domaća zloba, strane vojske,
Ništa mu ne može nauditi više.“
(III, ii, 24–28)

Magbet razmišlja o impulsima koji ga teraju da preuzme vlast ubistvom legitimnog vladara Škotske. Slavoljublje je slično suviše revnosnom jahaču koji, uskačući u sedlo, skoči suviše visoko i padne sa druge strane konja.

„Nemam mamuze da obodem bok

Svog smeru, osim nalog slavljublja
Što u preteranom skoku može pasti
Na drugu stranu.“
(I, vii, 25–28)

Grinblat duboko veruje da je navedenim stihovima prikazano Šekspirovo viđenje upravljanja državom, ističući da postupci i radnje ljudi na vlasti imaju dalekosežne i dugoročne posledice. Reč se, u datom slučaju, odnosi na ovaj svet, na sadašnji trenutak, dok presuda u stvari znači kaznu. Bez obzira na formu nasilnog čina ili nepoštenog postupanja, to postaje pouka za druge. Šekspir nije mislio da se nečiji dobri postupci nužno nagrađuju, ali izgleda da je bio uveren da nečiji zli postupci se neizbežno vraćaju (Grinblat 2007: 85):

„Na zagrobni život ne bih se osvrno.
Ali nam se u tim slučajevima sudi
Ovde, te dajemo samo krvav nauk
Koji se, naučen, vraća, muči svog
Izumitelja: nepristrasna pravda
Prinosi sadržaj otrovnog pehara
Usnama našim.“
(I, vii, 8–14)

Zaplet: ambicija i njena zla kob

Drama *Magbet* se neretko naziva i studijom o ambiciji, što ima izvesno opravdanje jer je ambicija strast koja određuje prvobitnost psihološke strukture Šekspirovih junaka. Francuska akademija ovu vrstu strasti opisuje kao „nerazumnu želju da se uživa u počastima, imanju i visokim mestima“, i upravo takva ambicija navodi Magbeta na ubistvo Dankana (Šofranac 2013: 267). Tema ove krvave, košmarne i zločinima ispunjene drame je borba unutar samog junaka, sukob koji određuje Magbetovu moralno-psihološku raspolućenost na osećanje za pravo i krivo, na borbu između zla koje je inicirala leđi Magbet i njegove autentične volje za moć. Leđi Magbet dobro poznaje psihu svog muža, naslućuje konflikt unutar njega:

„Hoćeš da si velik; imaš slavljublja;
Ali si bez zlosti što treba da ga prati.
Što najviše želiš – hteo bi, al' časno;
Nepoštenu igru ne bi hteo, al' bi
Da dobiješ što se samo tako može.
(I. v. 16–21)

Lepo je ružno, ružno je lepo – glavni je moto ove drame pune dvosmislenosti i neprirodnosti. Za razliku od *Hamleta*, koji ima zadržku kada je akcija u pitanju, pa celu dramu mi čekamo da se to i desi, u *Magbetu* je situacija potpuno drugačija. Onog trenutka kada zle veštice kažu svoje predskazanje kreće lavina delanja, kojoj prethodi ne tako duga i mučna borba u njemu samom. Razlika između Hamleta i Magbeta je i u tome što je Duh u Hamletu u aktivnom stanju, i kaže šta Hamlet treba da uradi. Nasuprot njemu, veštice u *Magbetu* predskazuju šta će da bude.

Teodor Spenser kaže da veštice prvo deluju kao Sudaje ili Parke, predskazujući Magbetovu budućnost, da bi na kraju postupale kao Erinije, osvetnice, i simboli izmučene duše No, one su nezavisni subjekti u Magbetovom svemiru, što dokazuje objektivnost zla. (Spencer 1945:166–168)

Veštice su rekle svoje Magbetu i Banku. Banko će biti manji od Magbeta, a ipak veći, da neće biti toliko srećan, ali će biti srećniji jer će začeti sve nove kraljeve, iako sam to neće biti. Kao da u pozadini konstantno čujemo eho reči: „Još tako lep i ružan dan, ne videh ja.“

Preston Džonson smatra da je to i prelomni momenat za Magbeta. Magbet bi želeo da čuje više pa poziva „nedorečene govornice“ (*imperfect speakers*) da pojasne svoje predviđanje i kažu više. Reči veštica će odzvanjati u praznom srcu. Tu će sanjarenje prerasti u zlu nameru i sazreti u zločin. Veštice su kao skandinavske Valkirije, podstiču na greh i služe zlu. One mogu izazvati ljudsku patnju, ali ne i prisiliti ljudsku volju.

Magbet se drastično menja, a to primećuje i Banko koji kaže:

„To bi moglo,
Svrh toga što ste tan od Kodora,
U vas i žeđ za krunom da razbukti,
Ako li veru poklonite tome.
No to je čudno: a paklene sile
Često nam kažu istinu tek tako
Da nas na zlo navedu, i sitnicom
Nevinom nekom pridobiju nas
Da bi nas potom mučki survale
U ambis posledica.“ (I.iii.119–125)

Činjenica da je Dankan gost na dvoru predstavlja savršenu priliku da Magbet materijalizuje svoju ambiciju i ubije kralja. Međutim, u njemu se i dalje bore subverzivne namere, snovi o vlasti i savest, osećanje ispravnog, dopustivog. Dankanov rođak i podanik, a u ovom trenutku i kraljev domaćin, Magbet u sebi razmišlja:

„Što treba da zabravi vrata njegovome
Ubici, i sa sobom ne donosi nož.“
(I. vii.15–16).

Banko poklanja dijamant za ljubaznu gospođu, jer je kralj otišao na počinak. To je mesto gde Magbet izgovara svoj drugi solilokvijum. Šekspir je u Magbetu uveo i govor za sebe, pored solilokvijuma koji je do tada bio praksu. To je bio jedini način da nam da jasan uvid u Magbetove misli i osećanja, dok on sam sa sobom vodi borbu. To o čemu on razmišlja je velika tajna, velika dilema i borba koju ne može i ne sme da deli sa drugima.

„Da li to nož pred sobom vidim ja,
Okrenut drškom prema šaci mojoj?
Daj da te šćepam! Nemam te, a ipak
Vidim te neprestance. Pa zar nisi,
Privide kobni, i opipljiv ti
K'o što si vidljiv oku? Ili
Tek nož u masti, tobož-tvorevina,
Iz vrućićava mozga ponila?
A vidiš se opipljiv k'o i ovaj što sad ga potržem.
Vodiš me putem kojim kretah već,
Oružje uprav' takvo imao sam
Da upotrebim. Il' se s vidom mojim
Ostala moja čula šegaju.
Il' vredi on koliko ona sva.
Vidim te neprestano, a na tvom
Sečivu i na dršci kapi krvi

Kojih ne beše pre. Al' toga nije:
 To se tek samo tako priviđa
 Krvavi ovaj posao mom vidu.
 Nad polovinom sveta priroda
 Izgleda sada kao umrla.
 A san, za zastor skriven, morom more
 Opaki snovi; sada čarobnjaštvo
 Hekati bleđoj žrtve prinosi,
 A sablasno ubistvo, probuđeno
 Stražarom svojim, bukom, što na svojoj
 Zavija straži, korakom se mučkim
 Tarkvinski krupnim i sladostrasnim,
 Svom cilju šunja kao duh.
 O, čvrsta i postojana zemljo, korak moj.
 Ma kud da krene, prečuj, kako ne bi
 Ni same stene izbrbljale kud ću.
 Te grozu s ovog skinule trenutka
 Koja mu sada tako pristaje.
 Dok ovde pretim ja, on živi tamo:
 Za dela zar sve reči led su samo.
 (Zazvoni zvono.)
 Idem, i stvar će izvršena biti; Zvono me zove. Ti ga, Dankane,
 Prečuj, jer ovo pogrebno je zvono:
 U raj il' pak'o poziva te ono." (II. i. 33–52)

Iznad svega, ne postoji ništa u kraljevom ponašanju što bi njegovo ubistvo učinilo iole opravdanim činom. Zato Šekspirovo delo, obrnuto srazmerno svojoj dužini, daje jednu od najdelikatnijih, simbolički najdubljih drama o izdaji i uništenju: propast se ne može izbeći, ne postoje metafizičke povlastice za odabrane, jer ni verovanje u Boga ne spašava život pomazanog kralja.

Posle izvršenog prvog ubistva Magbet počinje da halucinira – zlo, otelotvoreno u ambiciji, pomračuje um, preuzima svest javljajući se upravo kroz ova iskrivljenja, pukotine, mračne vizije. Kako Džon Bel primećuje, Magbetov um je preplavljen vizijom univerzalne zlobe (Bel 2012 :192):

„Sad, u jednoj polovini sveta
 Priroda je ko mrtva, a grešni
 Snovi muče zavesom skriveni san;
 Veštice vrše tajne obrede
 Blede Hekate; i mršavo ubistvo
 Probuđeno stražarom svojim, vukom,
 Ciji je urlik njegov časovnik,
 Sada se krišom, Tarkvinijevim
 Hodom pohotljivim, prikrada smeru svom
 Ko avet.“
 (II.vii)

Iako je Magbet „krvava“ drama, puna zverskih ubistava, scene ubistva nisu nikada date eksplicitno. Šekspir to umetnički vešto uprizoruje, specifičnom anticipacijom, sugestivnim iskazom koja nagoveštava veliko krvoproliće. To je i trenutak kada Ros saopštava Makdahu da je mučki ubijena cela njegova porodica („Neka mi tvoje uši nikada ne prezru jezik“). I dok

Makdaf, pogađajući, postepeno osvetljava stravičnu nesreću koja ih je zadesila, publika je preplavljena užasom doživljenim pri scenama pokolja:

„Ros: Zamak ti je nenadno napadnut, a zena
I dečica svirepo poklana;
Pričati kako značilo bi još
I tvoju smrt u hrpi pogubljenih.
Makdaf: I moja deca?
Ros: Žena, deca, sluge,
Svi što su nađeni.
Makdaf: A ja ne bih tamo!
I ženu ubili?
Ros: Rekoh.
Makdaf,
On nema dece.
Sve moje lepe male?
Reče li sve? – O, pakleni kopče! – Sve?
Šta, sve moje lepe piliće u njinu?
Mamu, u jednom strašnom zaletu?“
(IV.iii, 20–25)

Mardžori Garber govori i o tome da je *Magbet* drama koju glumci smatraju „baksuznom“, jer su je neretko pratila razna neprijatna dešavanja prilikom izvođenja. Glumci je često nazivaju „škotskom dramom“, odbijajući da pomenu njeno ime, naročito kada su na sceni. Jedna glumica je prilikom izvođenja scene mesečarenja pala u orkestar; dogodilo se čak i da je umesto modela puške, ubačeno je pravo ubojito oružje, usled čega je jedan od glumaca izgubio život. Usled niza neprijatnosti i tragičnih ishoda, glumci nikada ne izgovaraju imena aktera drame niti čitaju odlomke iz *Magbeta*, smatrajući da to donosi nesreću. Garberova navodi situaciju sa probe koja sasvim adekvatno ilustruje atmosferu i jedinstveni oblik sujeverja povezanog sa ovim Šekspirovim delom:

„Pre par godina, kada sam držao neka predavanja u Šekspirovom pozorištu u Ontariju u Kanadi, jedan glumac je vodio grupu u obilazak teatra i slučajno je izgovorio naziv predstave dok je stajao na bini. Na trenutak je delovao preplašeno i odmah je sišao sa bine, obavio jedan od preporučenih rituala pročišćavanja, a zatim se vratio.“ (Garber 2004: 88)

U prirodi čoveka je da napreduje, raste i sazreva u egzistencijalnom, psihološkom i duhovnom smislu. Vladeta Jerotić, naš čuveni psihijatar, psiholog i teolog u knjizi *Dobro i zlo trče zajedno* ukazuje na potencijalne zamke individualnog razvoja koje, kao elemente u psihološkom oblikovanju junaka, primećujemo i kod Šekspirovog *Magbeta*. Ukoliko poetiku možemo posmatrati kao sredstvo pomoću kog autor naznačava svoja uverenja, sugerije vlastite ideje i sistem vrednosti, Šekspir je, u tom smislu, veoma hermetičan. Jer, izbegavajući da od likova pravi marionete sopstvenih stavova, Šekspir formira likove tako da se oni ispoljavaju u svetlu vlastite logike, za razliku od kasnijih majstora drame koji, poput Henrika Ibzena, ne oklevaju da pokažu stav prema društvu u kom žive ili Bertolda Brehta, čija drama prerasta u angažman promene koju želi da vidi u stvarnosti. Shodno autorskoj distanci, Šekspir otvara mnoštvo gledišta u životnoj prisutnosti i punoći likova, ostavljajući pitanja otvorenim za jedinstveni senzibilitet i inteligenciju gledaoca (Bruk 2018: 21).

Govoreći rečnikom psihopatologije, geni za agresiju teku venama leđi *Magbet* i *Magbeta*, a odsustvo gena za empatiju je evidentno. Sudeći po sadržaju tragedije, leđi *Magbet* nije bila mentalno bolesna na samom početku dela: nije nam, dakle, poznato iz drame, da je pre započinjanja krvavog pira i ubistva kralja, pokazivala znakove depresije, anksioznosti, psihoze.

„Ratnički gen“, onakvim kakvim ga opisuju naučnici, definitivno poseduju oboje, i ledi Magbet i njen suprug. U uvodu ovog rada govorili smo o Sajmon Baron Koenu koji u svojoj studiji *Psihologija zla* uvodi termin „poremećaj empatije“, opisujući osobe suštinski određene ovom vrstom nedostatka kao pojedince sa „nultim stepenom empatije“. Možemo, makar za trenutak, biti toliko slobodni, otvoreni ka terminologiji savremenih genetičkih istraživanja i analiza čovekove psihe, te reći da Šekspirova drama raskriljuje svet autentično obeležen „nultim stepenom empatije“.

Ledi Magbet percipira dobro i zlo na drugačiji način, u vizuri izopačenog moralnog vrednovanja. Njen ugao posmatranja je iskrivljen, kao što se i stanje uma menja, posuvraćuje, zatamnjuje, dok konačno ne podlegne potpunom negativitetu, bolesti, maniji. U njenoj viziji života i doživljaju stvarnosti, biti kralj i imati krunu na glavi znači neuporedivo dostignuće, vrhovno dobro. U skladu sa takvim viđenjem moći, ledi Magbet je makijavelistički dosledna na putu ostvarenja vlastitih težnji. Po smelosti i spremnosti na svako delo, nezavisno od etičkih ograničenja, daleko je visprenija od svog supruža, proslavljenog vojskovođe. Zato se figura ledi Magbet pojavljuje kao viša svest, izopačeni glasnik koji se, poput bogova kod Homera, meša u bitke koje vodi čovek, i tako podstiče Magbeta na izvršenje zločina. Posmatrano iz perspektive ambicije, koju smo odredili kao primarnu emanaciju zla u drami *Magbet*, ledi Magbet na poseban način otelotvoruje opsesiju idejom o moći, vlasti, statusu. Njena hrabrost je manje delatna i operativna, jer ona je aktivna *iznutra*, ma koliko pozicionirana spolja, kao neko ko podstiče supruža sa strane, ona najpre mora ovladati njegovom svešću i doživljajem dobrog i zlog, onog što se sme i što je čoveku nedopustivo.

Ovu vrstu unutrašnjeg delanja ledi Magbet vidimo i u trenutku kada se na banketu pojave duhovi ubijenih ljudi. Ledi Magbet ponovo snaži suprugovu rešenost, pitajući ga da li je čovek, što je i paradoksalno i potpuno u skladu sa izvitoperenom slikom sveta Šekspirovih junaka. Jer, za ledi Magbet biti čovek znači biti slobodan od čovečnosti, biti tuđ humanosti:

„O, to
Trzanje, ove provale iz vas –
Prvome strahu tek na izgled nalik –
To bi uz kakvu gatk u pristajalo,
Koj u po zimi, pokraj ognjišta,
Uz svedočenje svoje bakice
Kazuje kakva žena. – Stidite se!“ (III.v. 1384)

Može se reći da ledi Magbet upravo u ovom trenutku presuđuje samoj sebi: u odrešitosti i silini želje istovremeno je sadržana dubina njene propasti. Nasuprot svome supružu, ledi Magbet stoji kao delatna krajnost, biće ultimativnog čina, zbog čega Mardžori Garber zaključuje kako bračni spoj Magbet zapravo otelotvoruje polove, suprotne strane jedne celine. Način na koji ledi Magbet stimuliše i ohrabruje svog muža otkriva koliko ona zaista deluje *iznutra*, jer njen podstrek nije tek pomoć nekome ko okleva, već je buđenje nečije želje kao da je upravo takva želja, oduvek tu, u samom biću:

„Jesu l' pijane bile vaše nade kad ste
Njima se oružali? jesu l' otad
Spavale, pa se sad probudile
Da, tako blede sve i sve zelene,
Upiru sada pogled svoj u ono
U šta su pogled upirale pre
S tol'ko vedrine?
Takvom ću i tvoju
Ljubav da cenim odsad. Strah te zar

Da i na delu i u srčanosti
Budeš onakav isti kakav beše
Kad se u tebe želja zametala?“ (I.vii. 35–41)

Otkrivajući potpunu hladnokrvnost, reči ledi Magbet prerastaju u jedno od najupečatljivijih svedočanstava književne imaginacije zla. U njenim rečima, dakle, prepliću se i metafizička i psihološka dimenzija zla, budući da odsustvo osećajnosti ne ukazuje samo na moralnu devijaciju, izvitoperenost ambicije, već i na zlo koje prevazilazi okvire čovekove psihologije, napušta fenomen poremećene svesti:

„Dojila decu ja sam, te i znam
Kako se nežno voli dojenče;
Pa ipak ja bih, još dok mu se oči
Na mene smeše, bradavicu svoju
Iz bezubih mu desni otrgla
I prosula mu mozak, da sam se
Zaklela tako k'o što se na ovo
Zakleste vi.“ (I.vii.68-75)

Ledi Magbet koristi atmosferu svetkovine kako bi izvela kraljeubistvo – onesposobljava stražare tako što im pehare puni začinjenim vinom i karnevalsku energiju prilagođava ubilačkim ciljevima:

„Što napi njih, to mene osokoli,
Što utuli njih, mene razbukta“ (II.ii 1-2).

Opsesivnim gestom pranja ruku, nagoveštena je spirala tragičnog sunovrata. Nemoćna da spere ono čega nema, ledi Magbet ispoljava upravo ono što se ne može videti: dejstvo prekoračene granice, ogrešenje o moralni zakon imanentan ljudskom biću. Otuda pitanje: „Zar ove ruke nikada neće biti čiste?“ značenjski korespondira sa Magbetovim stavom o tome šta se sme: „Smem ja ono sve / Što dolikuje čoveku; ko sme više od toga, nije čovek.“ (I. vii) Činjenica da uspeva da nagovori svog supruga na ubistvo i tako se potpuno izmesti iz moralnog poretka, iz sfere ljudskih moći i granica, ledi Magbet odvode u ludilo.

Ledi Magbet – Ni žena ni veštica

Ledi Magbet je u ovom tumačenju predstavljena kao paradigmatički primer buržoaskog individualizma – ličnosti čiji identitet nije ukorenjen u tradicionalne društvene veze, kao što su rod, pripadnost lozi ili hijerarhijska pozicija, već u ličnom cilju i volji za moć. U tom smislu, ona se razlikuje od sveta veštica, koje deluju u zajednici, u sferi kolektivnog i nesputanog, dok je ledi Magbet izraz krajnje individualizovane ambicije, usmerene ka ostvarivanju privatnog cilja po svaku cenu.

Njena vizija transgresije ogleda se u neprekidnom prevazilaženju granica, pri čemu ona samu sebe pokušava da oslobodi rodni determinaciji – kada više da želi da bude „*unsexed*“, ona odbacuje tradicionalne uloge žene kako bi preuzela aktivnu, moćnu poziciju. U tom gestu ona prelazi strogu granicu rodni identiteta i upisuje se u logiku muške dominacije, ali i nasilne ambicije.

Za razliku od sveta čarobnica, koji operiše van linearnog vremena, u cikličnim, telesnim i ritualnim oblicima, ledi Magbet se kreće jednosmerno, ka krajnjoj tački ostvarene moći, bez povratka. Ona oličava neugasivu žeđ za krajnjom dominacijom, ali upravo u toj žeđi leži i tragični moment njene ličnosti – jer takvo ispunjenje nikada ne dolazi. Njena sudbina tako biva određena vlastitim unutrašnjim protivurečnostima: potreba za prevazilaženjem svih granica, uključujući rodne, moralne i društvene, vodi je ka samouništenju.

U suštini, ledi Magbet je lik koji inkarnira moderni oblik moći, zasnovan na ličnom osvajanju i oslobađanju od kolektivnih normi, ali upravo ta moć dolazi po cenu emocionalne dezintegracije i gubitka identiteta. Njena potraga za apsolutnim autoritetom razotkriva unutrašnju prazninu i destruktivnost same ideje apsolutne vlasti.

Ledi Magbet se u savremenim tumačenjima često posmatra kao figura buržoaskog feminizma, ženska ličnost koja usvaja i prevazilazi modele moći karakteristične za patrijarhalni svet. Ona nastoji da nadmaši mušku dominaciju i virilnost unutar vrlo muškog sistema vlasti, i u tom procesu postaje žudna za krvlju i nasiljem – što se u tekstu tumači kao ekstremno „neprirodna“ sila, strana tradicionalnim predstavama o ženstvenosti. Njena želja da bude „unsexed“ jeste pokušaj da se oslobodi od ograničenja svog pola kako bi mogla da se ostvari kao subjekt moći, ali ta transgresija dolazi uz visoku cenu – gubitak sopstvenog identiteta, emocionalnu destrukciju i simboličku smrt.

Magbetova želja za vlašću ne proizlazi samo iz spoljašnjih podsticaja, već je već prisutna unutar njega – kao „neprirodno“ stanje utkano u samu strukturu prirode. Veštice, koje su nosioci jezika bez fiksnog značenja, raskrinkavaju ovu žudnju i razotkrivaju da je „prirodno“ stanje zapravo zasnovano na nasilju, rivalstvu i eksploataciji. Tako se Magbetova težnja za kraljevskom titulom otkriva kao samouništavajuća potreba, u kojoj subjekt postaje zarobljen u sistemu značenja koji se sam od sebe raspada.

Ubistvo Dankana, simbola političkog tela države, ujedno je i čin unutrašnje autodestrukcije – Magbet u tom činu ubija deo sopstvene ličnosti. Taj čin se u tekstu tumači kao samoosakaćenje svesti, jer se jezik i želja, potpomognuti dvosmislenim proročanstvima veštica, razdvajaju od tela i stvarnosti. Posledično, Magbet postaje „gomila polomljenih označitelja“, figura koja se više ne može povezati sa značenjem, nego je svedena na automatizovani odgovor, slepu borbu i psihički rastrojstvo. Njegova supruga ledi Magbet raspada se u halucinacije, besmislene radnje i gubitak identiteta – ona više nije subjekt, već fragmentisani niz telesnih i jezičkih slomova.

Na filozofskom nivou, ovaj tekst ukazuje da Šekspir koristi jezik da bi prikazao krizu značenja, posebno kada su identitet, moć i politički poredak u pitanju. Veštice, koje govore u paradoksima („*fair is foul and foul is fair*“), ruše stabilne binarne opozicije i destabilizuju samu strukturu jezika. One nisu samo simbol zla, već i sile koja ukida granicu između značenja i neznanja, tela i reči, prirodnog i kulturnog.

Na kraju, Magbet i ledi Magbet bivaju rastrgnuti između tela i jezika, između društvenih očekivanja i ličnih žudnji koje se ne mogu ostvariti bez uništenja. Nasuprot njima, veštice predstavljaju fluidnost, telesnost bez fiksne forme, što ih čini opasnima za društveni poredak – ali i slobodnijima od njega. Njihova tela, poput daha, „nisu statična, već se preobražavaju“, predstavljajući mogućnost transgresije, ali i nestabilnosti u kojoj se subjekt gubi.

„Čovek je esencija prašine“, izgovara Hamlet, dok Magbetovo stanje duha na samom kraju drame odvodi u sasvim podudaran zaključak apsolutnoj ništavnosti ljudskog bića. Međutim, napisavši ga posle *Hamleta*, Šekspir menja smer *Magbeta* – od tragedije misli ka tragediji strasti. Dok tuga umrtvljuje, a bes podstiče na akciju, Magbetov gnev je ipak izraz krajnje nemoći, potpunog očajanja. Magbet transformiše život u priču koja ne znači ništa.

Kako bi predstavio specifične okolnosti u kojima je pisana drama, Piter Bruk u knjizi *Suština milosrđa* daje upečatljivu sliku srednjovekovnog monaha koji pred sobom, na svom pisaćem stolu, drži lobanju i peščanik. Svako zrno peska podseća na vreme – kako je kratko, kako je lako strašeno, kako svaki trenutak koji prolazi nestaje zauvek (Bruk 2018: 57). Čini se, smatra Bruk, da je Šekspir pisao *Magbeta* u velikoj brzini. Ipak, peščanik nam daje tek jedan aspekt vremena, nesumnjivo da je svako zrno koje padne zauvek izgubljeno, ali vreme ima više dimenzija i, na kraju, otvara se ka vanvremenosti (Bruk 2018: 76). Upravo u samom *Magbetu* Šekspir reinterpreтира pitanja vremenske konstelacije, jer njegovi junaci neprestano pokušavaju da kontrolišu budućnost. Magbet nikada ne pita veštice o potencijalnim postupcima, o sopstvenom vladanju i neophodnim sredstvima. U želji da osvoji presto, Magbet iskoračuje u sam protok vremena nad kojim takođe želi da vlada – moć više nije samo imati krunu na glavi, moć znači suvereno vladati vremenom.

Opsesija budućnošću okončava se u želji za ukidanjem vremena. Na kraju komada, kada mu saopštavaju da je leđi Magbet mrtva, Magbet izgovara:

„Kasnije da je umrla;
Časa za takvu poruku je bilo.
Sutra, pa sutra, pa opet sutra,
S dana na dan se puzi ovim sitnim
Korakom prema slogu poslednjem
Pisanja našeg, a jučerašnjice
Sve kol'ke naše ludama su samo
Na putu ovom prisvetljivale
Do časa kada kad u smrti se izvetri.“ (V, V, 17–23)

Onog trenutka kada naredе Flinsovo ubistvo, svesni da je njegovo postojanje velika opasnost za integritet i perspektivu moći, Magbetovi jasno pokazuju simboličku protežnost svoje ambicije. Jer, sa Bankovim uništenjem nije anulirana samo sadašnjost, već se, sejanjem smrti kroz njegovu lozu, ukida svaka mogućnost sutrašnjice koja nije obeležena Magbetovima, koja nije *njihova*. Džon Bel zapaža da je „sutra“ reč koja se najviše ponavlja u drami (Bel 2011: 196). Oni se uvek projektuju u budućnost, možda zato što su, kako Jan Kot sugerise: „pretrpeli veliki erotski poraz“. Sam lišen dece, Magbet je odlučan da zbriše svačije potomstvo. Međutim, Flins uspeva da pobegne, čime se za Škotsku otvaraju novi horizonti. Saznavši za Flinsovo bekstvo, Magbet progovara iz totalnog kraha:

„Onda će da se vrati napad moj,
A izvorsno se osećao bejah,
Beh zdrav ko kremen, kao stena čvrst,
Slobodan kao vazduh iznad nas,
I sveprisutan kao on; a sad sam
Ograđen, stisnut i utamničen,
Sindžirom tvrdim vezan s krljama
Sumnje i straha.“
(III.iv.27-34)

Magbetove reči otkrivaju njegovu žudnju za nekim drugačijim oblikom, „suviše“ ljudsko postaje klaustrofobično, on želi neranjivost, celovitost.

Život je sen što hoda, rđav glumac
Što se za časak razmeće i kida
Na pozornici, i- ne čuje se za nj.
To je priča lude, puna buke, besa,
I ne znači nista. (V. v. 26-30)

Magbetovo viđenje života kao praznine, priče lišene smisla i vrednosti, jedinstveno je svedočanstvo nihilističkog iskustva u svetu Šekspirove drame. Jer, osim što izostaje tragički efekat iskupljenja, kao što to ističe Džon Bel, sam život je, u ishodištu tragedije „smanjen“, suštinski izmenjen, iznutra transformisan, te se ne može povratiti nekadašnje ustrojstvo. Daleko od antičkog ispunjenja pravednog principa u samoj kazni, u stradanju junaka, Šekspirov *Magbet* ispunjava posve obrnuti smer, otvarajući, unutar tragičkog, prostore besmisla, anihilacije čoveka kao takvog.

Na ovom mestu bih napravila paralelu sa dramom *Kralj Lir* gde o ljudskom besmislu i najvećim istinama govori uceni Tebanac i mudri filozof, reč je o prosjaku Tomu. Lir je igra nultog zbira, kako su to videli Beket i Jan Kot. Zbog ništavila, negacije i pustoši koja ostaje, kralj Lir je svrstan u teatar apsurdna, jer je navodna poruka da ništa nema smisla. To tumačenje su zagovarali ja Jan Kot među krtičarima i Piter Bruk među rediteljima. (Šofranac2025:91 Natašina knjiga) .

Prema Džonu Belu (Bel 2011 :34–37) Šekspir je još od *Tita Andronika*, pa kasnije u *Magbetu*, *Hamletu* i *Kralju Liru* duboko izražavao nihilističke stavove prema životu.

Dižem ovde ovu jednu ruku nebu
I unakaženo telo zemlji svijam:
Ima l' moći da se sažali na suze,
Nju prizivam! (*Tit Andronik*, III.i.)

Sumorna vizija svemira i života odzvanja u Glosterovim rečima:

„Što su muve za obesne dečake, to smo mi za bogove: ubijaju nas oni iz zabave“. (Kralj Lir III.i)

Koliko god da je nihilizam zastupljen u Šekspirovim delima, a navedeni citati to potvrđuju, ne možemo biti sigurni da je to Šekspirov stav, već stav junaka iz navedenih tragedija. Šekspir nije morao da ima jedno čvrsto uverenje. On je samo morao da zna uverenja svojih maestralnih likova, koje je samo genije poput njega mogao da iznedri. On je bio glumac i dramski pisac koji je svakako, kao i svi, imao trenutke kada je više ranjiv i emotivan, kao i svaki drugi čovek. Bio je spreman da se menja, prima sugestije. Šekspir nije sudio i etiketirao, već iznosio stavove svojih junaka. On lično se trudio da ostane neutralan. To potvrđuju i citati iz *Hamleta* gde imamo potpuno drugačiji ton. U trenutcima gde Hamlet gleda smrti u oči, u razgovoru sa Horacijom, on kaže:

„Ja prkosim predskazanjima. Ima nekog providenja i u padu jednog vrapca. Ako bude sad, neće biti posle; ako ne bude posle, biće sad; ako neće biti sad, ipak će biti posle. Biti spreman, to je sve. Kad niko ne zna šta ostavlja, šta mari ako rano ostavlja? Neka bude.“ (V.ii.225-228)

Sudeći po dostupnim materijalima o Šekspiru, stičemo utisak da je pisao tako da bi, između ostalog, ostvario neku vrstu dijaloga sa očekivanjima tadašnjeg monarha. U prilog tome govori činjenica da je kralj Džejms I negovao posebno interesovanje i čak, fascinaciju vešticama, otuda njihovo prisustvo i celokupan demonološki pejzaž u drami *Magbet* nije stvar slučaja. Analizirajući realne okolnosti koje su podstakle i donekle oblikovale novi Šekspirov komad, Džon Bel primećuje:

„Kao novi Kraljev čovek, Šekspir je pisao delo smišljeno da zadovolji njegovog kraljevskog gospodara. Da bi to postigao, on uzima sporednu i prilično sumnjivu istorijsku ličnost Bankua (Džejmsovog pretka) i daje mu status heroja. U cilju laskanja on pominje svetog engleskog kralja koji može da izleči bolest jednostavnim dodirivanjem obolelog. Džejms je bio dovoljno uobražen da veruje da i sam poseduje tu moć.“ (Bel 2011: 199)

O inspiraciji i značenju figura demonske provenijencije u Šekspirovom delu pisao je Stiven Grinblat u knjizi *Vil iz Stratforda*. (Grinblat 2006:323-356) Prema Grinblatu, Šekspir je u kraljevoj neobičnom zanimanju primetio da su ga veštice zapravo uzbuđivale do „iskrenog divljenja“, što je utisak koji je glumačka trupa „Kraljevi ljudi“ nesumnjivo želela da izazove. Tako je došlo do autentičnog prizora kojim je Šekspir započeo svoj novi škotski komad:

„Kad ćemo se nas tri opet naći
Kad grmi, pljušti i kad munja sine?“
(I, i, 1–2).

Kralj Džejms I se, dakle, plašio utvara i veštica. Osim interesovanja za vradžbine, Stiven Grinblat beleži da je Džejms I objavio učeni dijalog o veštičarenju 1597. godine. Istinski verujući u postojanje veštica, smatrao je da, udružene sa đavolom, predstavljaju realnu opasnost za kraljevstvo. Niz događaja, među kojima se posebno izdvaja dan kraljevskog venčanja 1589. godine učvrstio je kralja u uverenju o posebnim dejstvima demonskim sila. Jer, prema utvrđenom protokolu, buduća supruga Ana od Danske trebalo je da doplovi iz svoje rodne zemlje u Škotsku brodom, ali je oluja primorala kapetana da potraži spas u Oslu. Džejms odlazi u Norvešku, gde su se konačno i venčali, ali stav da je u čitav događaj umešane neprijateljske, preteće snage nije napustio ni mesecima po povratku u Škotsku. Zato se uključio u do tada neviđeni lov na veštice koji je prerastao u ispitivanja i potragu nekoliko godina. Osim toga, kralj Džejms je prisustvovao mnogim suđenjima vešticama. Uvidevši da je među ovim predstavnicima, otelotvorenjima i izaslanicima nedokučivih sila veći broj žena nego muškaraca, zaključuje da je razlog tome – slabiji pol (*for as that sex is frailer than man is*).

Analizirajući dublju motivaciju i značenjske slojeve demonoloških predstava kod Šekspira, Milica Spremić u svojoj monografiji ispituje spektar izvora relevantno upućenih u Šekspirovu epohu. Među značajnim istorijskim i teorijskim osloncima navodi Salimbasa koji je istraživanjima elizabetinske epohe utvrdio da je vraćanje u Šekspirovo doba povezano sa atipičnom ili pak veštice i leđi *Magbet* predstavljaju primere izvitoperene ženstvenosti, neophodne za ozakonjenje vladajuće elite, sa kojom je, istovremeno, u konfliktu. Optužbe za veštičarenje, koje su širom Evrope u 16. i 17. veku dostizale razmere epidemije, nisu dokaz njihove istinitosti, već njihove društvene korisnosti, smatray (nav. prema Spremić 2011: 106).

Među kritičarima i tumačima Šekspirovog dela prisutno je i mišljenje da su veštice, celinom svoje semantike u tragičkom kontekstu, suštinska vrednost *Magbeta*. U studiji *Vilijam Šekspir (William Shakespeare)* Teri Iglton iznosi stav da su veštice prave heroine ove drame:

„One su te koje, oslobađajući ambiciozne misli u Makbetu, razotkirvaju poštovanje prema hijerarhijskom društvenom poretku zbog onoga što on jeste, pobožna samoobmana društva zasnovanog na rutinskom ugnjetavanju i neprekidnom ratu. Veštice su izgnanice iz tog nasilnog poretka na čijim senovitim marginama žive u sestrinskoj zajednici, odbijajući sve plemenske prepirke i vojne počasti. Njihova zadirkujuća igra reči infiltrira se i potkopava Magbeta iznutra, otkrivajući mu nedostatak koji željom izjeda njegovo biće.“ (Iglton 1986 : 2)

Mardžori Garber će, podstaknuta problemom dvosmislenosti u govoru veštica, zaključiti da je čitava drama zapravo „emblematični tekst“. Ističući da su veštice nesavršeni govornici, budući da ne odgovaraju na sva pitanja, a njihovi gnomski odgovori su zapravo zagonetke, Garberova prepoznaje veliki interpretativni izazov u višestrukosti jezičkog smisla: „Interpretacija kao i rizici i opasnosti koje ona nosi su u srcu drame i predstavljaju ključnu reč za Magbeta u modernoj kulturi. Od proročanstava veštica do „dvosmislenosti“ na koju se poziva pijani Porter, ambivalentnost i dvostruka značenja su svuda na sceni.“ (Garber 2004: 86).

Sa druge strane, opis fizičkog izgleda veštica varira u zavisnosti od doživljaja i njihove simboličke uloge – u društvenoj svesti i u književnoj imaginaciji. Nesigurni povodom njihove prirode, zatečeni jedinstvenošću njihove pojave, Magbet i Banko pokušavaju da razotkriju identitet i ulogu stvorenja pred svojim očima:

„Trebalo bi da ste
Žene; al mi vaša brada ne da
Da tako mislim.“

(I.iii. 43–45).

Čini se da figura žene, odmah na početku Šekspirove drame, uvodi radikalno drugačiji vrednosni lik ženskog bića. Ako su veštice inkarnacija zla vidljiva u čovekovom svetu, ledi Magbet nastavlja tu genealogiju demonskog ili čak, predstavlja neku vrstu ontološko-metafizičke kulminacije zla uvedenog posredstvom elemenata fantastike i demonoloških predstava. Iako pripadaju potpuno drugačijem simboličkom poretku, veštice i ledi Magbet povezuje *stvarnost* zla.

Da li je stoga ledi Magbet „arhiveštica“ ili samo žena koja je spremna na sve, da zadovolji svog muza? Ovom temom se bavi Nataša u svom udžbeniku i kaže da je i ledi Magbet u „svoj zoni“, neka tačka u kontinuumu između besprekorne vrline i iskonskog zla. Ledi Magbet može biti Hekata, gospodarica podzemnog sveta, i jedna od veštica koje pohode Magbeta, tih „natprirodnih pomagača“ (*methaphysical aid*, 1, 5, 27). Rešena je da ga „očeliči“ svojim primerom. Kasnije će se ipak ispostaviti da je Magbet mnogo jači od svoje ledi, mentalno i fizički.

Novoistorijska tumačenja Magbeta

Stiven Grinblat, kao jedan od najznačajnijih šekspirologa iz teorijskog domena novog istorizma, u studiji *Tiranin: Šekspir o politici*, ističe kako se Šekspir petnaest godina nakon pisanja *Ričarda III* vratio svojoj viziji izopačene ličnosti koja je istovremeno i motiv i teret tiranske vlasti. Magbet je tiranin, no ipak drugačiji od ostalih tirana. Njegova izopačenost, praznina i, naposljetku, gnušanje nad samom egzistencijom, ne dovode se u vezu sa određenom fizičkom deformacijom. Prema Grinblatu, Magbet ne koristi vlast da bi kompenzovao nedostatak seksualne privlačnosti; on ne kipi od jedva suspregnutog besa niti je opterećen traumatičnim događajima iz najranije životne dobi. Istovremeno, Magbet nije biće iluzije, maskiranja, igre preobražaja i situacionih transformacija. Magbet, napominje Grinblat, i nije

želeo da postane kralj: zgražavao se na pomisao da ubije svog vladara kome se zakleo na vernost, koji ga je velikodušno nagradio za dobru službu. Jer, podsetimo se Magbetovih refleksija koje otkrivaju drugačiju dimenziju njegove ličnosti:

„Sem toga, svoju vlast je tako krotko
Vršio Dankan taj i bio tako
U velikom pozivu svom čist
Da bi vrline njegove, ko višnji
Anđeli, koji svak po jerihonsku
Trubu umesto jezika u svojim
Ustima ima, trubile do neba
Optužbu protiv ovog nečuveno,
Bezbožno grešnog njegovog smaknuća;
A sažaljenje, kakvo nago,
Tek rođeno detešce, što je korak
Pružilo kroz oluju, il' ko kakav
Heruvim koji na nevidljivim
Skorotečama jaše vazdušnim,
U svačije bi oči pirilo
Jezivi ovaj čin, dok pljuskom suza
Ne bi taj vetar bio ugašen.“ (I.vii.20-36)

Upravo će ova strana Magbetovog identiteta biti glavni Grinblatov argument u prilog psihološke nijansiranosti lika. Smatrajući leđi Magbet inicijatorom čitavog zlodela, Grinblat ističe da je tiranin rođen tek u trenutku kada Magbet izgovori – „Sabrao sam se“ (I, VII.). Dakle, onda kada potpuno ogrezne u zločinu, svestan nepovrata, Magbetova svest je deformisana, konačno okrenuta višim dimenzijama destrukcije, apsolutnoj eskalaciji razornih impulsa:

„Al nek vasseljena
U prah se zdrobi
neka propadnu
Obadva sveta pre nego budemo
U strahu svoj hleb jeli, pre no bude
Kinjen naš san tim strašnim snovima
Koji nas obnoć tresu.“ (III. ii.19-25)

Kralj Magbet, brutalni autokrata poput Ričarda III, vladao je, kako primećuje Džordž Bjukenan, „nevoljnim podanicima“, za razliku od vrlih, humanih nosioca krune koji vladaju podanicima voljnim, spremnim da se pokore. Upravo na tragu odnosa suverena i naroda, Stiven Grinblat postavlja pitanje kako to da učenici, obrazovani ljudi svesno prihvataju loše, pokvarene, korumpirane vladare. Interpretacijom figura moći oblikovanih u istorijskim dramama i tragedijama, Grinblat smatra da Šekspirova dela ispituju mehanizme koji vode nacije ka napuštanju ličnih stavova, ubeđenja, ideala, zbog čega se čitavi narodi i društvene zajednice pokoravaju bestidnim tiranima.

Magbet je svestan da ga narod ne voli, da ga se groze, a uz to su nepogrešivo znali da mu vlast ne pristaje, što očituju reči jednog od podanika:

„Oseća i sam
kako mu vlast ko kakva odora
koju je kepec ukrao od džina, landara oko nogu“ (V, ii,22-24).

Konačno, od čoveka koji je želeo slavu i nasledstvo, u krajnjem ishodu drame zatičemo apatično, umorno, izgubljeno biće. Premda je svojoj supruzi govorio: „Rađaj mi sinove“, na kraju se želja za potomstvom zatire ne samo kao impuls vitalizma, volje da se ovlada vremenom, već kao potpuna negacija egzistencije, totalno poništenje bića. Magbetove reči za trenutak odaju utisak gotovo staračkog ispovedanja, sentimentalnog uzdaha, melodramskog vapaja nad beznađem:

„A što stare dane
Valja da prati: ljubav, čast, poslušnost,
Gomila prijatelja – tom se ja
Nemam da nadam, nit ću dočekati;
Nego, umesto toga proklinjanja,
Ne glasna, al' duboka, poštovanje
Samo na reči, dah tek, koji bi
Kukavno srce oturilo rado
Kada bi smelo.“ (V.iii,26-34)

U poslednju bitku je ulazi svestan da je njegov kraj blizu, zbog čega u početku odbija da se bori, dok ga prijatelj ne podstakne rečima: „Pa živi da te svud pokazuju“ (V, VII, 1401). Iako zna daje poražen, Magbet ne želi da ga Makdaf javno izlaže, ipak, Makdafone namere su jasne:

„Na kakvom stubu, ko čudovište
Najveće naše, bićeš naslikan,
A ispod stuba biće napisano:
'Gledajte kako tiranin izgleda.'“ (V.vii.1401–1402)

Magbet, taj veliki vojskovođa, tiranin, nije želeo karnevalski kraj, stoga u potpunoj samoći, krajnjoj napuštenosti, ulazi u poslednju bitku, što posve odgovara njegovoj prirodi ultimativnog ratnika, čak i kada je ideal borbe kompromitovan, izopačen, poništen. Magbetovom smrću, u svet Šekspirove imaginacije, makar samo na trenutak, na sceni, prodire sloboda, iako je njen metafizički smisao nepovratno izmenjen.

Makijavelizam u Magbetu

Proučavajući zlo u drami *Magbet* ne mogu da ne pomenem vezu Makijavelijevog dela *Vladalac* i drame *Magbet*, tj. njenih glavnih protagonista Magbeta i ledi Magbet. Sedamdesetih godina ovog veka američki psiholog Ričard Kristi formulisao je patološku crtu ličnosti koju je nazvao „makijavelizam“. Ovaj psiholog i njegovi saradnici su formirali i psihometrijski instrument, test ličnosti, koji meri makijavelizam. Test nosi naziv Mach IV i od tada se koristi kao deo standardnog psihološkog instrumentarijuma za procenu ličnosti. Makijavelizam je neposredno potom zvanično uključen u takozvanu psihološku „crnu trijadu“: psihopatija, sadizam i makijavelizam, a kasnije je ta trijada proširena na „crnu tetradu“ koja, pred navedenih toksičnih crta, uključuje i narcizam. Merenjem ovih „osa ličnosti“ dobija se slika kompozitne patologije, jer se osobine i vrste ponašanja prepliću između sva četiri tipa toksičnosti.

Magbet je napisan u sedamnaestom veku i samo je još jedna potvrda o neprolaznosti večitih tema, među kojima su vlast i zlo. Njihova isprepletenost se izučava vekovima i zaista predstavlja neiscrpu temu u kontekstu kako uspeti, a ostati moralan i savestan. Prema profesoru Klajnu, koji je pod naslovom *Dobra ledi Magbet ili „arhiveštica“* dao svoj stav i analizu ledi Magbet u kontekstu pojma i definicije „Makijavelizam“, ledi Magbet nema snagu i izdržljivost jednog Jaga ili Ričarda III. Ona na svom zlu „radi“ od samog početka drame. Suzbija

sve ono što je čovečno i ljudsko, ne bi li takva došla do zacrtanog cilja. Rešena je da postane kraljica, no to ne može sama. Njena ambicija nije samoživa za razliku od Magbetove. Ni po čemu ne možemo da zaključimo da ona želi krunu samo za sebe, i da sama bez Magbeta teži ka vlasti i sama uživa u njoj. Sve to je ne opravdava niti umanjuje njenu poziciju nenadmašne heroine „čistog zla“.

Potrebno je da svoju ideju bezdušnosti prebaci na svog supruga, koji na početku drame ispoljava znake čovečnosti. Onog trenutka kada sazna da će joj se ispuniti želja, prikuplja sve sile, one koje je joj jedino i mogu pomoći, a to su svakako sile zla.

„Dođite, vi dusi
Što ubilačke pomažete misli,
Oduzmite mi pol moj pa me svu,
Od glave do pete, prepunite
Svirepstvom groznim! krv mi zgusnite,
Prilaz i prolaz žaljenju zatvor'te,
Da nikakva mi samilosna ćud
Ne uzdrma moj naum okrutni
Nit mir unese međ naum i čin.
Na moje ženske grudi padnite,
Dajte mi žuč namesto mleka mog,
Vi ubilački demoni, gde god
U svome obličju nevidljivom
Prirodu pratite kad pokor čini.“ (I.v.41-54).

Ona je svesna da joj treba promena u karakteru, stavovima i moralu i ne libi se da se menja. Važan element motivacije makijavelističke ličnosti je traganje za moći, ali vrlo specifičnom vrstom moći. Makijavelistički bolesnik je usmeren na postizanje formalne moći, uspinjanje na hijerarhiji putem različitih prevara, ubistva (ledi Magbet tu vidi jedinu šansu) i time profitira od svoje moralne ništavosti i nedostatka ličnih kvaliteta. Sposobnost da nekome nanese zlo, nanese bol ili lansira neistinu smatra svojom moći. Makijaveli, u Italiji jedan od najistaknutijih negatora feudalnog morala, koji je otkrio svu lažnost fraze o vladanju „po milosti božjoj“. Prema Makijaveliju vlast se stiče nasiljem i obmanom. Ričard III odgovara opisu renesansnog tiranina, on za sebe i kaže:

„Umem više
Da menjam boje nego kameleon,
Obličje svoje bolje nego Prometej,
I sam bi ubilački Makjaveli
Od mene imao šta da nauči.“ (Henri VI.iii. 2).

Makijavelista je vešt u pretvaranju, savršeno skriva svoje zločinačke namere i uvek je spreman na ubistvo. Izvesna srodnost između „makjaveliste“ i Magbeta je ta što on posle odluke da postane kralj, ne bira sredstva kako da to realizuje. Kao da sada i on čuje u glavi reči:

„Savest je samo reč za strašljivce,
Smišljena da se jaki potčine.
Oružje moćno nek nam bude savest,
Mačevi zakon nas.“ (Ričard III.v.5)

Osnovna i rekli bi najveća nedoumica humanističkog makijavelizma je dilema da li da slušamo savest, i odustanemo od velikih ciljeva ili ukloniti sve prepreke na putu i ići ka velikom cilju. Magbet je brzo shvatio da je princ Kamberland kamen spoticanja, pa je na početku njegove unutrašnje borbe sledeća dilema:

„Princ Kimberland. O taj se stepen moram
Spotaći ili ga preskočiti:
Na putu mi je...” (I, 4)

No Magbet nije Ričard III, njemu na početku u tom prelomnom momentu pomoć ledi Magbet treba kao vazduh. Ona je ta koja vidi da je u Magbetovoj percepciji put do uspeha, častan i pošten, nota uverenja Magbet mora lagano da menja. Ona ga savetuje:

„Ko nevin izgledajte cvet, al’ budite
Ko guja pod njim.” (I.v.83-85)

Ledi Magbet je prva koja je shvatila pravila „prljave” igre, i odmah je spremna da se odrekne savesti. Savest, humanost i sažaljenje je zauvek zakopala i nemilosrdno ide dalje. Ona pomaže Magbetu da u sebi probudi isto osećanje. Prema inicijalnoj analizi njih dvoje, možemo reći da je profil ledi Magbet onaj koji se više uklapa u sliku „makijavelističkog junaka”. Njene reči su milozvučne i drage, toliko tople i velike da i najveći makijavelista ima šta od nje da nauči.

„Sve naše usluge,
Sve dvaput učinjene, pa još jednom
Udvostručene, jadne bile bi
I proste da bi mogle opstati
Pred visokim i silnim častima
Kojima dom nas, vaše veličanstvo,
Obasipa.” (I.vi.19-26)

Ovako zvuči topla dobrodošlica kralju Dankanu, čije ubistvo je lično agitovala ledi Magbet. Majstorska gluma i pretvaranje ledi Magbet ostavljaju nas bez teksta. U naporima da se konačno odvaži na čin ubistva, izgubi čovečnost i krene u akciju, on uzvikuje: „Rađaj mi samo mušku decu” (*men children*) misleći da su muškost i čoveštvo upravo to, što je jače od savesti, ali se Magbet ubrzo i pokaje. Setimo se definicije „Čojstva i junaštva”.

Junaštvo je kada sebe branim od drugoga, čojstvo je kada drugoga branim od sebe, reči su kneza Danila u knjizi „Čojstvo i junaštvo” Marka Miljanova. Magbet, junak koji je nasilno ubio svoje čojstvo zarad viših ciljeva.

U makijavelističkoj teoriji „veliki ljudi sramotom zovu kada nešto izgube, a ne kada prevarom dobiju”. Ledi Magbet svakako posluje sa dati principima, i nema trunku griže savesti zbog učinjenog zlodela, već samo brine da li je zločin dobro urađen, da ne bi snosila posledice.

„Vaj! Strah me da se probude, a ono
Svršeno nije; pokušaj ne delo,
Upropašćuje nas.” (II.ii. 11-13).

Makijavelizam je uključen u psihološku „crnu trijadu”: psihopatija, sadizam i makijavelizam, a kasnije u „crnu tetradu”, koja pored navedenih toksičnih crta uključuje i narcizam. Merenjem „osa ličnosti” dobija se slika kompozitne patologije, jer se osobine i vrste ponašanja prepliću između sve četiri vrste toksičnosti. „Današnji Magbet i ledi Magbet” i njihovo zlo mogu vrlo lako da budu procenjeni uz pomoć raznih tehnika i testova. Sedamdesetih godina prošlog veka američki psiholog Ričard Kristi formulisao je patološku crtu ličnosti koju je nazvao makijavelizam. Kristi i njegovi saradnici su formirali i psihometrijski instrument, test ličnosti, koji meri makijavelizam. Test nosi naziv Mach IV i od tada se koristi kao deo psihološkog instrumentarijuma za procenu ličnosti.

Makijavelizam podrazumeva sistem vrednosti koji je suštinski nemoralan. Po uzoru na folklorno razumevanje dela filozofa Nikola Makijavelija, koji je bio savetnik vladarima i napisao

knjigu *Vladalac*. Osoba koja ima sindrom makijavelizma poseduje sledeće osobine: spremnost da se dodvorava onima koji imaju uticaj, da se razvijaju odnosi sa onima od kojih neko može imati koristi, da se umesto povećavanja svoje kompetencije uporno radi na povećavanju svog formalnog statusa, da se prikrivaju etički i drugi prekršaji da bi se trgovalo uslugama. Makijavelistička ličnost je, tako, po zvaničnom sistemu psihometrijske procene, ličnost koja nema integritet. Makijavelisti žele moć, poput Magbeta i njegove supruge. Usmereni su za postizanje formalne moći, dakle bitno je da Magbet postane kralj, a leđi Magbet kraljica. Makijavelista profitira od svoje moralne ništavnosti i nedostatka ličnih kvaliteta. Makijavelista se ne uspinje u hijerarhiji kompetencija, već samo statusne manipulacije i korupcije.

Fridrih Niče je pisao da ova vrsta makijavelističkog karaktera u stvari karakter čoveka koji nema nikakvu stvarnu moć, ponajmanje nad sobom, i koji svoju niskost ispoljava usled suštinskog nedostatka autentične unutrašnje moći, usled slabosti svoje ličnosti koja jedan labavo zašrafljeni provizorijum, jedna privremena, u suštini patetična konstrukcija neadekvatnosti. Prema Niču, prava moć leži u sposobnosti da se postižu kapaciteti koje čovek nije imao ranije, da se prevazilaze licni izazovi i da se zadovoljavaju objektivni kriterijumi koje jedno zdravo društvo postavlja pred čoveka da bi napredovao u hijerarhiji kompetencija, da bi bio neophodan drugima kako bi rešavao njihove tegobe, slabosti, i nudio im veštine koje je sam razvio. Makijavelizam, kada postane raširena pojava, stvara društvenu atmosferu koja predstavlja pakao na zemlji. Magbet jeste napravio pakao u kraljevstvu, potpuno je izvesno da je zbog njegovog nasilnog stupanja na presto uzdrmao celo kraljevstvo. Svaki put kada se poremeti priroda, prirodni tokovi, dođe do nemira i haosa u društvu. Priroda uzvraća negodovanjem, negira kaos, uzurpaciju i poremećeni tok stvari, pa nastaje kaos. Primere imamo i u tragedijama *Hamlet* i *Kralj Lir*. Pojave duhova, veštica i generalno sve natprirodne pojave ukazuju na to da je prirodno stanje stvari uzdrmano.

Iz perspektive društva kao celine makijavelizam je bolest. On je socijalna patologija koja unižava ljudsko dostojanstvo ne samo makijavelista nego celog društva. To je svojevrsna patologija koja predstavlja etički sunovrat koji označava „tačku bez povratka“ za jedno društvo. Vladavina Magbeta i njegove supruge je upravo napravila takvu klimu, pa su Bankovi naslednici imali misiju da stvari vrate na svoje mesto.

Na kraju drame, tačnije u devetoj sceni, drama počinje da poprima svetliji i veseliji ton. Pošto je Magdaf doneo Magbetovu glavu pred kralja, svi mogu da uskliknu jer „slobodu stek'o je svet“ (*The time is free*, V.ix. 22).

Priroda i čovek su povezani. Mikrokosmos i makrokosmos su u sprezi. Neprirodni, nasilni i bolesni odnosi na zemlji se reflektuju i na nebesa. Ubistvo kralja je uzrokovalo tektonske potrese na nebu, pa je ta noć crna, olujna bez trunke svetlosti. Sam čin ubistva se dešava baš tada, kad niko ništa ne vidi i ne čuje. Crna boja simbolizuje smrt, stradanje, radnje koje ne treba da se vide i koje dolaze iz mračne strane ljudskog mozga. Nije Šekspir slučajno odabrao mrak za izvršenje zločina. Ni novo jutro nije Škotskoj doneo dan, mrak je nadvladao i ne prolazi, sve do devete scene i Magbetove smrti.

Zakonski prestolonaslednik se vraća, samim tim je vraćen i zakonski poredak. Spokoj se vraća u Škotsku, a njeni stanovnici mogu da odahnu. Malkolm obećava da će da uputi poziv svima koji žele da se vrate. Svi će biti nagrađeni za doprinos i zasluge.

No i pre što su oni vratili tron, psiha, bolest i somnambulizam leđi Magbet su glavne zločince ubili pre smrti i skinuli sa vlasti.

Svaka promena rđavog stanja podrazumeva radikalne potrese i preciznu hirurgiju u odstranjivanju brojnih metastaza makijavelističkog društva. Smrt Magbeta i njegove supruge predstavlja kraj jedne makijavelističke vladavine, odstranjivanje tumora i nada u ozdravljenje

zajednice i društva gde su oni pomutili konce. (prof. dr Aleksandar Fatić, *Makijavelizam kao patologija*).

Šekspirove tragedije u filozofskoj i dramaturškoj analizi

Šekspirove tragedije kroz prizmu njihove strukture, filozofskih implikacija i razlika u odnosu na antičku tragediju su takođe tema analiza mnogih filozofa i književnih kritičara. Ključni aspekti koji se razmatraju su pitanje sudbine i slobodne volje, moralne odgovornosti junaka i uticaji istorijskih izvora na Šekspirov rad.

U antičkoj tragediji sudbina je dominantan činilac koji određuje tok radnje i delovanje junaka. Likovi poput Edipa ili Antigone neminovno ispunjavaju sudbinski zadat poredak, čime se potvrđuje kosmička pravda i nepromenljivost božanskog zakona. U tom kontekstu, tragedija proizilazi iz sukoba između ljudske percepcije pravde i neizbežnosti božanske volje. S druge strane, Šekspirovi junaci nisu pasivni izvršioci unapred određenih sudbinskih dekreta, već autonomni pojedinci i čiji izbori oblikuju njihovu dalju sudbinu. Pogledajmo na primer tragediju *Magbet*.

Iako je u tragediji dobra ličnost izložena patnji zbog neke greške u svojoj dobroti, u *Magbetu* je slučaj obrnut. Magbet i leđi Magbet su ubitačni bez zlobe. Veštice, koje kao Jago, predstavljaju svet zla, pate više ali je njihova patnja nevidljiva. Zlo koje seju je nešto u čemu uživaju. Ono što Magbet čini moguće je izvesti bez patnje ukoliko je u potpunosti zloćudno. Magbet i leđi Magbet se svesno ponašaju đavolski. No, oni ne postaju đavoli i to ih uništava kaže. Oni direktno ne pokazuju zlobu. (Odn. 2019: 236) Magbet kaže da su Dankanovi pratoci, prilikom ubistva Dankanovog, u snu vikali „Bog nas blagoslovio“ i „amin“.

„Magbet: Jedan uzviknu: 'Bože, smiluj nam se!'
A drugi: 'Amin', ko da me videše
S dželatskim rukama tim. Slušaću njinu
Strašljivu molitvu, ne mogah reći 'amin'
Kad oni rekoše: 'Bože, smiluj nam se.'
Leđi Magbet: Ne razmišljaj o tom toliko duboko.
Magbet: Al' zašto ne mogah izustiti 'amin'?
Milost mi je mnogo trebala, ali mi 'Amin' u grlu zasta.
Leđi Magbet: O tim stvarima
Ne sme se tako misliti, jer se ludi.“ (II, II, 31–41)

Kantova filozofija moralne autonomije može se dovesti u vezu sa Šekspirovim tragičnim junacima, jer Kant postavlja racionalni moralni zakon kao imanentan ljudskom biću. U tom smislu, Hamlet nije puki izvršilac sudbinske volje, već individua koja kroz unutrašnju refleksiju pokušava da donese etički ispravnu odluku. Njegova dilema nije determinisana spoljašnjim silama, već njegovim unutrašnjim konfliktima između moralnog imperativa i političke realnosti. Suprotno njemu, Makbet bira da deluje izvan moralnog zakona, vođen ličnom ambicijom i željom za moći, što ga vodi u propast. Na taj način, Šekspirova tragedija može se interpretirati kao prostor u kojem se istražuju složene etičke dileme koje nadilaze puki sudbinski determinizam.

Šekspir je crpeo inspiraciju iz različitih izvora, uključujući elizabetansku *Tragediju osvete*, koja je sadržavala elemente nasilja, intrige i refleksije o prirodi pravde. U tom kontekstu, dela poput *Tita Andronika* i *Hamleta* predstavljaju evoluciju ovog žanra, gde se osveta ne prikazuje samo kao čin fizičke odmazde, već kao dublji filozofski problem. Ovim delima Šekspir se udaljava od klasične dramaturgije antičke tragedije i kreira složenije zaplete sa višeslojnim likovima.

Njegove tragedije su takođe pod uticajem istorijskih izvora, poput *Histoires tragiques* Fransoe de Belforea, koji su doprineli oblikovanju narativnih elemenata. Ipak, Šekspir nadilazi svoje izvore time što dodaje slojevite psihološke i filozofske dimenzije svojim likovima, čineći ih univerzalnim simbolima ljudske borbe sa sudbinom, moralom i sopstvenom voljom.

Šekspirove tragedije stoga ne treba posmatrati samo kao književna dela u okviru žanra tragedije, već kao filozofske studije ljudske prirode, moralnih izbora i odnosa između sudbine i slobodne volje. Njegova dela redefinišu tragediju, uvodeći introspektivne junake koji preispituju svet oko sebe, društvene norme i sopstvenu ulogu u univerzumu, čime ih čine i dalje relevantnim za savremenu filozofsku i književnu misao.

Zaključak

Šekspir je čarobni ćilim koji nas odnese tamo gde inače nikada ne bismo dospeli. Njegov opus je univerzalan jezik sporazumevanja različitih kultura, politika i religija. (Greenblat: 343-352).

Veličina i značaj Vilijema Šekspira su neosporni, samim tim što samo o Hamletu postoji više od hiljadu knjiga. Njegova popularnost u obrazovanim krugovima i pozorištima ne jenjava vekovima i ceo moj doktorat je posvećen analizi samo četiri velike tragedije. Vladeta Popović u svojoj knjizi „Život i dela Vilijema Šekspira“ navodi „U svetskoj književnosti Šekspir je najveći umetnik-dramatičar, koji je u isti mah veliki pesnik, veliki psiholog i veliki mudrac.“ (Popović 1953: 150-170)

Gete je rekao da je zbog jedne Šekspirove stranice koju je pročitao postao njegov obožavalac za ceo život. Gete je voleo Šekspira pesnika, a ne dramatičara.

Ne bi bilo prirodno, a i zvučalo bi utopijski, da su svi veliki i mali pisci i filozofi voleli Šekspira i cenili njegov legat. Postoji i jedan broj njih koji su ga osporavali, ili čak jako blatili i zdušno se trudili da bace senku na njegov rad i delo. Jedan, meni lično drag ruski romanopisac, dramatičar i filozof Lav Tolstoj, jedan je od velikana koji je osporavao rad ovog velikana. Kaže da je pročitao njegova i dela i svaki put bi osetio odvratnost, zbunjenost i dosadu. Veliku slavu barda objašnjava kao „epidemičnu sugestiju“. Dobro poznatu floskulu da je masa povodljiva Tolstoj je upotrebio da objasni svoje nezadovoljstvo njegovim imenom i delom. Tolstoj je nazvao Šekspira „beznačajnim, nemoralnim i neumetničkim piscem“. On je Šekspiru prebacivao nenarodski stav jer je proste ljude ponižavao, a one visokog ranga je uzdizao kao istinski superiorne. Tolstoj je smisao života nalazio u religiji i smatrao je da je najveća vrlina i dužnost čoveka ne odupirati se zlu. Svaka drama bez religiozne osnove je prema Tolstoju trivijalna i vredna prezrenja. Na taj način upozorava sve obožavaoce Šekspira da su njegova dela beznačajna i nemoralna, jer ne pružaju pouke o životu i njegovom smislu. Tolstojevo gledanje na dramu je neodvojivo od njegovog gledanja na religiju. Tolstoj svakako greši jer imamo primer Emilije u „Otelu“, pa primer bezimenog slugu u „Kralju Liru“, koji takođe gine boreći se protiv nečoveštva svoga gospodara.

Bernard Šo je delio Tolstojevo mišljenje i nazvao trend u kojem je bard kao pisac dominantan i poznat baldroratrijom. Smatra da je slavljenje Šekspira slično idolopoklonstvu jer se ljudi smaraju gledajući njegove predstave. Njegovu slavu pripisuje pomodarstvu i trendu. Prema Šou, Britanci se nasile da jedanput odgledaju jedan komad, samo da bi mogli reći da su ga gledali.

Još jedan u nizu kritičara Šekspira je svakako i Robert Grin, koji Vilijama naziva binotrescem. Mala igra reči je svakako u pitanju, jer *Shakespeare* znači „kopljotresac“. Šekspir zaista i jeste tresao pozornice i vladao njima. Ovde bismo mogli reći da je u pitanju „zavist“ jer je Grin bio njegov savremenik, inače veoma ugledan i školovan gospodin za to doba.

Još jedan savremenik, lord Sautempton, koji je čak bio i Šekspirov mecena, odlazio je da gleda njegove predstave, a njemu je Šekspir posvetio pesme. Mladani aristokrata nije našao za shodno da pomene Šekspira, iako je verovatno uživao u delima koje Šekspir stvara. Kako bi se silno pokajao da je samo više verovao svom dobro istančanom ukusu. Još jedan pisac sa crne liste je svakako i intrigantna osoba i njegovo kumče ser Viljem Daventat. Za njega se govorilo i da je Šekspirov vanbračni sin, što njemu nije ni najmanje smetalo. U nekim neproverenim izvorima stoji da je Daventat bio i njenog nelegitimni sin. Daventatu nije smetalo kako Klajn kaže što će „ispaštati zbog grehova svoje matere“. On je „sakatio“ Šekspirove komade i menjao

im kraj poput nekih drugih autora. Daventatov Magbet se odriče krune po nagovoru svoje supruge plemenite ledi Magbet.

Veliki mislilac filozof Volter, po kome neki nazivaju ceo period XVIII Volterovim za Šekspirovog Hamleta izjavio je sledeće: „Čovek bi poverovao da je to plod mašte jednog pijanog divljaka.“ Volter smatra da je „Hamlet“ prostački komad. Veliki Volter je toliko potcenio velikog Šekspira da je rekao da bi ceo komad bio nepodnošljiv čak i za najprostije mase Francuske i Italije. Šekspir je po njemu varvarski komedijaš u čijem je đubrištu on pronašao nekoliko zrna bisera. (U pismu La Harpu). Prema Volteru, njegovom geniju nedostaje i najmanja iskra dobrog ukusa i najmanje poznavanje pravila. „Šekspir i Igo su zaista pisali za različitu publiku.“ Volter se družio sa dvorskom aristokratijom, pa je i u književnosti poštovao pravila francuskih klasicista. Svoju publiku i narodne mase, nasuprot Volterovoj tvrdnji, Šekspir nije ni najmanje idealizovao. Pišući za javno pozorište, Šekspir je morao da piše za narod, za široke mase, jer je tu „široka publika“ bila u ogromnoj većini.

Šekspiru se zamera da nije dobro poznao geografiju jer je (u „Zimskoj bajci“) Bohemija, današnje Češka i Slovačka na moru. U „Juliju Cezaru“ izbija sat na tornju u vreme kada su postojali samo sunčani i peščani satovi. Ceo pravnički tim se zalaže za pravni apsurd u „Mletačkom trgovcu“. Oni koji to poriču kažu da šta smeta formalna apsurdnost jedne presude zasnovane na zakonu koji je apsurdan u svojoj suštini.

Bilo kako bilo, pored svih osuda, prezira i nepopularnih komentara Šekspira postoji jedna velika istina, a ona se odnosi na trajanje. Šekspir je mnogo više popularan od Voltera, Tolstoja i Šoa. On je neprolazan. Mnoga književna dela su iščezla iz sećanja obrazovanog čoveka. Retko ćemo naći osobu koja poznaje dela Voltera. Tolstoj je u našoj zemlji mnogo više popularan nego Volter, ali Šekspir svakako ima primat. Taj meni najdraži dramatičar, pesnik, mislilac i glumac uspeo je da nadživi sva velika imena. Šekspir je i u Nemačkoj popularniji od Getea. Gete nije voleo Šekspira dramatičara, on se klanjao Šekspiru piscu i nije smatrao za greh da ga uklone iz pozorišta. Nažalost, Šekspir se od „pesnika uopšte“ sve više razvija u dramatičara.

Profesor Klajn takođe komentariše divljenje psihoanalitičara Andrea Glaza, koji je o Šekspirovom geniju rekao ovako u časopisu: *The American Imago*, 1962. godine, napisao je sledeće: „Mi možemo tvrditi da analiziramo Šekspira, ali istina je da Šekspir analizira nas, od svog davno prošlog vremena do dana današnjih i budućih...“ Glaz dalje kaže: „Šekspir nikada nije bio na mom psihoanalitičkom kauču, ali ja jesam na Šekspirovom“ (Klajn 1964:20),

Šekspirovi likovi prema Klajnu (Klajn1964: 30) satkani su od protivurečnosti koje je nemoguće svesti na tipologiju, da kroz njih progovaraju sam Šekspir, njegova epoha, celo civilizacijsko nasleđe, ali i savremeni čitalac, koji će u njima uvek pronaći svoje savremenike. Šekspir je više od književnosti, više od psihologije i psihoanalize. Kroz njegova dela stičemo jasan uvid i u religijsko-društvene prilike u Engleskoj u 16. i 17. veku. Teme koje on obrađuje u svojim dramama i par stotina godina kasnije, postale su inspiracija pojedinih filozofskih pravaca. Postoji cela plejada filozofa poput Montenja, Frojda, Kanta koji se na direktan ili indirektan način dovode u vezu sa tumačenjem filozofskih, etičkih i religijskih tema kod Šekspira.

Zlo je svuda oko nas i osećamo ga na različite načine. U poslednjih par nedelja samo u Srbiji tri majke su izgubile život, jer su im sinovi presudili. U Čačku je izvršen dvostruki homicid, sin je digao ruku na svoje roditelje. Zbog neodgovornosti više pojedinaca u Makedoniji je preko 60 mladih ljudi izgubilo živote u nesreći. Nesreća se vodi kao nesrećni slučaj, zbog požara na instalacijama. Ova tragedija je rezultat zla koje je neko mogao da pretpostavi. Da ne govorim o dva masovna ubistva na Cetinju, od kojih se jedno desilo 1. 1. 2025. Zlo u tim ljudima je tinjalo, nismo ga prepoznali i sprečili. Postavlja se pitanje da li smo adekvatnom preventivom mogli zlo da zaustavimo? O zlu moramo javno govoriti, upravo zato da bismo ga prepoznali, markirali i

predupredili. Pojedine situacije se mogu sprečiti. Mislim da je jako korisno približiti Šekspira pojedinim grupacijama. „Romeo i Julija“, na primer, može biti prava drama za tinejdžere gde na datom tragičnom primeru mladih i zaljubljenih tinejdžera možemo uz adekvatnu interpretaciju drame preventivno delovati. Šekspirovi soneti se koriste u terapeutske svrhe u pojedinim psihijatrijskim institucijama.

U svojoj knjizi „Šekspir i čoveštvo“ Klajn kaže:

„Usredsređena na čoveka i njegovu suštinu, Šekspirova tragedija prikazuje život koji je borba, ne samo sa stihijom nego i sa neljudima, borba čoveka za čoveštvo, borba u kojoj mora biti i junaka i žrtava. Vojujući za očovečenje čoveka, stvarajući svoje delo, čije veličine i značaja očividno nije bio svestan, Šekspir nam u svojim tragedijama ne kazuje kako ćemo skovati svoju ličnu sreću, ali nam kazuje da čovek i kad nije svoje sreće kovač, kad kujući svet i svoju sudbinu, kuje i kali sebe – ima rašta i roditi se, i živeti, i dati svoj život.“ (Klajn 1964:38)

U drami *Otelo* mi imamo taj problem, *Otelo* je druge boje kože, pa primećujemo posledice sa kojima se on suočava u tuđoj državi, možda je ta različitost i presudna kada je formiranje *Otelovog* karaktera u pitanju. Šekspirova veličina leži baš u tome, dostupan je svima i svako može da ga konzumira, onoliko koliko mu je potrebno i kada želi. U današnjem žargonu: „Guru za samopomoć.“ Ne prolazna popularnost, hiljade različitih tumačenja, samo ukazuju na činjenicu da je Šekspirov opus uvek moguće otkrivati iz početka, i dobiti jednu novu verziju, koja nam je u datom trenutku potrebna. To rade književni teoretičari, režiseri i scenaristi konstantno predstavljaju svoju verziju dobro poznatih drama.

Šekspir je, kao kolega i glumac, bio jako lojalan svom izboru pozorišta i glumaca. Ostao je dosledan onome što je započeo sa svojim kolegama. Oni su zapravo krenuli sa radom u takozvanim „javnim pozorištima“ koja su funkcionisala tako što su se predstave održavale u dvorištima gostionica ili u nekim posebnim zgradama na obodima Londona. Publika je bila raznovrsna od prostog naroda do dama sa maskama. Nisu htele da otkrivaju svoje lice jer ta mesta i nisu bila najpristojnija a dame iz dobrog društva.

Ono sa čim se apsolutno slažem jeste verodostojnost likova i događaja koje je Šekspir kreirao. On je život i ljude i opisivao baš onakve kakvi i jesu. Nije ništa dodavao ili oduzimao, kitio ili menjao. Nije bio sklon idealizaciji. Mislim da će budućim generacijama biti jako teško da shvate kako je život zaista bio lep i originalan pre svih tehnoloških izuma, koji su sve pretvorili u relativno i promenljivo.

Kada su u pitanju Šekspir i njegovo predstavljanje publike i ljudi toga vremena, nije bilo ulepšavanja i kićenja. Interesantno je da su u pozorišta dolazili, u deo koji se zove *groundlings*, i jako siromašni ljudi, koje su gospoda nazivali i smrdljivcima (*stinkards*) i njihova karta je bila jako jeftina, koštala je jedan peni, a za taj iznos je bilo moguće kupiti dva jaja. Govorim o ovim javnim pozorištima, jer je u privatnim sve bilo drugačije. Iako je moja tema zlo u tragedijama, ne mogu da ne napravim paralelu između Šekspirovog doba i današnjice. Zašto Šekspir i jeste svestremenski pisac i dramaturg, kao što je to Jan Kot i rekao, naš savremenik.

Šekspir nije mogao da ostane imun na takozvani rat i previranja između dve vrste pozorišta. U drami „Hamlet“ Rozenkranc i kaže kako se nakotila nekakva dečurlija u privatnom pozorištu, prepuno je malih goluždravaca. Rozenkranc zaključuje da deca odnose pobeđu nad „Herkulom i njegovim teretom“. Herkulov teret je globus, a tako se nazivalo Šekspirovo pozorište *Globe*. Na taj način je Šekspir skrenuo pažnju na činjenicu da javna pozorišta trpe zbog postojanja privatnih. Hamlet kaže Poloniju da su glumci izvod i kratak letopis vremena. Zadatak glumaca jeste upravo taj da budu ogledalo prirode. Ja sam ponovo sa indeksom odgledala poslednji komad koji je pred smrt režirao jedinstveni Jagoš Marković, a to je drama *Magbet* u Narodnom pozorištu. Premijera je bila u novembru 2022. godine, a ja sam početkom 2023. sa

zadovoljstvom i znatiželjom odgledala predstavu. Prelepo postavljena drama, poznati i odlični glumci poput Nataše Ninković i Nebojše Dugalića, kao i muzika, kostimi i scenografija. Jednom rečju, savršeno. Kao da je poznati kreator današnjice Rik Ovens potpisao svu garderobu koju su glumci nosili, pa došao u Beograd da organizuje svoj *fashion show*. Veštice su bile „savršene“, sve je bilo impresivno. Da bi nam približili izgled Globe teatra gde publika je sedela u krug, i mi u Beogradu smo sedeli na bini, stolice su bile polukružno postavljene oko scene. Jedan detalj mi je jako privukao pažnju, s obzirom na to da sam baš tih dana proučavala dramu *Magbet*, jedan upečatljiv Magbetov monolog mi je ostao u sećanju. Kada mu jave da je leđi Magbet umrla, glumac Nebojša Dugalić, koji je maestralno odglumio Magbeta, u tom trenutku kreće da rida, plače, prevrće se na sceni. Ja sam se iznenadila, jer to jasno iskazivanje emocija, tuge i očaja, kroz plač i kukanje nisam zamišljala u toj sceni. Kao student koji pažljivo proučava svaki strah i njegovo značenje, izgleda da sam sklona analizi te sam primetila blago nepodudaranje sa onim kako sam ja shvatila trenutno psihičko stanje Magbeta. On u toj sceni kaže sledeće:

„Zaboravio sam skoro ukus straha.
Bilo je doba da mi ohladne čula sva
Kad čujem noćni krik, a kosa mi se
Na strašnu priču digne, nakostreši
Ko da je živa. A sad sam sit užasa;
Grozota me, sad već obična za moje
Ubilačke misli, ne plaši više,
(Vraća se SAJTON)
Otkud taj lelek?
SAJTON: Kraljica je mrtva.
MAGBET: Trebalo je da umre docnije;
Za takvu reč je još bilo vremena.
– Sutra, i sutra, i sutra mili ti
Korakom sitnim iz dana u dan.
Do poslednjeg sloga u knjizi vremena;
I sva naša juče osvetle ludama
Put prašljivoj smrti. – Ugasi se, ugasi, kratka svećo!
Život je sen što hoda, rđav glumac
Što se za časak razmeće i kida
Na pozornici, i ne čuje se za nj.
To je priča lude, puna buke, besa,
I ne znači ništa.“ (V, v.10-30)

Smatram da je *Magbet*, koji se nalazi u jako teškom psihičkom stanju, otupeo na bol, tugu i na život uopšte. Diše, dakle živ je, i jedini komentar na smrt leđi *Magbet* je da je mogla da umre i neki drugi dan. S obzirom na takvu kliničku sliku, sliku „čoveka u izumiranju“, kakvu ja stvaram čitajući original, ne vidim snagu i energiju koju bi *Magbet* imao za takvu prenatrpanu patetiku. Sve je ličilo je na simulaciju „elektrošoka“, na terapiju koja se primenjuje kao poslednja opcija u lečenju raznih depresivnih stanja. Iznenadna i prerana smrt režisera Markovića odnela je i odgovor. Veoma šekspirovski kraj. Odgovora nema i ostaje nagađanje zašto je Marković odabrao da na taj način postavi tu scenu. Umetnost i Šekspir su takvi, fleksibilni, i svima dozvoljava da ih tumačimo kako želimo i osećamo u tom trenutku.

Doktorka Šofranac govori o dvadeset prvom veku i tehnološkom napretku, veštačkoj inteligenciji i uopšte zainteresovanosti mlađih generacija za Šekspira u Srbiji, Engleskoj i uopšte u svetu.

„U njegovoj Engleskoj čuju se glasovi da se đaci na silu 'kljukaju' Šekspirom, pa se u opštoj eroziji klasike mora preispitati i pristup proučavanju Šekspirovih dela, kao i nastavi. S

jedne strane, čini se da je moderan čovek prezasićen Šekspirovom i da je previše površan za njega, s druge strane, globalna zajednica šekspirologa, čini se, nikad nije bila življa: novi pravci proučavanja, postmodernistička tumačenja, brojne konferencije, osvajanje svih kontinenata – Šekspir je u Aziji, recimo, na vrhuncu popularnosti. Bivše zemlje Varšavskog pakta, takođe su razvile svog 'primenjenog Šekspira' u odnosu na dugi period totalitarizma i specifičnosti pojmova slobode, subjektivnosti i subverzije u tom kontekstu.“ (Šofranac 2025: 11)

Pitanje zla u Šekspirovim tragedijama, koje je i tema mog rada, veoma je interesantna i duboka tema. Ovakvu temu i nije moguće iscrpeti samo u analizi pojedinačnih likova i njihovih moralnih odluka, već kao što sam i pokazala neophodno je zaći u dublje ontološke, filozofske i estetske slojeve same dramske strukture. U radu je dokazano i pokazano da zlo u Šekspirovom univerzumu ne funkcioniše kao jednostavna suprotnost dobru, već kao jedna sila, izuzetno dinamična i kompleksna, čiji se oblici kreću od individualne ambicije i želje za moći, preko manipulacije o obmane, do fatalnih egzistencijalnih pitanja o sudbini, pravdi i ljudskoj odgovornosti. Zlo koje je prisutno u tragedijama: *Otelo*, *Magbet*, *Kralj Lir* i *Otelo* dokazuje činjenicu da nije samo puko narušavanje moralnog poretka ili manifestacija spoljašnje sile, već složeni egzistencijalni i psihološki fenomen. Zlo kod Šekspira nadilazi moralnu dihotomiju dobra i zla; ono je deo ljudske prirode, katalizator unutrašnjih i spoljašnjih sukoba, pokretač tragedije i ključ za razumevanje transformacije glavnih junaka tragedije. Pokušala sam da objasnim poreklo zla, kroz zle likove kojima tragedije obiluju. Klaudije, leđi *Magbet* i Jago i Edmund su primeri eksplicitnog zla, svako vođen drugim ambicijama i razlozima. Takvo zlo i zaslužuje višestruka književna i filozofska tumačenja. Šekspir je otvorio prostor za razmatranje zla ne samo kroz ljudsku psihu već i kroz metafizičke i društvene okvire. Mi nemamo kontakt samo sa „pukim grešnicima“, već sa osobama koje rade i misle zlo, jer se kao individue suočavaju sa sopstvenim ograničenjima, težnjom za moći, izdajom, ljubomorom i na samom kraju svojim tragičnim padom.

U kontekstu filozofskih i religijskih tumačenja, zlo se tradicionalno shvata kroz različite paradigme: kao nedostatak dobra (Avgustin), kao posledica slobodne volje (Kant), kao ontološka nužnost (Hegel) ili kao psihološka devijacija (Frojd, Jung, Baron-Koen). U svetlu Šekspirovih tragedija, svi ovi aspekti dolaze do izražaja, ali u specifičnom dramskom obliku. Kod Šekspira, zlo je neodvojivo od unutrašnjeg konflikta junaka, od njihovih strasti, dilema i tragičkih grešaka (hamartija). Ono što se pojavljuje u vidu sile koja likovima daje privid moći, dok ih istovremeno vodi u neminovnu propast. Šekspir je dakle preteča psihoanalize, jer on u elizabetanskoj Engleskoj ima nekonvencijalni pristup problemu zla koje je opšteprisutno i danas, u savremenom dobu. Već tada je ukazao na činjenicu da zlo ima inherentnu dvosmislenost i nepredvidivost. Zlo se u pomenutim tragedijama javlja tamo gde ga najmanje očekujemo. Ako izuzmemo Hamleta, ko bi očekivao da će jedan starac poput kralja Lira da pokrene celu lavinu nesrećnih događaja i tragedija. Podela kraljevstva pred smrt zvuči jednostavno i ne preterano opasno kad bolje razmislimo. Gde tolika ogorčenost jednog starca na samom kraju života jer njegova voljena ćerka nije dovoljno jasno rekla koliko ga voli. Gde je s druge strane zdrav razum te ćerke, kako uopšte terati inat jednom starcu, verovatno senilnom i dementnom? Zlo se očekuje i opasnost vreba na drugim mestima, kod mlađih ljudi. Zar zrelije godine, odsustvo potomstva koje je najveća pokretačka snaga kod roditelja, nije razlog da se životu pristupi iz jednog drugog ugla, mirnijeg, više pomirljivog, i manje ostrašćenog ugla.

Da krenem od *Magbeta* malo detaljnije. Zlo u toj drami poprima formu nezasite ambicije i narastajuće paranoje. Na samom početku drame, *Magbet* je uspešan vojskovođa, cenjen i poštovan od samog kralja. Zla kob se uvukla u zlu leđi *Magbet*, pa pod njenim uticajem i uticajem zlih veštica, nekada časni vojskovođa biva uvučen u spiralu nasilja, zla i ubistva koje se ne može zaustaviti. Njegovo zlo nije apsolutno, već procesualno – ono raste sa svakim ubistvom, dok ne dostigne tačku bez povratka. Zlo koje biva sve veće, iz scene u scenu, paralelno ubija ličnosti

glavnih protagonista. Mogla je da umre i neki drugi dan, kaže Magbet na vest da je ledi Magbet preminula. Ledi Magbet njegova muza, zvezda vodilja i izvor zla sa kog je pio vodu. Ako je na vest o njenoj smrti Magbet potpuno indiferentan znači da je ipak on umro pre nje. Postavlja se pitanje: „Šta je od njega ostalo?“ Ostalo je „ništa“, iako je još uvek diše. Mislim da je Šekspir ovde imao nameru da pokaže, i to veoma eksplicitno, kako je to živ čovek „mrtav“. Mrtav je, otupeo, jer se zlo, koje je demonstrirao i sprovodio, uselilo u njega, i napravilo mu je pakao u glavi, kakav on, apsolutno se slažemo i zaslužuje. On živ ispašta. Možemo reći da pored mnogo žrtava koje su nepravедno izgubile živote zbog krvavog pira bračnog para Magbet drama ima optimistički kraj koji obećava lepšu budućnost.

Šekspirovo zlo dakle nije statično, niti unapred zadato, već se razvija i menja, prilagođava okolnostima i psihološkim stanjima junaka.

U „Hamletu“ problem zla nije u samom činu ubistva, već u moralnoj paralizi junaka koji ne može da odredi pravi trenutak za delovanje. Hamletovo zlo je egzistencijalno – ono se ogleda u njegovom unutrašnjem rascepu, u stalnom propitivanju smisla osvete, smrti i pravde. Šekspir ovde pokazuje da je zlo često vezano za nesigurnost i sumnju, za odsustvo jasnog etičkog kompasa. Hamletova dilema otkriva duboku nesigurnost u vezi sa pravdom i samim odgovorom na zlo, dok je njegov pokušaj osvete osuđen na propast, ostavljajući iza sebe kaos i smrt. Dok Magbet, podstaknut zlom ledi Magbet neprestano srlja u zločin, Hamlet ga odlaže, ali obojica završavaju tragično.

Otelova hamartija (tragična greška) je u tome što nije uspeo da se suoči sa sopstvenim arhaičnim psihološkim stanjima, čija je ljubomora samo jedan od simptoma. Šofranac citira profesora renesansne književnosti Metjua Fajka, koji ispitujući post-jungovsku konceptualizaciju u „Otelu“, ilustruje snagu književnosti da oslika i prenese suštinske ljudske istine. Psihološki primitivne slike vrebaju u svačijoj psihi i mogu izazvati razornu štetu, ukoliko se ti primitivni elementi ne izvedu u svest kroz proces individualizacije i, umesto represije, kanališu i integrišu u individualni i društveni rast. Po tom tumačenju, „Otelu“, „Magbet“ i „Kralj Lir“ su drame sa pogubnim uticajem majki. One su uglavnom odsutne sa scene, ali su previše prisutne u njihovim životima, a naročito njihovoj svesti. Jedino je Hamletova majka sve vreme prisutna na sceni, doduše sa malim uticajem na Hamleta i njegove odluke. Njena uloga je svakako negativna. (Šofranac 2025: 27)

Kod Otelovog tragičnog zla imamo poseban oblik manipulativne destruktivnosti oličene u liku Jaga. Zlo se manifestuje kroz Jagovu manipulaciju i Otelovu ljubomoru, koja razara ne samo ljubavni odnos već i sam identitet plemenitog generala i uspešnog ratnika. Za razliku od Magbeta i Hamleta, koji su veoma svesni svojih unutrašnjih dilema, Jago deluje iz čiste zlobe („motiveless malignity“) i bez jasnog motiva, kako ga je opisao Kolridž. To je jedna od najopasnijih vrsta zla koje su prisutne kod Šekspira. Takvi zlo ne traži opravdanje i ne proživljava unutrašnju krizu, već svesno uništava druge zarad vlastitog zadovoljstva.

Kralj Lir kao što sam već i rekla donosi najdublju meditaciju o zlu, gde porodična izdaja, gubitak moći i konačna patnja otkrivaju tragičnu istinu o ljudskoj krhkosti i izolaciji. Likovi Regan i Gonerile predstavljaju izopačenu ambiciju, dok Edmund simbolizuje hladnu racionalnost zla. On vidi moralne vrednosti kao prepreku sopstvenom usponu. Međutim, za razliku od *Magbeta* i *Otele*, u *Kralju Liru* prisutna je i ideja iskupljenja – kroz patnju. Na samom kraju drame Liru su oči konačno otvorene, a um je bistar. Kao da tek sada stiže novu spoznaju o ljubavi, pravdi i ljudskoj sudbini. Ovde se Šekspirov koncept zla prepliće sa hrišćanskom idejom pokajanja, što ovu tragediju i odvaja od ostalih analiziranih dela. Šekspir u svojim tragedijama takođe prevazilazi tradicionalne tragijske koncepte antičke drame, gde je zlo često bilo povezano sa sudbinom i božanskim silama, postavljajući svoje junake kao apsolutne subjekte sopstvenih dela i odgovornosti. Zlo kao što je i ranije rečeno, nije spoljašnji fenomen i

teško se locira, a još teže kažnjava. Prisutno je u najdubljim slojevima ljudske psihe i društvenih odnosa, gde često prerasta u stanje bez povratka. Patnja, ludilo i smrt postaju neizbežne posledice kada se narušavaju unutrašnja ravnoteža i etički poredak. Međutim, čak i u svojim najdestruktivnijim pojavnim oblicima, zlo kod Šekspira ne nosi jednoznačan karakter; ono otvara prostor za spoznaju, introspektivnu transformaciju i paradoksalnu katarzu, koja iako ne donosi obnovu i povratak u prvobitno stanje, koje je nemoguće, pruža uvid u kompleksnost ljudske prirode.

Na metodološkom planu pokazano je da se Šekspirovo delo može analizirati kroz različite teorijske pristupe. Psihoanalitička interpretacija (Frojd, Jung) otkriva unutrašnje konflikte junaka i potisnute traume koje ih vode ka destrukciji.

Filozofska analiza (Hegel, Niče) osvetljava dijalektički odnos dobra i zla, kao i pitanje moći i odgovornosti. Kulturološki i politički pristup omogućava razumevanje Šekspirovih tragedija u kontekstu elizabetanske Engleske, gde su pitanja vlasti, izdaje i moralnog raspada bila centralna tema.

Danas kada se problem zla manifestuje u različitim oblicima – od političkih sukoba do individualnih psiholoških borbi – smatram da je Šekspirova vizija ljudske prirode i dalje izuzetno relevantna. Njegovi junaci nam ne dopuštaju da se zadovoljimo jednostavnim objašnjenjem zla, već nas podstiču da preispitamo granice moralne odgovornosti i etičkog izbora.

Analizirajući različite teorijske pristupe zlu u Šekspirovim tragedijama, smatram da nijedan model ne može u potpunosti obuhvatiti njegovu složenost. Takođe smatram da su sve teorije, svaka na svoj način, doprinele da se Šekspir više približi običnom čoveku, pojasni, prikaže u novom svetlu koje pomera granice svega što je do sada rečeno, pokazano i prikazano.

Ipak kombinacija psihoanalitičke i filozofske perspektive – posebno Frojdove ideje o potisnutoj krivici i Hegelove dijalektike zla – pruža najproduktivniji okvir za razumevanje unutrašnjih dilema i postupaka njegovih junaka.

Iz perspektive višegodišnjeg izučavanja Šekspira, njegovog kompletnog opusa, a naročito tragedija, mogu sa sigurnošću da kažem da je u pitanju složen i dinamičan proces. Njegove tragedije ne nude jednoznačne odgovore, već svaki put iznova teraju na razmišljanje, što ih i čini univerzalnim delima, podjednako relevantnim za elizabetansku publiku i za savremenog čitaoca. Šekspir kao savremenik, Šekspir kao uzor, Šekspir je uvek i svuda kada želimo da nekom stavimo do znanja da smo obrazovani i književno dobro potkovani. Šekspirovi citati su svuda, kao i njegove kovanice kojih je više od 7000. „To be or not to be“, svima dobro poznata, i sami smo svakog dana pred nekom dilemom. „Love is blind“ (Ljubav je slepa) kaže Šekspir no danas je to više sporazum shvaćen kao „deal“ ili „win-win“ situacija. Tragično je koliko je ljubav devalvirala od doba renesanse do danas.

Zaključak je da je Šekspirova vizija zla veoma slojevita, višeznačna i nerazdvojna od pitanja ljudske sudbine i etičkih dilema. Zlo u pomenutim tragedijama nije jednostavno oličenje demonskih sila ili metafizičkih principa, već proces koji oblikuje karakter, društvene okolnosti i unutrašnje strasti junaka. Njegovi likovi nisu puki predstavnici moralnih apsoluta, već složeni ljudi, čije odluke se odražavaju univerzalne ljudske konflikte. Svako doba ima svog Hamleta i svoje vreme koje je izašlo iz zgloba.

Baš kao što njegovi junaci ostaju zarobljeni između sopstvenih želja i moralnih dilema, tako i mi čitaoci i tumači, ostajemo suočeni sa istim pitanjima – šta je zlo, kako ga prepoznati i kako se prema njemu treba postaviti? Tumačenje zla u Šekspirovoj interpretaciji postaje bezvremenska meditacija o ljudskoj sudbini, moralnim izborima i granicama ljudske borbe za

egzistenciju. Zlo, njegova tačna definicija i predviđanje kada će se pojaviti, gde je logično očekivati ga, ostaje i dalje neuhvatljivo, višeznačno i paradoksalno – kao i sama suština ljudskog postojanja. Klajn kaže da „Otelo“ nije drama ljubomore ili oklevetane nevinosti ili razočaranog poverenja, već tragedija čovečnosti okružene nečoveštvom „viših“ rasa i civilizacija i zverstvom samoljubivih otpadnika i izdajnika. Međutim, „Otelo“ je duboko optimistična drama, iako njeni glavni akteri umiru. Fizički su mrtvi, ali su ostali da žive njihovi ideali. Ova drama jača veru u pravo i dužnost istinskih „gospodara života“ da upravljanje životom, ljudskim sudbinama uzmu iz zlih kandži poganih režisera. Borba čoveka za slobodu, ljubav, vera u budućnost su ostale neokaljane i čine Šekspira još jedanput toliko velikim i nama blizu.

Jedno je izvesno, život i sreću ne možemo programirati i definisati, baš kao što ne možemo na jedan način i tumačiti Šekspira. Bitno je voleti život, ceniti svako novo jutro i svoj mali krug velikih ljudi. Okruženi smo zlom. Jedan Klaudije sigurno živi u svakoj ulici, verujem da Jagovo zlo teče venama mnogih slučajnih prolaznika. Zlo je sastavni deo života. Ne dozvolimo da zlo oko nas probudi zlo u nama.

Vladeta Jerotić je u jednom gostovanju izjavio: „Ako ne postanemo bolji, postaćemo gori.“ Nikolaj Gogolj je davno rekao: „Do jednostavnosti treba narasti.“ Put do jednostavnosti je dug i težak.

Zlo se ne rađa u potpunom mraku, već iz senke vrline, iz ambicije koja nadvlada čast, iz ljubavi koja se izopači u posesivnost, iz razuma koji se pokori iskušenju. Dobro i zlo trče zajedno, kaže Jerotić. Trka traje od samog postanka života, a pobednika i dalje nemamo. Dobro i zlo su ozbiljni rivali. Ja znam za koga navijam, a vi?

Spisak literature

1. ADELMAN, Janet (ed): *Suffocating Mothers – Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare Plays, Hamlet to the Tempest*, New York, Routledge, 1992
2. ARISTOTEL, *Rasprava o duši*, Unireks, Podgorica, 2008
3. AVGUSTIN, Sveti. *Država božja*, CID, Podgorica, 2004
4. AVGUSTIN, Sveti. *Ispovesti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2017
5. BACON, Francis. *Essays*, Penguin Classics, London, 1985
6. BARKER, Deborah and KAMPS, Ivo. *Shakespeare and Gender*, Verso
7. BARON KOEN, Sajmon. *Psihologija zla*, Clio, Beograd, 2013
8. BEČANOVIĆ-NIKOLIĆ, Zorica. *Šekspir iza ogledala*, Geopoetika, Beograd, 2007
9. BELL, John. *On Shakespeare*, Sydney, Allen and Unwin, 2012
10. BLOOM, Harold (ed). *Macbeth*, New York, Chelsea House Publication, 1991
11. BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998
12. BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy*, London, Oxford University Press, 1904
13. BULATOVIĆ, Marija, izvor academia.edu
14. BURGESS, Anthony. *Shakespeare*, Penguin Books, 1972
15. CAMPBELL, Lily. *Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion*, London, Methuen & Co Ltd, 1970
16. CAVEL, Stanley. *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, 1987
17. COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lectures on Shakespeare ETC (1818)*, London, J. M. Dent, 1951
18. ČAVOŠKI, Kosta. *Politička filozofija u Šekspirovim dramama*, Catena Mundi, Beograd, 2019
19. DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihajlovič. *Zločin i kazna*, Školska knjiga, Novi Sad, 2023
20. ĐURIĆ, N. Miloš. *Helenska književnost i komparatistika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1997
21. ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917–1932*, New York: Harcourt, Brace and Company
22. ERAZMO ROTERDAMSKI. *Pohvala ludosti*, Plato izdavaštvo, Beograd, 2020
23. ESCOLME, Bridget. *Emotional Excess on the Shakespearean Tragedy*
24. FOLEY, E. and COATES, B. *Shakespeare for Grown-Ups*, Square Peg, 2014
25. FROJD, Sigmund. *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1970
26. FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957
27. GRADY, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, Oxford University Press, 2002
28. GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton UP, 2001
29. GRINBLAT, Stiven. *Tiranin*, Vulkan izdavaštvo, Beograd, 2020
30. GRINBLAT, Stiven. *Vil iz Stratforda: Kako je Šekspir postao Šekspir*, Portalibris, 2006
31. HAZLITT, William. *Othello – from Characters of Shakespeare's Plays*, u: Bloom, Harold (ed). *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Othello*, New York: Infobase Publishing, 2008
32. HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Clarendon Press, Oxford, 1975
33. EAGLTON, Terry. *William Shakespear*, Basil Blackwell Ltd, 1986

34. IGO, Viktor. *Šekspir*, Službeni glasnik, 2009
35. JACOBS, Michael. *Shakespeare on the Couch*, Routledge, 2008
36. JARDINE, L. "Why should he call her whore? Defamation and Desdemona's Case", u: *Reading Shakespeare Historically*, Routledge, 1996
37. JASPERS, Karl. *Filozofija*, Naučna knjiga, Beograd, 1957
38. JEROTIĆ, Vladeta. *Dobro i zlo trče zajedno*, Ars Libri, Beograd, 2017
39. JEROTIĆ, Vladeta. *Dobro pamti, a zlo zaboravlja*, Ars Libri, Beograd, 2016
40. JOHNSON, Samuel. *Johnson on Shakespeare*, London: Henry Frowde, 1908
41. JUNG, Karl Gustav. *Psihološki tipovi*, Kosmos izdavaštvo. Beograd, 2019
42. JUNG, Karl Gustav. *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Medijska knjižara Krug, Beograd, 2015
43. KANT, Imanuel. *Kritika prkličkog uma*, BIGZ, Beograd, 1979
44. KIERKEGAARD, Soren. *The Concept of Anxiety*, Princeton University Press, 1980
45. KLAJN, Hugo. *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd, 1964
46. KNOX, Bernard M. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley: University of California Press, 1964
47. KOSTIĆ, Veselin. *Stvaralaštvo Viljema Šekspira*, SKZ, Beograd, 1994
48. KOSTIĆ, Veselin. *Šekspirov život i svet*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2006
49. KOTT, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*, London, Methuen and Co Ltd, 1964
50. KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*, Harvard University Press, 1980
51. LAJBNIC, Gotfrid Vilhelm. *Teodikeja*, Plato, Beograd, 1993
52. LAMB, Charles and Mary. *Penguin Popular Classics*, 1995
53. MACHIAVELLI, Niccolo. *The Prince*, Hackett Publishing Company, 1976
54. MONTENJ, Mišel de. *Ogledi*, SKZ, Beograd, 2020
55. MOUSELY, Andy. *Re-Humanising Shakespeare*, Edinburgh University, 2007
56. MOR, Tomas. *Utopija*, Ukronija, Beograd, 2024
57. NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy*, Penguin Books, London, 1993
58. NIČE, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*, Oktoih, Podgorica, 1998
59. ODN, V. H. *Predavanja o Šekspiru*, Službeni glasnik, 2019
60. POPOVIĆ, Vladeta. *Život i delo Viljema Šekspira*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1999
61. RIBNER, Irving. *Patterns in Shakespearean Tragedy*, London, 1960
62. SAVIĆ REBAC, Anica. *Duh helenstva*, Službeni glasnik, 2015
63. SERPIERI, Alessandro. *Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama*, u: Drakakis, John (ed). *Alternative Shakespeares*, Routledge, 2002
64. SHWARTZ, Murray i KAHN, Coppelja (eds). *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, Johns Hopkins University Press, 1980
65. SPINOZA, Baruh. *Etika*, ITV Centar Plus, Beograd, 2019
66. SPREMIĆ, Milica. *Politika, subverzija, moć: novoistorijska tumačenja Šekspirovih velikih tragedija*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2011
67. STALLYBRASS, P. *Macbeth and Witchcraft*, u: Wofford, S.L. (ed). *Shakespeare's Late Tragedies: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, 1996
68. ŠEKSPIR, Vilijam. *Velike tragedije*, Vulkan izdavaštvo, Beograd, 2022 (prevodi iz ovog izdanja su korišćeni u radu)
69. ŠEKSPIR, Viljem. *Drame*, Sarajevo, Svjetlost, 1987 (prevodi iz ovog izdanja su korišćeni u radu)
70. TREBJEŠANIN, Žarko; MIJATOVIĆ, Luka, *Psihologija ličnosti*, ICF, Beograd, 2023
71. VITEZICA, Vinko. *Studija o Hamletu*, Akcionarska štamparija, Beograd, 1924

72. WAYNE, Valerie. *The Matter of Difference*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1991
73. WELLS, Stanley. *Shakespeare, Sex and Love*, Oxford University Press, 2010

Ilustracije:

Slika 1: *William Shakespeare*, George Vertue, John Taylor, 1719; (metmuseum.org)

Slika 2: *The Globe Theatre*, Wenceslaus Hollar, 1810, (collections.britishart.yale.edu)

Slika 3: *King Lear*; James Barry, 1776; (collections.britishart.yale.edu)

Slika 4: *Hamlet, Prince of Denmark: Act I, Scene iv, Platform before the Palace of Elsinore – Hamlet, Horatio, Marcellus and the Ghost*; Robert Thew, 1803; (collections.britishart.yale.edu)

Slika 5: *Othello, Act II, Scene I, A Platform – Desdemona, Othello etc*; Thomas Ryder, 1803; (collections.britishart.yale.edu)

Slika 6: *The Three Witches*; Peltro W. Tomkins, 1786; (collections.britishart.yale.edu)

Biografija autora

Aleksandra Joličić rođena je 1975. godine u Baru. Završila je gimnaziju 1994. godine u Baru, a osnovne studije na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu na Katedri za engleski jezik i književnost 2002. godine. Master studije na istoj katedri 2010. godine. Vlasnik je agencije za podučavanje stranih jezika od 2001. godine. Sarađivala je sa brojnim firmama i organizacijama. Radila je i kao prevodilac. U nekoliko navrata je boravila u Engleskoj, gde se profesionalno usavršavala iz oblasti metodika rada i kursevi poslovnog engleskog jezika. U avgustu 2000. English Course for International Business, Harrow House International Colleges, Swanage, zatim 2003. Overseas Teacher's Course, ITTC International Teaching and Training Centre, Bournemouth, 2005. završila je još jedan kurs English Course for international Business u Bormutu. Završila je i kurs za simultano i konsektivno prevođenje 2015. godine u Beogradu.

Prilog 1.

Izjava o autorstvu

Ime i prezime autora Aleksandra Jolčić

Broj dosijea 2013/30123

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da disertacija ni u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje diplome studijskih programa drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio/la intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis autora

U Beogradu, 31. 3. 2025.

Jolčić Aleksandra

Prilog 2.

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora Aleksandra Jolčić
Broj dosijea 2043/30423
Studijski program Jezik, književnost, kultura
Naslov rada Ontologija zla u tragedijama Vilijama Šekspira:
Kralj Lear, Hamlet, Oteló i Makbet
Mentor Prof. dr. Nataša Šafranac

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predala radi pohranjivanja u **Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci za dobijanje akademskog naziva doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

Potpis autora

U Beogradu, 31.3.2025.

Jolčić Aleksandra

Prilog 3.

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim prilogima predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu, i dostupnu u otvorenom pristupu, mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučila:

1. Autorstvo (CC BY)
2. Autorstvo – nekomercijalno (CC BY-NC)
- ☒ 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada (CC BY-NC-ND)
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima (CC BY-NC-SA)
5. Autorstvo – bez prerada (CC BY-ND)
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima (CC BY-SA)

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci. Kratak opis licenci je sastavni deo ove izjave).

Potpis autora

U Beogradu, 31. 3. 2025.

Jolice Alexandra

1. **Autorstvo.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence, čak i u komercijalne svrhe. Ovo je najslobodnija od svih licenci.

2. **Autorstvo – nekomercijalno.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu dela.

3. **Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela, bez promena, preoblikovanja ili upotrebe dela u svom delu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu dela. U odnosu na sve ostale licence, ovom licencom se ograničava najveći obim prava korišćenja dela.

4. **Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu dela i prerada.

5. **Autorstvo – bez prerada.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela, bez promena, preoblikovanja ili upotrebe dela u svom delu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu dela.

6. **Autorstvo – deliti pod istim uslovima.** Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje dela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu dela i prerada. Slična je softverskim licencama, odnosno licencama otvorenog koda.