

FAHRUDIN KUJUNDŽIĆ

SHAKESPEAREOV *HAMLET*
IZMEĐU KLASIKE I MANIRIZMA

Sažetak

Nastavljajući se na prethodna istraživanja manirizma u historiji evropske umjetnosti, a prvenstveno na knjigu *Dnevnik melankolije* Dževada Karahasana, u ovome radu se specifična unutrašnja proturječja drame Williama Shakespearea pokušavaju razumjeti u napetosti između klasičnog i manirističkog doživljaja svijeta. Na temeljima koje je postavio Gustav Rene Hocke u svojim knjigama o manirizmu, Karahasan je ispitivao odnos između klasične i manirističke dramske tehnike kroz historiju evropske drame. U skladu sa Hockeovim pristupom i Karahasan prepoznaje periode dominacije manirističkog tipa drame. Kao jedan od manirističkih dramskih pisaca navodi se i Shakespeare, ali mu se, među ostalim autorima, ne posvećuju detaljnije analize. Ovaj rad zato pokušava da dalje razvije temeljne Karahasanove teze na primjeru Shakespeareovog *Hamleta*, u kojem se želi prepoznati preplitanje klasične i manirističke dramske tehnike. Na tragu Karahasanove metodologije, fokus će biti na analizama lika, sižea, radnje i dramske situacije, da bi se potom iz tih konkretnih problema dramske tehnike raspravljalo i šire o klasičnoj i manirističkoj slici svijeta u dramskoj književnosti. Tako se u okvirima koje je ponudio Karahasan, u ovome radu želi dodatno problematizirati Shakespeareova pozicija u kontekstu historije manirističke drame. U skladu s tim, cilj ovoga rada nije samo da se potvrde osnovne Karahasanove teze, pošto nam se Shakespeare otkriva još važnijim nego što je to bio slučaj u Karahasanovoj koncepciji.

Ključne riječi: *William Shakespeare, Hamlet, klasika, manirizam, Dževad Karahasan.*

~
O Bože, mogao bih biti zatvoren u orahovu ljusku
i smatrati se kraljem beskrajna prostranstva
da nemam ružnih snova.
Hamlet: II, 2.

1. UVOD

U *Dnevniku melankolije*, u poglavlju *Manirizam u dramskoj književnosti*, Dževad Karahasan je ponudio mogući okvir za razumijevanje historije evropske drame u kontekstu napetosti između klasične i manirističke dramske tehnike. Kao jednog od značajnih manirističkih pisaca, Karahasan je istakao i Williama Shakespearea, ali mu, nažalost, nije posvetio detaljnije analize. U široj historijskoj slici, za Shakespearea se tvrdi da je zajedno sa Jeanom Racineom predstavnik “drugog perioda manirističke drame” (Karahasan, 2004, str. 21), jer se kod njih dvojice vjerovatno najjasnije može vidjeti raspad “kršćanske stvarnosti” i “kršćanskog koncepta svijeta” (Karahasan, 2004, str. 24–25). Tim povodom se sažeto ukazuje na neke ključne Racineove osobine, ali se za Shakespearea samo usput dodaje da njegovi likovi “komuniciraju s mrtvim, s vješticama i duhovima”, što se uzima kao primjer manirističkog “otuđenja od stvarnosti” (Karahasan, 2004, str. 21).

Takav pogled na Shakespearea poslužio je kao povod za ovaj rad, u kojem se želi podrobnije ispitati Shakespeareov slučaj. Karahasanu, doduše, očito nije ni bio cilj temeljita analiza konkretnih primjera, nego mnogo više otkrivanje opće logike klasične i manirističke drame. Međutim, u nizu imenovanih manirističkih dramskih pisaca – a to su Euripid, Aristofan, Shakespeare, Racine i Čehov – primjećujemo da je Shakespeareu očito posvećeno najmanje pažnje. Prihvatajući to kao izazov za dalje istraživanje, u ovome radu ćemo pokušati preispitati Karahasanove teze na primjeru Shakespeareovog *Hamleta*, čija se specifična kompleksnost čini najplodnija.

Pritom ćemo, također, pokušati slijediti i Karahasanov pristup, pošto smatramo da je adekvatno prilagođen samoj temi. Karahasan, naime, tvrdi da je “dramska tehnika”, zapravo, “način artikuliranja određenog koncepta stvarnosti sredstvima dramske književnosti” (Karahasan, 2004, str. 10). Na taj način se šire razmatranje manirističkog doživljaja svijeta želi konkretizirati u unutrašnjim mehanizmima samoga književnog djela. Zato je za Karahasana analiza dramske tehnike u isto vrijeme i ispitivanje “načina na koji je stvarnost jedne epohe prisutna u drami” (Karahasan, 2004, str. 10). U skladu s tim, Karahasan u svojim analizama posebno ističe “osnovne

karakteristike najvažnijih dramskih elemenata (likova, sižea, radnje i dramske situacije)” (Karahasan, 2004, str. 10).

Istim problemima želimo se baviti i na primjeru Shakespeareove tragedije. U tom smislu će nam Karahasanov tekst *Manirizam u dramskoj književnosti* sve vrijeme predstavljati oslonac za naše analize, iako ćemo uvoditi i niz drugih autora, i povodom Shakespearea, i povodom manirizma. Tako ćemo, odlazeći dalje uz pomoć Karahasanovih putokaza, ukazivati i na moguće dodirne tačke sa drugim relevantnim autorima. Na kraju će se i u ovom kontekstu ponovno postaviti pitanje Shakespeareove savremenosti, koja nam se otkriva još važnijom nego što se to sugerira u Karahasanovom tekstu.

Za početak je potrebno još naglasiti da, osim što ćemo se, dakle, u ovome radu mnogo detaljnije baviti Shakespeareom nego što to Karahasan čini, važna je razlika i u tome što manirističkom Shakespeareu nećemo suprotstavljati neki drugi klasični obrazac. Umjesto toga, u samom *Hamletu* ćemo pokušati prepoznati odnos između klasičnog i manirističkog, kao svojevrsno unutrašnje proturječje na kojem se gradi ta drama. I u našem slučaju to će značiti da je Shakespeare maniristički pisac, ali ćemo, također, insistirati i na još uvijek prisutnom sjećanju na nekadašnji klasični red.

2. KLASIČNA I MANIRISTIČKA DRAMA

Karahasan se na početku svog teksta poziva na knjige Gustava Renea Hockea *Svijet kao labirint* i *Manirizam u književnosti*, jasno ističući Hockea kao temelj za svoje analize. Hocke je, po Karahasanovim riječima, “dokazao kontinuitet manirizma u evropskoj književnosti” (Karahasan, 2004, str. 25), tako što je historiju evropske umjetnosti shvatao kao stalno suprostavljanje klasične i manirističke linije: “ta se dvostrukost začinje u antici kao opozicija ‘aticizam-azijanizam’ i proteže se, s različitim nazivima, do naših dana” (Karahasan, 2004, str. 9).

Manirizam kao termin je odranije prisutan u proučavanju evropske umjetnosti. Kao što možemo naći u tradicionalnom *Rečniku književnih termina*, u pitanju je “prvobitno stilski pravac u likovnoj umetnosti poznog

16. v. između renesanse i baroka” (1986, str. 409). Međutim, nasuprot takvom historijskom pogledu, Hocke se, dakle, odlučuje za tipološko definiranje manirizma. Hocke na taj način prihvata i taj historijski definiran manirizam, ali pored njega pokušava da prati slične umjetničke postupke, ne samo izvan granica likovnih umjetnosti, nego kroz čitavu evropsku kulturnu historiju.¹

“Zametak” za svoja istraživanja, kako i sâm otkriva, Hocke je pronašao kod Ernsta Roberta Curtiusa (Hocke, 1991, str. 12). Osnovna teza je prisutna već u Curtiusovoj *Evropskoj književnosti i latinskom srednjovjekovlju*: “U tom smislu shvaćen, manirizam je konstanta evropske književnosti. On je komplementarna pojava klasici svih epoha.” (Curtius, 1971, str. 279) Nasuprot klasičnim uzorima, i uporedo s njima, manirizam se javlja kao otpor, kao “izobličavanje klasike”, manira koja “guši klasičnu normu” (Curtius, 1971, str. 279).

Hocke, međutim, ide još dalje. Prateći i potvrđujući kontinuirani odnos između klasike i manirizma, Hocke posebno ispituje one periode u kojima maniristička linija dominira nad klasičnom. U tim slučajevima manirizam nije samo opozicija zvaničnoj, vladajućoj umjetničkoj praksi. Tada maniristička djela više “nisu individualistički otklon od ‘regularnog toka’” (Karahasan, 2004, str. 10), nego bi se čitave epohe mogle smatrati manirističkima (Hocke, 1991, str. 12), tako da manirizam postaje “dominantan oblik umjetničkog rada i nedvojbeno najtačnija moguća manifestacija koncepta stvarnosti s kojim računa njihovo vrijeme” (Karahasan, 2004, str. 10). Dominacija klasične linije izraz je epohe sa stabilnom slikom svijeta. Nasuprot toga, manirističke epohe su periodi “raspada jednog koncepta svijeta” (Karahasan, 2004, str. 24) i umjetnička artikulacija te duboke krize.

Smatrajući takav pristup manirizmu dokazanim, Karahasan daje svoj doprinos time što kao predmet analize izdvaja evropsku dramu, a temeljne razlike između klasičnog i manirističkog doživljaja svijeta pokušava prepoznati prvenstveno na razini dramske tehnike. Na osnovu toga, i Karahasan će, u skladu sa Hockeom, također ponuditi širu historijsku sliku, tako što će istaći tri velika perioda dominacije manirizma u historiji evropske drame, sa ključnim predstavnicima: Euripidom i Aristofanom za

¹ O historijskom i tipološkom definiranju manirizma vidi detaljnije: Pavličić, 1988, str. 11–37.

prvi period, Shakespeareom i Racineom za drugi te Čehovom za treći. Iako vremenski udaljeni, ti pisci su srodni zato što svjedoče raspadu prethodnih, klasičnih epoha: “Euripid i Aristofan svjedoci su raspada olimpijske religije, Racine i Shakespeare prisustvovali su raspadu kršćanskog koncepta svijeta, a u Čehovljevo vrijeme se već slutio raspad egzaktno-naučnog svijeta kvantitativnog (matematičkog) mišljenja.” (Karahasan, 2004, str. 24)

Pošto je, dakle, i za Karahasana manirizam “izobličavanje klasike”, za potpunije razumijevanje neophodno je uvesti klasični orijentir. Zato će kao antički primjer za klasičnu dramu poslužiti Sofoklov *Edip*, da bi se u odnosu prema njemu mogla jasnije uočiti Euripidova manirističnost u *Medeji*. Sofoklu i Euripidu su posvećene najdetaljnije analize, na koje se poslije nastavljaju, kao potvrda i nadopuna, primjedbe o Aristofanu, Shakespeareu, Racineu i Čehovu. Zato se taj odnos između klasičnog Sofokla i manirističkog Euripida i nama nameće kao ključna binarna opozicija za razradu odnosa između klasičnog i manirističkog kod Shakespearea.

Sofoklo je klasični “pisac savršenog društvenog sklada” (Karahasan, 2004, str. 13). Edip je klasični tragični heroj jer u sebi nosi sudbinu čitave zajednice: “*Edip* počinje kugom koja u Tebi izaziva najveću društvenu krizu od Sfinginih vremena, da bi se već nakon agona Edip-Tiresija ona koncentrirala u Edipovu ličnu krizu.” (Karahasan, 2004, str. 11–12) Djelujući u skladu sa interesima društva koje predstavlja, Edip postaje žrtva kroz koju će se očistiti Teba: “Sofoklovi likovi uvijek osjećaju i misle u skladu sa svojom društvenom funkcijom te djeluju maksimalno u interesu svoje misije.” (Karahasan, 2004, str. 13) Zato čak i kada je samom Edipu jasno da će razrješenje dovesti do njegove propasti, on svjesno nastavlja dalje, u skladu sa ciljem koji je važniji od njega samoga. U tome se pritom može prepoznati klasična harmonija između čovjekove slobode i sudbine, jer Sofoklovi likovi “sve vrijeme rade ono što moraju, ali je stvar u tome što i hoće upravo ono što rade” (Karahasan, 2004, str. 14–15). “Nijedan Sofoklov lik nema u sebi ponora” (Karahasan, 2004, str. 15), zaključuje Karahasan, jer oni su “najprije društvena pa tek onda biološka, psihološka i svaka druga bića” (Karahasan, 2004, str. 13).

Već kod Euripida je jasno da se “harmonični svijet Sofoklove drame raspada” (Karahasan, 2004, str. 16). Tako se u Euripidovim dramama narušava sofoklovski sklad između centralnog lika i društva, “Euripidovi likovi ne žive u svijetu nego nose svijet u sebi” (Karahasan, 2004, str. 19), a “Euripidova drama [se] ne događa u svijetu nego u ljudima” (Karahasan, 2004, str. 18). Zato Medeja više nije nikakva predstavnica Korinta nego je ugrožena strankinja, a njena osveta je prijatna za društvo. Umjesto Sofoklovih puteva prema općem dobru, Euripidova drama se razvija kao razorna unutrašnja borba, na kraju koje nužno “nije rasplet nego katastrofa”, dok poslije svega “ne ostaje preobraženi svijet nego strah” (Karahasan, 2004, str. 18). Sofoklova tragedija je konstruirala objektivnu sliku jednog harmoničnog svijeta, dok je Euripidov svijet “subjektivan, fantastičan, individualistički zatvoren i nerazumljiv”, “svijet koji nema objektivnih vrijednosti” (Karahasan, 2004, str. 19–20).

Redajući prethodne teze i čitajući uporedo s njima *Hamleta*, shvatamo da se kod Shakespearea, zapravo, prepliću klasične i manirističke osobine. Ovako postavljeno, nemoguće je jednoznačno svrstati lik Hamleta između klasičnog Edipa i manirističke Medeje, pošto se neke Edipove i Medejine suprotnosti očito susreću u Hamletu. Zato, iako prihvatamo Karahasanovu odrednicu o Shakespeareu kao manirističkom piscu, izgleda da nam ovaj put uopće ne treba neki drugi klasični primjer u odnosu na koji bismo gledali na manirističkog Shakespearea: ta “dvostrukost” je već prisutna u samome *Hamletu*, kao da Shakespeare u isto vrijeme pokušava da gradi klasičnu cjelinu, da bi je potom maniristički doveo u pitanje.

3. SHAKESPEAREOVA KLASIČNOST

Okvir *Hamleta* je očito klasičan, od opće krize na početku do obećanja novog početka na kraju. U prvom činu se i kod Shakespearea jasno postavlja klasična dramska situacija tragedije. Horacije (I, 1) upućuje na znakove na zemlji i nebu, “glasnike koji uvijek zlo najavljuju” (Shakspeare, 2004, str. 26), a stražar Marcel (I, 4) izgovara slavnu repliku: “Nešto je trulo u državi Danskoj” (Shakspeare, 2004, str. 52). Uvode se osnovne informacije o aktualnim napetostima između Danske i Norveške, a Duh Hamletovog oca

otkriva svoju smrt kao ubistvo. To ubistvo je ključno, jer kako poslije govori Rosencrantz (III, 3): “Kada umre kralj, ne umire / Sam, nego kao vrtlog za sobom povuče / Sve oko sebe” (Shakspeare, 2004, str. 131).

Dakle, kao kod Sofokla, i kao u klasičnoj grčkoj tragediji uopće, razine važnosti događaja se i kod Shakespearea dozivaju: kriza je na vrhu, nasilno je smijenjen kralj, kriza je zato nužno i u čitavom društvu, a sve to dovodi do poremećaja i u kosmosu. Ubistvo kralja za sobom povlači sve oko sebe zato što su, kako naglašava i Jan Kott, kraljevi kod Shakespearea još uvijek “pomazanici”, pa samim tim “sakralne ličnosti” (Kott, 1974, str. 266). Smjena na vrhu kod Shakespearea nije samo društveni ili politički problem, nego još uvijek korespondira sa redom u čitavom kosmosu. Zato kada Hamlet za Dansku kaže da je zatvor, podrazumijeva se da je zatvor i cijeli svijet (II, 2): “I to krasan; u njemu ima mnogo samica, ćelija i tamnica, a Danska je jedna od najgorih” (Shakspeare, 2004, str. 83-84).

Jasne su paralele i sa radnjom Sofoklovog klasičnog *Edipa*, jer je i tu ubistvo prethodnog kralja problem koji se morao riješiti da bi se povukla kuga iz Tebe. Pritom, kao kod Sofokla, i Shakespeareov kraj će biti potpuno razotkrivanje istine, saznanje koje će skupo platiti svi oni koji su učestvovali u prethodnoj krizi. Uz predsmrtno Hamletovo odobravanje, Fortinbras će doći kao obećanje da će se život ponovo nastaviti, dok će Horaciju biti ostavljen zadatak da svjedoči o nesreći. To je klasični kraj tragedije, koji i kod Shakespearea podrazumijeva “spoj patnje i radosti, tužbalice nad padom čovjeka i veselja zbog uskrsnuća njegova duha”, kao što je to formulisao George Steiner u *Smrti tragedije* (Steiner, 1979, str. 17).

Unutar takvog okvira, i Hamlet kao lik na početku drame se uvodi kao klasični tragički heroj. U razgovoru Hamleta i Duha uspostavlja se kontakt između svijeta živih i svijeta mrtvih, tako da je već tu jasno da se Hamlet neće suočavati samo sa porodičnim spletkama, jer on svoj zadatak dobija iz onostranosti, pošto je pojavljivanje duha ustvari čudo, kako je primijetio i Horacije (I, 2). Pritom, Duh se ne obraća Hamletu samo kao otac, nego i dalje govori u skladu sa kraljevskom odgovornošću. Zato Duh čak i na svoju smrt gleda u odnosu prema društvu (I, 5): “...tako je sva Danska /

Krivotvorenim prikazom o mojoj smrti / Grubo prevarena...” (Shakespeare, 2004, str. 56), te isto tako formulira i svoj zahtjev: “Ne daj da krevet kraljevski u Danskoj bude / Log razblude i kletog rodoskrvnuća” (Shakespeare, 2004, str. 57). Duh pritom dodatno naglašava Hamletu da nema potrebe baviti se majkom, nju neka “nebu [...] prepusti” (Shakespeare, 2004, str. 57). Iako se Hamleta ubistvo tiče duboko lično, pošto su u pitanju njegovi roditelji, njegova je obaveza, dakle, da djeluje u skladu sa potrebama društva, kao što je Karahasan isticao i povodom Sofoklovih klasičnih likova.

Na Hamleta isto tako gleda i Laert (I, 4), kada savjetuje Ofeliji da pazi jer “on nije svoj gospodar” (Shakespeare, 2004, str. 42-43), pošto mora da djeluje u ime društva koje predstavlja. Zato čak i Klaudije, u želji da se zaštiti od opasnosti koja mu prijete sa Hamletove strane, osim o Gertrudi mora da razmišlja i o tome kako će narod reagovati (IV, 3), “jer on je omilio prevrtljivom mnoštvu” (Shakespeare, 2004, str. 152). I sâm Hamlet na kraju od Horacija traži da objasni svima neupućenima šta se desilo, a svoje posljednje riječi posvećuje podršci Fortinbrasu kao novom kralju.

Sve to smo, dakle, kao model, imali i u klasičnoj grčkoj tragediji, a Shakespeareova obnova tragedije je u tom smislu jedna od najuspješnijih, od svih brojnih pokušaja u historiji evropske drame. Postoji pritom i jedna značajna razlika koju treba uzeti u obzir, jer umjesto stare olimpijske religije Shakespeare sada računa sa kršćanskim konceptom svijeta i kršćanskim vrijednostima. Francis Fergusson u *Pojmu pozorišta* tim povodom ukazuje na značajne izvore u kojima se ističe i dalje živo kršćansko srednjovjekovno nasljeđe kod Shakespearea. (Fergusson, 1979, str. 156–161).²

Ali i na tom primjeru se, također, može prepoznati Shakespeareova klasičnost, jer klasični pisci redovno nude velike sinteze, kao što to na jednom mjestu u nastavku svoje knjige tvrdi Karahasan povodom Johanna Wolfganga Goethea: “klasičnost koja se, kao kod svakog klasika, manifestira upravo u sposobnosti da sjedini duhovne činjenice međusobno polemički suprotstavljene” (Karahasan, 2004, str. 96). Shakespeare je jedan od pisaca koji je uspio da pomiri antičku i srednjovjekovnu dramsku tradiciju, između

² Posebno vrijedi izdvojiti analize E. M. W. Tillyarda u knjizi *The Elizabethan World Picture* (1943).

kojih je historija bilježila naglašen diskontinuitet. U srednjem vijeku nije postojala “kršćanska tragedija”, brojni njeni unutrašnji mehanizmi su suviše paganski, tako da je umjesto nje kršćansko srednjovjekovlje otkrilo svoje misterije, moralitete i mirakule, koji su bili nešto novo i po mnogo čemu drugačije (Klaić, 1988). Shakespeare ipak dokazuje da je moguće napisati i tragediju u kršćanskom svijetu, kao dramu koja će u antičku formu uvesti kršćanske probleme, pa tako otvoriti i kršćanska pitanja kojima se grčka tragedija nije bavila.

Moglo bi se reći da je upravo još uvijek prisutan kršćanski koncept svijeta i omogućio Shakespeareu da obnovi tragediju, zato što tragedija presudno podrazumijeva cjelovitu sliku svijeta, unutar koje se gleda na čovjeka u najširem mogućem, kosmičkom okviru. Međutim, kako je upozorio Karahasan, na tom planu mogu se tražiti i ključni izvori za Shakespeareov manirizam, jer iako i dalje živa, srednjovjekovna kršćanska slika svijeta suočava se sa krizom i neizbježno se postepeno otvara prema modernim vremenima.

I Fergusson je, također, svoje analize završio sa primjedbom o najavama raspadanja Shakespeareovog “velikog ogledala” u “fragmente” (Fergusson, 1979, str. 190). Na isto upućuje i Veselin Kostić u knjizi Šekspirov život i svet, kada u Shakespeareovom vremenu registruje “krizu znanja i raspad tradicionalnog načina mišljenja”, te “naporedno postojanje tradicionalnih i novih pojmova, dubok rasep između zamišljene sheme stvari i stvarnog stanja, sporo odumiranje jedne i mučno rađanje druge slike sveta” (Kostić, 1978, str. 56). Tako je, naprimjer, i Erika Fischer-Lichte, također, shvatala “elizabetansko razdoblje” kao “prijelazno razdoblje” (Fischer-Lichte, 2010, str. 94), u kojem su brojne promjene “navele [...] čovjeka engleske renesanse da posumnja u svoj stoljećima zajamčeni identitet” (Fischer-Lichte, 2010, str. 95). I tako dalje, kod mnogih autora koji su se bavili Shakespeareom možemo pronaći slična razmatranja, koja nam mogu biti od pomoći bez obzira što se ne koriste našom terminologijom koja insistira na napetosti između klasičnog i manirističkog doživljaja svijeta.

U nekim drugim Shakespeareovim dramama, ta kriza će se moći vidjeti i u samome okviru, koji više neće moći da se skladno zaokruži. Likovi će

uzaludno dozivati ucjelinjenje svijeta, ali će strah nadvladavati, slično kao kod Euripida. Ipak, jedan od razloga zašto je u ovome radu odabran *Hamlet* upravo je taj što se okvir uspijeva na kraju zatvoriti, ali se zato unutar njega, iznutra otvaraju problemi, koji umjesto potvrde skladnog poretka svijeta ukazuju na njegova duboka proturječja, po čemu nam se Shakespeare zaista, uprkos i svojoj klasičnosti, otkriva kao maniristički pisac.

4. MANIRISTIČKA KRIZA

Iako gledajući cjelinu, i radnja i centralni lik kod Shakespearea okvirno poštuju klasične zahtjeve, u samome razvoju kroz dramu uočavamo mnoga značajna odstupanja.

Fergusson je pokazao da se u *Hamletu* može jasno odrediti “glavna radnja”: “pokušaj da se pronade i uništi skriveni ‘čir’ koji truje život Klaudijeve Danske” (Fergusson, 1979, str. 144). Djelovanje svih likova je usmjereno prema tom cilju, a “kretanje drame kao celine” čini “početak, sredinu i kraj ove radnje u skladu sa tradicionalnom shemom” (Fergusson, 1979, str. 144). Međutim, dalje konkretne analize pokazuju mnoštvo koje se razvija unutar tog klasičnog okvira: “radnja je osvetljena iz tako mnogo uglova da nas zbunjuje bogatstvom” (Fergusson, 1979, str. 144). Brojne scene, paralelni sižejni tokovi, odnosi među likovima i njihove sudbine međusobno uspostavljaju analoške odnose, “kao da kroz celu dramu stalno prelazimo od ogledala do ogledala” (Fergusson, 1979, str. 144). Slično je primijetio i Jovan Hristić, koji ističe kako je “*Hamlet* tragedija u kojoj se svaka ličnost i svaki odnos među ličnostima tako reći kao u ogledalu ogleda u nekoj drugoj ličnosti i nekom drugom odnosu” (Hristić, 1986, str. 25).

U tome bismo zato mogli prepoznati karakteristična maniristička umnožavanja. Hocke je na početku svoje knjige *Svijet kao labirint* pisao o “čaroliji zrcala”, tvrdeći kako se “metafora zrcala” u manirizmu “gotovo pretvara u halucinaciju” (Hocke, 1991, str. 8). I Hocke pritom upozorava na nesigurnost kao rezultat “kombinacije zrcaljenja”: “beskonačno zrcaljenje jest prethodnica apstraktnog labirinta totalne irealnosti” (Hocke, 1991, str. 8). Tako umjesto klasične jasnoće, kroz igru ogledala dobijamo maniristički labirint.

Shakespeare je po Fergussonovim analizama na samoj granici, na “ivici modernog sveta” (Fergusson, 1979, str. 159). Njegova drama se još uvijek ne pretvara “u neki veštački svet iz koga nema izlaza” (Fergusson, 1979, 188), jer i dalje dobro funkcionira “njegovo beskrajno osećanje za analoške odnose” (Fergusson, 1979, str. 189). Pritom je vrlo važna Fergussonova napomena da je težnja za sveobuhvatnim sistemom analogija, ustvari, srednjovjekovno nasljeđe. Kod Shakespearea, međutim, kao da se to dovodi do samoga kraja, do vrhunca koji sada izaziva vrtoglavicu. Umjesto jasnoga reda, složenost koja zbunjuje može se shvatiti kao najava “umnožavanjima moderne kulture koja nemaju zajedničko središte” i put prema “modernom svetu i njegovim fragmentarnim pozorištima” (Fergusson, 1979, str. 189).

Slične manirističke probleme uočavamo i povodom samoga lika Hamleta. Hamletovo djelovanje, naravno, predstavlja jedno od najvećih pitanja u pristupu ovom liku, iz čega su se razvila mnoga različita, nerijetko i suprotstavljena tumačenja.³ Smatramo, ipak, da i tim povodom Karahasanov tip analize može ponuditi korisne uvide. Tako bismo mogli reći da, iako se Hamlet uvodi kao klasični tragični heroj, te na kraju, zaista, ispunjava svoj herojski zadatak, slično kao što se to podrazumijevalo kod klasičnog Sofokla, između te dvije tačke u samom Hamletu se otvaraju ponori koji ga vode prema Euripidovim manirističkim likovima i njihovim unutrašnjim borbama. Tako postavljeno, kao osnovni razlozi mogu se uzeti razrađena Hamletova samosvijest i bogat unutrašnji život, tako da bi se i za njega itekako moglo reći da više nosi svijet u sebi nego što boravi u svijetu, kao što je to Karahasan primijetio za Euripidove likove. To je, pritom, za Shakespearea još izraženije, pošto Shakespeare već može da računa sa počecima modernog evropskog individualizma, dok grčka tragedija još uvijek “nije znala za psihologiju” (Karahasan, 2004, str. 17).

Hamlet zato postavlja previše pitanja za klasičnog tragičnog heroja. Tragični heroj predstavlja princip, on čini ono što se mora učiniti, po svaku cijenu, poput Sofoklovog Edipa, ako je potrebno čak i protiv samoga sebe. On je predodređen da postane primjer, nadljudska žrtva za viši cilj. Za društvo koje predstavlja, ali ne samo ni za društvo nego još šire, za red u

³ Vidi jezgrovit pregled i raspravu povodom ključnih aspekata ove teme: Bradley, 1992, str. 64–107.

kosmosu. “Vrijeme je razglobljeno”, govori zato Hamlet (I, 5), očito svjestan svega onoga što se od njega očekuje. Ali odmah potom maniristički dodaje: “O, prokleti jad, / Što ikada se rodih da mu vratim sklad!” (Shakespeare, 2004, str. 63).

Carl Schmitt je tim povodom pisao o “hamletizaciji osvetnika”, ističući da Shakespeare preko svog neodlučnog centralnog lika iznevjerava logiku tragedije osvete (Schmitt, 2006, str. 20-21). Kroz problematiziranje tradicionalnog lika osvetnika, mogli bismo reći u skladu sa našim pristupom, uprkos klasičnom okviru, i Hamlet se definitivno otkriva kao maniristički dramski lik. “Hamlet nije samo nasljednik prestola koji pokušava da se osveti zbog očeva ubistva”, kako tvrdi Kott. “Situacija Hamleta ne određuje, u svakom slučaju ne određuje ga jednoznačno. Situacija mu je nametnuta. Hamlet prima tu situaciju, ali istovremeno protiv nje se buni. Prima ulogu, ali sâm je van uloge. On je neko drugi nego njegova uloga. Prerasta je.” (Kott, 1963, str. 70)

Hamlet u drugom činu (II, 2) otvoreno sumnja i u čudo susreta sa Duhom, govoreći čak da je to možda ustvari bio đavo. Iako je prethodno već obećao Duhu da će ga voditi samo njegova zapovijed, Hamlet kao da i dalje ne može da se odrekne samoga sebe, tako da i taj susret propituje u odnosu prema svom karakteru: “A đavo ima moć / Da uzme na se mio lik i, može biti, / Zbog moje slabosti i melankolije, – / Jer on je vrlo moćan s takvim dušama, – / Vara me da me smrvi” (Shakespeare, 2004, str. 99). Tako za Hamleta ni neposredan susret sa onostranošću nije bio dovoljan da se herojski preda principu.

Do “uvjerljivijeg dokaza” Hamlet pokušava doći režirajući predstavu. Priprema i izvođenje *Mišolovke* u tom smislu je reprezentativan primjer Hamletovog manirističkog odlaganja direktnog djelovanja, a u isto vrijeme i Shakespeareovih umnožavanja, jer se u predstavi rekonstruira scena ubistva Hamletovog oca. Umjesto da djeluje u skladu sa jasnom zapovijedi, Hamlet provjerava i sa distance analizira. On daje upute glumcima, piše dodatni tekst i prati reakcije Klaudija. Potpuno posvećen, on se čak upušta u razmatranja o pitanjima umjetnosti općenito, o njenom trenutnom stanju, o odnosu

između glumca i lika kojeg predstavlja, o doživljaju i identifikaciji gledalaca, što je također tipično za manirističku književnost. Kao što je Pavao Pavličić pokazao u svojoj *Poetici manirizma*, maniristička književnost se redovno otvoreno bavi sama sobom. Povodom Hamletovog govora glumcima, Pavličić dodaje: “Takav metatekstualni ekskurs, u kojemu je glavna tema umjetnost (i to baš ona umjetnost u kojoj se refleksija i daje: dok govori o glumi, Hamlet stoji na pozornici i glumi) zamisliv je samo u manirističkom djelu” (Pavličić, 1988, str. 105).

Taj maniristički vrtlog sada prijeti da u sebe uvuče sve. U predstavi će, naravno, Klaudije prepoznati svoj zločin, a *Mišolovka* će se ispostaviti kao jedan korak dalje u radnji. Međutim, čitava ta epizoda govorit će isto tako mnogo i o samome Hamletu, jer i Hamlet je ustvari glumac u svojoj “predstavi”, tj. u svojim kompliciranim planovima koji bi trebali dovesti do osвете. “Na predstavu već idu”, komentira Hamlet dolazak gledalaca (III, 2), pa dodaje za sebe: “moram biti lud” (Shakespeare, 2004, str. 113), te tako sâm naglašava da i on glumi. Ali ni tu nije kraj, jer dok predstava u predstavi, s jedne strane komentira radnju koju smo prethodno pratili i koja će se dalje nastaviti, ona s druge strane razotkriva da to sve što pratimo je, također, predstava.

Zato bismo mogli reći da, umjesto da je jednostavno djelovao u skladu sa naredbom poput klasičnog tragičnog heroja, Hamlet nas je svojim dilemama doveo čak dotle da u njemu ustvari prepoznamo književni lik. U tom smislu, kada kod Heinera Müllera, u fragmentarnoj obradi XX stoljeća, Hamlet skine kostim i, distancirajući se od samoga sebe, počne da nam se obraća kao glumac koji igra Hamleta, Müller samo do kraja odvodi nešto što smo u suštini već imali i kod samoga Shakespearea (Muller, 1985).

Takva maniristička autotematičnost upravo se opravdava širom krizom koju maniristički periodi podrazumijevaju. “Književnost je tada svjesna svoje vlastite konvencionalnosti”, kako objašnjava Pavličić, “pa je zato često sklona da tu konvencionalnost razobličuje, da se nad njom čudi, da je ističe, da se njome poigrava i da od nje pravi temu pojedinih djela” (Pavličić, 1988, str. 17). Uporedo s tim, maniristički autori dovode u pitanje i klasične granice

između stvarnosti i književnosti, pošto se osim književnosti istovremeno neizbježno problematizira i sama stvarnost. Jer Hamlet je možda samo književni lik, ali za Shakespearea je ionako cijeli svijet bio pozornica.

5. ZAKLJUČCI: O HAMLETOVOJ SAVREMENOSTI

Na kraju svog teksta o manirizmu, Karahasan otkriva da je njegov povod, zapravo, bio pokušaj šireg razumijevanja savremene krize i postmodernog svijeta. “Nismo izuzetni u historiji, jer su se prije naše stvarnosti raspale i neke druge” (Karahasan, 2004, str. 25), zaključuje Karahasan. U tom smislu maniristički pisci prethodnih epoha ukazuju nam se kao naši savremenici, jer se u postmodernističkoj drami “na razini dramske tehnike [...] događa ono što se već događalo u drami ranijih postmodernizama i manirizama” (Karahasan, 2004, str. 25).

Kao što smo već naveli, Shakespearea se u tom kontekstu, zajedno sa Racineom, tretira kao svjedok raspada “kršćanskog koncepta svijeta” (Karahasan, 2004, str. 24). Takva veza između Shakespearea i Racinea dodatno govori u prilog tome da se Karahasan, poput Hockea, kreće nešto drugačijim putevima kroz historiju evropske književnosti, pošto u potrazi za tipološki shvaćenim manirizmima prepoznaje srodnost između pisaca koji inače tradicionalno pripadaju različitim književnim epohama (Solar, 2003).

Prihvatamo takav pristup Shakespeareu i smatramo da odnos prema kršćanskom nasljeđu zaista igra izuzetno značajnu ulogu. Međutim, uporedo s tim, želimo dodati i nešto čime se Karahasan ne stiče baviti detaljnije u svojim analizama, a što produbljuje pitanje Shakespeareove savremenosti. Naime, osim dubokih kriza u odnosu prema prethodno stoljećima stabilnoj srednjovjekovnoj slici svijeta, historijski definiran manirizam, također, bitno određuje i skepsa prema renesansi. Primijetio je to i Hocke, na kojeg se, dakle, poziva i Karahasan, koji u *Manirizmu u književnosti* tvrdi da se u Shakespeareovim tragedijama “vodi proces protiv prividne sigurnosti renesanse” (Hocke, 1984, str. 190). Slične teze se mogu naći i kod nekih

drugih autora koji su se bavili historijski definiranim manirizmom. Tako, naprimjer, Umberto Eco u *Povijesti ljepote* također insistira na manirističkom osjećaju “nepripadanja renesansnome svijetu” (Eco, 2004, str. 218). Pavao Pavličić je lijepo formulirao da se maniristi zapravo “još trude da vide stvari na renesansni način, ali im to sve manje uspijeva” (Pavličić, 1988, str. 24).

U tome prepoznamo još jedan aspekt Shakespeareove aktualnosti, koji Karahasan, dakle, ne ističe u svom tekstu. Jer osim što nam je Shakespeare značajan i danas zato što je u svoje vrijeme svjedočio dubokim krizama na historijskim prekretnicama evropske kulture, on je u isto vrijeme, zapravo, već jasno otvarao i probleme modernog svijeta koji je tek nastajao, ako u širem smislu prihvatimo renesansu kao mogući početak modernih vremena.⁴

Shakespeare nam se u tom kontekstu otkriva kao jedna od centralnih tačaka historije evropske književnosti, kao čvorište u kojem se susreću antika i srednji vijek, dok se s druge strane najavljuje i moderni svijet. Tako, na granici, Shakespeare nesumnjivo svjedoči rušenju cjeline kršćanske slike svijeta, ali Hamletova melanholija (Bradley, 1992), “duh ispaćenog samoispitivanja i skepticizma” (Kostić, 1978, str. 56), njegova “supermoderna svest” (Fergusson, 1979, str. 160), “isuviše široko saosećanje i preterano opširne nedoumice” (Fergusson, 1979, str. 189) – pronalaze puteve i do nas, jer najavljuju i proturječja modernog svijeta. Uporedo sa modernom vjerom u čovjeka, historijski definiran manirizam već jasno uvodi i uznemirujuću sumnju, koja će poslije, kao sjenka, pratiti modernog čovjeka sve do danas.

U skladu s tim prepoznamo da je umjesto starog bespogovornog povjerenja u transcendentalno, Hamletu kao modernom čovjeku već potreban uvjerljiviji dokaz, a predstava u predstavi mogla bi se tumačiti i kao svojevrsan moderni eksperiment. “Na posao, moj mozgu” (Shakespeare, 2004, str. 99), kaže sebi Hamlet (II, 2), planirajući kako da upotrijebi glumce za svoju osvetu. Pred početak predstave upućuje u plan i Horacija (III, 2), kao još jednog posmatrača, da bi sve bilo pouzdanije. Glumci igraju ubistvo kralja i sve se potvrđuje, Duh jeste govorio istinu, a Hamlet je potrošio pola

⁴ Kao što to naprimjer čini Tvrтко Kulenović u svom eseju *Moderno i postmoderno*, što je blisko pristupu koji inače njeguje filozofija (Kulenović, 2006).

drame samo da svom razumu, skoro pa eksperimentalno, potvrdi nešto što bi klasični heroj jednostavno prihvatio.

Međutim, ubrzo potom vidimo da čak ni taj dokaz Hamletu nije bio dovoljan, jer će i uprkos njemu nadvladavati nova pitanja i dileme, i dalje ga sputavajući u djelovanju. Sveto je u krizi, ali kod Shakespeare nešto već nije u redu ni sa čovjekom koji postepeno preuzima glavnu ulogu. Hamletov problem, tako, nije samo u sumnji u čudo, jer i poslije uvjerljivijeg dokaza ostaje da ga muči njegov unutrašnji labirint. Karahasan je povodom Euripidovih likova govorio o nadljudskoj snazi njihovih poriva, kojima ne mogu da se odupru (Karahasan, 2004, str. 17). Kod Hamleta izgleda da je to strast za analizom, s tim što uprkos stalnom propitivanju, Hamlet ne može sebe do kraja da razumije. “Al ne znam zašto ponavljam: ‘To treba činiti’”, govori Hamlet već duboko u četvrtom činu (IV, 4), “Kad imam povod, volju, moć i sredstva da to / I učinim” (Shakespeare, 2004, str. 159).

Još jedan je zanimljiv primjer koji upućuje na krizu svetoga, ali istovremeno razotkriva i nesigurnost čovjeka. Dok gledaju predstavu, Ofelija kaže Hamletu da je dobar tumač poput hora u tragedijama (III, 2). I zaista, ne samo povodom predstave u predstavi, nego i u brojnim Hamletovim monolozima kroz dramu otvaraju se dubine na koje je inače u grčkoj tragediji upućivao hor. Tako kod Shakespearea kao da se i taj nekada sveti sloj prenosi sada na čovjeka. Ali preuzimajući na sebe i tu počasnu ulogu, umjesto metafizičke utjehe i metafizičke radosti, o čemu je pisao Friedrich Nietzsche (Nietzsche, 1983, str. 101), što bi odgovaralo klasičnoj tragediji, a također i stabilnom kršćanskom doživljaju svijeta, te umjesto veličanja čovjeka, što bi podrazumijevao nadolazeći moderni svijet, kod Hamleta se otkriva manirišćka melanholija.

“Kakvo je remek-djelo čovjek! Kako plemenit umom! Tako neizmjeran u sposobnosti!”, govori nadahnuto Hamlet (II, 2) – ali odmah slijedi komentar: “A ipak, šta je meni ta kvintesenca praha?” (Shakespeare, 2004, str. 86). Ili kada kaže (II, 2): “O Bože, mogao bih biti zatvoren u orahovu ljusku i smatrati se kraljem beskrajna prostranstva” – da bi na to dodao: “da nemam ružnih snova” (Shakespeare, 2004, str. 84). Ti uznemirujući Hamletovi dodaci nisu

samo svjedočanstvo raspadanja kršćanske stvarnosti, nego kao da su još više upućeni nama, koji smo u međuvremenu, u našem manirizmu XX stoljeća, dočekali raspadanje modernog svijeta i njegovog povjerenja u bezgranične mogućnosti čovjekovog znanja.

IZVOR

Shakespeare, William, 2004. *Hamlet*. Prijevod: Torbarina, Josip. Sarajevo: Civitas.

LITERATURA

Bradley, A. C., 1992. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan Education.

Curtius, Ernst R., 1971. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Prijevod: Markuš, Stjepan. Zagreb: Matica hrvatska.

Eco, Umberto, 2004. *Povijest ljepote*. Prijevod: Mikšić, Vanda. Zagreb: Hena com.

Fergusson, Francis, 1979. *Pojam pozorišta*. Prijevod: Frajnd, Marta. Beograd: Nolit.

Fischer-Lichte, Erika, 2010. *Povijest drame: Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas – Svezak 1: Od antike do njemačke klasike*. Prijevod: Torjanac, Dubravko. Zagreb: Disput.

Hocke, Gustav Rene, 1984. *Manirizam u književnosti: Alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja*. Prijevod: Stamać, Ante. Zagreb: CEKADE.

Hocke, Gustav Rene, 1991. *Svijet kao labirint: Manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520 do 1650 i u suvremenosti*. Prijevod: Čačinić-Puhovski, Nadežda. Zagreb: August Cesarec.

Hristić, Jovan, 1986. *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga.

Karahasan, Dževad, 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.

Klaić, Dragan, 1988. *Pozorište i drame srednjeg veka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Kostić, Veselin, 1978. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga.

Kott, Jan, 1974. *Jedenje bogova: Studije o grčkim tragedijama*. Prijevod: Vujičić,

Petar. Beograd: Nolit.

Kott, Jan, 1963. Šekspir, naš savremenik. Prijevod: Vujičić, Petar. Beograd: Srpska književna zadruga.

Kulenović, Tvrtko, 2006. "Moderno i postmoderno". *Novi izraz*, br. 33–34, str. 129–138.

Müller, Heiner, 1985. "Hamletmašina". Prijevod: Obad, Vlado. *Prolog/teorija/tekstovi*, broj 1, godište XVII, str. 85–92.

Nietzsche, Friedrich, 1983. *Rođenje tragedije*. Prijevod: Čičin-Šain, Vera. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Pavličić, Pavao, 1988. *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec.

Schmitt, Carl, 2006. *Hamlet or Hecuba: The Irruption of Time into Play*. Prijevod na engleski jezik: Draghici, Simona. Corvaliss: Plutarch Press.

Solar, Milivoj, 2003. *Povijest svjetske književnosti: Kratki pregled*. Zagreb: Golden marketing.

Škreb, Zdenko, ur., et al., 1986. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Steiner, George, 1979. *Smrt tragedije*. Prijevod: Gračan, Giga. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Tillyard, E. M. W., 1943. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus.

SHAKESPEARE'S *HAMLET* BETWEEN CLASSICISM AND MANNERISM

Abstract

Continuing the previous research on mannerism in the history of European art, primarily the book *Dnevnik melankolije* [The Diary of Melancholy] by Dževad Karahasan, this paper tries to understand the specific internal contradictions of William Shakespeare's play in the tension between the classical and mannerist experience of the world. On the foundations laid by Gustav Rene Hocke in his books on mannerism, Karahasan examined the relationship between classical and mannerist dramatic techniques throughout the history of European drama. In accordance with Hocke's approach, Karahasan recognizes periods of domination of the mannerist type of drama. Shakespeare is cited as one of the mannerist playwrights, but, among other authors, no detailed analysis is devoted to him. This paper, therefore, tries to further develop Karahasan's basic theses on the example of Shakespeare's *Hamlet*, in which we want to recognize the intertwining of classical and mannerist dramatic techniques. Following Karahasan's methodology, the focus will be on the analysis of the character, plot, action and dramatic situation, and then from these specific problems of dramatic technique, the classical and mannerist image of the world in dramatic literature will be discussed. Thus, within the framework offered by Karahasan, this paper seeks to further problematize Shakespeare's position in the context of the history of mannerist drama. Therefore, this paper is aimed beyond just confirming Karahasan's basic theses - we perceived Shakespeare as even more important than it was the case in Karahasan's conception.

Key words: *William Shakespeare, Hamlet, classicism, mannerism, Dževad Karahasan.*