

hamlet i edip

andre loran

Dok je u tradiconalnom tumačenju, inspirisanom spisima Getea i Kolridža, Hamlet smatran za tragediju karaktera, šekspirologija naših dana pronalazi u komadu religioznu dramu čiji opšti doseg prevazilazi slučaj usamljenog danskog kraljevića. Primedba H.D.F. Kitoea da »Hamlet nije središte drame, već da je epicentar« ističe originalni i plodonosni karakter ovakve ocene: ukaljanost je sveprisutna u Hamletu, ona čini duhovnu pozadinu, a lična tragedija danskog kraljevića služi pre svega njenom obelodanjenju.

Povodom Hamleta i Edipa, Frensis Fergasn, pisac Pojam pozorišta, otvara u svakom od ova dva dela slično traženje: pokušaj da se otkrije greh i razobliči prevara, želju da se očisti uzurpirani kraljevski presto. Prema Frensisu Fergasnu, Edip i Hamlet ovaploćuju, svako na svoj način, tip heroja žrtvenog jarca, terećenog za zločine zajednice, koji započinju proces preporoda. Prema tom kritičaru, završetak Šekspirove tragedije sličan je epilogu Sofoklove: u Elsinoru, kažnjavanje Klaudivija, Hamletova smrt i stupanje na scenu Fortinbrasa obeležavaju početak jednog novog političkog doba; u Tebi, prepoznavanje i proterivanje zločinca omogućuju da se vaspostavi prirodni ciklus i da se očisti Polis².

Po nama, u ovoj sugestivnoj paraleli nije vođeno dovoljno računa o srodnim crtama Edipa i Klaudivija. U Sofokla, Edip je istovremeno ocebica, ubica kralja, uzurpator i rodoskrvni sin, stecište okuženosti; »njega neće primiti ni zemlja niti svetlost niti sveti dažd«. U Šekspirovoj drami, ubica je Klaudivije, bratoubica (a ne ocebica), rodoskrvni muž, uzurpator prestola, izvor greha i okuženosti. Poput Edipa, danski vladalac je samo kraljev dvojnik, karnevalski samodržac, *pharmakos* okončanja godine koji će neumotljivo biti umrčen: Hamlet naziva svoga strica »paunom«, »majmunom«, »lupežom« (ta sprdnja od kralja/ Taj kesaroš države ove, carstva što je ukro...³). Spremajuci se da Hamletu slomi vrat, Klaudivije je obuzet »ubilačkim mahnitajem« kao Edip koji osuđuje Kreonta na smrt a ne na progon.

Hamlet, kao i Edip, otvara jednu istragu u kojoj pada on sam. Ni jedan ni drugi ne mogu pobeći od svoje sudbine: oni su, kao što to tvrdi Žak Laka-rijer (Jacques Lacarriere) heroji u »vlasti prošlosti«, žrtve strašnih predaka, moćnih pokojnika⁴. Ipak, dok stari tehanski kralj postaje od prokletog progno- njenja sveti zaštitnik, kako nam kazuje Edip u Kolonu, u jednom vohoru apo- teoze, Hamlet ne upoznaje to preobraženje; on vlada prelazno nekoliko ča- saka pre nego što je zaplovio u smrt. Pogrešno bi bilo, dakle, natezati pore- denje dvojice heroja i ne istaći neuklonive razlike. Edip, čije ime znači istov- remeno »otečenih stopala« i onaj koji zna šta mu znači ime, zaslepljen svo- jom *hybris*, u početku tragedije ne zna istinu, tajnu svoga života. On živi u svetu privida i rekonstruiše priču o svojoj prošlosti na logičan, ali pogrešan način. Hamlet, naprotiv, pritežava tajnu o umorstvu svoga oca, polazi u rat u ime istine protiv laži, noseći lažnu masku »ludila iz lukavstva«, *antic disposition*, koja ga prividno umanjuje. Štaviše, ima se utisak da se ta obrazina na trenutke odista pilepljuje uz njegovo lice i da on nije u stanju da je strgne.

Ispitivanje mita o Edipu može dati jednu novu dimenziju u sučeljavanju Sofoklove tragedije i Šekspirove drame. Izvrsno delo Mari Delkuri (Marie Delcourt), *Oedipe ou la legende du conquerant* (Edip ili legenda o osvaja- ču)⁵, omogućuje nam otkriće bliskih odnosa između predanja o Edipu i le- gende o Hamletu koju su ispričali Sakso (Saxo) i Belforest (Belleforest), a obradio Šekspir. Mi nameravamo da istorijskom gledištu te stesnje pridod- damo jedno čitanje psihoanalitičkog nadahnuća, koje nam izgleda osvetljava- juće.

1.

Mari Delkur smatra predanje o Edipu za najpoptuniji od političkih mit- ova. Epizode u nizu u predanju »prenose na mitski plan jedarposebno bog- at skup obreda, koji su, pripisali iz vrlo različitih vremena, verovanja i pod- tekst, svi vezani za ideju »kraljevstva«. Spisateljica ističe u tebankskom pre- danju »teme koje imaju za poreklo obrede posvećivanja ili obrede naslediva- nja ubistvom«, čija je priroda očigledno nespojiva s porodicom. U trenutku kad je sistem porodice zamenio sistem rodova, »moral pun obzira za poro- dična osećanja« je preradio i ublažio tu nasilničku težnju menjajući su- štinske datosti prvobitnog predanja⁶. Tako, proročišta, gonjenje kopiladi (a ne više zakonitih sinova), stavljanje dede ili strica na mesto oca koji pre- ti, nepoznavanje ili slučajno ubistvo njegovo, izmišljeni su docnije. Mari Delkur se udaljuje, u neku ruku, od predanja; ona ga oslobada naslaganih nanosa i iznosi na videlo prvobitno jezgro: protivnost između mladoga i staroga kra- lja, suparništvo između oca i sina, koje »vodi poreklo od volje za moć«. Ta gledišta se neposredno odnose na Hamleta. Tema osvajanja moći nalazi se u središtu legende o danskom kraljeviću. Tema o suparništvu između oca i sina stalno je prisutna u njemu; ona se pokazuje u prizorima koji prikazuju poniženje ili ubistvo roditeljskih likova.

A

Prva epizoda iz predanja o Edipu je *ostavljanje deteta*, iskušenje u ko- jem Mari Delkur vidi pre svega božji sud, koji »ima moć da proglasi sposob- nim pridošlicu i da ga uvede u društvenu grupu koja nastoji isprva da ga odbaci«. Shodno raznim verzijama predanja, ostavljanje Edipa, naredeno od oca Laja, zbiva se ili na gori Kiteronu, ili na moru u jednoj korpi prepušte- noj talasima. Našu pažnju ovde privlači to ostavljanje na moru. Edip je brat više mitskih heroja koji prolaze kroz slično iskušenje. Ipak, ta deca spasena čudom, nisu proganjena od svojih roditelja, već od deda po majci, koji hoće da kazne svoje kćeri za nedopuštenu vezu i dovedu do pogibli nezakonite potomke. Ima se utisak da je u tom tipu predanja suparništvo između oca i sina osveštano, i da je neprijateljstvo sina prema ocu preneseno na ličnost dede. Frojdovsko tumačenje snova poznaje tu pojavu, proučenu od Karla Abrahama u Studiji *San i Mit*⁷. Ajnej, Telef i Persej, proganjani od svojih de- dova, Stafilos, Alej i Akrisije su pozatvarani, svako sa svojom majkom, ime- nom Roja, Auga ili Panaja, u kovčegne koji su otisnuti u talase.

Pošto su umakli toj opasnosti, ta »božanska« deca, budući vladari, vra- ćaju se u svoju postojbinu ili vladaju u tuđini. To što Persej ubija »slučajem« Akrisija značajno je za prenošenje agresivnosti sina na deda.

Suprotno Edipu, Telef uspeva da izbegne rodoskrvnu: kao pobednik nad Argonautom Idajom, on dobije na dar Augu koju je kralj Teutrant držao kao svoju pokćerku otkako je isplovila u jednom kovčegu na obalama Mi- zije. Međutim, ogromna zmija, poslata od bogova, prepreči se između majke i sina koji se prepoznaju.

Na isti način kao i Edip i ti predodređeni heroji, Amlet je po naređenju svoga tasta zatvoren u ploveći kovčeg koji treba da ga odnese u Englesku: »Tako hoteći da uskori stvar, on(Fengon) pokuša da se pomogne uslugom jednoga stranca, i odredi Kralja Engelaza izvršiteljem seče pritvorne nevino- sti, više voleći da njegov prijatelj ukalja svoj ugled takvom poganštinom, nego da na njega padne ljaga s jednog tako svirepog zlodela u koje je odlu- čio da ga gurne, i zamli ga pismom da požuri ljude«, pripoveda nam Belfo- rest⁸. Amlet je u pratnji dvojice dvorana, nosilaca pisma u kojem Fengon naređuje engleskom kralju smaknuće. Ta epizoda se nalazi u Šekspirovom komadu u daleko zbijenijem obliku nego u Hronici. Amlet iz legende, poput napuštene dece, Telefa ili Ajneja, postaje kralj pošto je dobio ruku kćerke engleskog vladara. Zatim, on kreće Edipovim i Persejevim stazama, vraća se svojoj kući i stupa na kraljevski presto.

»Ubacivanje u kovčeg podrazumeva novo rođenje, život ponovo zapo- čet i često pod novim imenom, presađivanje i uvećavanje moći u novoj do- movini. Heroj otkriva svoje božansko svojstvo. On zauzima neprijateljski i pobednički stav prema kući koja se u prvi mah loše ponela prema njemu«, piše Mari Delkur⁹. Priča o Hamletu takođe se uklapa u tu shemu. Šekspir obrađuje na originalan način motiv povratka. Posle burnog putovanja po moru, Hamlet se vraća u Dansku. Razgaljen, on ponovo pronalazi sebe kao prinčevsku ličnost; eto ga kao »Hamleta Danca«¹⁰ na pogrebu Ofelije. Do- sta, on nije izgubio svoj impulsivni karakter, međutim, on rasuđuje o svome »ludilu« i svojim izlivima histerije s izvanrednom jasnovidošću u rečima upu- ćenim Laertu. U poslednjem trenu života, on ponovo zadobija svoje zako- nito nasleđe, presto.

Sa psihoanalitičkog gledišta, ubacivanje u ploveći kovčeg našli bismo se na iskušenju da vidimo kao simboličko vraćanje *ad uterum*, kao pono- vno rođenje koje omogućuje da se dođe do zrelosti. Tvrdci »Biti spreman to j je sve«¹¹, Hamlet je svršeni čovek koji prihvata sebe i gleda sudbini u oči.

Zbilja, Hamlet je proganjen ne od oca ili od deda, nego od strica. No, taj lik je zamena za očinsko, otac-uzurpator kraljevstva i majke. Ta zamena je u vezi s potiskivanjem agresivnih osećanja sina prema ocu, procesom koji izaziva razbijanje roditeljskog lika u više likova čije prisustvo podvlači, »nadređuje«, po psihoanalitičkom rečniku, značaj edipovske aveti. U Sofo- klovij tragediji slika oca je već rastočena. Ako se zlokobni Lajev lik visoko nadnosio nad scenom, Edip poznaje takođe i dva »dobra« oca: Poliba i Glas- nika, svog »spasioca« koji ga naziva »sinom«¹². U legendi o Amletu, danski heroj mora da se suoči s predstavnicima, strašnim, očinskom autoriteta. Šek- spir umnožava, sa svoje strane, likove mladih (Hamlet, Laert, Fortinbras) da bi istakao suštinski sukob između očeva i dece¹³.

B

Ocebistvo šredstavlja, po Mari Delkur, drugu epizodu u mitu o Edipu. Ona smatra da je ocebistvo Edipovo sećanje na drevni obred u vezi s osv- ajanjem vlasti: »Bez želje da predodređujem ovde nehelenske verzije, verujem da mogu tvrditi da je borba između Oca i Sina rođena iz jednog obreda, borba na smrt koja je omogućavala mladom kralju da nasledi sta- roga kralja. Ceo porodični kontekst, s moralnim pitanjima što ih podrazu- meva, bio je pridodat kasnije u razdoblju kad je nasledivanje očevinsko post- alo ustaljeno«¹⁴. Izgleda da Mari Delkur ilustruje Frojdove teze o potiskivanju i transferu, kada tvrdi: »retke su priče u kojima je borba između staroga i mladoga kralja prikazana u liku oca i sina(. . .). Tako je ili ocebistvo zame- njeno prostim svrgavanjem, ili je pak počinjeno, ali je plod pogreške. U oba slučaja, pesnici izbegavaju da izvedu na scenu zločin koji je u njihovim očima bio najgrozniji od svih. To što su oni često, uprkos zgražanju nad ocebistvom, prikazivali činjenično neprijateljstvo između ljudi dveju različi- tih pokolenja, pokazuje koji je značaj moralo imati nasledivanje umorstvom u prastaroj Grčkoj«¹⁵. Čitajući mit o Edipu, Mari Delkur stavlja naglasak ne na seksualnu ljubomoru dečaka, već na »nestrpljenje s kojim odrasli sin pod- nosi tutorstvo ostarelog oca«¹⁶. Očigledno, ona se ne inspiriše samo Adlero- vim učenjem, već i na Frejzeru, piscu *Zlatne grane*. Poglavlje XXIV tog dela posvećeno je ubijanju svetoga kralja. Tu čitamo povodom opasnosti koju predstavlja slabljenje kraljeve telesne snage: »Opasnost je velika i ozbiljna; jer ako tok prirode zavisi od čoveka-boga, kakve sve katastrofe mogu nastu- piti usled postepenog slabljenja njegovih moći i njihovog konačnog gašenja u momentu njegove smrti? Postoji samo jedan način da se ove opasnosti izbegnu. Čovek-bog mora biti ubijen čim se pokažu simptomi da su nje- gove moći počele da opadaju, i njegova se duša mora preneti na snažnog naslednika pre nego što je ozbiljno oštećena nastalom slabljenjem.«¹⁷ Mari Delkur preuzima za svoj račun ovo zapažanje koje je od velikog značaja za pručavanje mita o Edipu i za izučavanje mita o Hamletu: »nasledivanje um- orstvom je utemeljeno na načelu *nesposobnosti starca* da izvršava kra- ljevsku funkciju. Razlog tome je madijskog reda: onaj koji je izgubio svoju telesnu snagu ne može više da je prenosi na prirodu putem zračenja kao što bi to morao da čini jedan dobar kralj«¹⁸.

Umorstvo oca kraljevstva je počinjeno javno u verzijama što ih prenose Sakso i Belforest, a potajno u Šekspirovom komadu. Amlet iz legende svire- po poseće uohodu u službi svoga tasta, ponižava kralja Engleske otkriva- jući mu njegovo nisko poreklo; na kraju, on ubija Fengona i sve dvorane. U isto vreme, zamene za oca urotili su se protiv pobunjenog sina: Fengon za- dužuje kralja Engleske da ubije Amleta; ostrvski vladalac je saglasan s ubije- nim danskim kraljem, i Hamleta, pošto je postao njegov zet, šalje u Škotsku da ga smakne okrutna Hermetruda.

Najtemljnija promena koju je uneo Šekspir u datosti legende odnosi se na Hamleta oca. Legendarni predak ovoga je Horvendil, čuveni gusar, koji se ne zadovoljava u jednoj osobitoj borbi ubistvom svog »kraljevskog brata«, kralja Norveške, nego uz to šalje na smrt sestru svoga neprijatelja,

»silno veseli i odvažnu ratnicu«²², po kazivanju Belforesta. Ubijeni danski kralj nimalo ne liči na tog slavnog severnog moreplovca. To je jedan onemoćao, ostareli vladar, koji se odmara u svome vrtu, i koji vidno ne uspeva više da zadovolji želje svoje Gertrude, koja se suviše brzo predala »bestidnoj pohoti«²³. On postaje strašan lik koji se javlja na bedemima kraljevskog zamka, duh mučen viđenjem uprljane kraljevske postelje. On nalaže svome sinu, duboko potresenom preudajom svoje majke, krvavu osvetu. Ta sablast razbija ploče svoje grobnice; njegov oklop krije izobličeno telo, pokriveno gnojnim krastama. Zato se ne bi smelo prihvatiti bez ograde tumačenje E. Džonsa, po kojem je prvobitni Lajev lik rascepljen u *Hamletu* na jednog »dobrog«²⁴ oca, staroga kralja i jednog rđavog oca, Klaudija. To tumačenje gubi iz vida dvosmisleni prirodu Hamletovih osećanja prema ocu. On ga idealizuje (»Kralj što na ovog liči k'o Apolon«²⁵) na Satira²⁶; ali, pri kraju I čina, on zove »druže«²⁷ »stara krtica«²⁸ »odlični rovč«²⁹. On ga vređa isto onako kao što vređa Klaudija rečima »taj žabac, mačak, slepi miš«³⁰.

Umrstvo oca je tema koja se vraća u tragediji. Stari kralj je ubijen na spavanju. Priču o njegovom trovanju preneo je on sam, zatim je ona obnovljena u obliku pantomime, a onda u okviru jedne izgovorene scene. Hamlet, u jednom trenutku zanesene sumanutosti, ubija Polonija, uhođu svoga strica. Ubistvo Julija Cezara od njegovog »sina«³¹ Brata, i strašno ubistvo počinjeno od strane mladoga Pira, koji je uživao sekući mačem »Prijava što pade«³², pomenuti u toku radnje, upućuju na središnju temu tragedije. Klaudije je prvo simbolično ubijen od Hamleta-Lukijana, kraljevog »nećaka«³³ u »drami u okviru drame«. Na kraju V čina, Hamlet ga ranjava mačem, zatim ga dokrajči sileći ga da popije otrovni pehar. Sa istinski nagonom snagom, ubilački pokret ne prestaje da se ponavlja od početka do kraja tragedije.

Leševi očeva su često određivani u imaginarnom sistemu drame. Leš otrovanog kralja je prekriven gnusnim krastama. Dok u Belforestovoj Hronici Amlet rasplakuje telo Fengonovog prijatelja i baca ga na smetlišta da ga pojedu svinje, Hamlet se ograničava na to da sakrije leš Polonijev; Kancelar nije »tamo gde on večera, ne tamo gde njega večeraju (...)«, ako ga ne nađete za jedan mesec dana, vaš nos će ga osetiti kad se stepenicama penjete na galeriju«³⁴. Leš savetnika truli od 3. do 5. scene IV čina, na nepoznatom mestu u dvorcu: on je krišom sahranjen, »gde ni mač ni grb ne stoji nad prahom njegovim«³⁵.

Tema o složnosti očeva ili zamena za očeve protiv pobunjenih sinova, naznačena je u legendi i upotunjena u Šekspira. Pokoravajući se Klaudijevom nalogu, stari Norvežanin obuzdava političko slavloljublje svoga nećaka Fortinbrasa; Polonije prisiljava Ofeliju da ne prihvati Hamletove pozive; Klaudije računa na engleskog kralja za pogubljenje Hamleta. Sinovi moraju da podnose nadzor očeva: po naređenju Klaudija, Rozenkranc, Gildenstern i Polonije uhođe Hamleta. Prilikom njegovog sastanka s Ofelijom, kralj glavom se nalazi iza tapiserije! Polonije šalje Rejnalda u Pariz da mu podnese izveštaj o vladanju njegovog sina Laerta.

Ispitivanja rasparčanih očinskih slika i motiva koji se vraćaju u tragediji dokazuju da sinovsko poštovanje služi samo da prikriva agresivnost sina na oca koji ima, poput hidre, više zastrašujućih glava: Duh, Klaudije, Polonije i, u izvesnoj meri, Fortinbras otac, odgovoran što je stavio na kocku kraljevski presto; dodajmo starog Norvežanina i kralja Engleske, koji su saglasni s Klaudijem u suzbijanju mladih.

C

Mari Delkur izdvaja i treću epizodu i tebenskom predanju, epizodu o *pobedi nad Sfingom*, kojom pobedonosnom heroju dopada u deo kraljevstvo i kraljica. Kakvo je značenje tog mitskog bića? »Da je u specijalnom slučaju Sfinge reč o jednoj prilježnici, koja ispituje, sunovraćuje, o pohotljivici, to je sigurno. Taj demon je istovremeno *duša na muči*: jesu li ikada figure iz priviđenja nešto drugo? A njene odnose s onim svetom objašnjavaju njena krila, njena muzička obdarenost, njeno znanje i nezatisnost. Što se tiče same borbe, verujem da je ona još obeležena i usponom na ispite posvećivanja, u prvom redu one koje su morali položiti svi mladići; na-

ročito oni strašniji, kojima su se podvrgavali budući vođe«, piše Mari Delkur³⁶. Te opaske su od velikog značaja za stavljanje *Hamleta* naspram *Edipa*, naročito ako se ima u vidu njihovo važenje sa psihoanalitičkog stanovišta. Epizoda sa Sfingom dolazi, kao što primećuje Andre Grin, »posle oceubistva a pre ženidbe majkom«, zbijajući, na neki način, dva događaja³⁷. Sama Sfinga kao da učestvuje istovremeno i u ženskoj prirodi, svojim telom krilate lavice, i u muškoj prirodi, svojim zmijskim repom. Falički smisao te simboličke predstave je potpuno dokazan na primerima uzetim iz grčke mitologije. Njena glava je glava normalno građene žene, a njeno telo je telo slo-žene životinje.

Legenda o Hamletu ne sadrži Sfingu. Uza sve to, izgleda nam da Šekspir izrađuje u svojoj tragediji sablasti koje su u vezi s muškim i ženskim delovima čudovišta.

Poput Sfinge, Duh je *demon-mora*, krvožedan i pohotljiv. Slike što ih un upotrebljava u rečima Hamletu povodom Klaudija, »rodoskrvne zveri«, Gertrude »neverne žene«, koja je »pogazila«³⁸ vrlinu, svedoče o strastima koje ga pokreću³⁹. Kraljevska postelja, ležišta za blud, opseda njegove misli.

Duh izgleda kao da je *uništavajući demon*: »Demon slomi svoju žrtvu koja, ako podlegne nakon duge borbe, bude nadvladana, dobija od njega blago, ili amajliju, ili tajnu, neku vrstu tajnog blagoslova danog od pobeđenog u času kad će ovaj nestati«, piše Mari Delkur⁴⁰. Tema blaga pojavljuje se i u drami. Horacijo pokušava da pogodi ko je Duh. On mu se obraća rečima: »... Il' ako si naslag'o za života (Oteta blaga u utrobi zemlje.) Rad' čeg se, kažu, u dusi dužete«⁴¹. Taj podzemni duh, »lupež taj u podrumu«, ta »stara krtica«, podseća na Đavola, koji po *L' Lojeru*, demonologu i Šekspirovom savremeniku, borovi u mračnim šumama ili pod zemljom. Dakle, đavo je knez prilježnica koje zavode bića koja pohadjaju⁴².

Kao i krilata Sfinga, *duša koja su muči*, ili sablast koja uznemirava žive, lik Duha u *Hamletu* ovaploćuje duh ubijenoga kralja. Ta se utvara, »osuđena da neko vreme noću luta«⁴³ i »sprečena pričati tajne svoje tamnice«. Očigledno, to je biće koje ima osećanje krivice, jer je bio »U cvetu svojih greha istrgnut,«⁴⁴ Bez pripreme, pričešća, pomazanja«⁴⁵. Našu pažnju privlači osećanje krivice utvare. Ernst Džouns objašnjava u svojoj knjizi *Moru* mučene ličnosti koja se pripisuje duhovima. On smatra da napadi more izražavaju duševni sukob koji se odnosi na rodoskrvnu želju: na primer, na želju koja se pokazuje u ljubavi prema roditelju suprotnoga pola ili u mržnji za roditelja istoga pola. »Osećanje grešne svesti koja poniče iz tih želja protiv onih koji su inače predmet ljubavi rađa misao da bi, ukoliko bi oni stvarno umrli, i nedostojne želje tako zadovoljene, oni bi se sigurno vraćali iz groba da pohode i muče svoga »umoritelja«. Otuda je rasprostranjeno da se zbog tih želja, tako čestih u podsvesnom, stav prilagođen natprirodnom sastoji od straha, pa čak i od užasa«, piše on. A nešto dalje dodaje: »Najtipičniji postupak transfera jeste prebacivanje krivice na samog pokojnika. Pretpostavlja se da ga nemirna savest sprečava da nađe pokoja. (...) Ernst Džouns takođe primećuje kako se »ideja da se neki mrtvaci ne mogu smiriti neraskidivo povezala s verovanjem da njihova tela ne mogu da se raspadnu«, jer je vraćanje u majku-zemlju dopušteno samo pokojnicima očišćenim od greha«⁴⁶. Razumljiv je onda Hamletov uzvik:

»No reci što tvoje posvećene mošti,
Čuvane u grobu, cepaju pokrov svoj?
Što kosturnica tvoja, u kojoj te
Videmo mirno pogrebena, sad
Otvora teške mramor-čeljusti
Izbacujuć te opet van?«⁴⁷

Dokumentacija što ju je prikupila Mari Delkur nedvosmisleno pokazuje seksualnu prirodu Sfinginog zagrljaja, koja vlada mladim ljudima i vrši nasilje nad njima. Ne ovaploćuje li ona, istovremeno, i avet »loše majke«⁴⁸ koja opse-đa maštu malog dečaka? Primitimo tim povodom da Mari Delkur drži mnogo do moderne grčke verzije u kojoj su Jokasta i Sfinga jedno te isto. Kraljica Gertruda ovaploćuje, u izvesnoj meri, tip te »loše majke«, pohotljive u čulnim nasladama. Prema Hamletovim rečima, pohota »stoke bez razuma«⁴⁹ nije ravna bludu njegove majke, koja trči s »najpodlijom žurbom (...)«⁵⁰ sa takvom hitnjom u rodoskrvnu postelju!⁵¹

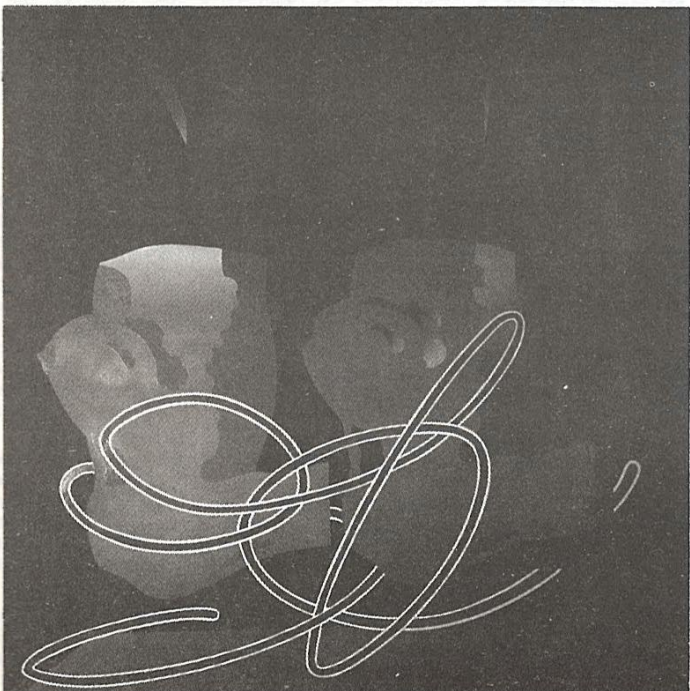
D

Po Mari Delkur, tema *zagonetke* u tebenskom predanju stoji u vezi sa *ženidbom s kraljevnom*. Dok, po starom običaju, osvajač mora da pobedi čudovište i da reši zagonetku, da bi dobio ruku kraljevine, u mitu o Edipu on je primoran da se suoči s čudovištem koje postavlja zagonetke da bi se oženio i došao na presto. »U tragičkoj mitopeji, sve se događa kao da mu je pobeđa nad Sfingom neopozivo donela nesreću, iz prostog razloga što je zadobijena kraljica njegova rođena mati. Ali *ženidba s kraljevnom i brak s majkom* su dve odvojene teme čiji se spoj ne nalazi nigde sem u priči o Edipu, kojoj on daje naročiti prizvuk, njen bolni rasplet«, piše Mari Delkur⁵².

Na mnogo neodređeniji način nego u predanju o Edipu, prisutni su tema zagonetke i ženidba kraljevnom u mitu o Hamletu. U verzijama što ih daju Sakso i Belforest, Amlet dobija ruku kćerke engleskog kralja pošto je ovome otkrio tajnu njegovog niskog porekla. Zbilja, nije reč o zagonetki, već o *kraljevskoj tajni*. Međutim, ne treba zaboraviti da je u verziji priče o Edipu što je pripoveda Pausanija, krilata lavica rođena Lajeva kći; ona ubija one koji lažno tvrde da poznaju kraljevu tajnu.

Šekspirov heroj Hamlet, poznaje »kraljevsku tajnu«⁵³ ubistva svoga oca od strane uzurpatora Klaudija. Zagonetku toga umorstva on naslućuje zahvaljujući svojoj »prorokoj duši«⁵⁴; zatim, ona mu biva otkrivena od stanovnika onoga sveta čiji povlašćeni sagovornik on postaje. Poznavanje »kraljevske tajne«⁵⁵ moglo bi da otvori Hamletu put do vlasti. Ali zavet Duha, »Ne pričaj duše, nit' u duhu smišljaj/Štogod protiv svoje majke!«⁵⁶ čini misiju osvete praktično neizvodivom⁵⁷. Isto tako, dok je tajna morala da ovlasti kraljevsku svadbu, on je okreće od svake majčine namere. Hamletova seksualna zgađenost pojačana je otkrićem Duha. Hamlet se oseća isključenim iz polja braka.

Mari Delkur se uopšte ne zanima za seksualno značenje zagonetke koja posebno privlači pažnju Ota Ranka u delu *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (»Motiv incesta u pesništvu i mitu«). Pred Sfingom, koja mu bestidno pokazuje svoje udove, Edip u potrazi za roditeljima biva suočen s pi-



tanjem svoga porekla. Ne pitanje »Ko su moji roditelji?« nadovezuje se jedno drugo pitanje: »Otkuda dolaze deca?«⁴² Zagonetka mu postavlja jedan krajnje zbunjujući stvar, životinja s ljudskim likom, koja ima muška i ženska svojstva. Mladi osvajač se ponaša kao dete koje, prema zapažanju psihologa, zna više o polnom životu nego što bi se dalo naslutiti. Edip »u svemu neuk«, premda njegovo ime kaže »znalac svoga imena«; on se suočava sa Sfigmom i pobeđuje je potvrđujući pred licem tog bića koje ovaploćuje opasno stanje zbunjenosti svoj ljudski status.

Oto Rank ukazuje da je *glumljeno* neznanje odlika herojevog karaktera, koji, poput Tela, Bruta ili Hamleta, postaju ubice tirana. Tako, prema psihoanalitičkom tumačenju, ubistvo tirana može biti smatrano za izvršenje želje ocebilačke. Među herojima, Brut igra istaknutu ulogu u razvoju Hamleta. Belforest, pozivajući se na Tita Livija i Dionisija Halikarnasana, piše u svojim *Tragičkim pričama*: »Stoga, nikada čovek s bilo kojom svojom radnjom nije stekao ugled mudrijeg i predostrožnijeg, nego Brut glumeći veliku odanost svoga duha«⁴³. Na svaki način, Šekspir dobro poznaje priču o toj upola mitskoj ličnosti, pošto je obradio jednu istaknutu epizodu iz njegovog života u *Otmici Lukrecije*. Dakako, danski princ kao da pribegava sredstvu starog lukavstva (»antic disposition«), kako misli Dover Vilson, da bi prikrivši svoju sklonost ka histeričkim napadima⁴⁴. Ali ako često govori zagonetnim jezikom, istovremeno da bi glumio duševni poremećaj, da bi se pravio lud i da bi pretio svojoj okolini, ne otkrivaju li njegove dvosmislene reči u isti mah i jedan suštinski vid njegove ličnosti? Od početka tragedije do kraja IV čina, Hamlet predstavlja zagonetku i samom sebi. Stalna pitanja koja on sebi postavlja povodom svoga nedelanja to dovoljno dokazuju. U V činu, zagonetka je izgleda odgonetnuta: »Jer dobro poznati nekog čoveka, znači poznati samoga sebe«, tvrdi Hamlet Ozriku⁴⁵.

E

U rekonstruisanju niza epizoda iz priče o Edipu, Mari Delkur odlučno razdvaja *ženidbu kraljevnom od braka s majkom*. »U posebnom slučaju incesta majka-sin, vidimo da se stvari razjašnjavaju ne kada usmerimo pažnju na pretpostavljene drevne običaje, nego na skup grčkih verovanja koja se odnose na čovekovo *sjedinjavanje sa Zemljom*, vezu koja je obdelavala magijski karakter, koja ima seksualni predznak i kao odgovarajuću simboličku pojavu brak s majkom«⁴⁶. Za tu priliku, ona se poziva na slavno tumačenje što ga je Julije Cezar dao svom rodoskvrnom snu i na priču Tita Livija o Luciju Juniju Brutu. Ovaj je, u društvu dvojice Trakvina, doznao Pitijine reči u Delcima: »onaj među vama, mladići, koji prvi bude obljubio svoju majku, steći će najvišu vlast u Rimu«. Pogađajući pravi smisao proroštva, Brut se pravi da je »nesmotreno pao i celiva zemlju, tu zajedničku mati ljudskog roda«⁴⁷.

Izgleda nam da Mari Delkur nije poznato da tema o suparništvu mladog i starog kralja ima za posledicu dobijanje majke. S tog gledišta bili bismo na iskušenju da predložimo novo čitanje tragedije i da njime izvedemo simbolička značenja. Ostavljanje na gori (»O, Kiterone... kolevko Edipova«), ne izražava li ono želju toliko žuđenog povratka sina u materinsko krilo? Ne izražava li Edipovo lutanje njegovu duboku težnju da pronađe onu koja ga je rodila? Ne otvara li ubistvo Laja put ka Tebi? Ne ovaploćuje li Sfigma, čudovište koje usmrćuje, opasnost koju krije takvo traženje? Nisu li svojevremeno oslepljivanje i povratak u tamu u vezi s maštanim vraćanjem u materinsku tminu? Sve su to pitanja na koja pažljivo čitanje tragedije daje potvrdne odgovore. Edip je žrtva »paklene mašine«: on ulaže razumske napore da bi izbegao greh, a ipak, neminovno, neumitno i predodređeno, on krši zabranu. Ne polazi mu za rukom da se odvoji od majke: njegov podsvesne težnje, osveštane u raznim verzijama predanja uplitanjem proroštva, guraju ga neumitno ka »tamnoj udoljici«, »brazdi« koju je oplodio njegov otac, u »luku« koja primi »sina posle muža«.

»Majko, majko, majko!«, viče Hamlet dok dolazi na početku 4. scene III čina u kraljičinu spavaću sobu. Kad se prihvate gledišta psihoanalitičkih tumačenja ili tradicionalnih egzegeza drame, ne bi se mogla zanemariti snaga Hamletove privrženosti kraljici. Početkom drame, gledalac je iznenađen što se Hamlet ne žali da je izgubio krunu, svoje zakonito nasleđe, već žali »obeščašćenost«⁴⁸ svoje majke i njenu žurbu da se uda za rođenoga brata svog prvog muža. Hamlet je u žalosti za svojim ocem, ali tišti ga bol što je izgubio majku. Njegova morbidna ljubomora ne prestaje da se razdražuje; on je opsednut slikom Gertrude koja ljubi puteno Klaudiju. Ljubav koju oseća prema majci preobražava se u materoubilačku mržnju koja je samo jedan očajnički oblik ljubomore: »Sad bih vrelu krv mogao piti! (...) Hajdemo sad matori! / — O srce moje, ti se ne izrodi! / Neka u moje zatvorene grudi / Neronov ne provali duh!«, govori on sebi. Savetujući majci uzdržavanje od požude, Hamlet uspeva da je imaginarno razdvoji od Klaudija i da dođe do nje. Pošto je ubio Polonija, stričevog žbira, koji se ušunjao u kraljičinu spavaću sobu, pošto je poslao u smrt Rozenkranca i Gildensterna, Hamlet uspeva da stiša svoje ubilačke nagone. Međutim, reći što ih upućuje Jorku, natopljene jezoovitom ironijom, otkrivaju jaku i stalnu vezanost za majku: »Zar ničega što bi se podsmehnulo vašem kreveljanju? Sasvim otpala gubica! Idi sad u gospodinu sobu i kaži joj da lice može namazati slojem debelim kao palac, ipak će najzad ovako izgledati! I slučajna smrt njegove majke je ta koja ga odlučuju na koncu da svoj mač uperi u Klaudiju. Hamlet ubija uzurpatora kao pobednik, *osvetnik svoje majke*.⁵⁰

II

Između *Edipa* i *Hamleta* postoje biliske analogije u strukturi. U svakoj od tragedija postoji sklop činjenica koje protagonisti nisu u stanju da izmene. Edip je ubio Laja i počinio rodoskvrnuće pre početka radnje; isto tako, Klaudije je ubio brata, zaveo svoju snahu i oženio se njome, pre nego što se Duh pojavljuje na bedemu kraljevskog zamka. Prošlost obuhvata sadašnjost i ograničava slobodu delanja ličnosti do potiranja. Prirodno u Šekspirovoj drami, *slobodna odluka, volja i razum* stupaju na scenu u izvesnoj meri, dok su u sofoklovskoj drami nepoznati. Uza sve to, pored suštinskih razlika, uvida se da je svaki od dvojice dramatika, vodeći računa o pritisku nepopravljivo počinjenih dela, *interiorizuje* radnju koja teče pretežno u svesti likova. Razdori duše čine predmet *Hamleta*, uprkos složenosti, raznovrsnosti i bujnom karakteru šekspirovske drame.

Postoji između dve tragedije još dublja paralela. Karl Rajnhart podvlači »prevrat na visokom stupanju, koji obuhvata dimenzije cele jedne drame« i čini odliku *Cara Edipa*. U stvari, prema Rajnhartovim rečima *ecce* poslednjih redova je obrat onoga *ecce* iz prvih redova: »u početku, svet koji je samo otočište i skrovište, na kraju isključenje iz svega i od svih, čak i iz sudelovanja u videlu dana«. Ta tehnika preokreta je takođe i Šekspirova: knez lišen prestola u početku, postaje kralj na kraju, a uzurpator je razobličen, svrgnut i kažnjen smrću. Ipak, nastradao je i sam Hamlet, jer »jedinstveni vikor, lagan u početku, zatim sve jači i jači«, o kojem govori K. Rajnhart povodom *Cara Edipa*, pustoši podjednako i u Šekspira, noseći i krive i nedužne⁵¹.

U tom tragičnom sklopu, scene oživljavanja prošlosti zauzimaju posebno istaknuto mesto. Tokom treće i četvrte epizode *Cara Edipa*, Glasnik i sluga vaskrsavaju prošlost »staroga zla«, duboko utisnuto u misao heroja. Slično glumcima pristiglim na tebanski dvor, dvojica staraca oživljavaju pred kraljem, čija otečena stopala svedoče o svireposti njegovih roditelja, pripovešt o njegovom ostavljanju na gori i čudesnom spasenju. U *Hamletu*, »drama u dramu«, režirana od princa po očevom otkriću, igra sličnu ulogu javnog obelodanjenja: kraljeva tajna je razotkrivena, njegova maska strgnuta, Hamletove namere obznanjene. Ipak, dok u *Caru Edipu* scena prepoznavanja prethodi neposrednom raspletu, u *Hamletu* pozorišna predstava je samo peripetija koja metaforično priprema i najavljuje kraj.

Izvesna dvosmislenost odlikuje tragički govor u svakom od ova dva komada. »Kad Edip govori, događa mu se da kaže drugo ili suprotno od onoga što kaže. Dvosmislenost njegovih reči ne izražava dvojnost njegovog karaktera, koji je sav u jednom komadu, već dublje podeljenost njegovog bića. Edip je dvostruk. On predstavlja zagonetku za sebe, čiji smisao će pogoditi samo otkrivajući sebe u svakoj tački drukčijeg od onoga što je verovao i izgledao da jeste«, piše Ž. P. Vernan⁵². Tako, Edip objavljuje:

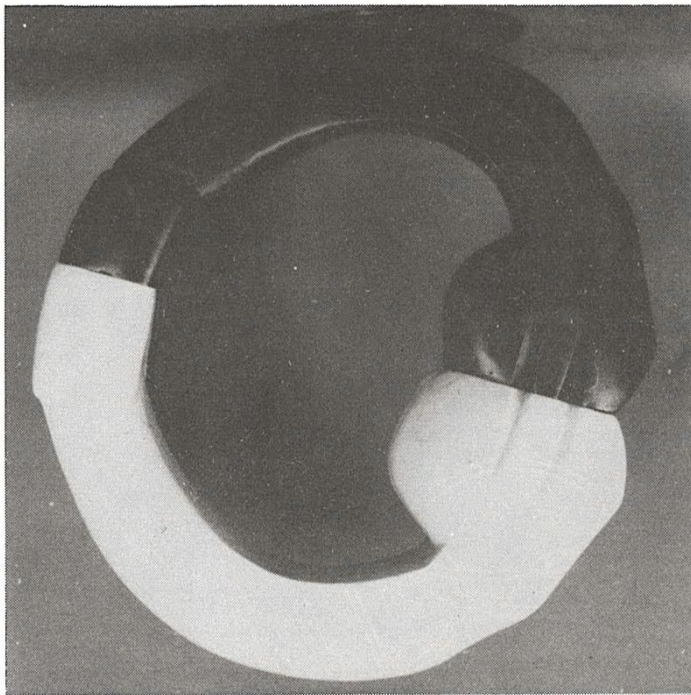
»..... Al' sada slučajem,
ja imam vlast što pre je imadoše on,
u braku imam ženu, ljubav njegovu,
i naš bi porod braću, sestre imao,
potomstvo njegovo da ne bi nesrečno;
(...)
Za njega zato ko za oca svojega
ja borbu otvaram i pokušaću sve...«⁵⁴.

On poima istinu »ancipativno« i »magijski«, prema Rajnhartovom izrazu; njegov govor grešnog čoveka poprma proročansko i božansko svojstvo⁵⁵.

Dvosmislenost »tragičke azbuke« u *Hamletu* se nalazi na jednom drugom stepenu⁵⁶. Pojedinačni govori upućuju *mimo znanja* govornika na podtekst sveopšteg greha. To je ono čime se objašnjava da različite ličnosti koriste slične metafore. Početkom prvog Hamletovog monologa, »O, da se to čvrsto, prečvrsto meso stopi, / U jednu rosu skopni, rastvori se!« povezuje s temom ljage teme tečnosti i raspadanja. Ideja o gubljenju postojanosti čvrstoga tela ponovo se nalazi u izjavi Horacija povodom prestravljenosti koju je doživela straža posle pojave prividenja: »... strahom skoro sledeni / Stojahu nemi ne oslovljivši ga«⁵⁷. Otkriće utvare u vezi s vlastitom smrću (»gubavi rastvor«)⁵⁸ jeste odjek tih reči. I izgleda očito da savet što ga Laert daje Ofeliji, upućuje na taj celoviti sistem slika: »A u jutarnjoj rosi mladosti / Razni je otrov najopasniji«⁵⁹.

Hamletove slavne igre rečima otkrivaju tu uobičajuću dvosmislenost. »Zašto ste uvek u tim oblacima?,« pita Klaudije Hamleta, na što on odgovara: »Ne, kralju, je sam odviše na suncu«⁶⁰. Slika sunca upućuje na sliku kralja-sunca. Hamlet osporava kralja uzurpatora i čuva u svome srcu svetlu uspomenu na svoga oca. U isto vreme, on se poigrava rečima *sun* i *son*, i uskraćuje Klaudiju pravo da ga naziva svojim *sinom* iako ga je lišio prestola.

Likovi se ne razumeju u pogledu smisla reči: »Ti znaš: opšta stvar je da sve živo mre«, tvrdi Gertruda obraćajući se Hamletu, koji joj uzvrća: »Izgleda, gospo, opšta stvar«⁶¹. Naizgled, preuzimanje reči »common« (opšta)



nagoveštava da Hamlet odobrava sentencioznu izreku svoje majke; u stvari, ponavljanje izražava da on nije nimalo raspoložen da prihvati način mišljenja svoje majke i da osuđuje njeno ponašanje. Jer, ako je u prirodnom poretku stvari da "sve što živi mora umreti", preudaja žene za devera, rođenog mesec dana posle smrti muža, protivna je ljudskim i božjim zakonom. Istovremeno, ironičko ponavljanje prideva stoji verovatno u vezi s Hamletovom slutnjom; to što se događa u Elsinoru nije *opšta stvar*. Postoji tu jedno naslućivanje događaja: ne kaže li on da vidi svoga oca "u svom umnom oku" pre nego što mu njegovi verni drugovi otkriju da je viđena utvara?

Edipa osuđuje njegova vlastita dvostruka priroda, "ravan bozima i ništavan stvor", tiranin i *pharmakos*, da se pita o tome koj je on? Po Ž. P. Vernanu, "njegova prava veličina leži u istom onom što izražava prirodu njegove zagonetke: ispitivanju". Tim upitnim govorom odlikuje se i Šekspirova tragedija. Tako u tri stotine dvadeset i dva reda scene na groblju, Hari Levin (Harry Levin) nabroja sedamdeset pitanja⁶⁰. Duboka dvosmislenost dramskih datosti, preplitanje uzvišenog i ovozemaljskog, atmosfera nesaopštivosti i podozrenja u kojima žive stanovnici zamka u Elsinoru, stvaraju jedan zagonetni svet u kojem niko ne raspolaže potpunom izvesnošću. Sumnje koje izazivaju u Hamletu identitet i poreklo Duha, neostvariva priroda poverene mu misije, duboka strepnja koju oseća povodom sopstvene nesposobnosti za delanje, iskazuju se u pitanjima što ih on sebi postavlja.

III

Tragedija se rađa na raskršnici istorije, i održava duboki pravni, religiozni i politički sukob koji komeša društvo. Ako postoje zajedničke crte između *Edipa* i *Hamleta*, to je i zato što postoji izvesna analogija između krize svesti u V stoleću pre n. e. i krize svesti u renesansi.

O pitanju opšte problematike grčke tragedije, Ž. P. Vernan piše: "građa više nije san (...) postavljen kao ljudska stvarnost tuda istoriji, već društvena misao svojstvena polisa V veka, s napetošću i protivrečnostima koje iskravaju u njemu, kada dolazak prava i ustanova političkog života dovode u pitanje na polju morala i religije starinske vrednosti: iste one koje su slavile legendu o heroju, u kojima tragedija crpe teme i likove, ne više da bi ih slavila, kao što je to još činila lirska poezija, već da bi ih javno osporila u ime novog građanskog ideala, pred pozorištem kao nekom vrstom narodne skupštine ili suda".⁶¹ Oporavljajući Frojdovu teoriju, ovaj pisac izjavljuje da je ubeđen kako tragički efekat *Cara Edipa* "ne počiva u građi, čak ne ni u oniričkoj, već u načinu na koji se uobličuje ta građa, da bi stvorila osećanje protivrečnosti koje razdire božanski svet, svet društvenog i političkog, oblast vrednosti, i da bi se tako izveo sam čovek kao *thaua*, kao *deinon*, neka vrsta neshvatljivog i zabludelog čudovišta, koje istovremeno dela i trpi, krivo i nedužno, vladajući celokupnom prirodom svojim većim duhom, a nesposobno da vlada sobom, jasnovido i zaslepljeno ludilom poslatim od bogova".⁶²

U izvesnoj meri, Šekspirovo vreme, duboko uzdrmano Kopernikovim naučnim otkrićem, Montenjevom mišlju i političkim idejama Makijavelija, takođe je uvučeno u raspravu s prošlošću, sa srednjim vekom, hijerarhijski uređenom od crkve i države feudalne. Ta kriza svesti, jedan od izvora Šekspirovog nadahnuća, ima politički karakter. Tema *ubistva kralja* je u središtu *Ričarda II*, *Hamleta* i *Makbeta*. U tim tragedijama, Šekspir je demistifikovao uspokojavajuću funkciju o dva "tela kralja, besmrtnom vladaru i smrtnom čoveku". Majnard Mek Jr. (Maynard Mack Jr.), koji nam skreće pažnju na taj vid Šekspirovog pozorišta, smatra da dovođenje u pitanje kraljevog identiteta i ličnosti na prelomu veka priprema neposredno građanski rat i skidanje glave Čarlsa I⁶³.

Na polju morala sukob je sugestivno iskazan dvosmislenim likom Duha. Stari kralj koji živi u sećanju svoga sina kao ličnost nalik na Hiperiona, Jupitera, Marsa i Merkura, spoj snage i vrline, pojavljuje se od I čina kao poniženo, grešno i izobličeno biće. Duh misli saobrazno varvarskom *Lex talionis* i nameće osvetničku misiju sinu. Zamisao te porodične krvne osvete protivan je reči *Svetoga pisma* "Vindicta mihi", i humanističkom učenju kojim se Hamlet napajao u Vtenbergu, kolevci Luterove reforme. Moda "tragedija osvete", elizabetanske i jakovljevske drame, simbolična je protivrečne pobjede koje se sudaraju u glavama savremenika. Premda je lična osveta s predumišljajem smatrana za nezakonitu, morbidnu i protivprirodno svetogrde, publika ne šteti svoju naklonost za osvetnika. U očima E. Posera (E. Posser), Hamletova veličina počiva upravo u nedelovanju: tom renesansnom princu da se spusti do moralnog nivoa ubice iz potaje⁶⁴.

IV

Povodom poređenja *Edipa* i *Hamleta* zaslužiće da bude postavljeno poslednje pitanje: kako je Šekspir mogao upoznati grčko predanje? Po našem mišljenju, među delima koja su ga mogla nadahnuti, Senekin *Car Edip* bi morao zauzimati istaknuto mesto. U predgovoru svome prevodu iz 1563, Nevil traži od čitaoca da ne bude zbunjen sirovim karakterom engleske verzije, nego pre da razmišlja o smislu istorije i "da uredi svoj život slobodno od svake davalje rabote, kojom je svet u ovoj sadašnjici posvuda preplavljen, od gnevne osvete izazvanog boga, od mučenog tela, duha i svesti, koji usred najveće dubine nezasićenih opasnosti stoje pod takvom navalom da me užas hvata da o tome pišem": U *Hamleta*, *duh* i *svest* su takođe pod opsadom, ne u skladu sa Senekinim moralom, nego sa Šekspirovom hrišćanskom etikom.

Lajev duh, pomenut u toku jedne svečanosti prizivanja duhova, mogao je da posluži Šekspiru kao uzor prilikom stvaranja duha koji bludi. Pojavljivanju Lajeve utvare prethodi pojava povorka mučenih mitskih ličnosti. Poslednji među njima je Pentej, sin kojega je rastrgla majka. Konačno, Laj "se uspravlja, strašan, sav obličen krvlju i pokriven neurednom kosom ulepjenom groznim blatom".⁶⁵ Dok se Sofokle kloni opisivanja Lajevih rana, Seneka i Šekspir ističu telesne povrede nanese ubijenim očevima.

Šekspir je, najzad, mogao naći kod Seneka jednu mitsku dimenziju na koju prevodioci, prerađivači i gledaoci ostaju osetljivi i u naše vreme. Dejvid Entoni Turner (David Antony Turner) piše tim povodom o svom predgovoru adaptaciji Senekinog *Cara Edipa* od Teda Hjuisa (Hughes), prikazanoj u režiji Pitara Bruka (Peter Brook) u *Nacionalnom teatru*, 1968: "... Seneka se usredsređuje s tačnom pesničkom intuicijom na stvarni odgovor: mračne

stanice, kroz koje od toga časa mora da prođe Edip, na putu ka konačnom duboko dvosmislenom oslepljenju: sveto i ritualno idu napred pod spojem ljubavi i smrti. Drugim rečima, u Senekinim rukama, ova priča postaje nešto zatvoreno u scenariju drame misterije, u religioznom smislu".⁶⁶

U krajnjoj liniji, izgleda da je mitska suština ono što najtežnje povezuje priču o Edipu i Hamletu. Sofokle, Seneka i Šekspir crpu iz zajedničkog izvora koji oduvek napaja maštu čovečanstva.

Prevod s francuskog
Miodrag Radović

(Andre LORANT: *Hamlet et Oedipe*, in: *Revue de Litterature Comparee*, N° 1, Janvier-Mars, 1982, pp.40-61)

Napomene

1. H.D. Kitto, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Methuen, 1971, p. 262.
2. Frensis Fergason, *Pojam pozorišta*, 2. izd., Beograd, Nolit, 1979.
3. Sofokle, *Car Edip*, VI čin, 2. pojava, 1413-1415 stih, prev. Miloš N. Đurić. — Beograd, Reč i misao, 1964, str. 70.
4. Viljem Šekspir, *Hamlet*, III čin, 4. scena, 98-99 stih. Prev. Živojin Simić i Sima Pandurović. Beograd, Kultura, 1964.
5. J. Lacarriere, *Sophocle*, Coll. Les Grands Dramaturges, N° 19, 1^{re} Arche, p. 45.
6. Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du Conquerant*, Lige-Paris, Librairie E. Droz, 1941; A. Loran se poziva u svojim navodima na drugo izdanje: Paris, 1981. (prim. prev.)
7. Marie Delcourt, op. cit., p. 222-223.
8. *Ibid.*, p. 229.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. Vidi posebna *Reve et Mythe*. Contribution à l'étude de la psychologie collective (1909) in *Oeuvres complètes*, Payot, t. I, p. 164-215.
11. *Histoires tragiques*, 1592, t. V. Pisac se poziva na tekst naveden od Israela Gollanca u delu *The Sources of Hamlet*, Frank Cass and Co., 1967, p. 228-230.
12. Marie Delcourt, op. cit., p. 50-51.
13. U izvorniku tekst glasi "This is I/Hamlet the Dane". V. Šekspir op. cit., V, 1, 251-252.
14. *Ibid.*, V, 2, 220 stih.
15. Sofokle, *Car Edip*, VI, 3, 1025. Glasnik kaže Edipu: "I tebi, sinko, u to vreme spasilac".
16. U delu *Hamlet ou les personnages du fils* (Seuil, 1953), J. Paris piše: "Ako je Hamlet suprotstavljen Laertu kao san akciji, klonulost pobuni, nemoć snazi, njihova podudarnost od IV čina postaje neoporna: u čas kad proterani Hamlet napušta Elsinor, Laert se vraća u njega pobunjen da vredi Klaudija istim onim izrazima kojima ga je kraljević potajno vredao (p. 58). O Laertu, smrtonosnom su-parniku i "bratu" Hamletovom, D.K.C. Tod (Todd) daje nijansirana zapažanja u radu *I am not Hamlet*, University of London Press, 1974.
17. Marie Delcourt, op. cit., p. 69.
18. *Ibid.*, p. 81.
19. *Ibid.*, p. 68.
20. Džejms Džordž Frejzer, *Zlatna grana*, t. 1, prev. Živojin V. Simić, Beograd, BIGZ, 1977, str. 331.
21. Marie Delcourt, op. cit., p. 75.
22. *Histoires tragiques*, p. 182.
23. U izvorniku "shameful lust". V. Šekspir, *Hamlet*, I, 5, 45 stih.
24. *Ibid.*, I, 2, 140-141 stih.
25. *Ibid.*, I, 5, 120 stih i III, 4, 190.
26. *Ibid.*, II, 2, 517-518 stih.
27. *Ibid.*, IV, 3, 34-35 stih.
28. *Ibid.*, IV, 5, 213 stih.
29. Marie Delcourt, op. cit., p. 140.
30. Andre Green, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Ed. de Minuit 1969, p. 259.
31. V. Šekspir, *Hamlet*, I, 2, 42 i 45 stih.
32. Marie Delcourt, op. cit., p. 114.
33. V. Šekspir, op. cit., I, 1, 137-138 stih.
34. O ondašnjoj demonologiji videti *Problems of Elizabethan Spiritualism* kod J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge Univ. Press, 1965, p. 65.
35. V. Šekspir, op. cit., I, 5, 10-14 stih.
36. Cit. prema franc. prev. *Le cauchemar*, Payot, 1973, p. 100 i 93.
37. V. Šekspir, op. cit., I, 4, 47-49 stih.
38. *Ibid.*, I, 2, 150 i 156-157 stih.
39. Marie Delcourt, op. cit., p. 153.
40. V. Šekspir, op. cit., I, 5, 41 stih.
41. *Ibid.*, I, 5, 85-86 stih.
42. "Pitanje otkuda dolaze deca, pojavljuje se u nekim mitovima prilično neuvinjeno, u drugima pod velom ili u nekoj tajanstvenoj zagonetki skriveno od nesaznatljivosti". Vill pogl. osobd *Zur deutung der Odipusgeschichte*, Darmstadt, 1974.
43. *Histoires tragiques*, p. 194.
44. Vidi *What happens in Hamlet*, p. 88, i d.
45. V. Šekspir, op. cit., U, 2, 143 stih.
46. Marie Delcourt, op. cit., p. 192.
47. *Ibid.*, 197.
48. Sofokle op. cit., V čin, 2. pojava, 1203-1206 stih.
49. V. Šekspir, op. cit., I, 2, 129-130 stih.
50. *Ibid.*, III, 2, 393-397. i V, 1, 186-188 stih.
51. Karl Reinhardt, *Sophocle*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1971, pp. 137-138.
52. "O lele, kakvo staro kazuješ mi zlo?" (Sofokle, *Car Edip*, IV čin, 3 pojava, 1026 stih).
53. "Dvosmislenost i preokret. O zagonetnoj strukturi *Cara Edipa*" u Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1973, p. 105.
54. Sofokle, *Car Edip*, II čin, 1. pojava, 261-267 stih.
55. K. Reinhardt, op. cit., p. 111.
56. Vidi Laurence Danson, *Tragic Alphabet. Shakespeare's Drama of language*, Yale University Press, 1974.
57. V. Šekspir, op. cit., I, 2, 204-205 stih.
58. *Ibid.*, I, 5, 64 stih.
59. *Ibid.*, I, 3, 41-42 stih.
60. *Ibid.*, I, 2, 67 stih.
61. *Ibid.*, I, 2, 72 stih.
62. J. — P. Vernant, *Ambiguïté et renversement* u op. cit., p. 113.
63. *The Question of Hamlet*, Oxford University Press, 1970, p. 19.
64. J. — P. Vernant, *Oedipe sans complexe* u op. cit., p. 79.
65. *Ibid.*, p. 81.
66. Videti *Killing the King. Three Studies in Shakespeare's tragic structure*, Yale University Press, 1973.
67. Videti *Hamlet and Revenge*, Stanford University Press, 1967.
68. Nevedno kod E.F. Watlinga u njegovom *Uvodu u Seneku*, *Four Tragedy and Octavia*, The Penguin Classics, 1976.
69. Cit. prema francuskom prevodu Senekinog *Edipa* in *Tragedies*, Les Belles Lettres, 1967, t. II, p. 27.
70. *Seneca's Oedipus* adaptacija Teda Hjuisa. London, Faber and Faber, 1969, p. 8.