

# hamlet gospodina eliota

slobodan blagojević

Svoj veoma ambiciozni novinski prikaz (7-8 kucanih stranica dvostruko proreda) Shakespeareovog *Hamleta*, Thomas S. Eliot, kritičar i stihotvorac, započinje jednom rečenicom koja je slutila istinu, ali uslijed površnosti, mlakosti i ograničenog razumijevanja nije mogla biti temeljitije razvijena. Zapravo, nije urodila onim plodom koji je najvjestila. Rečenica glasi: »Nema puno kritičara koji su zastupali mišljenje da je *Hamlet* – drama primaran problem, a *Hamlet* – ličnost tek nešto sekundarno.« Naravno, ovako prostu i književno-historijski sasvim evidentnu stvar, da ne kažem činjenicu, nije bilo teško primijetiti. Ali nije sve u evidentiranju nečeg evidentnog. U stvari, u tome nije ništa. To što je Mr Eliot ovu činjenicu izrekao, nasuprot onih koji su sentimentalizirali o *Hamletu*, ne bi nikako bilo dovoljno da mu u književnoj kritici obezbijedi onako visoko mjesto kakvo je dobio. Trebalo je naciljati u dušu ozlojeđenog doba, potpirati njegovu »jarost« (o kojoj govori Yeats u pjesmi »Drugi dolazak«), potkupiti ga nečim jačim. Za mjesto koje je sebi tražio nije bilo dovoljno optužiti dotadašnju kritiku o *Hamletu*, trebalo je otkriviti i samu dramu. Eliot je naslutio dolazeću modu obrtanja stvari naglavce, modu koja nije uzimala u obzir činjenicu da ponešto, ipak, nije moglo biti okrenuto na glavu, a da i sam okretač pri tom ne izvrne šiju. Niko, zabavljajući »duhom vremena«, još i na to da misli!

Poslije tvrdnje da je »*Hamlet* – drama primaran problem«, Eliot je uzastojao da pokaže literarnu bljedunjavost i estetsku neriješenost problema. Samo po sebi, to nam ni najmanje ne bi smetalo, ali smeta način na koji je to izveo, smeta metod primijenjen u tu svrhu. Što je Eliot učinio? Vješto je prokrcio sebi put do onog »sekundarnog problema«, do »*Hamleta*-lika«, i tu, na primjeru tog »sekundarnog«, dokazivao neuspjeh ove drame. Zapravo, on se vratio istoj onoj poziciji koju je kritizirao, tek joj je dao suprotan predznak.

Na kraju puta, gledajući na romantizam, ali s jednog njegovog slijepog kolosjeka, a ne s neke neovisne i slobodne literarne postaje, pun resantimana, Eliot je, doduše bio u prednosti, kakvoj-takvoj, promatrača s distance. Na žalost, ova se »prednost« često izokreće u svoju suprotnost, a sigurnost i objektivnost, koje ona nudi, postaju ohološću i krajnjom subjektivnošću doba koje se hoće, po mnijenju mehaničkog razvitka povijesti, smatrati civiliziranim, ili bar novim. A *novu* uvijek prozire tlapnje *starog*, zar ne? Ipak ono, pri tom, ne primjećuje vlastitu tlapnju, koja je tlapnja samog mnijenja »povijesnog razvitka«. »Vremenska distanca« najčešće se shvaća kao tačka gledišta s koje se »naučno«, to jest »objektivno«, mogu historizirati svi odnosi unutar protekloga perioda. Još živi procesi nedovršenog i nedovršivog povijesnog izraza samog bivstva kane se, tako, i egzistencijalno i estetski, zatvoriti u određene historijske forme. Normalno bi, pak, bilo, pogotovo za jednog umjetnika, da se odbaci svaka »tačka gledišta« i da se smejsta, ovdje i sada, bez ikakvih iluzija i alibija »povijesnog razvitka«, »povijesnih mislija«, itd. otvori svim strujanjima bivstva. To otvaranje negira svaku historijsku i stilsku formaciju pred zahtjevima samog bivstva, zahtjevima koje izvjesna djela što ih mi, na silu, hoćemo potrpati u te formacije, sobom nove. Svi parcijalni modusi izražavanja bivstva u povijesti samo teže cjelini svoje suštinske bezizražajnosti, neuhvatljive i kategorijama povijesti. To je taj temelj na kojem i mi počivamo, ta nemotivirana i bezrazložna igra. Tu nemotiviranost i bezrazložnost igre izvjesna djela, ili izvjesni dijelovi izvjesnih djela, uspijevaju da »izraze«. Zbog toga ne treba kvalitet tog postignuća tražiti unekoj historijskoj formi, u dobu, jer time djelo opterećujemo motivima i funkcijama koji su strani samoj njegovoj suštini, onom estetskom u njemu. Takvo djelo je, u procesu vlastitog otvaranja, koje nikada ne prestaje, »iskoristilo« sve postojeće i dostupne forme i doba i njegova stila, da bi u njima samima začelo otvaranje, i tako poništilo svaku vremensku posebnost i historijsku egzaktnost. Što se *Hamleta* tiče, on stalno iznova aktualizira besmisao ljudske povijesti u vremenu, on pokazuje njenu neegzaktnost u odnosu na egzaktnost samog bivstva u onom bivstvujućem. U povijesti svjetske literature nema djela koje kao *Hamlet*, na takav sveobuhvatan način, donosi ono esencijalno ljudskih odnosa u sferi povijesne akcije. *Hamlet*, tako, nije određen dobom. Eliot, na žalost, jeste, i to u potpunosti. I s obzirom na određene, on nije mogao prodirjeti do svih značenja »*Hamleta* – rame«, niti je mogao sagledati njenu cjelinu. Ali, nije bio ni toliko glup da ne shvati da je tu, odista, problem u drami, u djelu, a ne tek u jednom njegovom segmentu, makar i tako bitnom kakav je glavni junak. Ipak, moramo dodati, to i nije bilo baš teško primijetiti, a da je tome tako, dokaz je i činjenica da su to primijetila i dvojica profesora iz Minesote, na koje se on poziva. Nepogrešivo osjetivši ovaj profesorski trag, Eliot ga nije napuštao do kraja svog članka, a kamo ga je to odvelo, vidjećemo uskoro.

Da bi raščistio s romantizmom čiji je pritisak, vjerojatno, i u sebi samom osjećao, Eliot se držao onog što mu je ličilo na krajnju suprotnost mogućnosti prodora romantizma u njegov lični govor. On se, zapravo, prepirao za historijsku ulogu koju je sam sebi namijenio. Tako, on nije bio prirodno različit od već istrošenih, ishabanih eksklamacija, ne pravih romantičara, već kasnih epigona, on je bio na silu različit od njih, ali i oda samog sebe. »Objektivni korelativ«, kako ga je on, uvijek *a posteriori* u odnosu na iskustveni aprioritet estetskog akta, primjenjivao, postao je tek oznakom

epigonskog, ali i mistifikatorskog procesa analize jednog, ne samo estetski, već i psihički nerazriješenog pisca s ambicijom. Taj Eliot-incognito provlačio se posvuda kao vlastita povijesna sjena koja je svoje apstrakcije naturala kao kritičko-analitičku brnjicu umjetničkim djelima, odakle bi ova, dalje, imala crpsti sva objašnjenja sebe samih. I poslije tog kritičkog upristojavanja, on bi uvijek, iznova, izbijao na svjetlo svojih urazumljenih tekstova u sivom odjelu od gabardena i s velikom burmom na domalom prstu lijeve ruke. A tada, u tom precioznom, udžbenički ugođenom svjetlu, na malim duhovno provincijskim postajama gdje se provincializmu »suprotstavljaju« neke imbecilne »railway-cats«, samim djelima bi se smračilo. Tako se smračilo i *Hamletu*. Ona početna, historijsko-pregledna, učenjački objektivna konstatacija najavila je da će, evo, neko napokon unijeti malo neophodne proze u ono silno popijevanje o *Hamletu*-liku. Ali, sve je ostalo na tom pripremnom nakašljanju. Kada je stigao i govor, najavljena proza je svršila na sitnom zveckanju novcem koji računovoda ima da preda djelovodi odjeljenja tačno u 16.55, pet minuta prije završetka radnog dana.

Thomas S. Eliot navodi »onu najopasniju vrstu kritičara«, za koje je *Hamlet* – ličnost bio posebno iskušenje. To su oni »kritičari koji po prirodi posjeduju duh stvaralačkih svojstava, ali se zbog neke slabosti vlastite kreativne moći bave kritikom. Takvi često nalaze u *Hamletu* naknadu za nedostatak vlastite estetske realizacije«. I taman što smo pomislili da su to neki neuspjeli pisci koji su onda razvili proizvoljno esejiziranje o svemu i svačemu, videći u *Hamletu* jednu od prilika za raspjevane pasuse svojih promašenih umjetničkih ambicija, kad ono, ovakvim duhovima s »nedostatkom vlastite estetske realizacije« pokazao nam se Goethe i Coleridge! Doduše, može biti sasvim tačno da je vrsta kritike koju su pisali Goethe i Coleridge ne primerena objektivnoj cjelovitosti umjetničkog djela i da je njihov pristup, ako bih smio skovati jednu frazu, estetički partikularan, to jest »koristoljubiv« u smislu iznalaženja sebe i svojih estetskih interesa u djelu drugog pisca. Ali, Eliotova estetika je u ovom smislu još koristoljubivija. No, bilo kako bilo, Mr Eliot nije smio toj »romantiziranoj« kritici suprotstaviti, i to kao uzor, kritiku izvjesnih profesora, kritiku iz koje nas povremeno zaspe tek prašina, ista ona što su je podizali konji minesotskih pljačkaša bana.

Mr Eliot je kao drugu »najopasniju vrstu kritičara« morao navesti one kritičare koji kreću uvijek od gotove sheme, od slipepe vjere u vlastitu zdravozumsku opremljenost, od neoborivog katekizma svog (ali ne i svog« ukrućenog mnijenja, od dogme funkcionalnog i korisnog pisanja za »odgovorne osobe koje se interesiraju za poeziju«, kako to veli sam Eliot u *Tradiciji i individualnom talentu*«. Mr Eliot nije mogao navesti i ove kritičare, jednostavno zato što nije mogao ići sam protiv sebe i svoje »nove« kritike, ili, bar, protiv onog dominantnog u sebi.

»Umjetničko djelo se ne može tumačiti kao umjetničko djelo. Tu se nema što tumačiti. Ono što možemo, to da ga kritički ocjenjujemo u odnosu na izvjesne uzore, ili da ga uspoređujemo s drugim umjetničkim djelima. A »interpretiranje« što se tiče, glavni zadatak bi bio u predočavanju povijesnih činjenica za koje pretpostavljamo da ih čitalac ne zna.« Dakle, kritika ima da bude naloženo joj je ovdje, ili književno-historijska komparacija, ili bibliografski katastar činjenica. Sve ono što se hoće upustiti u »tumačenje umjetničkog djela« miriše na romantizam (Goethe i Coleridge). Mr Eliot je uvijek sagledavao stvari crno-bijelim, uvijek je tu bio negativni romantizam i pozitivno operiranje samog sebe od te »negativnosti« koja, ponavljam, nije prirodno prevaziđena, nego joj se čisto mehanički htjelo stati u kraj. A za to je potrebno izmisliti tehniku, konvenciju. Konvencija, međutim, ne smije nastati prirodno u samom estetskom ili kritičkom činu, jer tek što bismo se prirodnosti, spontanosti tog čina prepustili pojavila bi se opasnost, onaj »romantizam« subjekta, onaj unutarnji nesavladivi ponor kojeg se Mr Eliot strahovito plašio, mada ga u sebi nikada u cjelini nije iskusio. Ono što je trebalo dozvoliti i razviti u iskustvo, kod njega se ukazalo, na čisto psihikom planu, kao opasnost koju je razumom nemoguće kontrolirati. Kod njega, u njegovoj krajnosti, iskustvo je uvijek ležalo pri izvjesnom suvišku razuma, jednako kako je u krajnosti patetičnih eksklamacija – ne pravih romantičara poput Keatsa, Shelleyja ili Byrona, već u njihovih epigona, ili i kod njih samih, kad su postajali vlastiti epigoni – to iskustvo ležalo pri nedostatku razuma. Tako je konvenciju trebalo unaprijed stvoriti (obezbjediti radi) i s tako zgotovljenom tehnikom krenuti u poetske i kritičko-historijske podvige »modernizma«. Jalovost rezultata, suhoću, dosadu itd. objasnimo kao modernu otuđenost čovjeka, otuđenost od povijesti bivstva do vlastite polj Dijasdr otuđenost čovjeka otuđenost od povijesti bivstva do vlastite povjesne sjene, jer povijest trenutka moderne, otuđene i kakve sve ne civilizacije to nalaže. I eto teorije odraza! Ili, recimo, neka to bude »teorija otuđenog odraza«, za razliku od one kasnije nakvasale, punačke, kolhoznički uznapredovale »teorije progresivnog odraza«. (Može li odraz zaista biti ovakav? A što da ne? Ako je progresivan narod, valja i odrazu biti progresivan! A samo mislio otuđenih otuđen. No, šalu na stranu). Mr Eliot je samomislao da je (bijeli, tj. zdravi modernista koji predočava ono »crno« (jalovo) modernog doba, za razliku od (crnih tj. bolesnih romantičara što su predočavali svoje »bijele« utopijske svjetlove. Ali, to su bile samo utopije, a s utopijama je već gotovo. Sada doba preuzima prerogative cijele kulture u svojoj ruke, tako da i stvar umjetnosti od sada prebiva u dobu, ne više u sebi samoj. A nama je svejedno gdje će završiti praksa tog shvaćanja – u nacional-socializmu, socialrealizmu, u »klerikalističkim« ili »humanističkim« predjeljenjima. Svugdje gdje se umjetnost zatvara u sliku svijeta vlastitog doba, tu vjisti nema onih neophodnih proboja, prosjeva bivstva u samoj egzistenciji, nema umjetnosti, već mnoštvo represivnih institucija koje se često nazivaju školama, svejedno je da li poetskim ili kritičkim, to jest idejnim. No, to »doba slike svijeta«, kako kaže Heidegger, ima sada da u svoje zrcalo zarobi cijelu povijest kao nešto nedvosmisleno čvrsto, solidno, kontinuirano i u jednoj mehaniziranoj slici vremena, nešto što o sebi posjeduje isto tako koja se stalno odražava u neprestanim odrazima tog zrcala. Ta moderna, antipateična, razumska, s punim smislom za realnost vlastitog nesvijeta, agresija protiv svakog doba bez svoje slike svijeta protiv svakog antipovijesnog razraza, makar on bio i umjetnost sama, stuštila se na nas kao dosudena nam antisubjektivnost. Ta antisubjektivna akcija ne odnosi se, dakako, na onu naj-

višu bezličnost praznine bivstva koju individua proživljava svojim samooslo-  
bađajućim iskustvom temelja u toj praznini, već se odnosi na bezličnost  
doba na silu istjeranog subjekta, na bezličnost doba koje je u zamjenu za  
subjekt pronašao kolektivističku presiju kulta ličnosti, bila ona bog ili stvarni  
dvoonožac. Ali individua, koja vještački ukida subjektivni čin kao ono presu-  
dujuće, pobrkala je termine, izjednačivši svoju proizvoljnost s predestinira-  
nom utemeljenošću subjekta u sebi samom kao u bivanju neprestanog ras-  
krivanja bivstva u njemu. I u toj zbrci svaka operacija uzaludno pokušava  
uspostaviti neku novu harmoniju, ne videći onu koja već jeste, pa joj ni-  
kakvo uspostavljanje nije ni potrebno. Harmonija se, dakle, može samo ras-  
kriti, ne nikako izgraditi. Ali za to je potrebno otvoreno, nepredumišljajno,  
nepreparirano iskustvo cijeloga bića. Gradnja, operacija već je sumnjiva  
stvar, jednako kao i svaka akcija u koju Mr Eliot želi utjerati Hamleta. Za Mr  
Eliota se umjetnički lik može izgraditi samo u akciji, i to akciji koja posje-  
duje svoju jasnu, razumu shvatljivu formulaciju.

No, da se vratimo Eliotovoj tezi, onoj koja od kritike zahtijeva koje-  
kakva historijska prepričavanja, namjesto tumačenja, jer »tumačiti se u um-  
jetničkom djelu nema šta«. Da, nešto razumu nespoznatljivo, što umjetnost  
nosi, nije podobno tumačenju razuma, tom tumačenju je neuhvatljivo. Prije  
se radi o ukazivanju. Pa ipak, sam Mr Eliot upustio se u više nego slobodno  
tumačenje *Hamleta*. Da li zato što ga ne smatra umjetničkim djelom? A  
kako je došao do tog shvaćanja? Jednostavno. Primjenom unaprijed izni-  
žete nam sheme da je kritika ili usporedba, ili historičarsko nabranje i klasi-  
ficiranje. Pošto se »umjetničko djelo ne može tumačiti kao umjetničko  
djelo«, Mr Eliot će odista nevjerojatno samouvjerenom odbiti da »prati cjelo-  
kupnu radnju drame onako kako ju je Shakespeare zamislio«, već će »umje-  
sto toga« predložiti da istražujemo sve ranije komade s nazivom *Hamlet*, da  
bismo tako »shvatili da je Shakespeareov *Hamlet* nanesen na mnogo grublji  
materijal koji probija i u završnoj formi«. Sve te zahtjeve – od one nedvos-  
mislene estetičke uredbe (u dvije rečenice) o tome što kritika ima da bude,  
do ovog na *Hamleta* primijenjenog zahtjeva – Thomas S. Eliot iznosi s tak-  
vom, ničim potkrepljenom sigurnošću, da to prosto zapanjuje. Jer, ako ni-  
šta, očekivali smo da dobijemo naviještenu komparativnu analizu Shake-  
speareovog i ostalih *Hamleta*, na osnovu koje bismo vidjeli da odista nije  
važno to što je Shakespeare postigao svojim komadom, već da su važne  
usporedbe, pošto samo one mogu da otkriju da je *Hamletu* prethodio  
»grubi materijal« nekog drugog *Hamleta*, koji ni Shakespeare nije uspio sav-  
ladati. I da li smo takvu analizu dobili? Ne. Mr Eliot inače rijetko analizira,  
više je sklon da iznosi utiske i sumnjičenja i da nekoga u nešto upućuje.  
»Analiza« koja je uslijedila zauzela je pola kucane strane, ali kako bi i bila  
duža kada se ova komparativna metoda imala zasnovati na jednom nepreživ-  
jelom *Hamletu* Thomasa Kyda, koji je, navodno, sumnja se, bio predložio za  
Shakespeareovog *Hamleta*? No, niti to pola stranice »analize« nije moglo  
proteći bez prepisivanja minesotskih profesora koji su, po Mr Eliotu, ku-  
knačno progovorili o *Hamletu* onako kako treba, pošto Shakespeare to, iz-  
gleda, nije umio, već je morao čekati da njegovi prauunci otkriju Ameriku i u  
njoj dvojicu profesora, te samog Mr Eliota, da bi se, konačno, doznalo što  
*Hamlet* jeste. A šta *Hamlet* jeste, rečeno nam je u jednom »nepobitnom«  
zaključku. Da mu vjerujemo na riječ? »Konačan je zaključak studije g.  
Robertsona, vjerujemo, nepobitan: Shakespeareov *Hamlet*, ako je uopće  
Shakespeareov, komad je koji se bavi time kako majčin grijeh djeluje na  
sina, komad iz kojega se vidi da Shakespeare nije bio u stanju da s uspje-  
hom nametne vlastiti motiv 'nesavladivog' materijal Kydova komada.«

Mada je već ustanovio da kritika ne može tumačiti umjetničko djelo,  
»jer tu nema šta da se tumači«, te da se ona ima baviti tek komparacijama i  
historijskom statistikom, nije jasno otkud sada ovo tumačenje da je *Hamlet*  
drama o djelovanju materina grijeha na sina, koje se još proglašava i »nepo-  
bitnim«. Nije jasno ni zagovaranje komparativnog metoda u ovom slučaju,  
jer Shakespeareov *Hamlet* se, uistinu, nema s čime porediti. Ne može se kri-  
tička metoda zasnovati na historijski neuhvatljivim i sasvim nepouzdanim pa-  
bircima (nesačuvani Kydov *Hamlet*). Pogotovo ne s onom bibliotekarskom  
uozbiljenošću i ukoričenošću kakva izbija iz svake Eliotove misli. Ali, Mr  
Eliot, čim stane za svoji propovjedaonici, postaje nepokolebljiv. On odmah  
hoće da vidi poruku piščevu (što je isto što i »jasno formulirana emocija«),  
pa i ako je nema u onom vidu klasičnosti jasnosti predočivo zdravom raz-  
umu, vidu koji kod njega jedino i može biti spoznat, prihvaćen i ocijenjen.  
Mr Eliot će je na silu tražiti ili, jednostavno, cijelo djelo otpisati. Tako, da se  
ne bismo zamajavali oko slojevitosti predočene nam drame, izvući ćemo iz  
nje samo jedan motiv, koji nam se čini najprikladnijim za naše racionalno  
operiranje, i proglasimo ga dominantnim, čak jedinim. Ako je za Goethea i  
Coleridgea to bio Hamlet-lik, za Mr Eliota je to »kako majčin grijeh djeluje  
na sina«. Sam Eliot se, malo-pomalo, već skoro sasvim vratilo liku, zaboravlja-  
jući cjelinu drame. Ali, kod Mr Eliota vam je sve tako – jedno hoće, drugo  
ispadne. Ako bismo tražili razlog tome, brzo bismo ga našli. Mr Eliot ne vodi  
igru, kako on uobražava. Njega vodi, heideggerijanski da se izrazimo, onaj  
»instinkt« volje za volju, kao jedan prekomjerno uveličan intelekt, gdje se u  
odnosu na bivstvo, ma koliko mi insistirali na razumu, ili baš zbog toga, za-  
pada u područje iracionalnog. Dakle, nije riječ o instinktu bivstva (koji su  
romantičari nazivali i intuicijom), o njegovoj otvorenosti i njegovoj neomeđe-  
nosti bilo kakvim fizikama ili metafizikama. Ovdje se »instinktom« naziva ono  
što sve moguće težnje podređuje jednoj drukčijoj cjelini od cjeline bivstva,  
cjelini planiranja i obezbjeđivanja (v. Heideggerov tekst *Ueberwindung der  
Metaphysik*).

Kada je postavljen aksiom (po naputku Mr Robertsona) o osnovnom  
motivu ove drame, onda je uslijedila izjava (da, umjesto analize mi samo  
dobijamo jedan skup izjava) da »*Hamlet* ne samo da nije najbolje Shakespea-  
reovo djelo, već zasigurno predstavlja promašaj u umjetničkom smislu«. Kao  
na slijedeće četiri stranice, koliko je još ostalo do kraja teksta, takva  
tvrdnja nije mogla biti potkrijepljena makar i najsitnijim dokazom, pokušao  
sam otkriti razloge ovom »zasigurnom« tvrđenju. Pokazalo se da ti razlozi  
mogu počivati samo na psihičkoj ravni tvrditelja, jer nam je ostale ravni go-  
vora sam on izmakao. Kako je Shakespeare, zbog »promašaja u umjetnič-  
kom smislu«, tj. neuspjelog nošenja s »djelstvom majčina grijeha na sina«, bio  
upućen na psihoanalitički tretman, tako ni nama ne preostaje ništa  
drugo do da Mr Eliota uputimo na isti psihoanalitički kauč, zbog insistiranja  
na ovoj relaciji matere i sina i »nepobitnog zaključka« da je »*Hamlet* komad

koji se bavi time kako majčin grijeh djeluje na sina«, što je potpuni proma-  
šaj u estetičkom smislu. Gdje su ti psihički razlozi i ko uopće ovdje uvodi  
psihologiju? Odmah nakon utvrđivanja što *Hamlet* jeste, to jest koji mu je  
motiv, te konstatacije da djelo »zasigurno predstavlja promašaj u umjetnič-  
kom smislu«, dolazi rečenica koja glasi: »Ovaj komad je višestruko zagonet-  
an i budi nemir kao nijedan drugi.« Reći da je ova drama promašaj zato što je  
»višestruko zagonetna« i što »budi nemir«, te još dodati i priznanje »kao  
nijedna druga«, to samo znači da se Mr Eliot plaši nemira koji *Hamlet*, očito  
je, i u njemu izaziva. Ali to je, objektivno, samo potvrda snage ove drame  
koja, evo, i kod ovakvih prepariranih komparativista i historiofila uspeva  
izazvati nemir. Jasno je da Mr Eliot više voli udobnost tapecirane kožne  
crne fotelje na kakvoj *Cocktail-Party*, odakle se veoma ugodno, bez ikakvih  
nemira i tajanstvenosti, može, prosuđivati o svemu i svačemu, a da pri tom  
ne dođe u pitanje redovna mjesečna plaća od, recimo, tisuću funti, plus ho-  
norari. On je, štoviše, cijelu literaturu pokušao rasporediti po ovim fote-  
ljama, u bezbojni razgovor bezbojnih lica. Tu se, u tom popodnevnog tuposti  
duhovne provincije, i klesao onaj njegov »objektivni korelativ«, i tu ga je sva-  
kako bilo mnogo više no u Shakespeareovu *Hamletu*. *Hamlet*, tačno je, iz-  
aziva nemir u jednoj već sasvim upokojenoj duši. Sem toga, u *Hamletu* se jav-  
lja i nekakva »zagonetnost«, a umjetničko djelo ne bi smjelo biti zagonetno.  
Ono mora da je jasno poput Mr Eliotovih kritika, jer kako bi se inače kompa-  
riralo i historijski klasificiralo. Ukoliko izmiče toj našoj kritičkoj metodi, sa-  
mim tim ono je neuspjelo. Mr Eliota ne zanima *Hamlet*, već njegov vlastiti  
*Cocktail - Party*, s ugodnim zvonicama, profesorima, biskupima i dva-tri  
člana Nobelova komiteta. Kako Shakespeare na sve ovo nije računao, to je,  
naravno, *Hamlet* morao ispasti »čistim promašajem«. Razgovor Mr Eliota sa  
Shakespeareom, unaprijed propao, sasvim uzaludno, potpuno nam liči na  
razgovor Chestertonova Bostonca, Mr Chacea, i opata-detektiva Browna.  
Mr Chace »s taktičnim, ali neiskorjenjivim instinktom intervjuiranja«, govori  
sa stanovita »New York Timesa« ili »Encountera«, sa stanovita »ženskog  
okultističkog društva u Indianopolistu«, a opat Brown hoće da govori iz  
same stvari. Njegovi argumenti e *contrario*, ta »metoda izjednačavanja su-  
protstavljenoj i ukidanja izrađene, samozadovoljne sheme«, kako o Che-  
stertonu govori E. Bloch, ne može nikako izići u susret jednom Američaninu  
naviknutom na eventualne finansijske poduhvate, ali ne i na neke dublje mi-  
saone prodore, besvrhovite i nefunkcionalne kako je besvrhovita i nefunk-  
cionalna sama stvar. Na primjer, Chestertonove dosjetke, jednako kao i  
*Hamletove*, dijalektiziraju stvar do kraja, uzimaju često glas iz same stvari,  
otklanjajući svako dogmatizirajuće klepetanje zdrava razuma, na koji se Mr  
Eliot poziva u svakom od svojih tekstova. A »ono što se naziva zdravim ljuds-  
kim razumom, samo je često vrlo nezdravo. Zdrav ljudski razum sadržava  
tek maksimum svog vremena«, kaže Hegel. Mi, dakako, odmah vidimo proma-  
šenog majora Eliota (Hemingway je imao neodoljivu potrebu da Mr Eliota  
smatra vojnim licem), kako osvojen tek o skriptar »praktičnih zaključaka« i u  
mantiji zdravorazumske prosudbe, sud i nečem što niti razumije, niti može  
razumijeti. Tako on nije mogao osjetiti ono »jedinstvo života« koje ne suprot-  
stavlja osjetljivost i moral, u kojem se ne mogu suprotstaviti čovjek i nje-  
gova sudba, jedinstvo koje *Hamlet* obuhvata najpotpunije u cjelokupnoj knji-  
ževnosti. Kao kakav školarac – odlikaš, Mr Eliot je išao na sagledavanje teh-  
nike tog komada, i to po shemi koju je unaprijed komadu nametnuo. U kand-  
žama vlastitog doba, Mr Eliot iz njega nije mogao izići onako kako je Shake-  
speare izišao iz svog i svakog drugog. Thomas S. Eliot je htio pobjeći od  
svog života, Shakespeare ne. »U sudbini čovjek poznaje svoj vlastiti život, i  
njegova usrdna molba sudbini nije usrdna molba gospodu, nego vraćanje i  
približavanje samome sebi. . . Budući da se i ono neprijateljsko osjeća kao  
život, u tome leži mogućnost pomirenja sudbine.« Koliko ove riječi dijalekti-  
čara Hegela zvuče bliže, recimo, i samom buddhizmu od svih onih »buddhi-  
stičkih«, zapravo hinduističkih, koketerija katolika-monarhiste Mr Eliota! Ko-  
liko one zvuče egzistencijalističkije, primjerenije čak i tendencijama doba  
Mr Eliota, onima koje on nije umio da vidi, no sve Eliotove akademizirano lici-  
tarske estetičke formule. Jedna od njegovih licitarskih dosjetki jeste i ona  
da je *Hamlet* *Mona Liza* literature. Znači li to da je *Mona Liza* »promašaj u  
umjetničkom smislu«? To Mr Eliot ne razjašnjava.

Uzimajući zdravo za gotovo da je *Hamlet* drama »koja se bavi time kako  
majčin grijeh djeluje na sina«, kako su to u Minesoti konstatali profesori,  
Mr Eliot se ostrvljuje, s nečuvenom ubijedenošću, na jedno od umjetnički  
najuspjelijih djela engleskog i svih jezika. Uza sve to, pojavljuje se i dobra  
doza nadmenosti: »Pretpostavljano izjednačavanje *Hamleta* s njegovim pis-  
cem u jednom smislu i postoji: *Hamletova* pometenost uslijed odsutnosti  
objektivnog ekvivalenta vlastitim osjećanjima, to je tek produžetak piščeve  
pometenosti pred svojim umjetničkim problemom. *Hamlet* je pred tom teš-  
koćom da njegovo gnušanje izaziva njegova vlastita mati, s tim što ona nije  
odgovarajući ekvivalent tom osjećanju. *Hamletovo* gnušanje je obavija i  
premašuje. On nije u stanju da razumije to osjećanje, nije u stanju da ga objek-  
tivizira i zato ono ostaje da truje život i ometa akciju. Nema akcije koja bi ga  
mogla zadovoljiti; i bilo što da Shakespeare napravi s fabulom, ona *Hamleta*  
ne može izraziti umjesto pisca. Također nam valja primijetiti da sama pri-  
roda *donnees* problema isključuje objektivnu ekvivalenciju. Da bi se Gertru-  
din zločin uspio uzdići na visinu, trebala se pronaći formula za jednu potp-  
uno različitu emociju u *Hamletu*. *Baš zato* što je karakter postojeće emoci-  
je do te mjere negativan i nevažan, ona kod *Hamleta* izaziva osjećanje  
koje on nije u stanju da izrazi.«

Od početka Mr Eliot *Hamletu* suprotstavlja Koriolana, Macbetha, Anto-  
nija, Othela, to jest *Hamletu* – »oklijevalu« ljude od »akcije«. Jer, u *Hamletu*  
»majčin grijeh je ostao nesavladan«, za razliku od primjera gdje je »Shake-  
speare umio da savlada Othelovu sumnju, Antonijev erotički zasnos, ili Ko-  
riolanov ponos.« Mr Eliotu, očito, nedostatak akcije u *Hamletu* smeta, a za  
nas je upravo taj »nedostatak« u umjetničkom smislu mnogo složeniji od pri-  
lične jednodimenzionalnosti situacije u kojoj se nalaze Othelo, Antonije ili  
Koriolan. *Hamlet* je veličanstven upravo zbog tog nedostatka vanjske akcije,  
uslijed unutarnjeg buđenja njemu potpuno nepoznatih ljudskih sila koje mu  
vežu ruke, a da se to dešava s punim razlogom i opravdanjem, to ćemo po-  
kazati u našoj analizi ove drame. Akcija se ovdje odigrava unutar samog  
*Hamleta* i, kao takva, ona je prizma kroz koju se prelamaju sva izvanjska de-  
šavanja. Kao takva, ona je ekvivalent svih vanjskih zbitija. Sam *Hamlet* je u  
jednoj potpuno novoj i nepoznatoj situaciji, na koju se ne može reagirati po

utvrđenim dramaturškim okvirima Mr Eliota. U Hamletu se probudilo nešto što zdravi razum ne može više pratiti. U Hamletu se otvorilo nešto što prevazi-  
 zila svaku zdravorazumsku odluku. A kada se govori o »neodlučnosti«  
 Hamletovoj, onda se misli isključivo na nedostatak takve zdravorazumske  
 odluke koja bi ga odmah, u prvom činu, povela u isto kolo s »akcionarima«  
 tipa kralja i Polonija. Hamlet ne djeluje iz mnogo dubljih, i samom njemu do  
 kraja neshvatljivih motiva. Rado bi Laert u njemu djelovao, ali istinski, pravi,  
 djelomice razbuzeni Hamlet ne može ući u taj laertovski krug (zapravo,  
 krug u koji je i čestiti Laert uvučen), jer vidi da je taj krug jedno besmisleno  
 povjesno opetovanje kojem kraja nema. Dakako, bez Laerta nema ni ove  
 drame, ali da bi Laert mogao postati Hamletom, osovino i, kad kažemo, tač-  
 kom gledišta ove drame, za to bi bilo potrebno upravo malo više oklijevanja  
 i onih dubljih razloga koji na oklijevanje nagone. Do tada čestiti Laert ostaje  
 sporednim likom, tek jednim činocem tragedije, kotačićem u rekvizitarnju  
 povijesne pozornice sa svim njenim akcijama. Hamlet i jeste možda najdub-  
 lji Shakespeareov lik jer on ne nosi jednu »jasnu emociju«, već mnoštvo  
 njih. Njegova dilema se začinje između ispoljavanja sadržine vlastitih emoci-  
 ja (koje bi se tako »savladale«, kako to Eliot priželjkuje, u nekoj akciji) i nji-  
 hova potpunog odbacivanja kao nečeg lažnog. U Hamletu se vodi borba iz-  
 među ega, za koji Eliot navija, jer jedino pri situaciji tog ega zdrav razum  
 može da razumijeva, i raskrivenog bivstva koje je egu nedostupno. Upravo  
 pojava tog raskrivanja obezvrđuje svaku vanjsku akciju i donosi razloge  
 koje Hamletov ego ne može da razumije. Dalje, u Hamletu je prisutna borba  
 između različitih tendencija ega. To što lični na »nesavlađivanje vlastite emoci-  
 je«, to je situacija ličnosti raspete između svih tih tendencija (ljubav, osveta,  
 pravda, politička strast) i nečeg još nepoznatog, što odbacuje i ego i  
 njegovu povijesnu situaciju. A tragedija se dešava zato što je Hamlet, ipak,  
 preveć uključen u tu određenu povijest a da bi iz nje mogao tek tako uteći.  
 Zapravo, on i utiče iz nje, ali ne nekim iznenadnim prosvjetljavanjem (u okol-  
 nostima ove drame ispalo bi to melodramatično), već prihvaćanjem parodirani-  
 ja same akcije. Razlozi zbog kojih ulazi, na kraju, u okršaj, nisu mogli izgledati  
 ozbiljni ni njemu samom. On je samo islijedio besmislene težnje i tenden-  
 cijije ega, koje su ipak u nama toliko jake, da uprkos njihovoj ironiziranju i  
 ismijavanju (onog laskavca Osrica) slijedimo njihov, makar i besmislen, tok.  
 U tome je tragedija, u samom korijenu tog ega i njegove povijesti.

Nije nimalo čudno da se kritika često zaboravljala, pa umjesto cijelom  
 drami obračala se Hamletu-liku, fascinirana neobičnošću i neodgonetljivom  
 složenosti toga lika. Nije isto tako čudno da je zdravorazumska kritika Thomasa  
 s Eliota ustuknula, s potpunim nerazumijevanjem, pred ovom kompleksnošću,  
 proglašivši je nepreciznošću, »promašajem u umjetničkom smislu«. Mr Eliot  
 zahtijeva jedan motiv, jednu emociju. Čim se na obzoru ukaže nešto složenije,  
 neki preplet motiva gdje samo preplitanje uzima ulogu osovine, raste njegovo pozitivističko podozrenje. Hamlet, tačno je,  
 »ne razumije osjećanje« koje ga je zateklo, ili u kojem se zatekao, ali on u  
 velikoj borbi sa samim sobom (što urađa i najljepšim Shakespeareovim sti-  
 hovima) hoće da ga dokuči, gotovo sasvim različito od svih drugih Shake-  
 spereovih likova. U toj borbi nalazi se umjetničko objektiviziranje cijele  
 Hamletove situacije »nerazumijevanja osnovnog osjećanja« i, još preciznije, osje-  
 ćanja između kojih je raspet. Ali, što vrijedi! Mr Eliot ima svoju shemu i, na  
 žalost, samo svoju recepturu. On doslovno po sto puta ponavlja, iz teksta u  
 tekst, da postoji samo jedna osnovna emocija i da se ona mora objektivizirati  
 na taj način da omogući liku stupanje u vanjsku akciju. Objektiviziranje  
 znači jasnost, i to jasnost za razloge zdravorazumskog unijanja. Da se um-  
 jetnički ne bi promašilo, sve mora biti jasno – emocija, svijest lika o emiciji,  
 jasna i neprikrivena podudarnost s vanjskim činjenicama. Tek tada se stupa  
 u akciju. I to je kruna uspjeha. No, u Hamletu lik odbija da stupi u akciju sve  
 dok mu se natakaju jasni razlozi za neophodnost akcije. Tek kad nestane bilo  
 kakva razumna razloga za akciju, on, slijedeći paradoksnu situaciju ljudskog  
 bivanja u povijesti vlastitog ega, stupa u nju. Hamlet je taj koji sve izvrće  
 naglavce, ne nikako Mr Eliot. A ako pisac odluči da taj svoj lik da unutar  
 jedne situacije koja je po ustrojstvu stvari nerješiva, umjetnička objektiviza-  
 cija se tad nalazi u snažnom i sasvim preciznom predočavanju, rekreiranju  
 te složene nerješive situacije. Objektivizacija se tiče drame, a ne tek lika.

Za Mr Eliota objektivizacija znači nešto drugo, ona se kao »formula  
 jedne određene emocije« uvijek susiće u glavnom liku, gdje bi se konačno  
 morala razjasniti. »Objektivni korelativ« koji Mr Eliot opisuje kao »grupu  
 predmeta, izvjesne situacije, lanac događanja, koji bi predstavljali formulu  
 jedne određene emocije«, sasvim postoji u Hamletu, ali to nije »kako majčin  
 grijeh utiče na sina«, već jedno mnogo složenije emocionalno-misaono stan-  
 je u kojem su se, potpuno razložno, sukobili zdravi razum i dublji zahtjevi  
 uma (nešto što je kauzalitetu nedostupno, što mimoilazi vidljive predmete i  
 »lanac događanja«), zahtjevi koji, recimo, kod Othela ili Koriolana nisu post-  
 ojali. Naravno, ne mislim time ništa loše o dramama u kojima su ti likovi no-  
 sioci »formule jedne određene emocije«, jer tu su cijeli postupak i oblikova-  
 nje prilagođeni drukčijoj situaciji. Thomas s Eliot je, i njemu samom neopa-  
 zivo, dospio na poziciju onih koje je kritizirao. Dramu je sveo na lik. Potpuno  
 se vratio na Hamleta-ličnost. Rezimirajmo: zamjerke drami sastoje se u čin-  
 njenici da glavni lik, nosilac »formule jedne određene emocije«, svojom emo-  
 cijom nije razumio, pa tako nije ni uspio da je savlada. Pri tome se, naravno,  
 zaboravilo da mu je tu »nesavladanu« emociju, kao ono dominantno (u stvari  
 i jedino) u njemu, poturio sam kritičar. Mr Eliot smeta to što Hamlet »ne  
 razumije svoje osjećanje« i što uslijed toga izostaje prava vanjska akcija.  
 Vraćajući se liku, Thomas s Eliot previda činjenicu da Hamlet-lik postoji i dje-  
 luje samo u okviru Hamlet-drame. On propušta priliku da vidi da je u drami  
 svaki detalj razrađen do te mjere da nam to kritički oduzima svako pravo da  
 o Hamletovim emocijama (sve one skupa čine ono što Eliot kani objediniti u  
 svojoj »formuli jedne određene emocije«) raspravljamo samo u okviru Ham-  
 leta-lika. Te emocije mogu biti nerazumljive, na način na koji Mr Eliot želi da  
 ih razumije, zato što je nerazumljiva cijela povijesna potka, sam korijen nje-  
 nog »lanca događanja«, potka na kojoj se »vezu« stalne i besmislene akcije.  
 Hamlet ne razumije to što u njemu neće u akciju, ali, u jednom trenu, on to  
 nijekanje akcije sagledava kao nečuvanu hrabrost:

... No, to je zbilja hrabro,  
 Da ja, jedina milog umorenog oca,  
 Kog pakao i nebo na osvetu gone,  
 Ko kurva moram riječju olakšavat srce...<sup>2</sup>

(Hamlet II,2)

Stekli su se svi uvjeti za opravdanu akciju ega, ali nešto akciju neće.  
 »Odgovarajući ekvivalent tom njegovom osjećanju« nijekanja smisla akcije  
 ne nalazi se ni u kakvoj »grupi predmeta«, niti »izvjesnih situacija«, ni u kak-  
 vom pojedinačnom grijehu, već u Hamletu ukazanoj suštini besmisla cjelo-  
 kupnog povjesnog akcionog žrnja. Ali, drama i tragedija začinju se u Hamle-  
 tovom stajanju na granici učešća i izbjegavanja kotačića tog žrnja. On ne  
 bira. On slijedi vlastitu sudbinu, a ona se ne opredjeljuje. Čuti snažno voka-  
 ciju svoje »hrabrosti«, ali sve snažnije navaljuju i razlozi ega koji hoće ak-  
 cijom. Ulaskom u akciju, on to jasno vidi, biće pajac u tudim rukama (kakvim  
 se pokazao Laert). On je u paradigmatičnoj poziciji jednog modernog zapad-  
 njaka koji odbija da bude *komesar*, ali ne može i da postane *jogin* (Koestle-  
 rove suprotnosti). Odjednom mi se učinilo da je ovo stanje Eliot morao raz-  
 zumjeti, pa, eto, ipak razumio nije. Čudni su putevi objektivnosti razumskog  
 suda. Oni koji mu najviše teže često u svojim procjenama ispadaju nerazum-  
 nim.

Stoga ne bismo trebali pomagati Mr Eliotu u pojašnjavanju implikacija  
 njegovih kritičarskih formula. Jer kad Mr Eliot kaže da »u Hamletu (čovjeku)  
 dominira emocija koja se ne može izraziti zato što je pretjerana u odnosu  
 na činjenice kako se one pojavljuju«, mi zapravo i ne znamo što on hoće da  
 kaže. On, metodološki veoma lukavo, odbija mogućnost tumačenja umjet-  
 ničkog djela da ne bi bio prisiljen na *dokaze* svojim, ipak više nego tumače-  
 njima ove drame. Mi znamo tek toliko da on zahtijeva »formulu jedne odre-  
 đene emocije« i da Hamletovo stanje, zahvaljujući ograničenju vlastite me-  
 tode, ne može vidjeti drukčije do kao nedostatak te formule. A formula se  
 treba odnositi na Hamletovo osjećanje »gnušanja« uslijed »majčina grijeha«.  
 I eto tako, pošto se jednom nedokazanom, proizvoljnom teziцом namet-  
 nulo Shakespeareu (i Hamletu) ono što je pisac htio da kaže, cijeli je komad  
 sagledan kroz prizmu toga što je Mr Eliot htio da kaže da je Shakespeare  
 htio da kaže.

Teza profesora iz Minesote zaludila je Mr Eliota, tako da je njemu, naj-  
 normalnije, Hamletovo »ludilo« izgledalo pretjerano u odnosu na majčin  
 pad. Ali da je samo uspio sagledati cijelu situaciju prema kojoj se Hamlet  
 odnosi (u svim njenim aspektima: političkim, filozofskim, egzistencijal-  
 nim...) sa svim onim, malo je reći, lupeštima ljudi zatečenih u svojim  
 veoma čvrsto formuliranim emocijama, kakvi su kralj, Polonija, Rosencrantz  
 i Guildenstern, ili Osric, onda bi se na stvar moralo drukčije gledati, a ne svoditi  
 ju tek na jedan psihološki aspekt. »Hamletovo vjetropirstvo, mehanika  
 fraza, izvrtnje riječi nisu dio promišljenog planskog pritovrstva, već jedna  
 forma emotivnog olakšanja.« Naime, »u Hamletu-ludu ludilo emotivno je  
 lakrdijanje koje ne može da se olakša u akciji.« I ovo tumačenje valjalo je  
 nečim potkrijepiti. Jedina »potkrepa« svim ovim Mr Eliotovim tumačenjima  
 je, treba li ponavljati, ona nedokazana teza – premisa o drami kao o  
 »djevstvu majčina grijeha na sina«. I u odnosu na »nesavladano« djevstvo tog  
 grijeha u sinu. Hamletovo »ludilo« učinilo mu se kao neko neobrazloženo  
 »emotivno lakrdijanje«. I opet je tu žal za akcijom koja bi, jedina izgleda,  
 uspjela izvući zadovoljavajuću »formulu jedne određene emocije«. Ovakvo, Mr  
 Eliotu se ta emocija koja ne može da se izrazi kroz akciju, čini veoma sum-  
 njivom. Zato je tako prijekorno naziva »emotivnim lakrdijanjem«. Treba li  
 reći da je Hamletovo »ludilo« prirodna situacija jedne žestoke tenzije iz-  
 među različitih tendencija ega, koje sve traže svoje pravo, te potpuno novih  
 zahtjeva vokacije samog bivstva, koje se u Hamletu raskriva. Izvanjska »ob-  
 jektivna ekvivalencija« ovoj situaciji je cijelo povijesno lakrdijanje, a ne ni-  
 kako samo grijeh njegove majke. Mnoštvo je tu grijehova koje Mr Eliot ne  
 vidi. Valjda za njega to sve i nije grijehovi? On, jednako kao kralj i Polonija,  
 traži od Hamleta da se izjasni, da izrazi tu emociju koja mu »truje život«.  
 Njega, jednako kao kralja i Polonija, ta sumnjiva emocija uznemiruje. »Budi  
 nemir« i izaziva nesigurnost.

Funkcija Mr Eliotove kritike je istovjetna funkciji koju od kralja i Polo-  
 nija dobijaju Guilaernstern i Rosencrantz. Pošto niko od njih ne razumije  
 ovo Hamletovo »emotivno lakrdijanje«, Guildenstern traži od Hamleta »ra-  
 zuman odgovor«. I dodaje: »Dragi moj gospodaru, stavite nešto reda u svoj  
 govor...« Hamlet mu odgovara: »Dati razuman odgovor. Moj razum nije  
 zdrav...« (Hamlet III-2). Eto, tu je osnova nesporazuma između Hamleta i Mr  
 Eliota. Mr Eliotovi pogledi na povijest i literaturu su beznadežno slični kralje-  
 vim i Polonijevim pogledima.

Jedno je jasno, Eliota kod Shakespearea ima i napretek, ali Shakespea-  
 rea kod Mr Eliota ne može biti. Jednostavno zato što je Shakespeare »ogri-  
 ničen« svojim genijem, a Mr Eliot svojom kritičkom metodom koja zaklju-  
 čuje: »Morali bismo shvatiti stvari koje ni sam Shakespeare nije shvatao.«  
 Ali, rekao bi mu Goethe: »Shakespeareova djela nisu za oči tjelesne.«

<sup>1</sup> Svi citati iz ovog teksta navedeni su prema knjizi *Selected Essays by T. S. Eliot*, Faber and Faber Ltd. (third enlarged edition), London – MEMLI

<sup>2</sup> Naovidi iz Hamleta uzeti su iz: Shakespeare: *Hamlet*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1979, prijevod Josaipa Torbarine.

