Ne preostaje mu upravo ništa više do da odgovori na to samo pitanje šta ostaje od označitelja kad više nema značenja. Elem, to je isto pitanje koje mu postavlja onaj koga Dipen sada pronalazi na mestu, označenom zaslepljenošću.

Upravo to je u stvari pitanje koje je tu dovelo ministra, ako je igrač kako su nam rekli i ako njegov čin dovoljno obznanjuje. Jer igračka strast nije ništa drugo do to pitanje, postavljeno označitelju, koga oličava *dútóudtov* slučajnosti.

»šta si ti, figuro kocke koju ja okrećem tebi u susret (túyn)[19] sa mojom srećom? Ništa, ako ne to porisustvo smrti koje od ljudskog života pravi odlaganje od jutra do jutra u ime značenja čiji je znak tvoj pastirski štap. Takva je bila i Šeherzada za vreme hiljadu i jedne noći i tako ja već osamnaest meseci osećam uticaj tog znaka po cenu jednog vrtoglavog niza pogodaka kojim ja varam u igri par—nepar.«

Isto tako i Dipen, *sa mesta gde jeste,* ne može a da ne oseti, protiv onog ko postavlja takvo pitanje, besnilo jasno ženske prirode. Slika visokog uzleta gde bi se pesnička inventivnost i matematička strogost sastajale sa dendijevskom neosetljivošću i prevarantskom elegancijom postaje iznenada, za samog onog koji nas je navodio da u tome uživamo, pravi *monstrum horrendum,* i rečeno njegovim rečima, »pripada darovitim, ali neprincipijelan ljudima«.

Ovde se obeležava poreklo tog užasa, a onaj ko ga oseća nema nikakve potrebe da se na najmanje očekivan način izjasni kao »zastupnik pomenute dame« kako bi nam to otkrio: poznato je kako dame mrze da se načela dovedu u pitanje, jer njihova privlačnost duguje mnogo tajnovitosti označitelja.

Da bismo pronašli jedan umereniji ton, recimo prema kapaljki, kojim smo, sa nekima od vas koji ste nas pratili na Kongresu u Cirihu prošle godine, odali počast reči — propusnici za mesto, kakav je odgovor označitelja onome ko mu postavlja pitanje i koji glasi: »Jedi svoje Dasein (bivstvovanje)«.

Je li to, dakle, to što ministra čeka na sudbonosnom sastanku. Dipen nas u to uverava, ali mi smo takođe naučili da ne podležemo lakomisleno njegovim skretanjima.

Evo, nesumnjivo, hrabrog koji je sveden na stanje budalaste zaslepljenosti, gde je čovek naspram slova na zidinama koje diktiraju njegovu sudbinu. Ali kakvo dejstvo ima to što će biti zvan njima u susret i mogu li se od Kraljice očekivati samo izazovi za takvog čoveka kao što je on? Ljubav ili mržnja? Jedan je slep i dovešće do polaganja oružja. Drugi je lucidan, ali će probuditi sumnje. Ali ako je zaista igrač za kakvoga važi, on će, pre nego što ih potuče, preispitati poslednji put svoje karte, i, procenivši svoju igru, dići se od stola na vreme da bi izbegao sramotu.

Je li tu sve i moramo li verovati da smo odgonetnuli pravu Dipenovu strategiju povrh izmišljenih trikova kojima je trebalo da nas zavara? Da, bez sumnje, »ako je to nešto što zahtijeva razmišljanje«, kako Dipen najpre progovara, »bit će bolje da to razmotrimo u mraku«, iako sada možemo lako da pročitamo rešenje i pri najvećem svetlu. Ono je već bilo u naslovu naše priče i lako ga je bilo iz njega izvući, a prema samoj našoj formuli, koju smo već odavno podvrgli vašoj diskreciji, i iz intersubjerktivne komunikacije gde odašiljač, kako vam kažem, prima od primaoca svoju vlastitu poruku u obratnom obliku. Upravo je tako ono što hoće da kaže »ukradeno pismo«, to jest »neisporučeno«, a to znači da neko pismo uvek stiže na svoju adresu.

(Gitrankur, San Kašano, polovina maja, polovina avgusta 1956.)

(nastaviće se)

S francuskog: Ljiljana Cvijetić Karadžić

1. Ovde treba potražiti nužnu referencu u našem ogledu o *Logičkom vremenu i tvrdnji o anticipiranoj izvesnosti,* v. str. 197.
2. V. *Funkcija i polje reči i jezika,* str. 244.
3. Potpuno razumevanje onoga što sledi zahteva naravno da se ponovo pročita taj izuzetno raširen (na francuskom, kao i na engleskom), i uostalom kratak tekst, kakav je *Ukradeno pismo.*
4. V. Emil Benvenist, »Životinjska komunikacija i ljudski jezik«, *Diogène,* no. 1, i naš izveštaj iz Rima, str. 297.
5. V. naš uvod, str. 58.
6. Najpre sam nabacio, za te tri reči, smisao na koji bi svaka od njih komentarisala tu priču, da tu struktura nije dostajala, čemu se ona posvećuje.
   Pri tom izostavljam suviše nepreciznu napomenu kako mi, zarad mog ponovnog čitanja kod ovog preštampavanja, jedna osoba tvrdi da posle vremena onih koji me prodaju (još ovog 9. XII 68) dolazi jedno drugo vreme kada će me čitati radi boljeg pojašnjavanja.
   Ko bi imao mesto izvan ove strane.
7. Rado bismo postaviti gosp. Benvenistu pitanje o antinomijskom smislu nekih reči, primitivnih, ili ne, posle majstorskog prečišćavanja koje je uneo u pogrešni put na koji ga je Frojd naveo u filološkoj oblasti (v. *Psychanalyse,* vol. I, str. 5—16). Jer nam se čini da to pitanje ostaje netaknuto kada treba, u svoj strogosti, izdvojiti instancu označitelja. Bloh (Bloch) i Fon Vartburg (Von Wartburg) navode da se 1875. godine pojavilo značenje glagola *dépister* (ući u trag) u drugoj upotrebi koju ćemo mi koristiti u našoj rečenici.
8. Ona ista sa kojom Horhe Luis Borhes, u svom delu tako harmoničnog odnosa sa korenom našeg govora, završava tako da je druge svode na njene prave proporcije. V. *Les Temps modernes,* juni—juli 1955, str. 2135-36, i okt. 1955, str. 574-75.
9. Podvukao autor.
10. A tako je istinito da filozofija u primerima, obezbojenim da bi bili prežvakavani, na osnovu kojih ona raspravlja polazeći od jednog i od više, neće koristiti u iste svrhe obični beli list kroz probušenu sredinu i isprekidani krug, slomljenu vazu, a da ne govorimo o presečenom crvu.
11. V. *Our examination round his factification for incamination of work in progress,* Shakespeare and Company, 12, rue de l'Odéon, Paris, 1929.
12. V. naš uvod, str. 59.
13. Smatrali smo se obaveznim da to ovde pokažemo slušaocima na jednom pismu iz tog doba koje se tiče g. Šatobrijana i njegove potrage za sekretarom. Činilo nam se zabavnim što je g. Šatobrijan stavio konačnu tačku na prvu verziju (nedavno rekonstruisanu) svojih memoara u mesecu novembru 1841. godine, istom mesecu kada se ukradeno pismo pojavilo u *Chamber's journal.* Hoće li privrženost g. Šatobrijana vlasti koju opisuje i čast koju ta privrženost čini njegovoj ličnosti (reč *darnije* još bila izmišljena) svrstati njih dvojicu, u pogledu procene kojoj ćemo kasnije podvrgnuti ministra, među darovite ljude sa ili bez načela?
14. Po je doista autor jednog eseja koji nosi taj naslov.
15. Pa čak i kuharičine.
16. Vergilijev stih glasi: *facilis descenus Averno.*
17. Setimo se duhovitog distiha, pripisanog, pre njegovog pada, najskorašnjijem po datumu (kralju) koji je utanačio sastanak Kandida u Veneciji:
    Nema danas do pet kraljeva na zemlji,
    Četiri u kartama, i peti, kralj Engleske.
18. Ove reči je jasno izgovorio jedan plemeniti Lord u Gornjem Domu gde mu je njegov dostojanstveni položaj obezbedivao mesto.
19. Poznata je temeljna oprečnost koju izmedu ova dva termina pravi Aristotel u pojmovnoj analizi slučajnosti u svojoj *Fizici.* Mnoge rasprave bi se razjasnile kada bi to poznavale.

hermijin san

norman n. holand

Književnost je san koji sanjaju za nas.
(THE DYNAMICS OF LITERARY RESPONSE, 1968)

Šta bi moglo da bude imaginarnije nego san sna o snu? Pa ipak Hermijin san u *Snu letnje noći* predstavlja upravo to. Ona sanja, ali kasnije zaključuje da je sanjala da sanja. Na samom kraju komada, nama, tj. publici, kaže se: »Ovde ste usnuli tek«. Sanjali smo da je ona sanjala da sanja.

San sna o snu — u ovoj komediji misli se upravo na to kada se kaže kako:

...dok mašta otelovljava dalje
Obrise neznanih stvari, pesnika pero
Daje im oblik, i prozračnoj ništavnosti
Pruža dom u našoj blizini i ime. (V.i. 14—17)[1]

Psihoanalitičar i književni kritičar čine istu stvar. U naporu da imaginarnim snovima nadu dom u našoj blizini i ime, oni medu nama koji se služe psihoanalizom u razmatranju književnosti, koristili su u svom pristupu, istorijski gledano, nekoliko različitih načina.

Prvi je tipičan za početnu fazu psihoanalize: Hermijin san koristili bismo kao ilustraciju za nečije nesvesno koje je postalo svesno. U drugoj fazi, postavili bismo njen san u okvire sistema funkcija ega. Najzad — danas — iskoristili bismo ovu prozračnu ništavnost da bismo sebe simbolično predstavili sebi samima.

Za sada, ipak, vratiću se, ako dozvolite, na okolnosti koje prethode Hermijinom snu. Na početku komada, vojvoda Tezej saslušava molbu Hermijinog oca, Egeja. Egej traži od vojvode da natera Hermiju da se uda za Demetra, koji je voli i ima Egejevu podršku. Hermija, međutim, voli Lisandra i Lisandar voli nju. Tezej se svejedno složi sa Egejem i obećava da će sprovesti atinski zakon, na osnovu koga Hermija mora ili da se uda za čoveka koga je njen otac izabrao ili da umre, ili da se zavetuje da će ostatak života provesti kao monahinja, odrekavši se zauvek muškog društva. Ovo je predstavljalo strašnu sudbinu za mladu damu čak i u elizabetansko doba, mada možda ne tako lošu kada sagledamo to, kakav je bio izbor muškaraca.

Hermija i Lisandar zaključuju da je najbolje što mogu da preduzmu u slučaju ovoga dekreta upravo bekstvo iz Atine. Oni tako i učine, ali Lisandar se negde izgubi, a Hermiju sasvim iscrpi lutanje kroz šumu. Pošto usne, Hermija sanja svoj san.

Kada prvi put čujemo za taj san, on je još uvek u toku. To jest, mislim da ona još uvek sanja u trenutku kada prvi put progovara o svom snu. Uz tolike noćne mora, teško se budi:

Pomozi, Lisandre! Koliko možeš ti se potrudi
Da ovu zmiju što puzi iščupaš sa mojih grudi!
o jao mene, milost!

I tek sada, čini mi se, ona počinje da izranja iz mora:

O jao mene, milost! Ah kakav san to beše!
Lisandre, pogledaj, od straha sva se tresem.
Mišljah da zmija pojede srce moje u trenu
A ti si sedeo tek, smešeći se krvavom plenu.
Lisandre! Šta, ode? Lisandre! Bože mili!
Ne čuješ ti mene više? I zvuk i reč da iščili?
Ah, gde si? Reč jednu reci ako me čuješ.
Progovori, ljubavi! Strah me polako truje.
Ne? Blizu nisi, znam, tu sam u pravu.
Al' naći ću uskoro tebe ili smrt samu. (II.ii. 145—56)

U stvari, dok kazuje svoj san, Hermija ga razdvaja na dva dela. U prvom delu mi slušamo njen san dok još uvek traje. U drugom, Hermija nam prepričava svoj san pošto je završen. U prvom delu ona moli za pomoć, ali u drugom mi shvatamo da Lisandar uopšte ne želi da pomogne — samo se smešio i gledao kako zmija guta Hermiju. Ukoliko, dalje, zmiji pripišemo najočiglednije frojdovsko značenje — penisa ili falusa — muškost se u snu deli na zmiju koja napada i puzi, i Hermijinog ljubavnika Lisandra koji se smeši sa odstojanja.

Biću uvidavan pa ću izabrati samo jednu od pedeset i jedne teme koju Erikson predlaže za potpunu analizu sna: temu »metodi odbrane, pobijanja i iskrivljavanja«, koja se može smatrati varijacijom na jednu drugu temu, »mehanizmi odbrane«, koja pak i sama tematski potpada pod »identitet ega i plan života«.[2] U ovom snu uočavam nešto što mi se čini fundamentalnim za Hermijin karakter.

Ako bih se vratio na prve reči koje Hermija izgovara i pregledao samo ono što ona govori onako kako bi to učinio glumac, uočio bih jednu shemu koja se ponavlja.[3] Pošto sasluša njenog oca, Tezej opominje Hermiju: »Demetar je ugledan gospodin«, a ona odgovara rečima koje su ujedno njene prve reči u komadu: »I Lisandar je isto tako« (alternativa). Ali, odgovara Tezej, pošto Demetar ima podršku tvoga oca »moramo ga smatrati uglednijim«. »Volela bih da otac samo očima mojim pogleda«, odgovara Hermija. Posle toga, ona počinje dugi govor moleći Tezeja za oproštaj, pitajući se za razlog svoje drskosti i brinući da, otkrivši tako svoje misli, možda neće umanjiti svoju skromnost. Ali, ona kaže:

Preklinjem Vašu milost da mi na znanje dâ
Šta je najgore, što me zadesiti može,
Ako odbijem da podem za Demetra. (I.i. 62—64)

U svim ovim iskazima ja čujem jednu jasno odredenu temu koja se ponavlja. Nazovimo je interesovanje za alternative, za druge mogućnosti, za jedno negde drugde: Lisandar kao alternativa Demetru, njen stav kao alternativa očevom, njena drskost suprotstavljena njenoj skromnosti, ili traženje alternative koju joj zakon dopušta. Moglo bi se reći da Hermijin lični stil ili karakter (u teorijskom jeziku Hajnca kohu-

taj sačinjava stvaranje samo — objekata.[4] Posle dijaloga sa Tezejem, ljubavnici ostaju nasamo i Hermija navodi različite primere i legende iz drugih područja klasične mitologije, da bi ilustrovala i potvrdila svoju ljubav. Zatim Heleni, koja voli Demetra, objašnjava kako će ona i Lisandar pobeći, ponovo tražeći negde drugde, nekakvu alternativu za Atinu: »Tražeći prijatelje nove i društvo neobičnije«. Ja bih Hermijin lični stil definisao kao traženje alternative sa ciljem da se popravi nešto što je njoj samoj bliže.

Njeni poslednji iskazi, isto kao i oni prvi, ukazuju na ovaj smisao za alternative. Tezej, Egej i ostali, otkrili su ljubavnike i probudili ih. Ipak, zaljubljeni nisu sigurni da to još uvek ne sanjaju. Hermija kaže:

Mislim da vidim sve ovo razrokim okom
Kad svaka stvar dvostrukom se čini. *(IV.i. 189—90)*

Demetar počinje da proverava realno stanje i pita: »Zar ne misliš/Da vojvoda beše tu i naredi da ga sledimo?« A Hermija kao svoje poslednje reči u komadu nudi još jednu, konačnu alternativu: »Da, i moj otac«.[5]

Njen san dramatizuje to »razroko oko« u svim svojim deobama, u dvostrukom kazivanju, u ovde i tamo Lisandra i zmije, kao i u samom sadržaju sna — u njenom naporu da se spase time što će oterati zmiju i dovesti Lisandra bliže sebi. Mislim da bih mogao da pokažem istu temu popravljanja kroz alternativu i kada bih u tom snu utvrdio različite nivoe razvoja ove adolescentkinje: edipalnu, faličku, analnu i oralnu.

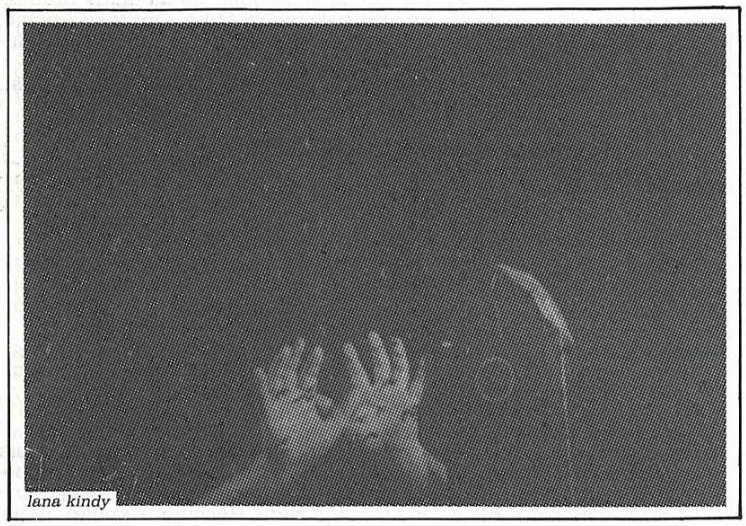
Praćenje simbola (kao što je zmija) i ligidinalnih — nivoa Hermijinog sna, predstavljalo bi prvi i klasični način analize ovoga sna, pod uslovom da je analiza zasnovana na slobodnim asocijacijama snevača. Na žalost, pošto je ovo književni san, mi ne dolazimo do asocijacija na isti način kao obično, kada one isplivavaju sa kauča. Ipak, možemo da analiziramo ovaj san tako što ćemo izvoditi zaključke o Hermijinim asocijacijama.

I

Počećemo time što ćemo pokušati da pogodimo šta predstavlja tragove prethodnog dana u Hermijinom snu — razgovor koji vodi sa Lisandrom neposredno pre nego što legnu da spavaju:

Ulaze Lisandar i Hermija.

Lisandar. Ljubavi, gledam te lutanjem skrhanu i bledu,
A da ti istinu kažem staza mi nije znana.
Odmorimo se, Hermija, ako misliš da je u redu
Da sačekamo utehu što nosi svetlost dana.



lana kindy

Hermija. Pronadi ležaj, Lisandre. Nek tako bude.
A ja ću načiniti uzglavlje od ove grude.
Lisandar. Jedan jastuk od trave dosta je za dvoje, znaj,
Dva para grudi, al' istina jedna, jedno srce i ležaj.
Hermija. Ne, dobri Lisandre. Za moju ljubav to učini,
Odmakni se još malo, dalje od mene počini.
Lisandar. O, dušo, zar nevinost u meni ti ne čitaš,
Ljubav značenje ima kad nju za savet pitaš.
Srce je moje čvrsto u tvoje srce utkano,
Kao da samo jedno nama je dvoma dano.
Dva para grudi lanci zakletve stežu,
Dva para grudi u istini se jednoj vežu.
Zato me pusti kraj tebe, a ja ti ovo kažem,
Ležeći tako, Hermija, ja neću da te lažem.
Hermija. Lepo je, Lisandre, tvoje zagonetanje.
Neka su prokleti ponos i ponašanje,
Ako sam mislila reči ti nazvati laganjem.
Ali za moju ljubav, dragi prijatelju,
U ime ljudske smernosti odmakni postelju.
Jer, može se reći, takvo razdvajanje
I momku i devojci ukrasi vladanje.
Odmakni se i laku ti noć, prijatelju moj.
Nek ljubav ne prestane dok traje život tvoj!
Lisandar. O, amen, amen, uslišiću to ja,
Moj život nek stane kad nestane poštenja.
Nek san te odmori, evo ti postelja! */Oni usnu/*
Hermija. U miru oči sklopi, makar sa pola tih želja!
(II.ii. 35—65)

(Zapazite kako njene poslednje reči menjaju Lisandrovu želju).

Razgovor Lisandra i Hermija tiče se upravo pitanja razdvajanja, na primer u »Odmakni se«, i opasnosti sjedinjavanja, Hermijinog straha za svoju devojačku smernost ukoliko se Lisandar približi. Kada Hermijin san postavim u opšti okvir edipalnih strahova adolescentkinje i njenih želja usmerenih prema suprotnom polu, posebno u svetlosti ovog razgovora, uočavam da ona Lisandra zamišlja u dva vida. Prvo, tu je Lisandar koji joj je fizički blizak, puteni Lisandar iz razgovora koji vode pred san, neko koga ona oseća kao pretnju svojoj devojačkoj vrlini. Drugi je Lisandar koji ostaje na određenoj distanci, i njega ona povezuje sa ljubavlju, učtivošću, ljudskom skromnošću i odanošću. U snu, ona će ovoga dalekog Lisandra predstaviti sa osmehom na licu. Ali ne i onog bližeg. U onome što predstavlja tragove dana u snu, Lisandar koji pokušava da joj se priliži izjavljuje »Srce je moje čvrsto u tvoje utkano / Kao da smo jedno nama je dvome dano«. U snu ovo polno sjedinjenje srdaca postaje zmija koja izjeda njeno srce. San razdvaja dva aspekta Lisandra, seksualni i afektivni, ali predstave su u oba slučaja neprijateljske. Krikom kojim u trenutku buđenja poziva Lisandra da joj pomogne, Hermija pokušava da ih ponovo sastavi na dobronamerniji, osećajniji način, ali je u tome stvarnost razočarava. Dok je spavala, Lisandar ju je napustio zbog Helene.

Kada sledeći put ugledamo Hermiju, ona je već ušla u trag nestalom Lisandru, sledeći njegov glas. Lisandar je pratio Helenu zato što je, kada su on i Hermija usnuli, Puk na njegove oči prosuo »sok ljubavi«, ili »snagu tog cveta da probudi ljubav«, što je učinilo da se Lisandar zaljubi u prvo biće koje sretne. Dok je Hermija spavala, naišla je Helena i probudila Lisandra. On se odmah ludo zaljubio i krenuo za njom u šumu. Zbog toga Hermija nije mogla da ga pronađe kada se probudila iz svoje noćne more.

Ne postoji način da saznamo koliko je, kroz san, Hermija čula od Pukove priče o privlačnosti Lisandrovih očiju, ili od razgovora koji je usledio između Helene i Lisandra, ali mogu da pretpostavim da je nešto od ovog razgovora prodrlo u njen san. Posebno imam na umu to, da je mogla da čuje Puka kako govori o opčinjavanju i mogla je da bude pod uticajem ideja o naročitoj tečnosti kada je predstavila edipalnog Lisandra kao zmiju sa zmijskim otrovom. Mogla je takođe da čuje Lisandra kako izjavljuje ljubav Heleni i da ga zbog toga u snu prikaže kao nekoga ko je ranjava i kao nekoga ko je dvostruka osoba, to jest kao nekoga ko laže. Ovo predstavlja ključnu reč, ne samo zbog toga što je njegovo ime *»Lies-ander«* (Lisandar, *Lysander,* se u engleskom jeziku izgovara kao *»Lies-ander«*, tj. »Lejz-ender«. *Lies*= eng. laži, prim. prev), već i zbog toga što je on napravio toliko obrta igrajući se rečju »lažˮ u dijalogu koji vode pre nego što počnu. I sam je rekao »Ležeći tako (blizu tebe), Hermija, ja neću da te lažem«. Igre rečima i laži, u kojima jedna reč nosi dva značenja, mogle su da pomognu Hermiji da podeli i na taj način udvostruči svoju predstavu Lisandra, a posebno predstavu Lisandra kao zmije.

Kada Hermiju ugledamo sledeći put, ona, u prvoj slobodnoj asocijalciji, pogrešno razumeva Demetra, misleći da je ubio Lisandra na spavanju. Ona odmah poredi Demetra sa zmijom:

O hrabrosti velika!
To crv il guja učini, sva je prilika?
Guja to beše!
Jezik dvostruki da nije splela
Kao ti, zmijo, nikada ne bi tako ujela. (III. ii. 70-73)

Drugim rečima, u snu, Hermijina slobodna asocijacija na neistinitost jeste zmija, a njena slobodna asocijacija na zmiju jeste dvostrukost zmijskog jezika. Tako je i jedna od vila ranije pevala, »vidiš te zmije dvostrukog jezika« (II. ii. 9)

I u dvostrukosti, i u jeziku, zmija govori ono što bi Hermija možda želela da iskaže o svome sada pritvornom Lisandru. Uz to, zmija se uklapa u Hermijina razmišljanja na još jedan neobičan način. Dva puta u Šekspirovim delima (mada ne, u stvari, *U Snu letnje noći*) kaže se da je guja gluva. Na sličan način Lisandar, u Hermijinom snu, ne čuje njene pozive u pomoć.

Hermija primenjuje karakterističan lični stil na seksualne probleme uobličene u snu u još jednom postupku. Ona razdvaja edipalnog Lisandra na dva aspekta: na seksualno, neprijateljsko, nametljivo biće koje se nalazi na njoj, i na blažeg, ali takođe neprijateljski raspoloženog čoveka na određenoj distanci. Njen san na isti način preusmerava svoj čulni modus (da upotrebimo još jednu od Eriksonovih tema za analizu snova). Ona počinje sa nečim što je dodiruje — sa zmijom koja puzi na njenim grudima. Zatim se preusmerava na vid: »Lisandre, pogledaj, od straha sva se stresem«. Dalje pogledom traži Lisandra i ne nalazi ga: »Šta, ode?« Onda ga zove, ali on ne odgovara: »Ne čuješ ti mene više?« Od neposrednog čula dodira ona je prešla na nešto udaljenija čula vida i sluha. Zanimljivo je da Hermija komentariše — ili ako hoćete, asocira — upravo na ovo preusmeravanje u trenutku kada je sledeći put ugledamo. I same reči koje ona izgovara kada pronađe izgubljenog Lisandra jesu:

Od oka ukrade snagu tamna noć,
A brzinu saznanja daruje sluhu,
Dok čulu vida ona oslabi moć,
Dvostruku odštetu isplati sluhu.
Nije te moje oko, Lisandre, srelo,
Mom uhu hvala što me do glasa tvog dovelo. (III. ii. 177-82)

Ponovo, postupkom udvostručavanja i uhom koje dobija ono što oko u noći gubi, Hermija pokazuje svoje karakteristično usredsređenje na alternative, posebno na onu alternativu koja predstavlja kompenzaciju za nekakvu drugu.

Vid poprima još veći značaj ako uspemo da zamislimo da je Hermija nesvesno čula kako se Lisandar zaljubio u Helenu. Puk je upravo spustio kapi ljubavnog soka na Lisandrove oči. Zatim, kada Helena naide na Hermiju i Lisandra koji spavaju, neposredno pošto Puk ode, ona se žali da njene oči neće privući Dimitrija onako kako to čine Hermijine. Posle toga, gotovo prva stvar koju Lisandar izgovori pošto se probudio i zaljubio u Helenu jeste:

Prozračna Heleno, umeće prirode to je
Što daje mi da vidim kroz grudi srce tvoje.

(II. ii. 104-05)

Čini mi se da Hermija preuzima upravo ovu predstavu potpune istine i otvorenosti i sanja je kao zmiju koja izjeda njeno sopstveno srce, kao simbol dvostrukosti i neprijateljstva.

Ukoliko bismo se ograničili na stari, rigidan simbolizam rane psihoanalize, u kome jedno stoji prema jednom, rekli bismo jednostavno da je zmija simbol penisa ili falusa. Radije nego da je jednostavno nazovem falićkom, želeo bih da zaobidem taj simbolički kod i pronađem neko ljudskije značenje za tu zmiju koja ujeda, ugriza. Mogao bih da pronađem to značenje u Eriksonovim modalnim terminima *nametnuto* ili *prodiruće*. Hermija izražava to nametnuto prisutvo u svojem telu kao jedenje. Drugim rečima, ona je u edipalni ili falički nivo svoga sna (sna koji ovde smatramo izrazom stava jedne adolescentkinje prema muškoj seksualanosti) ugradila regresiju na raniji nivo razvoja. Hermija je time pružila alternativu na još jedan način, to jest upravo analna i oralna značenja za sopstvenu edipalnu i falusnu seksualnost.

Na primer, problem koji se postavlja povodom zmije u Hermijinom snu jeste problem posedovanja u kontrastu prema pravoj ljubavi. Zmija namerava da proguta Hermijino srce, da ga učini svojim plenom — drugim rečima, da ga poseduje. Ranije toga dana, Hermijin otac, Egej, optužio je Lisandra: »Lukavstvom ti si ukrao srce moja kćeri« (I. i. 36), neposredno pošto joj je Lisandar poklonio narukvice, prestenje, cveće i raznorazne sitnice. Lisandar delimično odgovara time što insistira na činjenici da i on ima isto toliko novca i zemlje koliko i Demetar. Najzad, kada Hermija shvati da se Lisandar zaljubio u Helenu, ona krikne:

Šta, zar došla si po noći
Da srce ljubavi moje ukradeš? *(III. ii. 283-84)*

Kod lažne ljubavi srce se tretira kao nešto što posedujemo i što se može ukrasti. Nasuprot tome, u prvoj ljubavi srca se sjedinjuju u jedno, kao i u molbi koju Lisandar upućuje Hermiji kada želi da ona legne pored njega: »Srce je moje čvrsto u tvoje utkano / Kao da smo jedno nama je dvoma dano«. Slično tome, Helena se seća kako su Hermija i ona bile tako bliske prijateljice da su imale »naizgled dva tela, al'srce samo jedno«. (III. ii. 212)

Pa ipak, upravo je ovo sjedinjavanje srca u jedno ona što je Hermija odbila kada nije dozvolila Lisandru da legne uz nju. Time je sačuvala mogućnost druge, posesivne vrste ljubavi. Pošto je usnula, ona moli Lisandra: »Koliko možeš ti se potrudi /da ovu zmiju što puzi iščupaš sa mojih grudi«. Drugim rečima — potrudi se da odstraniš ovu odvatnu puzeću stvar — ovde osećam veoma slabi odjek ekskrementalne metafore: potrudi se da isteraš tu odvaratnu stvar iz mene ili iz sebe.

Ona za zmiju kaže da »puzi«, i tu reč upotrebljava samo još jedan — put u komadu, mnogo kasnije, kada je Puk potpuno zbunio svo četvoro ljubavnika time što ih je poveo u nekakvu suludu igru žmurke kroz šumu. Najzad, svako od njih padne od umora, a Hermija kaže:

Ne mogu više da puzim, da idem dalje ne mogu,
Noge ne drže korak sa željama mojim. (II. ii. 444—45)

Puziti bez nogu predstavlja nešto što nije potpuno ljudsko. Sam čin nagoveštava želju za posedovanjem gotovo razdvojenu od ljudskog, želju koju je ona u životu držala u okvirima »ljudske skromnosti«, ali za koju u snu oseća da je savladava.

Na najdubljoj ravni sna, želja za posedovanjem postaje jedenje i na taj način, istovremeno, sjedinjavanje i prisvajanje suštine bića: »Mišljah da zmija *pojede* srce moje u trenu«. Falusno prodiranje i posedovanje postaje neprijateljsko, gutajuće, oralno posedovanje. Dominantna predstava sna jesu, čini mi se, usta: zmija guta, a Lisandar se osmehuje. Hermijina misao kreće se u pravcu sublimacije, od gutanja do osmehivanja, od toga da ona sama predstavlja zmijin plen *(prey)*, domolbe *(to pray,* moliti, isto čitanje, prim. prev) — njene molbe Lisandru da joj pomogne. Na sličan način, ona se u snu kreće od toga da je jedu do toga da je gledaju: »Lisandre, gledaj, od straha sva se tresem. . .« Dan ranije, rastala se od Lisandra rečima: »Gladne nam moraju biti oči/Ljubavne hrane nema do sutra, do tamne noći« (I. i. 222—23). Pogled na voljenu osobu je hrana ljubavnika. Mogli bismo da uočimo igru reči u Hermijinom uzviku u snu, *»Ay me, for pity«* (»O jao mene, milost«). *»Ay me«* (»Jao mene«) uključuje i *»Eye me«* (»Pogledaj me«) i *»I-me«* (»Ja-mene«), u kome izbija na površinu Hermijino dvostruko biće. (Čitanje je u sva tri slučaja isto — »Aj mi«, prim. prev.) Hermija se još jednom zaštitila uspostavljanjem alternativa. Ona se suočava sa noćnom morom utvrđujući da se istovremeno nalazi u snu i izvan njega.

Na sličan način, kada ne uspeva da pronađe Lisandra, ona uzvikuje *»alack«* (avaj), a ja to čujem i u originalnom značenju, upravo kao *»a lack«* (nedostatak, nemanje): nešto nedostaje, nešto je oduzeto, otuđeno. Njen karakterističan način odbrane koji se sastoji u pružanju alternative, može da dovede do tragičnog razdvajanja — reč je o Lisandru koji sledi alternativu, Helenu.

Dvostrukost tako poprima posebnu težinu u Hermijinom slučaju, jer odgovara njenom karakterističnom obliku odbrane i adaptacije — stvaranju alternativa. Sada, najzad, naslućujem zbog čega, od svih stvari koje su za nju mogle biti značajne — susret sa vojvodom, rasprava sa ocem, njeno bekstvo u noćni čas — ona sanja upravo razgovor koji vodi sa Lisandrom pre nego što su pošli na spavanje. Taj je razgovor povezan sa ključnim Hermijinim problemom: sa problemom jednoga i dvoga. Lisandar za njih želi »jedan jastuk od trave. . ./Dva para grudi, al' istina jedna, jedno srce i ležaj«, ali za Hermiju ova ideja na neki način predstavlja pretnju, ne samo zbog uobičajenih razloga koje bi navela devojka aristokratskog porekla u vreme engleske renesanse, već i zbog toga, što bi joj jedna takva zamišljena situacija oduzela mogućnost za uobičajenu formu adaptacije. Na svim nivoima sna, ona se bavi temom ljubavi u granicama svoga karakterističnog pristupa unutrašnjoj i spoljašnjoj realnosti, to jest time što pronalazi alternative. Sjedinjenje u ljubavi jeste jedna mogućnost, ali ona sanja o svom strahu od takvog sjedinjenja, kao smrtnog posedovanja koje bi i samo njeno biće učinilo plenom i progutalo. Pa ipak, druga alternativa, razdvajanje, donosi drugačiji oblik surovosti kroz udaljenost, ravnodušnost i — avaj — gubitak.

Seksualni simbolizam njenog sna počiva na taj način na mnogo dubljoj dvostrukosti, na dvostrukosti njene želje i njenog straha da alternative neće funkcionisati, da će morati da se opredeli za jednu jedinu stvar: za ljubavnika koji želi da se nametne, da prodre, da poseduje. U psihoanalitičkom kontekstu, možemo samo da pretpostavimo da Hermija kroz odnos sa Lisandrom razrešava jedan mnogo raniji, formativni odnos, sa ličnošću koju u komadu ne vidimo, koja čak nije ni pomenuta: sa svojom majkom!

II

Kada dođemo do majke, nalazimo se ujedno i na početku i na kraju ovoga tipa analize sna. Ovo što ste upravo čitali jeste analiza fiktivnog sna kakvu bih ja sproveo pre desetak godina. O Hermijinom snu razmišljao sam uglavnom kao da je to nekakav događaj »tamo napolju« u komadu »tamo napolju« koji je od mene potpuno razdvojen. Pokušavao sam da udem u trag njenim asocijacijama u dubljim i ranijim fazama njenog razvoja.

U najranijim godinama psihoanalize, kada bi se ljudi okretali izmišljenim snovima kao što je Hermijin, oni su činili to iz dva razloga. Ili su nameravali da iskoriste pesnikov uvid u stvari da bi potvrdili stavove naučnika, ili su pak nameravali da iskoriste ideje naučnika da bi razumeli ono što je pesnik uradio. Hermijin san mogao bi da se iskoristi kao potvrda različitih ideja o snovima: da asocijacije objašnjavaju snove, da snovi izražavaju strukturu karaktera, da snovi deluju na različitim nivoima razvoja i tako dalje. Moglo bi se reći i ovo: »Vidite, Šekspir je to intuitivno znao. Sada je psihoanaliza to i naučno pokazala«. Sa druge strane, književni kritičar-psihoanalitičar mogao bi da kaže: »Uzmimo sve ovo naučno znanje o snovima. Ako ga primenimo na Hermijin san, uočićemo da je to jedna izuzetno bogata i kompleksna stvar«. U suštini, kritičar Šekspirovog dela iskoristio je psihoanalizu, a psihoanalitičaru je pomogao Šekspir.

Oba ova pristupa, međutim, oslanjaju se na pretpostavku da san koji je Šekspir izmislio za Hermiju možemo tretirati kao pravi san. Mi prihvatamo ovaj komad kao egzaktnu predstavu realnosti, koja je potčinjena istim zakonima kao realnost i na koju možemo primeniti ista pravila za interpretaciju koja bismo upotrebili u stvarnom životu. Tako u Hermijinom snu nalazimo slobodne asocijacije i simbole, a takođe i različite nivoe kao što su edipalni, falički, analni i oralni, kao što bismo to učinili sa bilo kojim istinskim snom neke adolescentkinje.

Takva pretpostavka, naravno, predstavlja jedan mogući odnos prema komadu, i deo psihoanalitičke kritike još uvek se piše na taj način, ali je malo književnih kritičara koji bi se zadovoljili samo ovakvim odnosom. Ima već četiri decenije kako književni krugovi insistiraju na tome da književna dela nisu stvarana sa namerom otkrivanja neke druge, zamišljene realnosti. Treba ih radije posmatrati kao cilj same po sebi. Književna dela jesu predmeti, baš kao slike ili skulptura, osim što su načinjena od reči. Ovo odbijanje umetnosti kao predstave jeste suština koncepta umetnosti u dvadesetom veku. Matis je jednoj gospođi, koja se žalila da je ruka žene na jednoj od njegovih slika suviše dugačka, odgovorio: »Grešite, gospodo. To nije žena, to je slika«. Tako i ovde Hermija nije adolescentkinja — ona je lik u jednoj izuzetno artificijelnoj komediji, veštačkoj u toj meri da ona govori svoj san urimovanim kupletima. Koliko pacijenata *to* čini u stvarnom životu?

Pre nekih desetak ili dvadesetak godina, mi koji se bavimo psihoanalitičkom književnom kritikom promenili smo svoj cilj. Nismo više želeli da Hermiju doslovno posmatramo kao adolescentkinju. Umesto toga, težili smo da je shvatimo kao jedan deo koji se uklapa u celokupni komad, kao što se ruka uklapa u Matisovu sliku. I taj lik i sam komad predstavljaju nizove reči koje razumemo tako što im dajemo značenja. Tretiranje Hermije kao istinske osobe vodi, naravno, do jednog mogućeg značenja, ali to značenje je usko ograničeno, a književni kritičari pokušavaju da prouče šira, opštija značenja u temi kojom se bave.

Većina književnih kritičara, na primer, smatra Hermijin san jednostavno »jednim tačnim, iako simboličnim iskazom o nečemu što se upravo dogodilo«.[6] U tom smislu, san se uklapa u glavnu temu komada: otkrivanja kroz određenu viziju, kao što je slučaj sa gledanjem predstave, ili sa viđenjem vila ili sa zaljubljivanjem u nekoga koga posmatrate.

Međutim, bar dvojica među proučavaocima Šekspirovog dela otkrila su neke šire teme posmatrajući Hermijin san na jedan viši snevački način. Mardžori Garber analizira ovaj san u sklopu izučavanja svih snova i predstava iz snova kod Šekspira.[7]) Ona smatra da se Hermija boji dvostrukosti, koju predstavlja sebi kao zmiju. Hermija razdvaja Lisandra, kao voljenu osobu, od seksualnosti i nasilja koje povezuje sa zmijom. Pa ipak, u kontekstu komada kao celine, kaže Garberova, Hermija ne bi trebalo da se plaši ambigviteta ili dvostrukih značenja, jer to je upravo ono što sačinjava ovaj komad. Ona bi trebalo da dvostrukost smatra pre jednim vidom kreativnosti, jer je u ovom komadu san, a to podrazumeva i čitav komad — istinitiji od realnosti.

I Melvin D. Fejber bavio se analizom ovoga sna. Snaga njegove analize leži u sveobuhvatnosti kojom je pratio svaku simboličku i asocijativnu mogućnost. Određena ograničenja jesu rezultat činjenice da se ova analiza oslanja na suviše jednostavne simboličke jednačine »jedan-prema-jedan« koje su bile tako popularne u onim prvim, dinamičnim i bogatim godinama primene psihoanalitičkog simbolizma. Tako zmija predstavlja Lisandrov penis, odvojen od njega. Time je Lisandar učinjen manje seksualnim i prema tome manje opasnim. Hermijino srce pojavljuje se umesto njenih genitalija, a čin u kome zmija jede-simbolički predstavlja (regresivno prerušen) genitalni polni čin. Na taj način, zaključuje Fejber, san ispunjava Hermijinu seksualnu želju za Lisandrom, a Lisandrovo osmehivanje predstavlja ne samo njegovu, nego i Hermijinu zadovoljenu požudu.

Fejber u komadu kao celini uočava Šekspirov napor da uspostavi mušku kontrolu nad nepokornim impulsima, koje asociramo sa nedostatkom pravih granica između muškog i ženskog. Komad uspostavlja

kontrolu odvajajući svesno, socijalno područje uma od nesvesnog, seksualnog, snu nalik — tako i Hermija u svom snu, kaže Fejber, čini to isto, u malom.[8])

Što se tiče mojih tema u razmatranju ove komedije, smatram da pitanja razdvajanja i spajanja koja se pojavljuju u Hermijinom snu izbijaju na površinu tokom čitave predstave. Činjenica je da *San letnje noći* počinje razdvajanjem zaljubljenog para. Tezej i Hipolita treba da sačekaju da prode četiri dana pre njihovog venčanja, vilinski kralj i kraljica, Oberon i Titanija, su u svadi, a naravno, i naši ljubavnici su izukrštali i pomešali svoja osećanja i navukli na sebe pretnje vojvode i oca.

Kraj ove komedije spaja sve te zaljubljene parove, a ono što se u međuvremenu dešava jeste *naš* san. Puk u epilogu kaže:

Mislite...
Za tren prepustiste se snu
I prividenja pojaviše se tu
A ova tema, slaba, bezvredna,
Ne pruži više od jednog sna. (V. i. 424—28)

Hermijin san, kao što smo uočili, jeste san u okviru sna, njena želja da ono što sanja ostane samo želja, kao i san koji je okružuje, pa prema tome najistinitiji deo komada. Šta predstavlja istinu koju ona sanja? Ona sanja o dvostrukosti ljubavnika i o razdvajanju dva aspekta onoga u koga je ona zaljubljena. Kao i u reči dvostrukost, ova dvojakost označava i njegovu pritvorenost, isto kao što to možda čini i njegovo ime: »*Lie-sander*« (*lie*-engl. laž). Jedan njegov deo želi da se polno sjedini sa njom, a ona se okreće onom njegovom udaljenijem delu za pomoć. Međutim, kod Lisandra podeljenog na ovaj način, oba dela su surova, iako u fizičkom smislu jedan više.

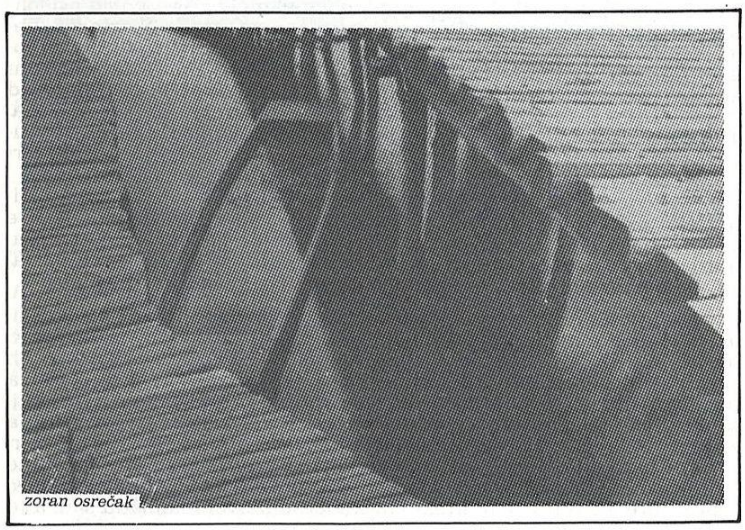
Surovost prožima ovu komediju. Tezej na samom početku kaže svojoj verenici:

Hipolita, ja sam se tebi zakleo mačem,
I ljubav tvoju zadobio kroz tri rane. (I. i. 16—17)

Slično se može reći i za Oberona koji ponižava Titaniju, ili i za naša dva mladića, kada svaki od njih ostavlja svoju buduću ženu, vređa je i preti joj. Tokom čitavog komada vladar, otac, ljubavnici, vilinski kralj, glumci amateri, pa čak i publika u predstavi u okviru predstave — svi oni izjavljuju ljubav, ali isto tako prete nasiljem ili ponižavanjem. Predstava u predstavi ovu ambivalenciju postavlja u središte. Ova predstava prikazuje »vrlo tragično veselje« (V. i. 55) i »najžalostivniju komediju i veoma surovu smrt Pirama i Tizbe« (I. i. 11—12) Ona predstavlja ujedno i najsmešniji i najkrvaviji deo našeg komada.

Razlog za ovu komičnu tragediju u okviru komedije jeste to, što zaljubljeni Piram, odvojen od svoje dragane Tizbe, zbunjen u tami, (kao naše četvoro ljubavnika) u zabludi veruje da je Tizbu pojeo lav. U renesansnoj simbolici taj lav predstavlja suprotnost Hermijinoj zmiji. Kralj zveri dolazi do plena na otvorenom, svojom snagom i veličinom. Niska i podla zmija šunja se do plena kradomice i lukavo. U ovoj razigranoj klovnovskoj farsi lav pred samim vašim očima dovodi do krvavog sjedinjenje ljubavnika, pošto se Piram probada nad Tizbinim krvavim ogrtačem, a Tizba nad Piramovim krvavim telom. Nasuprot tome, zmija u Hermijinom snu odslikava mnogo suptilniju surovost, napuštanje i ravnodušnost ne tako ugladenih ljubavnika.

Ovo predstavlja drugi način da se pročita Hermijin san. Prvi način jeste — pročitati taj san kao da je u pitanju klinička studija jedne adolescentkinje. Drugo, šire čitanje, postavlja Hermijin san u čitavu atmosferu i razvoj ambivalencije u komediji. U tom slučaju krećemo se izvan preokupiranosti realizmom koja je karakteristična za devetnaesti i rani dvadeseti vek, i idemo u pravcu savremenijeg interesovanja za temu. Umesto da tretiram različite nivoe (edipalni, falusni, analni i oralni) kao posebne aspekte jedne određene adolescentkinje, ja bih ih sve posmatrao kao varijacije na temu ambivalencije u ovom komadu, kao razdvajanja koja su istovremeno surova i puna ljubavi.


zoran osrečak

Oba ova metoda, međutim, tretiraju Hermiju i njen san kao da su negde »tamo napolju«, kao da sam ja na distanci i sasvim ravnodušan prema njima, ako se izuzme hladnokrvna intelektualna radoznalost. Oba ova čitanja pokušavaju da predstave i san i komad kao nešto što nije povezano ni sa jednim mojim »ovde unutra«, sa onim »ja« koje oblikuje i ponovo stvara i san i komediju na način koji će odgovarati mom karakteru, ili kako ga ja radije nazivam, mom identitetu. Pre će biti istina da neki prevodilac vičan apstraktnom pronalazi »pravo« značenje sna i ugrađuje ga u pravo značenje komada.

III

Tokom deset godina koliko je prošlo od vremena kada sam pisao ovakve eksternalizovane analize snova, većina nas u književnosti i psihoanalizi počela je da oseća isto novo interesovanje za sopstvenu ličnost čoveka, koje je oživelo psihoanalitičku teoriju širom sveta: u Parizu u pisanju Lakana, u Londonu u teoriji predmetnih relacija Milnera Vinikota i drugih, a u Čikagu u izuzetnim tehničkim i teorijskim studijama Hajnca Kohuta. Umesto da jednostavno tražimo nekakvu apstraktnu temu »tamo napolju« u *Snu letnje noći*, mi smo postali više zainteresovani za to kako naše sopstveno biće — moje biće, na primer — iskorišćava tekst komada ili tekst sna da bi uspostavilo samo-strukturalni odnos.

Jasno, ova vrsta izlaganja koja tumači nivoe jedan po jedan onako kako ste upravo pročitali, čini deo takvog odnosa. Radi se o istraživanju implikacija sna kroz sheme kao što je i Eriksonova prilikom analize interakcije manifestnih i latentnih sadržaja, odnosno o klasičnoj psihoanalitičkoj shemi nivoa razvoja. Međutim ova vrsta analize izostavlja mnogo toga. Ona previđa, na primer, moja osećanja dok slušam ovaj san. Previđa isto tako lični karakter mojeg čitanja i ono što ga čini različitim od čitanja profesora Fejbera ili profesorke Garber.

Pre desetak godina, kada bismo se bavili književnom kritikom sa stanovišta psihoanalize, vodili smo malo računa o ličnim obeležjima koja razlikuju jednu interpretaciju od druge, delimično zbog toga što smo verovali da postoji jedno, najbolje čitanje (jedno »pravo« čitanje) koje će uvek isplivati na vrh onako kako su naše književne ideje postajale istančenije, a da sva ostala čitanja koja su ostajala »u loncu« jednostavno neće mnogo značiti. Još jedan delimičan razlog za to što nismo uzimali u obzir ovaj lični elemenat jeste i činjenica da nije postojao način da se o njemu govori. Sada smo, međutim, manje uvereni u to da postoji nekakvo najbolje čitanje, i ujedno imamo način na koji ćemo govoriti o ličnom kvalitetu odgovora.

Želim, naime, da kažem da imamo teoriju identiteta. Upoznali smo način da konceptualno postavio svaku novu stvar koju neko uradi kao novu, a pritom obeleženu istim ličnim stilom kao i svi ostali postupci za koje se ta osoba opredeljuje. Svako od nas predstavlja mešavinu istovetnosti i razlike. Mi otkrivamo istovetnost uočavajući ono što opstaje u konstantnim promenama koje se događaju u našem životu. Razlike otkrivamo nalazeći ono što se promenilo u odnosu na pozadinu istovetnosti.

Najupečatljiviji pristup koji znam u razmišljanju o dijalektici istovetnosti i razlike jeste onaj koji je predložio Hajnc Lihtenštajn, da identičnost treba uočavati u temi i varijacijama, kao što je to slučaj kod muzičkih tema i varijacija. O istovetnosti treba misliti kao o temi, odnosno kao o »temi identiteta«. Ovo je upravo način na koji sam ja pročitao Hermijin karakter. Ona stvara alternativu koja će popraviti prvobitnu mogućnost. To je tema njenog identiteta i videli smo kako ona razraduje varijacije na ovu temu u svojoj molbi Tezeju na samom početku, u svojem duhovitom dijalogu sa Lisandrom pre nego što legnu da spavaju i iznad svega u sopstvenom snu. Sve ovo jesu različiti načini na koje ona pokušava da stvari popravi nalazeći alternativu.

Kao što Hermija razvija varijaciju na temu svog identiteta dok sanja, tako i vi i ja razvijamo varijacije na temu našeg identiteta dok čitamo njen san. Time dolazimo do novog psihoanalitičkog metoda u književnosti. Naša grupa u Bafalu naziva taj metod »transakciona kritika«. Mi aktivno stvaramo, vršimo »transakciju« — »pre-izvodimo« Hermijin san i *San Letnje noći*. Naš zadatak kao kritičara je da eksplicitno formulišemo odnos između ova dva sna.

Po mom mišljenju, dve predstave iz Hermijinog sna, zmija koja jede i ljubavnik koji se osmehuje, postavljaju šira pitanja vernosti i posedovanja između muškaraca i žena. Ova pitanja me uznemiruju kada posmatram svoje studente kako pokušavaju da uspostave i održe stabilne veze, ili kad vidim, u sopstvenoj generaciji, kako propada brak još jednog od mojih prijatelja. Hermijin san, kao i sama njena prisutnost u šumi sa Lisandrom, rezultat je uzajamnih obećanja koja su ona i Lisandar jedno drugom dali, ugovora zapečaćenog opasnim bekstvom, i zakletve koju njen voljeni krši u trenutku dok se san još uvek odvija. Njen san počinje od njegovog neverstva.

Kada vizualizujem ovaj san, vidim malu zmiju na određenom udaljenju — da, kao penis u klasičnom frojdovskom simbolizmu — ali se takođe prisećam slike iz knjige fotografija prirode, na kojoj su prikazana širom otvorena zmijska usta, sa dugim krivim otrovnim zubima pod ružičastim lukom gornjeg nepca, dok se jedno demonsko oko ukazuje iza ljutih ralja. Ta glava je sva u ustima, zaista tu ima malo čega drugog osim samog čina ugrizanja. Hermija opisuje zmiju kako »puzi« i mi smo već pretpostavili njene asocijacije. Moja asocijacija jeste beba, sva kao bespomoćan neartikulisan zahtev. Za mene, prema tome, Hermijina predstava zmije uspostavlja ideju posedovanja, način na koji ljubavnik ili penis mogu da zahtevaju nešto tako potpuno kao što životinja ili beba zahteva hranu.

Čudno, hrana se javlja još jednom u Šekspirovom delu, kada dva muškarca objašnjavaju zbog čega su promenili partenre. Kada Demetar objavljuje da je ponovo zaljubljen u Helenu, on kaže:

... kao u bolesti ta hrana me odbija (Helena)
Ozdravih i sada ponovo mi prija.
Sad je želim, volim, čežnjom sam ispunjen,
Biću uvek odan, biću samo njen. (IV. i. 173-76)

Kada Šekspir prvi put objašnjava preokret u osećanjima, reč je o Lisandru koji se iznenada zaljubio u Helenu, neposredno pre Hermijinog sna. On baci pogled na Hermiju i kaže:

Kao što suviše slatkih stvari
Zasićen stomak može da pokvari,
I tebe naslado i jeresi moja
Nek mrzi svako, a najviše ja! (II. ii. 137-142)

Kao što smo videli, usta se pojavljuju dva puta u Hermijinom snu, jednom u liku zmije koja guta i jednom kada Hermija keže za Lisandra »A ti si sedeo tek, smešeći se«. Za mene, u tom smehu ima velike okrutnosti, kao što je ima i u njegovom potpunom odbijanju Hermije u vidu »prezasićenosti«, koja dovodi do toga da se »stomak pokvari«. Osećam mržnju u tom osmehu i u predstavama osećanja odvratnosti, onu mržnju koja, kako psihoanaliza traži od nas da verujemo, u jednoj od svojih najtežih istina, daje boju svakom ljudskom odnosu. Kao što je oštroumni La Rošfuko jednom zauvek utvrdio, »u nesreći naših najboljih prijatelja uvek pronalazimo nešto što nama nije u potpunosti neprijatno«.[10]

Bez obzira na to koliko ja želim da smatram sebe savremenim u stvarima koje se seksa tiču, moram da priznam da duboko u sebi ne osećam da uzajamno obećanje ljubavi ili seksualne veze predstavlja neku vrstu ugovora o kome se može pregovarati kao o ugovoru o stanarskom pravu, sa klauzulama o prestanku ugovora, mogućim izmenama ili popravkama. Ne mislim da neko može da potpiše nekoliko takvih ugovora u isto vreme. Biti intiman znači rizikovati sebe sa nekim drugim, i teško, ili bar meni izgleda teško, da čovek može da se otvori pred drugom osobom kada pritom nije u mogućnosti da oseti da se tu otvara jedan prema jednom, da ni jedan od nas neće kompromitovati intimnost deleći je sa trećom osobom. Negde u sebi veoma se plašim mogućnosti da bih ispao mali i smešan, kao dete, ukoliko bi voljena osoba podelila to osećanje jednog prema jednom sa drugim ljubavnikom. Zbog toga primam Lisandrovo osmehivanje kao surovi podsmeh.

Ova komedija, međutim, kao i današnji ljubavnici, odbacuje posesivnost. Hermijin otac iskazuje tezu »Pošto je moja, ja njom raspolažem«. Komedija kao celina udaljava se od ove neljudske posesivnosti i tada još uvek nije jasno šta će ovaj komad pružiti kao zamenu. Na kraju vojvoda Tezej proglašava:

Egeju, poništiću odluku tvoju;
U hramu, povezaćemo skoro
Parove ove za večita vremena. (IV. i. 179-81)

Biće venačni, a moć vojvode vezivaće ih kao parove i kao njegove podanike.

Paradoksalno, međutim, komedija dolazi do ovog povezivanja kroz sistem razdvajanja i neverstava. U početku, Demetar je bio zaljubljen u Helenu, ali u prvim scenama komada zaljubljuje se u Hermiju. Zatim, kada su mu oči omađijane, Lisandar se zaljubljuje u Helenu. Kasnije se isto događa i sa Demetrom: njegove su oči omamljene, pa se i on zaljubljuje u Helenu. Najzad Puk oslobađa Lisandra i ljubavnici se ponovo svrstavaju u prirodne parove. Poljski kritičar Jan Kot podstiče nas da o ovom delu komedije razmišljamo kao o pijanoj zabavi sa menjanjem parova koja se odvija u vreloj noći, gde su svi oskudno obučeni ljubavnici u stvari, međusobno zamenljivi objekti želje. Oni se smenjuju jedno s drugim sve dok se konačno ne probude sledećeg jutra mamurni, iscrpljeni i postiđeni.[11]

Možda Kot zauzima suviše ekstreman stav, ali komedija kao da zaista poručuje da se ljubavnici uče vernosti kroz svoje neverstvo. Ipak, veoma malo se kaže o tome kako dolazi do konačne zajednice. Pošto se svi probude Demetar progovara o prethodnoj noći: »Stvari ove izgledaju neraspoznatljive i sitne« (IV. i. 187). I kada se nadu ponovo uz svoje prave ljubavnike, dve devojke ne progovore ni jednu reč u čitavoj dugoj završnoj sceni komedije.

Drugim rečima, komedija ne progovara upravo u tački u kojoj sam ja, sa svojim razmišljanjima o vernosti, najradoznaliji. Kako ovi ljubavnici, koji se sada zaklinju u odanost jedno drugom, izvode vernost iz neverstva? Komad nam to ne kazuje. Osećam da je na nama i kao čitaocima i kao kritičarima da pronađemo rešenje. Jedan istaknuti proučavalac Šekspira, Norman Rabkin, piše:

U *Snu letnje noći* Šekspir suprotstavlja razum ludostima ljubavnika čiji izbor vrlo često jeste rezultat nekakve mađije, ali uvek voljan, samo da bi nas doveo do toga da shvatimo, da je taj izbor u krajnjoj liniji pravi da je istoga ranga kao što je i ova anti-racionalna trgovina iluzijama, izvođenje i gledanje pozorišnih komada koji nam, iako zavise od dobrovoljnog potiskivanja neverice... ipak govore istinu do koje razum ne može da dođe.[12] Rabkin ukazuje na paralelu između zaljubljivanja ovih ljubavnika i načina na koji se mi ostali predajemo pozorišnim predstavama. Iluzije, uobrazilja, fikcija — i ukoliko ih možemo tolerisati, čak i laži — mogu nas dovesti do više istine, iskustva voljenja iznad razuma. U terminima psihoanalize, čini mi se da ovo transcendiranje odgovara osnovnom poverenju, koje smo svi razvili prilikom prevođenja sopstvenog zamišljanja prisustva majke koja nas hrani — u ubeđenje da će ona zaista biti tu kada nam je potrebna. Ukoliko nije tu, ona je neverna, ali od te prve nevere većina nas je izgradila najosnovniju među vernostima.

Prema tome, ja čitam Hermijin san kao da se sastoji iz tri dela. Prvo zmija nalazi plan u pasivnom Hermijinom srcu kroz čin potpunog, bolnog, destruktivnog posedovanja — ovo je teško za Hermiju, ali zadovoljava muževnost iskazanu u liku zmije. Ova posesivnost predstavlja za mene jednu mogućnost u odnosu prema ženi ili prema pozorišnoj predstavi.

Drugo, Lisandar osmehujući se posmatra ženu, koju je do skora toliko voleo, kako pripada drugom. Njegov osmeh nagoveštava drugačiju vrstu surovosti — bezosećajnost, distancu, ravnodušnost — još jedan mogući odnos prema predstavi ili prema ženi. Zmija je fantastična i simbolična, dok Lisandar predstavlja mnogo stvarnijeg ljubavnika koga mogu da tumačim i više nego dobro, koristeći one alternative romantičnoj predanosti koje je pružio naš vek.

Zatim postoji treći aspekt sna, kako ga ja vidim. San je probudio u Hermiji bojazni suviše snažne da bi mogla i dalja da spava. Ona se budi i mi nikada ne saznajemo to da je možda sanjala kako voljeni Lisandar čupa posesivnu zmiju sa njenih grudi. Umesto toga, preostaje nam činjenica da je on ostavlja zbog druge žene.

Za mene, ovaj osećaj nepotpunosti jeste veoma snažan jer mi je izuzetno potrebno da uočim kohernenstost i jedinstvo u ljudskim vezama. Ja želim srećan kraj ove komedije. Želim da vidim ove parove venčane na kraju, ali ne vidim — u stvari nemam poverenja u način na koji ih komedija spaja. Iz neverstva nastaje vernost, ali kako? Hermija veruje Lisandru, ali on je neveran i ostavlja je samu i uplašenu: »Strah me polako truje«. Meni je teško da poverujem da će ishod biti srećan uprkos ovom surovom, oholom napuštanju.

Kada priznam svoju nelagodu zbog činjenice da je san nepotpun i da komad ne progovara o stvaranju poverenja, ja otkrivam nešto povezano sa mnom samim, nešto sa čime sam se suočio mnogo puta ranije. Meni je teško da sačuvam poverenje i da tolerišem neizvesnost, odsustvo ili tišinu. Preispitujem i Hermijin san i seksualnu revoluciju našeg doba zbog toga što mi je potrebno da znam stvari, posebno kada su povezane sa ljudskim odnosima. Potrebno mi je da se osećam sigurnim.

Čini mi se da mi, proučavaoci Šekspira, često o njemu predajemo kao da na nas nisu uticale promene u odnosima između muškaraca i žena, do kojih je došlo od vremena kraljice Elizabete ili A. Bredlija. Mi čitamo Šekspirove romantične komedije u središtu seksualne revolucije. Trebalo bi da pokušamo da spoznamo način na koji naša osećanja prema toj revoluciji ubličavaju našu percepciju epizoda kao što je Hermijin san (ili, još drastičnije, antifeministički govor koji izgovara Kejt u završnici *Ukroćene goropadi).* Utvrđivanje takvih stavova o nama samima predstavlja novi pravac u kome je psihoanalitička književna kritika krenula.[13]

Priznajući svoju ulogu u unošenju ovih pitanja dvadesetog veka u komediju iz 1594, ja kroz Hermijin san otkrivam da sam nesvesno ili polusvesno posesivan, iako svesno težim ka nekakvoj etici uzajamnog poverenja. Još opštije, otkrivam da Hermijin san dobija život ne od nekakvog fiktivnog snevača, već iz moje sopstvene preokupiranosti odnosima između muškaraca i žena u našem vremenu i iz mojih nada u pogledu ovih odnosa. Hermijin san čitam kao oznaku za dva ljudska problema. Jedan je američki problem sedamdesetih i osamdesetih. Može li se razdvojiti ljubav od poverenja? Drugi je univerzalno ljudsko pitanje: kako možemo uspostaviti odnos poverenja sa drugim bićem, kome i verujemo i ne verujemo? Čitajući Hermijin san na ovaj način, ja, ili i vi i ja, ukoliko se slažete sa mnom — mogu da krenem izvan okvira ranijih odnosa prema književnosti koje je psihoanaliza učinila mogućim.

U početku smo tretirali nesvesne procese u književnim karakterima kao odraze činjenica, a ne fikciju, nešto što se dešava »tamo napolju«, odvojeno od nas, nepristrasnih posmatrača. Zatim smo postavili karakter u jedan ego-proces otelotvoren komadom kao celinom. Počeli smo da prihvatamo činjenicu da smo i mi uključeni u taj proces, onoga trenutka kada sebe predamo komadu. Sada već eksplicitno prikazujemo samootkrivanje koje je u dva prethodna metoda bilo samo implicitno i neiskazano.

U mogućnosti smo da saznamo kako to svaki od nas daje život. proizvodima Šekspirove imaginacije »tamo napolju« kroz naše sopstveno vreme i život, kroz naše želje i strahove i sisteme odbrane »tamo unutra« psihoanalitičke teorije identiteta razumevamo to na koji način smo u stanju da kroz reči drugih govorimo o sebi — čak i kada je u pitanju takva prozračna ništavnost kao san sna o snu. Kada to činimo, svi mi nastavljamo Šekspirovo dostignuće u sebi i kroz sebe. Kao što sopstveno biće i objekat konstituišu jedno drugo u ljudskom razvoju, tako u književnoj »transakciji« čitalac konstituiše tekst, omogućujući da sam tekst konstituiše čitaoca. U ovoj uzajamnosti, Hermijin san nije tek jednostavno san koji sanjaju za nas. Pre će biti da mi sanjamo njen san za sebe i kao što upoznajemo sebe, tako upoznajemo i san, sve dok »dom u našoj blizini« ne postane upravo ovo ovde, a njegovo ime—mi sami.

S engleskog:
Vesna Bjelogrlić — Goldsvorti

[1] U ovom tekstu oslanjao sam se na izdanje *The Riverside Shakespeare, G. Blakemore Evans et al, Houghton Muffin, Boston 1974,* mada sam povremeno menjao interpunkciju. (Za potrebe ovoga rada, preveli smo navedene odlomke trudeći se pre svega da naš prevod pruži što jasniji kontekst za uvid u analizu kojom se ovde bavi Norman N. Holand — prim. prev.)

[2] *Erik H. Erikson, »The Dream Specimen of Psychoanalysis«, u Psychoanalytic Psychiatry and Psychology: Critical and Theoretical Papers, Austen Riggs Center, International University Press, New York 1954,* str. 131—70, 144—45.

[3] Za detaljniji primer ove metode, videti *Norman N. Holland, »A touching of Literary and Psychiatric Education«, Seminars in Psychiatry,* 5 (1973), 287-99.

[4] *Heinz Kohut, The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders, International University Press, New York,* 1971, str. 14—15 i dr.

[5] Najveći broj proučavalaca Šekspira smatra Hermiju i Helenu međusobno zamenljivim, osim po visini i boji kose (III.ii.290 i II.ii.114). Ipak, razmišljajući o njihovim »osobinama«, kao što bi to učinila glumica (vidi napomenu 3), otkrivam razliku u karakteru. Kao što se kaže u tekstu, Hermija govori i dela kroz »popravljanje putem alternative (da sažmemo njen identitet u jednu temu). Helena pokušava da izađe na kraj (čini mi se) uspostavljajući kontradikciju ili opoziciju i zatim pokušavajući da se i sama pretvori u suprotno. Pogledajte na primer njene iskaze u I.i. »Ti mene zoveš lepom? To lepa onda poreci« i »Kada bi obrve tvoje moj osmeh naučile veštini«. Ona bi dala sve, govori svojoj rivalki Hermiji »da se u tebe prenesem«. I zatim dodaje: »Kako su neki mnogo srećniji od nekih drugih«. Sve ovo čini da ona i simbol Kupidona objašnjava u formi preokreta, i da odlučuje, na kraju te scene, da Demetrovo traganje za Hermijom u šumi preobrati u njegovu prisutnost uz nju. Uporedite njene poslednje reči u komadu, »I Hipolita« (Tezejeva suprotnost), sa Hermijinim rečima »I moj otac« (Tezejeva paralela).

[6] *David P. Young, Something of Great Constancy: The Art of »A Midsummer Night's Dream«, Yale University Press, New Haven* 1966, str. 120

[7] *Marjorie B. Garber, Dream in Shakespeare: From Metaphor to Metamorphosis, Yale University Press, New Haven* 1974, str. 72—74

[8] *Melvin D. Faber, »Hermia's Dream: Royal Road to A Midsummer Night's Dream, »Literature and Psychology«,* 22 (1972), 179—90.

[9] Videti sličnu jukstapoziciju lava i zmije koji prete snevaču u *Kako vam drago* (IV.iii.106—18)

[10] La Rošfuko, *Maksime* (Ovde navedeno prema izdanju *Cambridge University Press, 1946,* str. 138)

[11] Jan Kot, *Šekspir naš savremenik,* (Ovde navedeno prema izdanju Dobleday, New York 1964, str. 210-216)

[12] *Norman Rabkin, Shakespeare and the Common Understanding, Free Press, New York,* str. 74. Videti i str. 201-05 i 234.

[13] Za posebno dobar primer ovog novog vida kritike, primenjenu na izvestan broj Šekspirovih komada, videti *Murray M. Schwartz, »Shakespeare through Contemporary Psychoanalysis«.*