

**Nataša D. Šofranac\***

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet  
Srbija

## **„UMOBOLNIK, LJUBAVNIK I PESNIK“\*\* – MENTALNI POREMEĆAJI ŠEKSPIROVIH TRAGIČNIH JUNAKA**

Originalan naučni rad  
UDC 821.111.09 Shakespeare W.

Motiv ludila veoma je čest u Šekspirovim tragedijama. Razigrano i šaljivo u komedijama, bolno i smrtonosno u tragedijama, ludilo uvek donosi neki uvid i spoznaju. Nekada je ludilo tretirano kao opsednutost, bolest ili pravedna kazna. U renesansi je posmatrano kroz teoriju o ćudima, uglavnom pripisujući melanholiju obrazovanim mladićima, a hysteriju mladim ženama. Uzrok je, pored razočaranja, patnje i sagrešenja, često i ljubav. Zločin se takođe vezuje za ludilo, bilo kao uzrok ili kao posledica.

Ovaj rad bavi se motivom ludila u četiri veliki tragedije Viljema Šekspira: *Hamlet*, *Makbet*, *Kralj Lir* i *Otelo*. Analizira ludilo glavnih junaka koji su, uglavnom, predisponirani za ludilo, što eskalira u nepovoljnim okolnostima. Muški likovi obično povrate razum, dok žene obično završe svoj život tragično, nikada se ne oporavivši. Ali, tajne ljudske duše su univerzalne i nisu rodno ograničene, što nam i Šekspir potvrđuje.

Ovim složenim pitanjima potrebno je pozabaviti se multidisciplinarno – pre svega kao književno istraživanje, ali obimno potpomognuto psihologijom i psihoanalizom. Do mnogih zaključaka dolazimo pregledom motiva ludila u starogrčkim dramama, kao i antičkim stavovima o ludilu uopšte. Zatim, tu su shvatanja i tumačenja srednjeg veka, renesanse, klasicizma i modernog doba, od religije do nauke.

**Ključne reči:** Šekspir, tragedije, ludilo, književnost, psihologija, psihoanaliza, um, spoznaja, antika, renesansa.

### **1. Uvod – ludilo kao književni motiv**

Šekspirova dela tumače se preko četiri stotine godina na najrazličitije načine i iz mnogobrojnih uglova. Čini se, tome nikada neće doći kraj, ne samo zbog neiscrpnog majdana koji nam je genije ostavio, nego i zbog stalne pojave novih teorija interpretacije i, uopšte, novih tendencija u humanističkim naukama, koje su primenjive u tumačenju književnosti. Zato što je Šekspirov opus i poezija i psihologija i teologija i filozofija, sve to potpomognuto istorijom, mitologijom i politikom. Šekspirove drame su porodične, psihološke i lične, iako na prvi pogled istorijske i političke. Tako su priče o ludilu Šekspirovih junaka mahom ljubavne i porodične istorije, sa pomenutim pratećim konotacijama koje neizbežno idu uz poreklo i status junaka, možda jedino pravilo klasične drame kojeg se Šekspir pridržavao.

Ovaj rad proistekao je iz zaključaka i razmišljanja nakon petogodišnje izrade doktorske disertacije o motivu ludila kod junaka četiri velike tragedije Viljema Šekspira. Nakon svih odgovora, ostaje još više pitanja i nedoumica, a za razliku od drugih oblasti, književnost nam daje taj komfor da kažemo „ne znam“ ili „možda“ i da to bude legitiman

\* Filološki fakultet u Beogradu, Studentski trg 3, 11000 Beograd, Srbija; e-mail: [anqlistika@fil.bq.ac.rs](mailto:anqlistika@fil.bq.ac.rs)

\*\* *San letnje noći* (V.i.), prev. Aleksandar Saša Petrović

odgovor. Književnost se poigrava teorijama i postulatima društvenih nauka baš kao što one nju koriste za ilustraciju svojih teza, te zato književni kritičar može reći da je Hamlet možda bio lud, a možda nije, da je samo glumio ludilo ili da se previše uživao u tu ulogu, da je prelazio granicu između zdravog i poremećenog uma pa se vraćao, baš kao što je duh njegovog oca lebdeo između dva sveta i uspevao da očevice zbuni i zaprepasti svojom pojavom. Začudnost, možda je upravo to efekat i ključna reč koju ludilo u dramama priziva, bilo da je glumljeno ili stvarno. Ludilo koje je nagovestio svojim prijateljima, Hamlet je nazvao čudnim ponašanjem ili maskom čudaka – „antic disposition“ (*Hamlet*, I.v.), gde „antic“ označava čudnovato, groteskno.

Ako krenemo od pitanja zašto psihologija, da bismo objasnili zašto je važno proučavanje psiholoških aspekata Šekspirovih junaka, odnosno, konkretnije, njihovih psiholoških poremećaja, doći ćemo do pitanja, i nekih odgovora o tome, – zašto književnost? Da li će lepota spasiti svet, kako je govorio Dostojevski i da li je stvar samo u estetici, ili od književnosti možemo dobiti i nešto korisno, opipljivo? Lori Megvajer (Maguire, 2007) napisala je knjigu o tome koliko su joj Šekspirove drame značile u složenim životnim situacijama i nazvala Šekspira guruom samopomoći. Književnost je daleko više od larpurlartizma, i sama ima terapeutsko dejstvo, ništa manje nego psihologija. Zapravo, ove dve oblasti su toliko srodne, da često govore o istom, samo što književnost to čini jezikom umetnosti, a psihologija jezikom nauke. Književnost opisuje individualno, a psihologija definiše i uopštava tipologijom, u čemu je i razlika između Šekspira kao protopsihologa i, recimo, Frojda, kako primećuje profesor Megin (Mc Ginn, 2007). Ali, misija obeju je istina, a do nje se u tragedijama dolazi kroz bol, katarzu, gubitak razuma i - života. Takvi momenti puni su lucidnosti i ingenioznosti: „Ludilo često pravi te srećne pogotke u izrazu, koje pamet i zdrav razum ne mogu“, kaže Polonije (*Hamlet*, II.ii.)

Liminalna stanja, kakvo je lebdjenje između života i smrti, između razuma i ludila, donose takve uvide i zato je ludilo oslobađanje, govor nesvesnog ili potisnutog, Pandorina kutija celokupne drame. Tragedija je često priča o nemoći ljudskog bića pred rušilačkim silama zla, mržnje, same ekvivokalne prirode ili bogova koji se njime poigravaju. Ludilo je u toj borbi završni udarac duši i od tada više nije ni važno šta će biti sa telom, da li će se „istopiti to prečvrsto meso“ o kome govori Hamlet (I.ii.) ili će ga šibati oluja čije udarce poludeli Lir i ne oseća zbog bure u duši (III.iii). Brojne scene nasilja i bola u tragediji odraz su povreda koje velike strasti nanose duši, renesansni *speculum*. Oni koji uspeju da pobede ludilo, vraćaju se osnaženi tim strašnim iskustvom i obogaćeni mudrošću, kao posle kliničke smrti. Oni koji to ne uspeju, jedini spas pronadu u smrti. Da bi ludilo bilo tragično, ono se mora završiti razumom. U smislu Aristotelove tragedije, bez razuma ne može biti spoznaje, a bez spoznaje nema katarze.

### 1.1. Ludilo u Šekspirovim tragedijama

Nakon identifikacije svih scena gde se ludilo manifestuje, a zatim i stihova u kojima se pominje, uviđamo da su pojavni oblici, kao i semantika, veoma su širokog spektra. Bilo je potrebno proučiti šta su sve relevantni kritičari, ali i psihoanalitičari i psihijatri pisali o Šekspirovim junacima. Slika ludila data je kroz ponašanje aktera, autentično ili odglumljeno, i kroz komentare ostalih junaka, očevidaca i tumača. Postoje, uslovno rečeno, tri vida u kojima se ono prikazuje: ludilo junaka koji pretrpe teške udarce, gubitke i razočaranja; simulirano ludilo koje ima svrhu mimikrije, privlačenje pažnje upravo da bi se ona odvrtila od suštine, ili da se zavara trag i, na kraju, ono što posmatrači vide i dožive kao ludilo, a što možda i ne zaslužuje takvu etiketu. Slike poludelih junaka razlikuju se i po tome da li ih je Šekspir prikazao onako kako je zamišljao ludilo, kako su njegovi junaci zamišljali ludilo koje su glumili, kako ga je viđao u okolini (opis sirotog Toma, odnosno Edgara, govori nam da je bilo prilično uobičajeno sresti mentalno obolele ljude koji govore i ponašaju se kako on čini) ili kao odgovor na renesansnu konvenciju koju je Šekspir ismevao i parodirao. U tom svetlu, Ofelijino ludilo nam, recimo, deluje autentično i dirljivo, dok smo za Hamletovo tim sigurniji da je simulirano, jer pored njene žalosne pojave deluje kao lakrdija, kako je primetio Džojls (Paunović, 2002).

Indikativno, scene ludila su prelomne tačke u drami, kao i momenti epifanije, „umnosti usred ludila“ (*Kralj Lir*, IV.vi., preveo Branimir Živojinović). Poput njih, i mudre lude nam u svojoj ludosti saopštavaju velike istine, kao Lirova Luda, Hamlet u svojim verbalnim bravurama, ili grobari na početku petog čina. Šekspirov savremenik, glumac Robert Armin skovao je izraz „foolosopher“ (Bate, 2008), te se smatra da upravo njemu dugujemo mudru ludu kojoj je Šekspir dao veći prostor i u komedijama i u tragedijama. Erazmo Roterdamski je ludosti posvetio svoju *Pohvalu*, a i dodao termin *Morosophos*, ne samo zato što *moros* znači ludost i što je mudrost povezana sa ludošću, nego i zbog svog prijatelja Ser Tomasa Mora, sa kojim je prevodio Lukijanove pohvale.

Primetno je koliko je ludilo čest motiv u tragedijama. To je zato što je gubitak razuma gotovo i gubitak života, što je logičan tragični završetak. Ispostaviće se, ništa manje nema ga ni u komedijama, te se proučavanje ovih tema proširuje i na proučavanje komedija, uz brojne mogućnosti poređenja u sinhroniji i dijahroniji, mešajući žanrove i identifikujući dvojnike tragičnih junaka, kako je i sam Šekspir manevrisao u svojoj jedinstvenoj dramaturgiji. Ali, u tragedijama je ludilo žalosno i vodi u smrt, dok je u komedijama veselo, inspirativno, poželjno. Pomračenje uma u jednim, zanos i opijenost u drugim. Mudre lude pretvaraju komedije u problemske drame, daju ozbiljnost i neki svečani ton melanholije prazničnom raspoloženju komedija (kao Žak u *Kako vam drago*). Tako „umobolnik, ljubavnik i pesnik“, kako kaže Tezej u *Snu letnje noći* (V.i.), imaju

zajedničku odliku da su pod dejstvom bujne mašte i vizija koje im donose patnju, ali i rušilačku snagu.

Uviđamo da je nemoguće ostati pri dihotomnom modelu, jer se razum i ludilo ne mogu jasno razlučiti u toj „smesi bezumlja i smisla“, kako je rekao Edgar o Liru (IV.vi.). Ludilo u tragedijama je univerzalnog karaktera jer ne dozvoljava manihejski pristup – niko nije potpuno lud, baš kao što nijedan junak nije apsolutno zao ili besprekorno dobar i bez mane. Svi su, svi smo, na nekoj od tačaka kontinuuma između dve krajnosti. Na tim tačkama smešteni su različiti likovi koje Šekspir preuzima iz života i predstavlja kroz tragedije i kroz komedije. Jedan američki psihijatar rekao je da je u svojoj praksi sreo mnogo Šekspirovih likova.

Ludilo je od antičkih vremena poznato i kao pesničko nadahnuće ili kao gnev Erinija. Kod Šekspira je ludilo veoma često zaljubljenost, ekstaza. Ljubav je, kako je primetio Samjuel Džonson, mudrost budala ili ludost mudrih (Bloom, 1999). Ludilo je, dakle, tesno povezano sa ljubavlju (ili onim što se smatra ljubavlju, a što je često tek monomanija, kako neki tvrde), ljubomorom, pa i, konsekvntno, sa raznim tipovima ubistva koja srećemo u Šekspirovim tragedijama: paricid, fratricid, regicid, uksoricid, suicid.

Ludilo je tako čest i pogodan motiv zato što je fluidno – nema jasne granice, definicije, niti pojavne oblike, nepredvidivo je i idiosinkratično, te trpi nekonzistentnost. Dalje, ono je mimo svake kontrole i zato je spontano, iskreno, otkrivajuće, subverzivno. Neka vrsta nevoljne hipnoze pod kojom se otkrivaju sve tajne, frustracije, traume... kao solilokvijum bez stilizovanog jezika i bez umerenosti, ali sa „metodom“<sup>1</sup>. Solilokvijumi i jesu uvek nastajali u trenucima emotivnog naboja i uzburkanih strasti. Poznato je da je jezik kojim junaci govore bitan pokazatelj njihovog psihičkog stanja i da rastrojenost karakteriše prelaz sa poezije u prozu, iz otmenog i visokoparnog diskursa u nepovezan i često vulgaran govor. U *Otelu* ima znatno manje solilokvijuma, a u *Kralju Liru* ih gotovo i nema, osim kod Jagu sličnog makijaveliste Edmunda. Možda zato što je Lirov jezik gneva, buka i bes, kako je rekao Makbet, a za to je potrebna interakcija, a ne samoća. U tome je i razlika između ludila Lira i Otela s jedne, i Hamleta ili Makbetovih s druge strane. Poslednja dvojica su jaki individualci, otuđuju se od svih i misle da sve mogu sami, a izolacija je put u ludilo sve i da drugih faktora nema. I kada imaju prijatelja od poverenja, svoje misli i namere ne dele ni sa kim osim sa sobom, u tom unutrašnjem monologu. A Lir je pred Ludom potpuno otvorio dušu, priznao svoje greške, taj mudri šaljivdžija ga je oplemenio i naučio da ceni život. Otelo, takođe, sve deli sa Jagom, sluša njegove savete i divi se njegovoj pameti, dok Hamlet takođe izražava divljenje prema Horaciju, njegovoj superiornosti u stoicizmu, ali ostaje mu dalek, iako mu veruje. Zato će Horacio „neupućenima“ ispričati samo ono što je znao, što mu je Hamlet dopustio da zna,

---

<sup>1</sup> Polonije o Hamletu, II.ii.

a Otelo će sam ispričati svoju priču prisutnima. I reći će, kao Lir, da su prema njemu više grešili nego on prema drugima.

Ludilo je u dramaturškom smislu metateatar, baš kao i dva primera iz prethodne rečenice. Ono nam prepriča ceo tok radnje, bilo u vidu naizgled besmislenih napeva i obreda kao kod Ofelije i Lira, uz cveće čija simbolika podupire značenje, bilo u raspletu, kada se stiša i kad nam glavni akter da siže drame kao Otelo, ili umesto njega to učine drugi, kao Horacio ili Malkolm. Ludilo u ovim komadima zasebna je drama u drami. Hamlet je, pored „Mišolovke“, režirao i predstavu o svom ludilu, kao i Glosterov sin Edgar; Ofelijino ludilo takođe je drama mnoštva uloga nametnutih jednoj „glumici“, sluđenoj kontradiktornim zahtevima i uputstvima reditellja - dominantnih muškaraca; za razliku od Lirovog ludila koje je posledica neočekivano brzog vrhunca radnje i tragične greške počinjene tada (I.i.), Hamletovo i Ofelijino ludilo nije samo posledica nego i uzrok, te je u dramaturškom smislu zahvalan element za dinamiku radnje, u kojoj se veliki broj aktera i događaja vrti oko njihovog stanja i javlja se kao njegova posledica ili reakcija na njega.

Baš kao tragični konflikt u starogrčkim tragedijama, i kod Šekspira u ludilo i u tragediju vodi neki nerazrešeni sukob, ili neizvršena integracija ličnosti, kako bi rekla moderna nauka. Ludilo se javlja kod onih koji imaju predisponiranost, neki njegov zametak, te se razvije u datom spletu okolnosti. Tako Ofelija poludi i oduzme sebi život, a Kordelija, iako izložena velikoj patnji, ne; Lir poludi od velikog bola i razočaranja, a njegov biblijski *alter ego*, Jov – ne. Naravno, Lir nije toliko nedužan i bezgrešan kao Jov, iako u svoju odbranu kaže da se prema njemu više grešilo nego što je on grešan. Jedino je Ledi Makbet svu krivicu primila na sebe i pod tim teretom joj nije bilo leka. I Otelo gotovo da sebe oslobađa krivice u monologu na kraju V čina. Hamlet, takođe, negira krivicu i pripisuje je svom ludilu, kao zasebnom entitetu. Baš kao u *Snu letnje noći*, gde je čarobni napitak kriv za sve, ali u tragedijama nema protivotrova i nema reverzibilnosti. Tragični junaci, kad bi mogli da se probude iz tog sna, opijenosti, ekstaze – kako sve sve ludilo naziva – ne bi ponovili iste greške. Ali, oni neće dobiti drugu šansu i nikakav *Deus ex Machina* im neće priteći u pomoć. Komedije su generalna proba života, a tragedije - život „uživo“, neponovljiv i nemilosrdan. U toj mimezi ludilo je jedinstven rekvizit.

Ludilo Šekspirovih junaka nosi i bitan rodni predznak. Kroz njega upoznamo razliku između Jungove *femme a homme*, žene koja bez muškarca i ne postoji, osim kao alegorija njegovog postojanja, i *femme inspiratrix*, koja ga pokreće. Ali, vidimo i kako jedna može da postane ona druga. Ovde je očigledna bitka polova – kao predmet seksualne želje, žena ima moć kao što magnet ima privlačnost i teško mu se odupreti. U moralnom i mentalnom smislu, one su za svoje muškarce inferiorne. Njihovo ludilo izaziva sažaljenje, a muško strah i očekivanje raspleta. Tako je Otelo bio slab na želje i zahteve svoje žene, ali njena reč protiv Jagove izgubila je na težini. Emilijina reč nije

imala nikakav značaj za Jaga, a zaslepljen ljubomorom, Otelo će je nazvati vlasnicom bordela (IV.ii.) koja mu je iznajmila njegovu sopstvenu ženu, vređajući nevinu Dezdemonu baš kao Hamlet Ofeliju u svom ludilu (III.i.) Kralj Lir će čak posumnjati u čestitost svoje pokojne žene zbog neverice u očinstvo nad monstruoznim ćerkama (II.iv.), a u istoimenoj drami, u oba paralelna toka radnje, ima mnogo aluzija na žensku utrobu kao na mračno i grešno mesto. Najmoćnija od njih, Ledi Makbet, gubi sve konce i ostaje sama, prepuštena svom somnambulizmu i krivici, koja će je odvesti u smrt.

## **1.2. Sinhronijski i dijahronijski prikaz – poređenja i podsećanja**

Svaki od ova četiri komada ima svoj pandan u starogrčkoj drami, ali i u mitologiji. Makbet bi mogao biti Orfej, svi se dive njegovom vojničkom umeću, baš kao Orfejevom sviračkom i krotiteljskom; on silazi u podzemlje zbog žene koju voli, ali je i gurne u pakao zato što ne shvati ozbiljno upozorenje, odnosno proročanstvo. Ledi Makbet je Medeja, priziva zloduhe i ubila bi sopstveno dete zarad ispunjenja cilja, a tri veštice su kao Sudaje. Hamlet je neizbežno Edip, ali može da bude i Neron, Klaudijev posinak; Lir je stari Kron koga svrgnu sopstvena deca, a zajedno sa Glosterom stapa se u Likurga, koji je kod Homera bio kažnjen slepilom, a u kasnijim verzijama ludilom. Otelo je kao Herkul koji u ludilu ubija svoju ženu i sinove, Dezdemona je Antigona koja prkosi autoritetu i pravilima braneći ljubav, a Kordelija od oca žrtvovana Ifigenija.

U Bibliji ima mnogo manje primera ludila. Najpoznatiji je Kralj Nebuhadnezar iz Knjige Danilove. Poznat po osvajanju Jerusalima, ovaj kralj je postao osion i hvalisav, pa ga je Bog kaznio ludilom da bi ga unizio. Lir je možda više nalik ovom biblijskom junaku, a ne Jovu s kojim se obično poistovećuje?

Gete je rekao: „Šekspir je veliki psiholog i sve što se može saznati o ljudskom srcu može se naći u njegovim dramama“ (Goddard, 1951). U gotovo svakom romanu još jednog velikana, Dostojevskog, nalazimo karakterne dvojnike Šekspirovih tragičnih junaka, pa je Makbet kao junak *Zločina i kazne*, Hamleta možemo pronaći u *Zlim dusima*, Otela i Dezdemonu u *Idiotu*, a Lira u *Braći Karamazov*. Njegov Dmitrij Karamazov rekao je da se u *Hamletu* vodi neprestana borba između dobra i zla, a poprište te bitke je ljudsko srce. Dodajmo: ishod te psihomahije, tog otimanja o čovekovu dušu, često je ludilo.

Naučne definicije ludila i medicinska klasifikacija mentalnih poremećaja pomoći će nam da shvatimo koliko se pogled na ovaj fenomen promenio u odnosu na renesansno doba i kako je Šekspir markirao uzroke i posledice, obrasce ponašanja i mnoge druge kategorije kojima je savremena medicina dala stručno ime.

Prateći ludilo u istorijskom, društvenom, umetničkom i naučnom kontekstu od antičke Grčke, preko srednjeg veka, renesanse i klasicizma, zatim romantizma, sve do psihoanalize i antipsihijatrije, shvatićemo da se stavovi ljudi prema njemu nisu mnogo

promenili. I danas ono istovremeno izaziva strah, čuđenje i podsmeh. Videćemo da su se mentalno obolele osobe kažnjavale, smatrale ukletim ili zaposednutim nečistim silama, izolovale i zatvarale. Koga su bogovi hteli da unište, prvo bi mu oduzeli razum, zapisao je Euripid (Padel, 1995). Ludilo je bilo nešto što dolazi spolja, što nameću bogovi, a isto tako i ode posle zaposedanja. Kod renesansnih junaka, ludilo je nešto pogrešno unutra i to se mora očistiti, izbaciti napolje, demoni se moraju isterati. Na mnogim slikama iz šesnaestog veka vide se redovi ludaka koji čekaju da im lekari sa čela odstrane „kamen ludosti“ (Padel, 1995). Stari vek je renesansi ostavio u nasleđe teoriju o telesnim tečnostima iz koje će nastati teorija o ćudima. Srednji vek je obeležio egzorcizam, a u ranom modernom periodu, diskurs ludila je postao istaknut zbog implikacija u medicinskoj, pravnoj, teološkoj, političkoj i društvenoj rekonceptualizaciji čoveka. Postepeno je ludilo, a time i normalnost, počelo da se sekularizuje, medikalizuje, psihologizuje i, na kraju, barem po predstavljanju, definiše na rodnoj osnovi<sup>2</sup>.

## **2. Hamlet – dvojako ludilo, ludilo udvoje**

Priča o danskom kraljeviću donosi nam poznate renesansne duševne bolesti mladih – melanholiiju kod gospode i erotomaniju kod dama. Zatim, edipalni kompleks danskog kraljevića, rodne aspekte ludila i samoubistva. Tu je i simulirano ludilo, još jedan motiv nasleđen iz antike. Hamletom su se najviše bavile i književna kritika i psihoanaliza, verovatno zato što je on jedini intelektualac među ovim junacima, filozofski i teološki potkovan, pa pruža višeslojnost kao retko koji junak. Prevagu među dijagnozama koje su postavljane Hamletu odnosi melanholija, ali navođena je i neurastenija, psihoseksualna averzija, Edipov kompleks, kao što je Ofeliji pripisivana šizofrenija. Harold Godard (Goddard, 1951) melanholiiju smatra simptomom, a ne bolešću. Po njemu, Šekspir je kod Bruta, Ričarda II, Antonija, Žaka i Orsina, kao i kod Hamleta, ispod melanholije tragao za njenim uzrokom.

U mnogo čemu, Ofelija je Hamletov pandan: on glumi ludilo (mada, ponekad se ta maska „ćudaka“ stapa sa onim ko je nosi), a ona stvarno i nepovratno poludi; on razmatra samoubistvo, a ona ga izvrši; on nosi melanholičnu i učenjačku crnu boju, a ona devičansku belu; oboje su pod pritiskom porodičnih očekivanja i rastrzani između kontradiktornih zapovedi, te Hamlet kao da na Polonija projektuje bes na sopstvenog oca zbog toga. Teodor Lidz govori o dvema paralelnim psihodramama u ovom komadu (Showalter, 1994). Laert je Ofeliju u žalosnoj sceni ludila uoči smrti nazvao „dokumentom o ludilu“ (IV.v.), što pokazuje da je i za svoga brata, kao i oca, bila objekat a ne subjekat, nemi predmet posedovanja, a ne ličnost. Fenomenolog Gaston Bašelar (Showalter, 1994) definisao je „Ofelijin kompleks“ kao zavisnost ćerke od oca, a

---

<sup>2</sup> Detaljan pregled stavova prema ludilu daje Mišel Fuko (1980). *Istorija ludila u doba klasicizma* (prev. Jelena Stakić). Beograd: Nolit.

neretka su čitanja Ofelije kao Elektre. Diseldorfski *Hamlet* je u Narodnom pozorištu u Beogradu, 2013. godine, prikazao komičnu incestuoznost odnosa između Polonija i njegove ćerke, kao i njenu potiskivanu seksualnost koja uporno nastoji da se oslobodi, a on je svaki put uguši, što je na sceni iskazano njegovim brižljivim pokrivanjem njenih obnaženih ramena ogrtačem koji je uporno otresala.

Ofelijine naslednice su Strindbergove i Ibzenove heroine, koje se, podređene i potisnute pod muškom dominacijom, oslobađaju tek kad više nemaju šta da izgube i kad to znači da su spremne na svaku ludost u očima sredine.

Stari klovn na groblju je kao mudra luda: govori o Ofelijinoj smrti u vodi (nije ona kriva nego voda, *felo de se*, V.i.). Kao što „nije Hamlet kriv, već njegovo ludilo“. I voda i ludilo su simboli nesvesnog. Ofelijina smrt je kao alegorija za Hamletovu, baš kao što je njeno ludilo dvojnik njegovog.

Hamletovo „slabosti, ime ti je žena!“ mogli bismo parafrazirati u „ludosti, ime ti je žena!“, dodajući Ofelijinom ludilu Gertrudinu „ludost“ u poznim godinama, koje se Hamlet gnušao. Marina Cvetajeva napisala je apologiju za tu „ludost“, koju bi Hamletu uputila Ofelija<sup>3</sup>:

\*\*\*  
Prince Hamlet! Who do you think you are  
to pass judgement on blood that burns?

.....  
It is I who come to defend my Queen,  
I, your passion that refuses to die.

U doba dominacije psihoanalitičkog tumačenja, Godard (Goddard, 1951) odbacuje Frojdovo tumačenje Hamletovog lika, tvrdeći da je cela ta edipalna verzija sve što Hamlet zapravo nije. No, za Frojda je umetnost bila tek iluzija, filozofija predmet interesovanja tek nekolicine sa vrha intelektualne lestvice, a religija pokušaj da se stvarnost zameni svetom iz snova. Da ga je Hamlet mogao čuti, kaže Godard, uzviknuo bi

*There are more things in heaven and earth, dear Sigmund,  
Than are dreamt of in your psychology.*

Hamlet je i mudra luda u trenucima kada se igra rečima i poigrava sa sagovornicima. Ime „Hamlet“ potiče od oblika „Amleth“, koji navodi Sakso Gramatičar, a što u je u poznom islandskom značilo luda (Nuttall, 2007).

### **3. Makbet – ludilo udvoje i otuđenje**

*Makbet* je studija o strahu, o ambiciji i otuđenju, o ludilu udvoje. Šekspirov savremenik Webster je u *Vojvotkinji od Malfija* napisao da je ambicija ludilo velikih ljudi

---

<sup>3</sup> Engleski prepev pod naslovom „Ophelia – In Defense of the Queen“, pesma iz 1923. godine, iz Taubman, Jane: *A Life through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary* Columbus, Ohio: Slavica, 1989.



(I.ii.). Strah od zavisnosti od žene, kakav je prisutan u *Hamletu* i u *Liru*, u smislu ženskog aspekta u muškarcu, ovde je, kao i u *Liru* i u *Otelu*, potreba da se žene bukvalno eliminišu da bi se povratila asertivnost i muževnost. Samo kada se reši „mleka ljudske dobrote“, dakle ženskog uticaja, Makbet može da ostvari svoje ambicije, ali Ledi Makbet istovremeno biva potopljena njegovim „mlekom“ i uguši je savest. U tom osamostaljivanju od žene, Makbetov pandan je Makdaf koji je rođen carskim rezom, što je u elizabetansko vreme najčešće podrazumevalo smrt majke i neprirodnost. A Ledi Makbet, ma kako različita od Ofelije, slična joj je po tom „utapanju“, po fluidnosti kao ženskom principu, nasuprot muškoj suvoći. Suze, amniotska tečnost, mleko, sve su to oblici tečnosti, odnosno vode, koja je ženski element. Lir odbija da mu „ženske kapi“ – suze – pokvase obraze. Voda je za ženske likove što ludilo za muške – smrt. To se simbolično vidi u komentarima grobara iz V čina *Hamleta*, kada krive vodu za Ofelijinu smrt, baš kao što Hamlet krivi ludilo za svoj ispad prema Laertu. No, to nije jedina sličnost između *Hamleta* i *Makbeta*. Pored već pomenutog straha od ženskog uticaja i otuđenja od nekada voljene žene, obojica su na mentalnom, ali i simboličnom planu počinila oceubistvo: Hamlet na kraju ubija Klaudija, a tumačenje Frojdovog sledbenika Džonsa kaže da je on zapravo od detinjstva priželjkivao očevu smrt, da bi zauzeo njegovo mesto. Makbet je u tom smislu „edipovac“, jer ubija svog „oca“, kralja Dankana, zauzimajući njegov presto.

Dženet Adelman je Ledi Makbet doživela kao vaskrslu kanibalističku majku kakvu Lir vidi u Gonerili i Regani (Adelman, 1992). Bez oca, tj. eliminacijom kralja Dankana, ovaj sin je strahovito podložan njenom uticaju i zato ga se mora osloboditi.

#### **4. Kralj Lir – ćerke kao majke i incestuozna ljubav**

*Kralj Lir* je priča o kralju-koleriku, ali i strahu od potrebe za ljubavlju. Takođe, ovde je važna groteska, simulirano ludilo, kao i mudra luda. Psiholozi Lirovu reakciju na Kordelijino „ništa“ nazivaju infantilnom frustracijom, zbog njegove reakcije na nedobijanje onoga što je tražio. Mnogi su u njegovim očekivanjima bezuslovne i nedeljive ljubavi videli incestuoznu naklonost prema ćerkama, pre svega prema Ofeliji – Arpad Ponč to definiše kao *Lirov kompleks* (Pauncz, 1952).

Lirove dijagnoze su, inače, varirale od progresivne senilne demencije, manije, delirijuma, depresije, kratke reaktivne psihoze, preko bipolarnog poremećaja do involutivne melanholije, a bilo je i mišljenja da je on mentalno zdrav, osim šizoidne epizode čiji smo svedoci kao čitaoci drame. Ipak, pored psihijatrijske studije slučaja, Lir je veoma često i deo priče o bajkama, posebno o Pepeljugi. Sličnosti, naravno, čine dve zle sestre koje kinje najmlađu, a otac bira nju, koja ćuti, te time bira smrt. Lir će gotovo umreti u Kordelijinom naručju, a potom ona zaista umire u njegovom, ne uspevši prethodno da se nametne kao samostalna žena, udata za francuskog kralja – ona je opet

njegova devojčica sa kojom je hteo da živi u kavezu poput ptica, daleko od ostatka sveta. Izbor između tri i, opet, odabir one najneuglednije, imamo i sa tri skrinje u *Mletačkom trgovcu*<sup>4</sup>.

### 5. *Otelo* – razorna moć reči

U ovoj drami imamo ljubomoru i zavist, koje vode u ludilo; *Otelo* nema Duha ili veštice kao natprirodne agense koji mu u uho sipaju otrovne vizije i zapovesti, ali ima intriganta Jaga koji jednako razorno deluje na njegov um. S druge strane, još bolesnija je Jagova bezrazložna mržnja i zavist, uz rasizam, kao još jedna bezrazložna mržnja. Kolridž je definisao *jagoizam*, suvi intelekt i volju bez strasti, dok T.S. Eliot govori o *bovarizmu* kod *Otela*, sklonosti da vidi stvari kakve nisu (Lawlor, 1960).

I *Otela*, poput *Hamleta*, *Makbeta* i *Lira*, možemo posmatrati u svetlu sukoba Animusa i Anime, kao muškarca koji se plaši žene i povratu svoju muškost – sebe-ratnika, tek njenom smrću. Ovde je žena takođe majka, koja nastavlja da živi kroz *Dezdemonu*, odnosno maramicu njoj datu, *Levi-Brilovu „mističnu participaciju“*<sup>5</sup>. Ciklus odvajanja od majke i emocionalnog sazrevanja kod njega nije završen i to mu je zajedničko sa ostalim tragičnim junacima ovih drama, pre svega sa *Hamletom*. Psihološki arhaične slike vrebaju u svačijoj psihi i mogu izazvati razornu štetu, ukoliko se ti primitivni elementi ne izvedu u svest kroz proces individuacije i, umesto represije, kanališu i integrišu u individualni i društveni rast.

U knjizi *U ime ljubavi: romantična ideologija i njene žrtve*, Aron Ben Zev i Ruhama Gusinski (Ben Zeev & Goussinsky, 2008) sugerišu nov pristup za razumevanje ubistva supruge, a to nije afekat ili trenutno ludilo, već kombinacija više faktora: tradicionalna percepcija muškosti koja nalaže da muškarcu pripadaju sva moć i kontrola, te pomenuta zavisnost od žene koja se doživljava kao slabost i poniženje, lična uverenja koja opravdavaju žrtvovanje supruge, i stoga ideologija koja stoji iza ljubavi daje legitimitet zločinu. Po modernoj nauci, ova patološka simbioza sa drugom osobom izaziva pseudoljubomoru, tj. u pitanju je sopstvena čast i status.

Uz ljubav često ide bezrazložna ljubomora sa tragičnim posledicama: robovi te strasti, kako je naziva Lili Kembl (Campbell, 1935), su *Otelo* i *Leont* (*Zimska bajka*), s tim što ovaj drugi doživi iskupljenje i srećan kraj jer pored sebe nije imao Jaga da ga gurne u ambis. Mada, to *Leonta* čini još komplikovanim slučajem, jer niti je imao povod, niti zlonamernog inspiratora. Puškin je rekao „*Otelo* nije ljubomoran, on je lakoveran“. I u tome je „krivica“ glavnog junaka, njegova tragična greška, podložnost tuđem uticaju

<sup>4</sup> O ovome videti Frojdoev esej o trima skrinjama („On Three Caskets“ i knjigu Majkla Džejkoba *Šekspir na kauču* (Michael Jacob, *Shakespeare on the Couch*, London, Karnac Books Ltd, 2008).

<sup>5</sup> Vladeta Jerotić u eseju „Strah od žene kao psihopatološki i mitski znak“ navodi postuterlnu embrionsku vezu na kojoj majke često insistiraju u periodu kada se dete osamostaljuje, težeći da produže onu „mističnu participaciju“ koja se razvija u njihovom odnosu u toku prve godine detetovog života, prenoseći je sa biološkog na psihološki plan (Savić, 2002.)

koji ga na kraju otera u ludilo. Da li bi Makbet poverovao nekom Jagu, da nije bilo natprirodnih i fatalnih veštica? Da li bi svojoj ženi dozvolio toliki manevarski prostor, i pored njenog nespornog uticaja i svog dokazivanja muževnosti, da nije imala rezonancu u predskazanju veštica i njegovoj ličnoj ambiciji? U prilog tome govori rediteljsko viđenje *Makbeta* u izvođenju RSC, Stratford, 2007: veštice na početku prve scene, na bojnopolju, pa kroz ceo komad, one sve kontrolišu, sve nastaje u njihovom loncu. One su Makbetu dale inicijalnu snagu i veru u ostvarenje sna, ali kaznile su ga kada su shvatile da ne služi njima, nego samom sebi. Pa, ipak, Otelo priznaje da je slab na Dezdemonu i da joj ne može ništa odbiti. Tako je i Ledi Makbet švedskog reditelja Stefana Valdemara Holma, pre nekoliko godina u Beogradu, bila nežna lepotica, umesto mračne i ružne žene veštičijeg lika, kakvom je zamišljamo zbog njenih zlodela.

U tumačenju Otelovog lika primenjuje se i teorija traume, kao kod Hamleta – PTSD (posttraumatski stresni poremećaj)<sup>6</sup>, koji se kod Hamleta objašnjava traumom iz detinjstva zbog primalne scene između roditelja, a kod Otela učešćem u ratovima i potom nesnalaženjem u mirnodopskim uslovima. Libido je bio usmeravan na borbu, pa njegovo neangažovanje izaziva poremećaj.

## 6. Zaključak

Ispitujući da li književnost više duguje psihologiji ili obratno, uvidećemo jedinstvenu simbiozu. Šekspirovi junaci postali su studije slučaja i nazivi za mnoge poremećaje i komplekse. S druge strane, mnoga značenja njegovih reči ostala bi skrivena da nije psihoanalize, koja nam kao mikroskop otkriva ono što je golom oku nevidljivo. I jedna i druga napajaju se na izvorima kolektivnog nesvesnog, mitologije i religije, predanja i imaginacije. Na tragu te niti, otkrivamo čitav novi svet kojim vedri i oblači Šekspir, poput Prospera, magijom svojih knjiga. Proučavanje ludila njegovih junaka je kao Roršahov test mrlja, otkriva nam mnogo o nama samima. Ili kao *serendipiti* Ser Horasa Volpola; krenemo za jednim, a neočekivano nađemo drugo, još vrednije. Samo ludilo za tumačenje zahteva ili potpunu distancu, ili sjedinjavanje s njim, a oba načina nas, kaže Karol Tomas Nili (Neely, 1991), diskvalifikuju kao tumače. Kako je rekao Polonije, „tumačiti pravo ludilo, / Šta je to drugo nego takođe biti lud?“ (*Hamlet*, II.ii).

## Literatura

Adelman, J. (1992). *Suffocating Mothers – Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare Plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge.

---

<sup>6</sup> Benet Sajmon navodi da je o ovom poremećaju najopširnije pisala profesor Janof-Bulman u knjizi *Shattered Assumptions* iz 1992. godine (Simon, 2001).

- Bate, J. (2008). *Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare*. London: Penguin Books.
- Ben Zeev A. & Goussinsky, R. (2008). *In The Name of Love: Romantic ideology and its victims*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1999). *Shakespeare – the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Campbell, L. (1970). *Shakespeare's Tragic Heroes – Slaves of Passion*. London: Methuen & Co Ltd.
- Goddard, H. (1951). *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lawlor, J. (1960). *The Tragic Sense in Shakespeare*. London: Chatto and Windus.
- Maguire, L. (2007). *Where There's a Will, There's a Way or, All I Need to Know I Learned from Shakespeare*. London: Nicholas Brealey Publishing.
- Mc Ginn, C. (2007). *Shakespeare's Philosophy*. New York: HarperCollins Publishers.
- Neely, C. T. (1991). "Documents in Madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture". U *Shakespeare Quarterly*, 42 (3), 315-338.
- Nuttall, A.D. (2007). *Shakespeare the Thinker*. New Haven: Yale University Press.
- Padel, R. (1995). *Whom Gods Destroy – Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton: Princeton University Press.
- Pauncz, A. (1952). "Psychopathology of Shakespeares *King Lear*". U *American Imago*, IX, 57-78.
- Paunović, Z. (2002). Predavanje „Šekspir i Uliks“, održano 10. decembra 2002. godine u Narodnoj biblioteci Srbije u okviru ciklusa «ULIKS univerzum». Preuzeto sa [www.nb.rs/view\\_file.php?file\\_id=720](http://www.nb.rs/view_file.php?file_id=720).
- Showalter, E. (1994). "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism". U S. Wofford (ur.), *Hamlet* (str. 220-238), Boston, St. Martin's Press.
- Simon, B. (2001). "Hamlet and Trauma Doctors: an Essay at Interpretation". U *American Imago*, 58 (3), 707-722.
- Šekspir, V. (1995). *Sabrana dela* (ur. Veljko Topalović, Branislav Brkić i Dušan Mrđenović). Beograd: Službeni list SRJ.

## Abstract

### “LUNATIC, LOVER AND POET”: ON MENTAL DISORDERS OF SHAKESPEARE’S TRAGIC HEROES

The motif of madness is very common in Shakespeare’s plays. Playful and light in comedies, painful and deadly in tragedies, it is always enlightening and strikingly clairvoyant. It used to be treated as possession, disease or legitimate punishment throughout history. In Renaissance, it was observed through the theory of humours, mainly ascribing melancholy to young, educated men and hysteria to young ladies or widows. Love is often the cause, besides disappointment, suffering and sin. Crime is also associated with it, be it as cause or consequence, as something that drives the perpetrator into madness or as the outcome of perturbed mind.

This paper deals with characters from the four great tragedies: *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* and *Othello*. They all have a certain predisposition to madness, exacerbated by the adverse circumstances. Male characters usually regain sanity, having gone through painful recognition and self-examination. Female characters, once insane, never recover, so their common end is death – suicide. But the secrets of human soul are universal and not gender-limited, that is what Shakespeare reveals to us and that is what makes him timeless.

Some Shakespearean characters have been case studies and material for proving theories in the twentieth century. Psychology and, especially psychoanalysis, on the other hand, can help Shakespeare scholars with a holistic approach, in a comprehensive analysis and deconstruction of many aspects and aparts that the bard built, seemingly at random, but probably very meticulously, putting them exactly where they belong. Subconsciousness is an important factor and source of many unresolved conflicts, which is why psychoanalysts provide us with a powerful tool to explain what is not visible “clinically”, on the face value.

Madness in Shakespeare’s oeuvre is never an issue *per se*, but it is a very frequent motif. The image of madness is give through actions of maddened characters, be their madness real or feigned, and through comments of other characters, witnesses and interpreters. There are basically three forms of madness occurring here: madness of characters who suffer heavy blows, losses and disappointment; feigned madness for the sake of disguise, drawing attention precisely to avert it from the substance, or to cover the traces; and, finally, it is what the observers see and deem as madness, which is not necessarily so. Some images of madness are poetically very effective and touching. If Shakespeare attached great importance to catharsis as an important reason why people went to theatre, besides entertainment, laughter and fight, then he certainly managed to create cathartic scenes. Besides poetic, there is also an important dramaturgical function of madness, and the special category is the form of madness, or folly, communicating life wisdom or truth. Shakespeare’s contemporary Robert Armin forged a blendind foolosopher, and Erasmus dedicated his *Praise to Folly*.

Loss of reason is almost always loss of life too, and this is why it is such a frequent motif in tragic stories. The feeling of grief, loss, mourning, that is something that overwhelms us while watching once might monarchs, chaste girls, great warriors or noble minds “overthrown”, saying vulgar words, broken sentences, hollering hysterically or threatening powerlessly. Those who manage to get over madness, return empowered by this horrible experience, like after clinical death. Those who don’t, find the only salvation in death.

The very word “madness” is very frequent in Shakespeare’s plays, with rich semantic range, denotating mental disorder, ecstasis, foolish behaviour, rage and happiness. Not for nothing did Shakespeare call it “antic disposition” in Hamlet’s cases, because it was very present in ancient tragedies: Ajax, Cassandra, Philoctete, Orestes, Phaedra, Oedipus; they all have fits of madness. Madness is related to several deities, and Dionysus is the god of tragedy. To ancient Greeks, Shakespeare, Racine Shakespeare and Nietzsche, the source of madness was in things “sad to know”.

Collin McGinn, a British philosopher, analyses Shakespeare’s psychologism and wonders to what extent Shakespeare’s naturalism was proto-psychology. His interest in human soul and mind makes his plays “psychodramas”.

While Freud was drawing Newtonian laws regulating human mind, making all men liable to Oedipal complex and suppression of sexual desire, which subsequently makes this repression manifest, to Shakespeare every human being was special, not variation of a type.

He was a moral psychologist, attaching values to every psychological portrait.

**Key words:** Shakespeare, tragedies, madness, literature, psychology, psychoanalysis, mind, recognition, ancient, renaissance.