

Ана М. АНДРЕЈЕВИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност

ШЕКСПИР У ВИЂЕЊУ ВЛАДЕТЕ ЈЕРОТИЋА¹

Сажетак: *Увек савремена и етичко-естетички богата дела Вилијама Шекспира била су инспиративна и за нашег прослављеног академика, психијатра, религиозног мислиоца и књижевника Владету Јеротића да на њиховим примерима дискутује о основним антрополошким и онтолошким категоријама људског живота. Танка граница између бинарно-опозитних феномена живота (љубав и смрт), као и оних у људској природи (добро и зло, лудило и генијалност) посебно је интригирала Јеротића. Управо је на тим основама тумачио мотивације Шекспирових ликова: Ричарда III, Хамлета, Офелију, Краља Лира, Магбета, леди Магбет и друге. Сјајна запажања Владете Јеротића о делима највећег светског драматичара расута су у његовим књигама, радовима и разговорима. Аутор овог рада ће пратити те трагове са циљем да укаже на Јеротићево, најчешће психоаналитичко и религиозно, тумачење Шекспира, његових драма и ликова.*

Кључне речи: *Јеротић, Шекспир, љубав-смрт, добро-зло, лудило-генијалност.*

Култна емисија београдске телевизије Студио Б „Агапе“, на челу са водитељем и уредником Александром Гајшеком, већ дуже од једне деценије покушава да гледаоцима приближи културу. Теме којима се емисија бави јесу духовност, наука, филм, филозофија, уметност и књижевност. Емисије о религији у светској књижевности забележиле су појачано интересовање наше културне јавности, написао је Владета Јеротић у предговору за штампано издање *Агапе антологија 3 (Религија у светској књижевности)*, која верно преноси оно што се у том серијалу догађало (Гајшек, 2017: 10). Управо је овај наш прослављени академик, психијатар, етнопсихолог, религиолог, једном речју велики ерудита, дао значајан допринос серијалу. У склопу наведене антологије објављени су његови разговори са одабраним саговорницима на тему религије и духовности у *Епу о Гилгамешу*, грчким трагедијама, делима Шекспира, Сервантеса, Гетеа, Гогоља, Достојевског, Толстоја и Кафке. Јеротић је веровао да је од *Епа о Гилгамешу*, преко грчких трагедија и хришћанске књижевности, па све до онога што нас и данас узбуђује „прожето човековом суштинском потребом (свесном или несвесном) да

¹ Рад је настао као резултат истраживања у оквиру научноистраживачког пројекта ИИИ 47023, који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

непрестано тражи Бога, најчешће у религији, филозофији и, можда, најискреније у уметности“ (Гајшек, 2017: 9). *Еп о Гилгамешу* представља најстарије сведочанство о вечној упитаности човека пред недокучивим тајнама човековог постојања, живота и смрти, истиче Јеротић. „Ова правечна питања човекова која почињу од овог сумерско-вавилонског епа [...] више никада неће престајати да се јављају у писаној, сликаној или компонованој одисеји људске историје“ (Јеротић, 2007а: 12). Та питања поставља и највећи светски драматичар свих времена Вилијам Шекспир, кога Јеротић, поред осталих значајних књижевних стваралаца, сматра „Божијим изаслаником на Земљи који нас и данас крепи и обнавља у нама врела вере, наде и љубави [...] упркос таме Зла и смрти које прате човека од његовог рођења“ (Јеротић, 2007а: 12).

Јеротићев саговорник о Шекспировом животу и делима у поменутом серијалу и штампаној антологији била је велики познавалац стваралаштва овог енглеског драматичара, професорка Зорица Бечановић Николић. Вођен проницљивим питањима водитеља Гајшека, разговор је почео дискусијом о Шекспировом идентитету и многобројним контроверзама које прате овог драматичара због мањка биографских података.² Професор Јеротић некада је сумњао у Шекспиров идентитет, односно могућност да један глумац напише дела којима нема премца у светској драмској књижевности. Његову сумњу подстакао је чланак руског шекспиролога Гуљилова Иље, који је заговарао тезу да Шекспир није био Шекспир. Међутим, Јеротић сматра да ова контроверза није од примарног значаја када говоримо о Шекспировом опусу, већ се треба фокусирати на чињеницу да „пред собом имамо величанствено, генијално дело једног писца, који се неће поновити и који ће трајати до краја света, и Енглеза и Енглеске и тих позоришта која непрекидно изводе његова дела“ (Гајшек, 2017: 76).³ Наш академик тиме је потврдио давно изговорене, пророчке речи Шекспировог савременика Бена Џонсона да је он писац који „није за једно доба, већ за сва времена“.

Будући да се у поменутом серијалу говори о религији у књижевности, одмах треба подвући чињеницу да је врло тешко дискутовати о конкретној вери у Шекспировим делима, а још теже о пищевој личној верској опредељености. Религиозних алузија у његовим делима има много, али су

²Несугласице о Шекспировом идентитету настале су због чињенице да „енглеска култура тешко прихвата идеју да велики таленат и велики ум може бити – скромног, плебејског порекла“, истиче Бечановић Николић (Гајшек, 2017: 74). Због те неверице јавиле су се недоказиве теорије да други (образованији) писци стоје иза дела која данас приписујемо Шекспиру: Кристофер Марло, Френсис Бејкон, Едвард де Виер, ерл од Оксфорда и др. Међутим, елизабетинско образовање у граматичким школама, коју је и Шекспир похађао, нудило је врло широко знање које је било слично оном стеченом на универзитетима.

³Када је учио енглески језик у Оксфорду 1989. године, Јеротић је посетио и Стратфорд, Шекспиров родни град, и то искуство је забележио у књизи *Европа и Европљани, записи са путовања*. Осим исказаног узбуђења што борави у „собама у којима је један од највећих генија човечанства као дете ходао“ и гледа „његова два највернија сликарска портрета, писма и завештање пред смрт“, Јеротић није изрекао ниједан суд о његовим делима (Јеротић, 2017: 378). Мора да је интересовање за овог писца дошло касније.

оне ретко експлицитне те се могу двојако интерпретирати. Разлог томе треба тражити у чињеници да је Шекспир живео у политички-религиозно нестабилном времену. Остаци старе римокатоличке вере још увек су под-ривали нове протестантске догме, а владари су под утицајем великих сила били под сталним притиском да промене службену религију. Свакако треба рећи да је Шекспир био хришћанин, одгојен и одрастао на католичким уверењима, да би касније прихватио (привидно или свесрдно) протестантизам. Новија кретања у истраживању Шекспирових дела све више се окрећу ка духовности, али не нужно као о религиозном искуству, како каже професорка Бечановић Николић:

„Већ о духовности која подразумева искуство другости, искуство онога што није материјално, искуство онога што није телесно, искуство онога што није чувени модерни индивидуализам и самоафирмација човека. Узимају у обзир искуство екстазе и егзалтације човека, који у љубави, у болу, у сусрету са смрћу искуси нешто што га преобрази и тај преображај виде као зачетак духовности“ (Гајшек, 2017: 78).

Дилема о томе да ли је Шекспир остао притајени католик или је свим срцем прихватио протестантску веру није од пресудног значаја за Владету Јеротића, који је веровао да је овај драматичар, попут свих генијалних људи, свакако поседовао духовност. „Није важно колико је он сам доживљавао то у себи и како је доживљавао, важно је да су католицизам и протестантизам у њему присутни као целина, јер нам треба и једно и друго“, истиче Јеротић (Гајшек, 2017: 80).⁴ Тражећи духовност у Хамлету, Јеротић првенствено препознаје гностицизам, ону вечну борбу између знања и вере. На то га наводи Хамлетово мистериозно обраћање Хорацију после сусрета са духом свог оца: „Има много ствари на небу и земљи/ О којима ваша *мудрост* и не сања./ Мој Хорацио“ (Šekspir, 1966, I, v, str. 253). Уместо нашег превода *мудрост*, у оригиналном тексту овог бланкверса стоји реч *филозофија* (philosophy). Ово је и адекватније значење, будући да су речи упућене Хорацију и његовој вери у хуманистички протестантизам и рационализам, који негирају постојање необјашњивих духовних сфера. Хамлет овом изјавом сугерише да је људско знање ограничено и да после сусрета са духом он посматра ствари на другачији начин. То не значи да је Хамлет постао човек вере, сматра Јеротић, „али се он у сумњи приближава вери. Није Хамлет човек вере, као што ни Шекспир није био одлучан у вери, већ је то стваралачка сумња“ (Гајшек, 2017: 82). Природна и потребна сумња неопходан је стадијум у развоју индивидуе на путу према личности, то је део оног „индивидуационог процеса“ установљеног од стране К. Г. Јунга, истиче Јеротић (Јеротић, 2009: 101).⁵ Хамлет је на сталном путу сазревања, што је Јеротић сма-

⁴ Католицизам је хришћанству донео организацију, протестантизам индивидуалност, док православље доноси срчану топлину и све је то целина хришћанства, сматра Јеротић (Гајшек, 2017: 79–80).

⁵ Јеротић наводи да је развој човека као посебне индивидуе, оно што је Карл Густав Јунг назвао „индивидуациони процес“, почео баш у доба ренесансе, затим се наставио кроз рађа-

трао неопходним процесом да би се у човеку постигла релативна равнотежа између добра и зла (Јеротић, 2018: 8). Иницијацијом у унутрашњу стварност и постепеним сазревањем душе, Хамлет стиже до највећих домета развоја. Називајући га генијем „сумње у расцепу између мишљења и делања“ (Јеротић, 2006б: 167), Јеротић ипак издваја Хамлета као универзалан лик човечанства, један од три архетипа западноевропске културе – архетип мисли.⁶

Када се повео разговор о психолошким разлозима Хамлетовог одлагања освете и мржње према мајци, Владета Јеротић као могуће објашњење помиње пренаталну психологију. „Да ли је мајка хтела њега, уопште то дете, да ли је отац хтео то дете [...] Дете фетус постаје амбивалентно, новорођенче је амбивалентно, ми смо целог живота хамлетовски, између да и не, бити или не бити“ (Гајшек, 2017: 82). Наш психијатар не помиње фројдовско објашњење Хамлетовог одлагања освете – Едипов комплекс. О овом комплексу Јеротић пише у делу *Психоанализа и култура*, али ни ту не узима Хамлета као пример књижевног лика који је испољио овај комплекс, што говори о томе да се ни по овом питању није слагао са Фројдом и његовим наследницима.⁷ Јеротић сматра да разлоге Хамлетовог одлагања освете треба тражити у његовој хришћанској души, јер се он колеба између хришћанског опроштаја и освете. Иако агресиван нагон у њему на крају трагедије надјачава нагон самоодржања и еротско-сексуални (императив освете надјачава љубав према Офелији), Јеротић сматра да се та несрећа дешава људима и у свакодневном животу (Јеротић, 2018: 196). Супротно заговорницима фројдовске школе да је Хамлетова неуроza симптом Едиповог комплекса, Јеротић у његовом „лудилу“ види систем или метод, како га дефинише и Полоније у самој драми. Наиме, наш психијатар сматра да је лудило присутно у свим људима, али га они углавном чувају за себе. Међутим, „човек је луд `са системом` кад год хоће да своје лудило (политичко и верско) наметне другоме“, истиче Јеротић (Јевтић, 2006: 197). Хамлету симулирано лудило пружа слободу да прикрије своје основне намере, које другачије не би могао да спроведе. Слично можемо видети на примеру Офелијиног понашања. Кроз њене наизглед неповезане песме и одабир цвећа са симболичним значењем избија њено несвесно, које открива оштар протест против друштва. Међутим, у њеном лудилу нема система као у Хамлетовом, те она постаје прет-

ње протестантизма и нарочито кроз ширење наука и материјалистичке филозофске мисли настале у Енглеској у XVII веку (Јеротић, 2006а: 116).

⁶У три главна архетипа западноевропске културе, поред Хамлета као човека мисли, Јеротић сврстава Дон Кихота као човека борца и Фауста као човека трагаоца (Јеротић, 2018: 193–206).

⁷Слом бића и дубока психолошка реакција Хамлета на „губитак“ мајке а не оца, који се манифестују у виду неурозе, навели су многе психоаналитичаре да Хамлету припишу Едипов комплекс. Почевши од Фројда, који га је и дефинисао, преко Ернеста Цоунса до Ото Ранка, Едипов комплекс (по митском јунаку Едипу, који је убио свог оца и венчао се својом мајком) постао је прихватљиво објашњење Хамлетове неизмерне туге због издаје мајке и одлагања убиства Клаудија, у коме заправо види себе (онога који је успео да замени очеву улогу у којој је несвесно желео да се нађе сâм Хамлет). Сексуална одвратност коју Хамлет испољава према мајци и Офелији, као и доминантан нагон смрти, симптоми су овог комплекса, према мишљењу Фројда (Frojd, 1979: 269).

ња самој себи и окончава живот самоубиством. Њено лудило је психогено, каже Јеротић (Јеротић, 2018: 197). Он сматра да су самоубице људи лишени љубави особа у које су управо полагали највише наде. „Лишавање љубави, најчешће, проузрокује, нарочито код осетљивих особа, јаке агресивне тежње, које, ако се због прејаког осећања кривице и моралног васпитања не смеју испољити према дотичној особи, остају несвесне и окрећу се према самом себи“ (Јеротић, 2006б: 49). У поремећеном стању свести, обузета елизабетинском женском љубавном меланхолијом или еротоманијом, како каже Мерилин Френч, Офелија извршава самоубиство (Drakakis, 1992: 284).

Хамлет није човек вере у пуном религиозном смислу, али он познаје и преиспитује централне хришћанске догме и законе: одустаје од самоубиства због хришћанске заповести која забрањује тај чин, не жели да убије Клаудија у тренутку када се овај моли, одлаже освету јер се она коси са његовим протестантским учењем и посве сумња у обећано есхатолошко бивствовање. „У својој великој дилеми ком царству да се приволи – животу или смрти, пасивности или делању, Хамлет започиње велики `процес себе` и постаје `високи` јунак с почетним узвишеним намерама, а завршава као потоња жртва злих решења“ (Андрејевић, 2016: 265–266). Његово преиспитивање живота и смрти као феномена добија свој филозофски манифест у чувеном монологу „Бити ил` не бити“. Јеротић сматра да се Шекспир гласом Хамлета у овом монологу „упитао у име целог човечанства и човека у тој историји: ко сам ја, одакле долазим, куда идем, како треба да живим?“ (Јеротић, 2018: 194). Наиме, Хамлет покушава да протумачи суштинску природу људског живота уопште, што је један од разлога зашто говори у трећем лицу (универзалним „ми“). Са страсном жељом да напусти овај свет неподношљивог битисања, он у смрти као сну првобитно види епикурејски идеал и спасење. Међутим, оно што Хамлета забрињава јесте смрт као сан уколико се претвори у кошмар. Смрт је свакако мистерија коју не можемо открити, „тајна земља с чијих међа још ниједан путник вратио се није“, те је њена неизвесна судбина оно што од човека чини страшљивца. Та чињеница спречава и Хамлета да изврши самоубиство. Преиспитујући хришћанско (пацифистичко) и паганско (стоичко) учење о смрти, Хамлет на овом месту не размишља о верској казни због евентуалног самоубиства и свом есхатолошком постојању, већ о онтолошкој природи смрти. Он покушава да разреши „никад до краја решен однос између политеистичке (осветољубиве) и хришћанске (помирљиве) природе у себи, стављајући чак Ерос у службу Танатоса“, сматра Јеротић (2018: 202). После суочавања са натуралистичким сликама смрти у сцени на гробљу (Јориковом лобањом и Офелијиним лешом), Хамлет пригрљује суштину свог смртног идентитета и постаје Хајдегерово биће-за-смрт.⁸ Схвативши античку филозофску истину да је смрт извесна а

⁸У егзистенцији постојања (бити „ту“) лежи „бивство бивствујућег“ човека, а без прихватања смрти човек само егзистира, сматра Хајдегер. Хамлет од почетка не жели да само егзистира, већ да пронађе „ту“ свом бивству, а то ће постићи када прихвати смрт не као спољашњу

њен тренутак неизвестан (*Mors certa hora incerta*), Хамлет коначно види своју судбину у сукобу живота и смрти као већ одређену:

„Ја пркосим предсказањима. Има неког провиђења и у паду једног врапца. Ако буде сад, неће бити после; ако не буде после, биће сад; ако неће бити сад, ипак ће бити после. Бити спреман, то је све. Кад нико не зна шта оставља, шта мари ако рано оставља? Нека буде“ (Šekspir, 1966, V, ii, str. 347).

Хамлет се препушта провиђењу и пасивном прихватању судбине, што многи критичари поистовећују са нихилизмом и фатализмом, а не вером. Међутим, фраза „пад врапца“ долази из протестантске доктрине и требало би је тумачити у духу Калвиновог учења о предестинацији.⁹ Фрај подсећа на познату изреку Исуса из *Библије* (по Матеји, 10: 29), у којој је дато суштинско поређење човека са судбином врапца: „Нису ли два врапца продата за новчић? Ни један од њих неће пасти на земљу без твог Оца“ (Frye, 1984: 257). Смрт се не може избећи, већ само треба бити спреман за њу у сваком тренутку: „Бити спреман, то је све“, каже и сам Хамлет. „Остало је ћутање!“

Јеротић у овим последњим Хамлетовим речима са границе живота и смрти препознаје религијски мотив. Наиме, он прави разлику између ћутања и тишине и каже да ћутање може бити напето и негативно и у исто време дубоко и филозофско, али тишина је увек божанска, попут хришћанског и аскетског смирења (Гајшек, 2017: 84). Професорка Бечановић Николић слаже се да је реч *silence*, коју Хамлет изговара у оригиналу ове фразе, ближа нашем значењу *тишине* него *ћутања*. Из тог разлога Јеротић сматра да се Хамлет, иако сумња у живот после смрти и есхатолошко постојање упркос појави духа оца са оног света, препушта смрти у тишини као у вери и нади. Препушта јој се без страха, а то може учинити једино јако религиозан човек или убеђени атеиста, сматра Јеротић (2011: 70). Треба истаћи и то да је мисао о смрти као тишини била позната и елизабетинској публици, јер се често као таква јавља у *Библији*. „Елизабетинске проповеди су се односиле према смрти као према `тишини, одмору и вечној радости`“, истиче Фрај (Frye, 1984: 258). Међутим, овде ћемо поменути и мишљење Вила Дјуранта, који сматра да Хамлет не одлази у смрт у духу хришћанске дубинске вере у провиђење управо зато што му је као последњи поздрав Шекспир дао речи: „Остало је ћутање“. Његове загонетне речи о смрти суштински се разликују од оних које овај лик изговара у старијој верзији комада: „Нек небо прими моју душу“ (Дјурант, 2001: 109). Хамлет свакако одлази у смрт у извесном „религиозном осећању“, како га је дефинисао Рудолф Ото. Наиме, овај лутерански теолог сматрао је да се религиозно осећање јавља као реакција на сусрет са трансценденталним које продире у наш живот, наводи Јеротић (Јеротић, 2003: 206). Хамлетова тишина асоцира нас на Будино ћутање на

могућност, већ као суштински део тубиства. Тако човек постаје „слободан за смрт“ или „биће за смрт“, како каже Хајдегер (Haideger, 2007: 278).

⁹Калвиново учење о предестинацији говори о унапред одређеној есхатолошкој судбини сваког појединца, без разлике да ли он чини добро или зло у овом животу.

крају живота, када су га ученици питали шта чека човека после смрти. Он је ћутао како не би сугестивно деловао на њих и „омео њихов сопствени пут и њихову слободну одлуку поводом овако важног религиозног и филозофског питања“, пише Јеротић (2009: 91). Хамлет, такође, оставља нашој слободној вољи да одлучимо у какву смрт и онострано постојање желимо да верујемо.

Ричард III је следећа драма о којој се повела реч у разговору професора Јеротића и професорке Бечановић Николић. Обоје су указали на магнетизам његовог суштински негативног и монструозног лика. Та привлачност се јавља због његове интелигенције, хумора, изврсне глуме, али и непоколебљиве воље индивидуалности, блиске ничеовском „нат човеку“. У уводном монологу, тада још војвода од Глостера признаје да није саткан за љубавне игре, већ је „ружан, гадан, недочет, прерано донет у тај живи свет, упола завршен, па још тако лоше да пси лају када крај њих прођем хром“ (Šekspir, 1966, I, i, str. 15–16). Професор Јеротић сматра да је Шекспир карактеризацијом његовог лика потврдио теорију Алфреда Адлера, творца индивидуалне психологије, да ће инфериоран човек због неподношљивог осећања слабости „тражити негде у себи и из себе, надокнаду, компензацију или надкомпензацију“ (Јеротић, 2007а: 61). У есеју „Наш савременик Шекспир и наш Ричард III“, Јеротић интерпретира Ричарда III као монструма који слободно бира зло, јер у себи садржи пакао који мора пројектовати на друге људе. „Скоро да бисмо као хришћани били склони да поверујемо у демонологију, у неисцрпну инспирацију увек новог зла које демони шапућу њиховом слуги Ричарду“, каже Јеротић (2007а: 62). Он сматра да нас Ричард III привлачи због зла у нама самима, јер је интелигентан како само зло може да буде. Ако у њему видимо нешто позитивно, то је само потреба за моћи. Нашег психијатра првенствено интересује у име чега Глостер чини зло, „свеједно да ли је њиме био подстакнут одступањем патолошких хромозома у генима, или својом ружноћом и инфериорношћу органа, или нечим трећим, неком психичком траумом у раном детињству која га је нечег значајног за развој лишила, од његове најближе околине, мајке или оца“ (Јеротић, 2007а: 63). Одговор на ово питање Јеротић налази у жељи за моћи и власти, која потиче од нагона за поседовањем и гордости. Иза овог нагона Јеротић види инфериорност немоћног човека који се уместо служби Богу окреће агресивији и мржњи. Глостер ће сам признати:

*„Ја удахнем и наведем `Јеванђеље`
Што кажу како наређује бог
Да само добро враћамо за зло.
И тако одевам свој голи нитковлук
У старе, крадене дроњке `Светог писма`,
И изгледам светац кад сам ђаво суити“*

(Šekspir, 1966, I, iii, str. 41–42).

Ричардова помрачена свест не зна за покајање, већ он стално тражи нове жртве не презајући ни од инфантицида да би сачувао власт. Он одражава слику првог макијавелисте танатополитичким механизмима. Он је

део оног Котовог „Великог Механизма“ у феудалној историји, по чијим степеницима непрекидно ступа поворка краљева.

„Сваки степенник, сваки корак увис означен је убиством, вероломством и издајом. Сваки степенник, сваки корак увис приближује престолу или ојачава престо [...] С последње степенице постоји само корак у пропаст. Смењују се владаоци. Али степенице су увек исте. И исто корачају по њима добри и зли, храбри и кукавице, подли и племенити, наивни и цинични“ (Кот, 2000: 14).

Шекспир је показао људско лице тог механизма које је страшно у својој ружноћи, али је у исто време и фасцинантно, сматра Кот (2000: 48). Ричард III свестан је да је већ „толико огрез`о у крв,/ да се из греха рађа грех“ (Šekspir, 1966, I, iii, str. 104), те мисли да нема сврхе да престане са злочинима. Он је показао слободну вољу у одабиру зла наспрам добра. Јеротић истиче да психологија данас зна да „у судби наслеђа и утицаја околине на образовање карактера у раном детињству – одлучује човекова слободна воља, његово лично опредељење за добро или зло [...] Греси човекови, а не звезде постају његова коб која га прати попут стрвинара који лети над пленом“ (Јеротић, 2007а: 73). Греси прогањају Ричарда и чине га подвојеном и готово трагичном личношћу на самом крају драме. Он тада види све људе које је побио, што је резултат пробуђене савести, не деловање над Ја него баш савести, сматра Јеротић (Гајшек, 2017: 87). Наиме, сматрајући савест Божјим гласом у нама, Јеротић тумачи снове Ричарда III пред одлучујућу битку са Ричмондом као божански покушај да у овом демонском бићу пробуди свест о злочину. Духови убијени Ричардовом руком предсказују му пораз и смрт, док исти Ричмонду предсказују победу и славан живот. Ричмондов сан бисмо јунговском анализом тумачили на објективном ступњу, а Ричардов на субјективном, сматра Јеротић (2007а: 77).¹⁰ Сан упозорава Ричарда на смрт, што је према мишљењу данашњих психолога и психоаналитичара могуће.¹¹ Владета Јеротић верује да наше скривено, унутрашње биће зна када долази смрт и преко сна одашиље у свест дискретне сигнале (Јеротић, 2007а: 26). О Ричардовом сну ће рећи:

„Тргнувши се из оваквог прекогнитивног сна, обливен хладним знојем, до овога часа слеђене савести, Ричард III води грандиозан, заиста `шекспировски` монолог са собом у коме још једном покушава да умакне коначно разбуђеној савести што га немилосрдно подсећа на свирепа убиства која је починио гомилајући тако грехове који му сада довикују `Крив је` Крив!` Узалуд Ричард покушава да се одбрани од кривице разлозима познатим сваком, после кошмара пробуђеном човеку (пробуђеном не само

¹⁰Према мишљењу Јунга, тумачење снова на објективан начин треба вршити онда када се сан повезује са оним што се дешава у околини, а на субјективан начин када су фигуре сна репрезентативни аспекти личности сневача (Јеротић, 2003: 250). Јунг је још делио снове на личне и колективне.

¹¹Прекогнитивни или пророчки снови могу се тумачити као случајност, али још је Алфред Адлер у сновима видео „генералну пробу“ сневачевих свесних брига, као и упозорење на опасности, наводи Јеротић (Јеротић, 2006а: 197).

физички, већ и пробуђеном савешћу) да је сан само сан, варка уморних чула, лажа фатаморгане“ (Јеротић, 2007а: 73).

Ричард признаје да га „мори кукавна савест“, а његова је „савест са хиљаду језика, и сваки језик говори“ и сваки га „криви к`о ниткова“ (Šekspir, 1966, I, iii, str. 139). Сада види све своје грехове који га пред „судском трибином“ окривљују за сва убиства. Ни најгори човек не може из себе да истера савест, може само да је „расхлади“ или потисне, да је годинама не види нити чује, сматра Јеротић (2009: 159–160). Она се повлачи пред снажним и упорним Луциферовим гласом у нама, када човек потискује своју кривицу или грех и претвара се у нечовека. Кривица и страх онтичке су људске категорије, како религијске, тако и моралне, психолошке и правне. Међутим, према хришћанском учењу, кривица је последица греха, а људска савест је глас Бога у нама и она зна кад је човек учинио неко злодело. Савест ће упозорити Ричарда на коначан исход његовог живота, али он је до краја остао веран злу и за то је платио цену. Добро и зло се боре и у најстрашнијим људима, а најдраматичнију унутрашњу борбу у овој историјској драми води плаћени убица, који исказује страх од пакла због убиства краљевог брата. Он је једини религиозан човек у целој трагедији, сматра Кот (2000: 38).

Размишљајући о природи и дOMETИМА зла у овој драми, Јеротић дискутује и о клетвама које најчешће изговарају женски ликови. Леди Ана упутила је клетве Ричарду III и његовој будућој супрузи, али оне су се обрушиле на њену главу када је постала Ричардова жена. Јеротић истиче да, „нарочито у хришћанским земљама, свако проклињање другог, чак и кад за то има оправданих разлога, враћа се било када у животу мрзитеља који проклиње – на њега самог“ (Јеротић, 2007а: 69–70). Колико год смо ми просвећени, добро и зло су чињенице живота, личног и општег, те је оправдано да се запитамо над страшним клетвама које је неко у стању да изговори, сматра Јеротић (Јевтић, 2006: 178). Све клетве и предсказања на крају ове драме испуњавају се као неки прекогнитивни снови и та чињеница нас наводи да поверујемо да животима ових ликова више управља прст античке судбине него Божја рука, закључује Јеротић (Јеротић, 2007а: 73).

Дискутујући о пореклу Магбетовог зла, Јеротић га проналази у њему самом јер верује да човек највећим делом куша себе. „Поред Дрвета Живота, тик уз њега, у земаљском или, најпре, небеском Врту, расло је, или је већ било израсло, Дрво познавања Добра и Зла“, подсећа нас Јеротић (2005: 32). Човекова је слободна воља да ли ће одабрати једно или друго. Када одбацимо старо веровање у демоне или вештице које кушају човека, дубинска психологија открива да се зло налази у самом човеку и да најчешће настаје после одређених траума. Магбетово зло почиње да буја оног тренутка када је постао свестан да је убио краља, упркос чињеници да се цело његово цело биће томе противило. Након регицида, он ће неред своје душе пројектовати кроз спољашњу агресију и постаће класичан тиранин који страхује од свих. Магбет почиње да испољава оно што Фројд зове синдром „прогоњеног прогонитеља“. То је класично параноично и психопатско понашање особе која верује да је сви мрзе и прогоне, те их предухитрује и

кажњава, истиче Петровић (2004: 100). Највеће мајсторство Шекспира у томе је што је, упркос очигледној монструозности Магбета, успео да га учини привлачним ликом који изазива нашу емпатију због велике борбе коју добро и зло воде у његовом бићу. Он није хладнокрвни макијавелиста попут Ричарда III. Он је биће савести, мучног осећања душевног незадовољства због зла које чини другима и чијих је последица свестан.

„Фокусирајући се на Магбетову психолошку борбу и потенцирајући његову свест о злочину, кривици и страху, Шекспир нам открива његову грижу савест и снажну жељу да пронађе мир, чиме овај велики писац успева да умањи осуду публике.[...] Залажењем у мрачни део своје свести, односно суочавањем са демонима несвесног, Магбет је покушао да надвлада своје нагоне и жеље, али није имао јаку вољу да их спута (Андрејевић, 2017: 222–223).

Страх одводи Магбета у меланхолију, а савест га мори кошмарима, визијама и духовима. *Магбет* је, заправо, „стравична психолошка трагедија и истовремено дубока психолошка анализа која понире до највећих дубина тешко поремећеног духа два славољубива и окрутна лика, мушкарца и жене, спојених у брачној заједници“ (Петровић, 2004: 8). Трагедија *Магбет* врло је погодна за психоаналитичка и религиозна тумачења, те су се многи ауторитети ових оријентација бавили њоме, али не и Јеротић, колико нам је познато.¹² Психијатар Стеван Петровић написао је психолошку студију *Макбет и леди Макбет* (2004), у којој наглашава улогу леди Магбет у рушењу Магбетовог ега и буђењу његовог несвесног ида. Јеротић ју је поистовестио са змијом. Наиме, он је делио жене на три врсте: „жена као крава, света животиња у Индији; жена као мачка, то је најзанимљивије за мушкарце и жена као змија (Гајшек, 2017: 90). Змијски језик леди Магбет отровао је Магбета. Међутим, она је прва поклекла под својом савешћу, што је Шекспир маестрално показао у самој једној сцени (сцени сомнабулизма). Стравичне слике крви које леди Магбет види у сну нису део манифестног сна, јер их она није свесна на јави. Тај сан исказује њене латентне мисли, забрањену и свести непознату жељу која је срамна и неприхватљива. Кривица због убиства краља Данкана налази начин да кроз њено несвесно продре у сан. Из психопатологије нам је познато да највећи број халуцинација представља пропратну појаву неког душевног обољења или неког телесног или душевног страха, рекао је Јеротић (2011: 63). Вртлог халуцинација у који је леди Магбет упала изазван је кривицом и сећањем на убиство, а ритуал

¹²Магбетова амбиција, искушења и коначан пад асоцирали су многе критичаре на библијску причу о првом греху. Леди Магбет би у том случају била сатанска змија која наводи на грех или сама Ева. Обоје ће, попут Адама и Еве, изгубити своју душу и бесмртност. Херберт Корсен поистовећује лик Магбета са самим Луцифером, будући да се он трансформише у ђаволски лик (Coursen, 1967: 376). Психоаналитичка тумачења ове трагедије почињу од Фројдовог схватања да су Магбетови „уништени успехом“ са којим нису могли да се изборе, па зато губе додир са реалношћу (Freud, 1916: 316–317). Опседнутост јаловошћу доноси им отуђеност и дубљу психичку деформацију, што мисли и наш психијатар Стеван Петровић. Магбетови су могуће и два дела исте личности, јер се одређени Магбетови страхови пресликавају на леди Магбет. „Заједно, они исцрпљују све могућности реакције на злочин, као два разједињена дела једне психичке индивидуалности“, закључује Фројд (Freud, 1916: 323).

испаштања који укључује прање руку приказ је класичне психопатологије опсесивно-компулсивног нагона. „Леди Макбет је очигледно запала у стање акутне душевне пометености и сомнамбулног трансa, када је дошло до расцепа њене душе, под огромном количином разорног зла које је носила у себи, а које се коначно ослободило и напoкон ју је савладало“ (Петровић, 2004: 156–157). Коначно ослобођење од своје пробуђење савести она налази у самоубиству.

Разговор о трагедији *Краљ Лир* навео је професора Јеротића и професорку Бечановић Николић да преиспитају танку линију између генијалности и лудила која је у овој драми приметна код више ликова.¹³ Лирово лудило наступило је као последица великог разочарања када су га кћери одбациле. Када је изгубио моћ коју је имао као краљ, па и ону родитељску над својим ћеркама, „онда је скренуо с памети“, сматра Јеротић (Гајшек, 2017: 97). Међутим, мало лудила има у свакој старости и Јеротић се осврће на ту чињеницу. Лир има „преко осамдесет година, данас би рекли да је дементан или да је почео да попушта са можданим неуронима, то би се тако рекло. И јесте тако, људи после неког времена нису баш више исти, али то је зато што нису вежбали, што нису водили бригу о својој психи него им је било важно оно што се дешава сваког дана (Гајшек, 2017: 97). Лир је по сопственом признању оронuo и сенилан старац, који би требало да буде мудрији сходно својим годинама. Поремећај његовог ума маестрално је описан у две познате сцене: оној на пустари и приликом сусрета са слепим Глостером. Лирово манифестно лудило осликава стање олује у његовом уму, што подражава и сама природа. То лудило граничи се са функционалном психозом, јер Лир показује неуротске симптоме кроз вербалну агресију упућену ћеркама, себи и боговима. Језик прозе којим у лудилу проговара окрутан је и непоетичан, али као такав ослобођен је свих улeпшавања и конвенција. У њему се налази гола истина. Лир је већ потпуно луд у сцени са слепим Глостером, а оздрављење му доноси сусрет са Корделијом. Њена љубав постаје му спасење у том безумном и апсурдном свету зла и смрти.¹⁴ „Као што је од саме Корделије потекла прва сумња Лирова, тако од ње долази подстрек и за његову коначну увереност да је човек ипак нешто велико и дивно“, записао је Клајн (1964: 140). Хришћанска љубав евидентна је у лику Корделије (само њено име „cordial“ значи искрен и срдчан), али ништа у драми не потврђује веру у Бога и Оца. Из тог разлога ју је Јан Кот читао као

¹³Јеротић је мишљења да су генијални људи увек мало луди, то је оно романтичарско „свето лудило“. Оно се посебно препознаје код уметника, јер је конфликт између обичног човека у уметнику и његове стваралачке потребе сензибилнији и силовитији него код обичних људи, сматра Јеротић (2007б: 123). Чињеница је да лудило, само по себи, не мора да буде деструктивно, јер лудило проваљује из нашег несвесног, а тамо се налази и креативност. Јеротић помиње и јуродиве, „луде Христа ради“, као позитиван пример лудила. Они су толико жудели за Христом да су себе подвргавали најтежим подвизима, мучењима и страдањима.

¹⁴Фројд је Корделијин лик поистоветио са богињом смрти, једном од три сестара судбине (Мојре). Када је одбацио Корделију, Лир је заправо пригрлио смрт, а њено „ништа“ уместо исказа љубави условљава цео ток трагедије, сматра Фројд. На самом крају „једино трећа од жена Судбине, ћутљива богиња смрти, узео га у своје наручје“ (Frojd, 2011: 46).

драму хаоса, безнађа и апсурда. Међутим, ова трагедија се у духу хришћанске интерпретације може тумачити „као парабола или надсимвол греха, жртвовања и искупљења, без обзира на паганско порекло саме приче“ (Андрејевић, 2018: 233). Стивен Маркс је у студији *Шекспир и Библија* упоредио Лирову судбину са старозаветним библијским Јовом и указао на многобројне тематске паралеле и сличности у заплетима ове две приче (Marx, 2007: 60–77). Харолд Блум ипак сматра да је за Краља Лира бољи библијски модел Соломон, онда када је остарео и почео декадентно да се понаша (Blom, 1998: 478). Јан Кот је чак упоредио ову трагедију са средњовековним моралитетима и тумачио је краља Лиру и Глостера као представнике људског рода који се узалудно борбе са силама зла. Оне су оличене у ликовима Едмунда, Гонериле и Регане и показале се као рушилачке силе и претња духовном свету *Краља Лира*. Едмунд је макијавелиста који не преза ни од чега да би стигао до свог циља, али и у његовом понашању има мрачног хероизма као код Ричарда III.

Танка граница између генијалности и лудила најупечатљивије је приказана у лику Луде (Будале) у овој трагедији. Луда својим наизглед бесмисленим изјавама и песмицама израста до мудраца и Лировог гласа разума. Он нас својим досеткама подсећа на мрачно стање тог света и огољава га језиком црног хумора. Лирова Луда служи као огледало лудила, али оне његове методичне (хамлетовске) стране јер смо свесни генијалности скривене у изговореним травестијама. Онда када сам Лир схвати своје заблуде и почне да говори језиком парадокса, језиком лудила, Луда нестаје са сцене. Још је Еразмо Ротердамски дефинисао дворске луде као личности које су краљу значајније од филозофа. Они из простодушности говоре истину. Јеротић то тумачи са психолошке стране:

„Луди говоре оно што ми не смемо да говоримо, то је несвесно наше, то је опет психоанализа [...] Сваки паметан човек у себи има Луду и та Луда је у сновима. Е кад постанеш мало луђи у свести и у јавности, онда говориш ствари које иначе не би говорио, и тад имамо цензуру, и мора постојати цензура, зато је свест ту. Зато Фројд каже да је свест мали круг, а велики круг је несвесно. Е сад, није у несвесном само лудо и зло, е то је сад Јунг, него каже да је тамо креативно, тамо је и религија, у том истом несвесном“ (Гајшек, 2017: 100–101).

Јеротић је на примерима ових Шекспирових јунака указао на чињеницу да је линија између генијалности и лудила врло танка. Лудило се у мањој или већој мери налази код свих људи, али када оно проговори из несвесног, често открива голу истину и мудрост, која се граничи са генијалношћу. Наш академик је у Шекспировим драмама, као и у осталим великим књижевним остварењима, пронашао значајну подршку психијатрији и њеном проучавању психоза. Сматрао је да психијатријско разумевање лудила није исто пре и после гледања у позоришту сцене лудила краља Лиру или леди Магбет. Исто тако, схватање душевног здравља човека мења се после сусрета са вечно загонетним Хамлетом на сцени (Јеротић, 2007б: 86). Тумачећи онтолошку природу зла, Јеротић је указао и на привлачност која се у

њему крије и то је издвојио као специфичност лика Ричарда III. Међутим, био је мишљења да се хришћански треба опирати злу, јер савест и најгорем човеку нуди прилику да се окрене добру. Лица која носе зло у себи су, такође, део поретка, али трагедија се дешава зато што уништење тог зла повлачи са собом и уништење добра. Иако зло представља принцип смрти, Владика Николај увидео је да оно што преживи после катастрофе у Шекспировим трагедијама опстаје кроз принцип добра и задобија наше поштовање и поверење (Владика Николај, 1995: 37–38). Вечни дуалитет добра и зла, живота и смрти, љубави и мржње, и јесте основни сукоб сваке трагедије. Шекспир нам не пружа илузију апсолутне победе добра, живота или љубави, али оставља наду да ови позитивни људски импулси могу минимизирати зло и смрт. Размишљајући о свему у духу хришћанске вере, Јеротић је феномен смрти посматрао у светлу бесмртности. Хамлетово провиђење и мирно прихватање смрти он тумачи у духу наде у есхатолошку вечност.

Из свега наведеног можемо закључити да је Владета Јеротић прилазио уметничком делу ендопоетски. Односно, интересовао га је првенствено сâм текст, детаљи у оквиру његове целине и унутрашње психолошке законитости у уметнику.¹⁵ За ову врсту истраживања књижевног дела „психоанализа је била права ризница открића, а њена метода истраживања, иако првобитно усмерена на психопатолошка збивања у човеку, послужила је овим истраживачима и као корисна метода објашњавања уметника и његовог дела“ (Јеротић, 2006а: 208). Исто тако, литература психијатрији нуди одређени систем вредности и различите димензије људске личности. Интерпретирајући Шекспирова дела, Јеротић је посебно био фасциниран могућношћу овог драматичара да се уживи у мотивације ликова оба пола. Увидео је да велики писци подједнако успешно уобличују и мушке и женске ликове, а ово не би било могуће да не постоји развијен психолошки архетип супротног пола у ствараоцу. Тако Шекспирова женски ликови изазивају искрено дивљење код читалаца и без познавања психоанализе или аналитичке Јунгове психологије. Иако не познајемо теорије о Animusu и Animi или природној човековој бисексуалности, Јеротић сматра да ће радознао дух у овим ликовима препознати слојевитост Јаства, што ће му помоћи да се приближи тајни уметничког стварања, односно, самом уметнику (Јеротић, 2006а: 228). Јеротић је веровао у речи психоаналитичара Куипера: „Ко психолошка питања поставља пре него што се удубио у уметничко дело, ово дело неће никада да схвати; онај ко се удубио у ово дело, на крају ће морати да постави психолошка питања“ (Јеротић, 2006а: 210). Ми ћемо рећи да се Владета Јеротић удубио у дела Вилијама Шекспира и неминовно поставио психолошка питања о добру и злу, љубави и смрти, генијалности и лудилу. Ове феномене објаснио је са психолошког аспекта, али са посебним освртом на њихову духовну и хришћанску димензију.

¹⁵Курт Ајслер дао је дефиницију о ендопоетском и егзопоеетском истраживању књижевних дела, о чему Јеротић пише у књизи *Психоанализа и култура*. Насупрот ендопоетском, егзопоеетски интерпретатор приближава се уметнику споља и служи се биографским детаљима да реконструира дело (Јеротић, 2006а: 208).

Литература

1. Bloom, H. (1998). *Shakespeare the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
2. Coursen, H. R. (1967). *In Deepest Consequence: Macbeth*. Shakespeare Quarterly. Folger Shakespeare Library in association with George Washington University. Vol. 18. No. 4 pp. 375–388.
3. Drakakis, J. (1992). *Shakespearean Tragedy*. New York: Longman.
4. Freud, S. (1916). *Some Character – Types Met with in Psycho – Analytic Work*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho – Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, 309–333.
5. Frojd, S. (1979). *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska.
6. Frojd, S. (2011). *Porodični roman neurotičara i drugi spisi*. Beograd: Službeni glasnik.
7. Frye, R. M. (1984). *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*. Princeton: Princeton University Press.
8. Hajdeger, M. (2007). *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik.
9. Klajn, H. (1964). *Šekspir i čoveštvo*. Beograd: Prosveta.
10. Marx, S. (2007). *Shakespeare and the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
11. Šekspir, V. (1966). *Hamlet*. Beograd: Kultura.
12. Šekspir, V. (1966). *Ričard III*. Beograd: Kultura.
13. Андрејевић, А. (2016). *Феномен смрти у Шекспировим трагедијама*. Необјављена докторска дисертација: http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6483/ana_andrejevic_dd.pdf?sequence=1&isAllowed=y
14. Андрејевић, А. (2017). Физичка пројекција смрти у трагедији Магбет. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*. бр. 47-4, стр. 219-238. doi:10.5937/ZRFFP47-15731
15. Андрејевић, А. (2018). Симболизација феномена смрти у Шекспировој трагедији *Краљ Лир*, *Наука без граница 1: Изван оквира*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, стр. 229–249.
16. Владика Николај. (1995). *О Шекспиру*. Београд: Српска Европа.
17. Гајшек, А. (2017). *Агапе антологија 3. Религија у светској књижевности*. Београд: Агапе књига.
18. Дјурант, В. (2001). *Почетак доба разума*. Београд: Народна књига Алфа.
19. Јевтић, М. (2006). *Постојаности Владете Јеротића*. Београд: Партенон.
20. Јеротић, В. (2003). *Изабрани огледи*. Београд: Српска књижевна задруга.
21. Јеротић, В. (2005). *Само дела љубави остају*. Београд: Ars Libri.
22. Јеротић, В. (2006а). *Психоанализа и култура*. Београд: Ars Libri.
23. Јеротић, В. (2006б). *Човек и његов идентитет*. Београд: Ars Libri.
24. Јеротић, В. (2007а). *Путовање у оба смера*. Београд: ArsLibri.
25. Јеротић, В. (2007б). *Психолошко и религиозно биће човека*. Београд: Ars Libri.
26. Јеротић, В. (2009). *Мудри као змије безазлени као голубови*. Београд: Ars Libri.
27. Јеротић, В. (2011). *Мистична стања. Визије и болести*. Београд: Ars Libri.
28. Јеротић, В. (2017). *Европа и Европљани. Записи са путовања*. Београд: Ars Libri.
29. Јеротић, В. (2018). *Човек на путу зрелости*. Београд: Ars Libri.

30. Кот, Ј. (2000). *Шекспир наш савременик*. Београд: Трпезе.
31. Петровић, С. (2004). *Макбет и леди Макбет*. Београд: Партенон.

Ana M. Andrejević

VLADETA JEROTIĆ'S INTERPRETATION OF SHAKESPEARE

Summary: *Ever contemporary and ethically and aesthetically rich, the works of William Shakespeare were inspiring to our celebrated academician, psychiatrist, religious thinker, and literate Vladeta Jerotić. He used Shakespeare's works to discuss basic anthropological and ontological categories of human life. The thin boundary between the binary opposite phenomena of life (love and death), as well as those of human nature (good and evil, madness and genius), was especially intriguing to Jerotić. On these grounds, he interpreted the motivations of many Shakespeare's characters—Richard III, Hamlet, Ophelia, King Lear, Macbeth, Lady Macbeth and others. The brilliant observations of Vladeta Jerotić about the plays of the world's greatest dramatist are scattered in his books, papers, and conversations. The author of this paper will follow these traces to point out Jerotić's, mostly psychoanalytic and religious, interpretation of Shakespeare, his plays, and characters.*

Key words: *Jerotić, Shakespeare, love - death, good - evil, madness - ingenuity.*