

FAHRUDIN KUJUNDŽIĆ

HAMLET KAO DIONIZIJSKI ČOVJEK

Sažetak

Ovaj rad je rasprava o slici Shakespeareovog Hamleta u Nietzscheovom *Rođenju tragedije*. Nietzsche u svojoj knjizi o tragediji Hamleta spominje samo usput, tako da je ovo zapravo pokušaj dodatne razrade nekih osnovnih Nietzscheovih teza. Rad je, pritom, postavljen kao dijalog s člankom *Nietzsche's Hamlet Puzzle: Life Affirmation in The Birth of Tragedy* autorice Katie Brennan. Iako se analize iz tog članka otkrivaju kao vrlo poticajne, u ovom radu će se problematizirati pristup Shakespeareu, u želji da se ponude i neke drugačije mogućnosti interpretacije. Brennan, naime, u svom čitanju Shakespeareove drame insistira prvenstveno na značaju *Mišolovke* kao ključnom mjestu u pokušaju dodatnog približavanja Hamleta Nietzscheovim raspravama o dionizijskoj spoznaji. Po takvoj interpretaciji, Hamlet djeluje samo kao umjetnik, što se onda povezuje sa Nietzscheovim raspravama o umjetnosti. Nasuprot tome, u ovom radu će se, na tragu Nietzscheovih pogleda na tragediju općenito, pokušati sagledati cjelina Shakespeareove drame, a ne samo *Mišolovka* kao jedan njen fragment. Pritom će fokus biti na odnosu između Hamleta i Duha, te s tim odnosom povezanim zahtjevom za osvetom, uz poseban dodatak rasprave o samome kraju Shakespeareove drame. Cilj ovog rada ipak nije samo u tome da se ospore teze o Shakespeareovom Hamletu do kojih dolazi Brennan, iako će se dovoditi u pitanje neke njene značajne tvrdnje. S obzirom na to da je jasno da je Brennan, kao stručnjakinja za Nietzschea, težište očekivano postavila na Nietzschea, u ovome radu se ustvari pokušava dodatno produbiti analiza samog Shakespeareovog Hamleta, koja će onda voditi i prema nekim novim zaključcima.

Ključne riječi: Friedrich Nietzsche, William Shakespeare, Katie Brennan, Hamlet, tragedija, metafizička utjeha

1. UVOD

Ovaj rad je nastao kao dio šireg istraživanja o *Hamletu* Williama Shakespearea. Pošto je *Rođenje tragedije* Friedricha Nietzschea i dalje nesumnjivo značajan izvor za razumijevanje tragedije općenito, bilo je zanimljivo pokušati se dodatno zadržati na Nietzscheovim usputnim primjedbama o *Hamletu* u toj knjizi.

U potrazi za mogućim izvorima povodom Nietzscheovog odnosa prema *Hamletu*, put nas je odveo do jedne savremene američke autorice, Katie Brennan, stručnjakinje za Nietzschea. Brennan je 2019. godine odbranila doktorsku disertaciju o Nietzscheu, pod naslovom *Nietzsche on Suffering, Affirmation, and Modern Tragedy*. Prije toga je objavila dva članka povodom Nietzscheovog *Rođenja tragedije*, na tragu teme doktorskog rada: *The Wisdom of Silenus: Suffering in The Birth of Tragedy* i *Nietzsche's Hamlet Puzzle: Life Affirmation in The Birth of Tragedy*.

Taj drugi članak, koji se, dakle, bavi upravo Nietzscheovim pristupom *Hamletu*, objavljen 2019. u uglednom izdanju *The Routledge Companion to Shakespeare and Philosophy*, ispostavio se kao vrlo poticajan, otvarajući niz aspekata ove teme, uz uvid u teze odabranih autora koji su se bavili Nietzscheom.

Ovaj rad je pokušaj uspostavljanja dijaloga sa Katie Brennan, kroz prikaz njenih analiza, ali uz želju da se ponude još neke nove i drugačije mogućnosti povodom razmatranja Shakespeareovog *Hamleta*. Brennan se i u svom članku može prepoznati kao neko ko se prvenstveno bavi Nietzscheom, tako da bi dodatne analize nekoliko konkretnih problema same Shakespeareove drame sigurno mogle obogatiti ovu temu. Fokus za koji se Brennan odlučuje jasno se vidi i po spisku korištene kritičke literature, u kojem očekivano naglašeno dominiraju filozofski izvori posvećeni Nietzscheu. Zato je svakako korisno dodati neke značajne autore koji su se bavili prvenstveno Shakespeareom.

Kad je riječ o mogućim izvorima za Shakespearea, Jan Kott je duhovito primijetio da je "bibliografija rasprava i studija o *Hamletu* dva puta [...]"

deblja od varšavskog telefonskog imenika” (Kott, 1963, str. 61). Zato svaka selekcija, pogotovo toliko ograničena koliko dopušta okvir naučnog rada ovog tipa, govori vjerovatno više o onome ko pravi selekciju nego o samome Shakespeareu. Na tragu već spomenutih ranijih istraživanja *Hamleta*, ovdje će biti ponuđen dio klasičnih izvora povodom Shakespearea, i to uz pokušaj balansiranja od tradicionalnih prema savremenijim autorima, uz uvažavanje pojedinih zanimljivih glasova i sa “našeg govornog područja”.

Na početku je korisno uvesti odmah i Nietzscheova zapažanja o Hamletu. Nietzsche, naime, *Hamleta u Rođenju tragedije* spominje samo na dva mjesta. Prvi put, u sedmom poglavlju, Hamlet se uvodi kao primjer da “dionizijsko stanje” sadrži u sebi “jedan letargički element”¹ (RT, 7). Navest ćemo čitav odlomak, radi daljnjih analiza:

Zanos dionizijskog stanja, sa svojim poništenjem uobičajenih ograda i granica opstanka, za svoga trajanja sadrži, naime, jedan *letargički* element, u koji se uranja sve osobno doživljeno u prošlosti. Tako se kroz taj ponor zaborava svijet svakodnevne zbilje odvaja od svijeta dionizijske zbilje. Ali čim u svijest ponovo dopre ta svakodnevna zbilja, s gađenjem je osjećamo kao takvu; plod tih stanja je asketsko raspoloženje nijekanja volje. U tom smislu dionizijski čovjek ima sličnosti s Hamletom: obojica su se jednim pravim pogledom zagledali u bit stvari, oni su *spoznali* i njima se gadi djelovati; jer njihovi postupci ne mogu ništa izmijeniti u vječnoj biti stvari, njima je smiješno ili sramotno što se od njih očekuje da ponovo urede već rasklimani svijet. Spoznaja ubija djelovanje, za djelovanje valja biti obavijen iluzijom – to je hamletovska pouka, ne ona jeftina mudrost o Ivici sanjaru koji kao od pretjerane refleksije, tako reći od suviška mogućnosti ne dospije djelovati; ne reflektiranje, ne! – istinska spoznaja, uvid u groznu istinu prevagnuo je nad svakim motivom koji nagoni na djelovanje, kako u Hamleta tako i u dionizijskog čovjeka. Nikakva utjeha više ne koristi, čežnja nadilazi posmrtni svijet, čak i bogove, skupa sa svojim licemjernim odrazom u bogovima ili u besmrtnost onostranog, postojanje se niječe. Svjestan jednom sagledane istine, čovjek sad posvuda vidi samo ono užasno ili apsurdno bitka, sad shvaća simboliku Ofelijine sudbe, sad spoznaje mudrost šumskog boga Silena: njemu je odvratno.

¹ Nietzsche, 1983, str. 52.

Tu, u toj najvećoj pogibelji volje, poput spasonosne iscjeliteljice čarobnice, prilazi *umjetnost*; te odvratne misli o užasu ili apsurdnom opstanka jedino ona umije svrnuti u predodžbe s kojima se daje živjeti: to su *uzvišeno* kao umjetničko kroćenje užasnoga i *komično* kao umjetničko pražnjenje od odvratnosti apsurdnoga. Satirski kor ditiramba spasonosni je čin grčke umjetnosti; u posrednjem su se svijetu tih dionizijskih pratilaca iscrpla upravo opisana spopadnuća.² (RT, 7)

Drugo pojavljivanje Hamleta u *Rođenju tragedije* nešto je kraće, u sedamnaestom poglavlju. U suštini je u pitanju ista okvirna tema kao i u sedmom poglavlju, samo što je sada fokus na “značaju tragičkog mita”³ (RT, 17), tj. na odnosu umjetnosti tragedije prema mitskom izvoru, povodom čega se govori i o “duhu glazbe”, do čega je Nietzscheu posebno stalo. Također navodimo odlomak tako da se i prije spominjanja Hamleta može jasno prepoznati kontekst Nietzscheovih analiza u tom dijelu knjige, pošto će to biti od pomoći u nastavku rada; u ovom slučaju, mnogo je duža *priprema* za uvođenje Hamleta nego samo Hamletovo *učešće*:

I dionizijska nas umjetnost želi uvjeriti u vječnu životnu radost: samo ne treba da tu radost tražimo u pojavama, nego iza pojava. Valja nam spoznati kako sve što nastaje mora biti spremno na mukotrpnu propast, primorani smo zagledati se u strahote individualne egzistencije – i svejedno se ne skameniti: metafizička nas utjeha smjesta uzdiže iz vrepe promjenljivih likova. Mi smo na trenutke uistinu sâmo prabiće i ćutimo njegovu neobuzdanu životnu požudu i životnu radost; borba, muka, uništenje pojava doima nas se sad nužnim uz to obilje bezbrojnih oblika postojanja što se tiska i gura u život, uz zanosnu plodnost volje svijeta; goropadna žaoka tih muka probost će nas netom se sjedinimo s neizmjernom životnom praradošću i naslutimo nerazorivost i vječnost te radosti u dionizijskom ushitu. Unatoč strahu i sućuti mi smo oni koji sretno žive, ne kao individuumi, nego kao ono *jedno* što živi, s čijom smo se radošću rađanja i stvaranja stopili.

Povijest nastanka grčke tragedije govori nam sad jasno i određeno kako se tragičko umjetničko djelo Grka doista rodilo iz duha glazbe: pomoću koje misli vjerujemo da smo prvi put opravdali izvorni i zapanjujući smisao

² Nietzsche, 1983, str. 52–53.

³ Nietzsche, 1983, str. 102.

kora. Moramo, međutim, priznati i to da grčki pjesnici, a pogotovu grčki filozofi, nisu nikad pojmovno jasno proniknuli u upravo utvrđeni značaj tragičkog mita; njihovi junaci razmjerno površnije govore nego što postupaju; mit se u izgovorenoj riječi uopće ne opredmećuje u sebi primjerenu obliku. Ustrojstvo prizora i zorne slike očituju dublju mudrost no što sam pjesnik može obuhvatiti riječju i pojmom: što se jednako zamjećuje u Shakespearea, čiji Hamlet, primjerice, na sličan način površnije govori nego što postupi, tako da onu prije spomenutu hamletovsku pouku valja izvući iz produbljena pogleda i pregleda nad cjelinom.⁴ (RT, 17)

Treba još dodati da, iako se u cjelini Nietzscheove knjige o tragediji, dakle, Hamlet pojavljuje tek u vidu ovih usputnih, kratkih digresija, Nietzscheove teze nisu ostale nezapažene kod klasičnih autoriteta za Shakespearea. Reprezentativan je primjer zbornik posvećen *Hamletu*, unutar edicije *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, u kojem Harold Bloom u svoj pregled najvažnijih kritičkih osvrta kroz historiju uvrštava i Nietzschea, citirajući čitava ta dva poglavlja iz kojih su upravo navedeni fragmenti s direktnim dozivanjem Hamleta (Bloom, 2008, str. 192–200). Kao dokaz da je Nietzsche prepoznat i u savremenim čitanjima Shakespeareovog *Hamleta*, može poslužiti knjiga *The Hamlet Doctrine* Simona Critchleyja i Jamieson Webster, u kojoj je i Nietzsche sa svojim pogledom na Hamleta i dalje jedan od uticajnih sugovornika⁵ (Critchley & Webster, 2013).

2. NIETZSCHEOV HAMLET PO INTERPRETACIJI KATIE BRENNAN

I Katie Brennan, na početku svog članka *Nietzsche's Hamlet Puzzle: Life Affirmation in The Birth of Tragedy*,⁶ ističe da Nietzsche u *Rođenju tragedije* samo usput spominje Hamleta. Brennan, ipak, dodaje zanimljivu

⁴ Nietzsche, 1983, str. 101–102.

⁵ Sâm naslov te knjige uspostavlja vezu sa Nietzscheom: to je “hamletovska pouka” iz prethodno citiranog prijevoda *Rođenja tragedije*, na njemačkom jeziku “die Hamletlehre”, a “the Hamlet doctrine” u prijevodu na engleski koji nude Critchley i Webster.

⁶ Članak je objavljen u zborniku radova: Bourne, Craig & Bourne, Emily Caddick, ed. 2019. *The Routledge Companion to Shakespeare and Philosophy*. London & New York: Routledge, str. 398–407.

informaciju iz Nietzscheovih bilješki, da je Shakespeare trebao po nekim planovima dobiti i više prostora u *Rođenju tragedije*, ali da je Nietzsche poslije odustao od te ideje. S obzirom na to da se Shakespeare pojavljuje i u drugim Nietzscheovim djelima, usputne primjedbe o Hamletu sigurno nisu proizvoljne. Međutim, fokusirajući se prvenstveno na naš prvi odlomak, iz sedmog poglavlja *Rođenja tragedije*, Brennan primjećuje da se Shakespearova drama uvodi naizgled izvan konteksta Nietzscheovih analiza: “*Hamlet*, elizabetanska, engleska drama, bez hora, pojavljuje se u toku Nietzscheove rasprave o antičkoj grčkoj tragediji, njenom horu i djelovanju na publiku”⁷ (Brennan, 2019, str. 398). Brennan ipak pokušava u svojoj analizi pokazati da, uprkos tome, Shakespearov Hamlet zaista predstavlja značajan primjer za dublje razumijevanje nekih osnovnih Nietzscheovih teza o tragediji općenito.

Koristan je kratki pregled prethodnih tumačenja pojavljivanja Hamleta u *Rođenju tragedije* među autorima koji su se bavili prvenstveno Nietzscheom. Brennan tako navodi da Bernard Reginster⁸ i Julian Young⁹ tumače ovaj dio *Rođenja tragedije* u vezi sa “schopenhauerovskim pesimizmom” (Brennan, 2019, str. 400), uz poseban akcenat na značaj patnje kod Schopenhauera kao “suštinskog, a samim tim i nužnog obilježja života”¹⁰ (Brennan, 2019, str. 400). U tom kontekstu se pokušava objasniti i “letargički element” koji ističe Nietzsche:

Za Reginstera, letargija koju osjeća dionizijski čovjek, što ga čini sličnim Hamletu, rezultat je patnje, koja po Schopenhaueru predstavlja “otpor zadovoljenju naših želja”. Reginster nastavlja: “Schopenhauerovo objašnjenje neizbježnosti patnje podrazumijeva nemogućnost ispunjenja, stanje u

⁷ Prijevod za potrebe ovog rada: Fahrudin Kujundžić. Navodit ćemo u fusnotama i citate na engleskom jeziku: “*Hamlet*, an Elizabethan, English play, without a chorus appears during Nietzsche’s discussion of ancient Greek tragedy, its chorus, and its effect on its audience” (Brennan, 2019, str. 398).

⁸ Izvor koji citira Brennan: Reginster, Bernard, 2014. *Art and Affirmation*. U: D. Came, ed. 2014. *Nietzsche on Art and Life*. Oxford: Oxford University Press, str. 14–38.

⁹ Izvor koji citira Brennan: Young, Julian, 1992. *Nietzsche’s Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁰ “Reginster argues that ‘this short summary [the *Hamlet* passage] alludes to Schopenhauer’s view that suffering is an essential, and therefore a necessary, feature of life” (Brennan, 2019, str. 400).

kojem se više ništa ne želi. Iz toga proizlazi odsustvo akcije”.¹¹ (Brennan, 2019, str. 400)

Brennan ipak Reginsterovom tumačenju suprotstavlja Alexandra Nehamasa,¹² koji se otkriva kao temelj za njenu interpretaciju. Nehamas, naime, za razliku od Reginstera, insistira na tome da, iako tragedija na prvi pogled “obeshrabruje”¹³ (Brennan, 2019, str. 400), u Nietzscheovoj interpretaciji ona zapravo predstavlja afirmaciju života. U tom smislu, Brennan pokušava upravo u Nietzscheovom razumijevanju Hamleta prepoznati jedan od reprezentativnih primjera za tu tezu.

Brennan zato ulazi u malo detaljniju analizu konteksta u kojem se spominje Hamlet kod Nietzschea. Prije navedenog odlomka iz sedmog poglavlja *Rođenja tragedije*, Nietzsche zaista govori o “najtežoj patnji”, te da se i “Helen” nalazi u “opasnosti da čezne za budističkim nijekanjem volje”¹⁴ (RT, 7). Ali Nietzsche odmah potom naglašava da tragički hor tješi Helena, a umjetnost ga spašava, te da ga “umjetnošću [...] za se spašava – život”¹⁵ (RT, 7).

Pozivajući se na to, Brennan tvrdi da “patnja nije primarni razlog odsustva djelovanja dionizijskog čovjeka”, nego je u pitanju “kompleksna reakcija na ekstazu dionizijskog stanja”¹⁶ (Brennan, 2019, str. 401). Brennan, naime, dobro prepoznaje nekoliko faza koje podrazumijeva doživljaj grčke

¹¹ “For Reginster, the lethargy experienced by Dionysian man, which makes him similar to Hamlet, is the result of suffering, which, for Schopenhauer ‘is the experience of resistance to the satisfaction of our desires.’ Reginster continues: ‘his [Schopenhauer’s] demonstration of its [suffering’s] inevitability implies the impossibility of fulfillment, a condition in which nothing is left to be desired. This, in turn, accounts for the inhibition of action’” (Brennan, 2019, str. 400).

¹² Izvor koji citira Brennan: Nehamas, Alexander, 1985. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

¹³ “In short, ‘Tragedy apparently discourages all effort, but actually promotes it’” (Brennan, 2019, str. 400).

¹⁴ Nietzsche, 1983, str. 52.

¹⁵ Nietzsche, 1983, str. 52.

¹⁶ “The *Hamlet* passage may express the insight that life is inevitably filled with suffering, but this suffering is not the primary cause of the Dionysian man’s inaction. Instead, his inaction is a complex reaction to the ecstasy of the Dionysian state” (Brennan, 2019, str. 401).

tragedije po Nietzscheu: dionizijski osjećaj općeg jedinstva, pa potom letargija zbog prepoznavanja našeg svijeta kao manje vrijednog u odnosu na prethodno doživljenu ekstazu, te onda poslije toga metafizička utjeha i afirmacija života (Brennan, 2019, str. 401). U skladu s takvim putem dionizijske spoznaje, Brennan nudi svoje tumačenje i Nietzscheovog usputnog spominjanja Hamleta:

U odlomku o *Hamletu*, Nietzsche pruža hipotetički primjer prvog efekta dionizijske tragedije, kako bi izgledalo kada tragedija ne bi na kraju pružila afirmaciju, pa samim tim ni opravdanje života. Hamlet kao dionizijski čovjek ustvari je analogija za tragičku publiku koja je iskusila samo prvi efekat tragedije, a onda je ostavljena u stanju gađenja, bez afirmacije.¹⁷ (Brennan, 2019, str. 401)

Da je fokus prvenstveno na Nietzscheu, jasno je i u nastavku teksta, gdje Brennan skoro potpuno napušta Hamleta te dalje razvija raspravu o odnosu apolonijskog i dionizijskog principa po pitanju afirmacije života u tragediji. Ipak, u zaključku rada Brennan se ponovo vraća Hamletu, te na tragu prethodnih teza o Nietzscheu otvara nekoliko ključnih problema Shakespeareove drame u tom kontekstu. Nietzsche, dakle, nije išao u dalje razrade povodom Hamleta u *Rođenju tragedije*, tako da tu Brennan pokušava sama ukratko ispitati Hamletov slučaj, u skladu sa svojim prethodnim analizama.

S obzirom na to da je povodom Nietzschea naglasila da je umjetnost ta koja omogućuje ponovnu afirmaciju života – jer “kroz umjetnost možemo učestvovati u ekstazi dionizijskog jedinstva”¹⁸ (Brennan, 2019, str. 402) – Brennan se odlučuje da kod Shakespearea posebno istakne *Mišolovku*, dakle *predstavu u predstavi*, dio drame u kojem se Hamlet direktno bavi samom umjetnošću i zapravo na neki način postaje umjetnik. “Po Nietzscheovom objašnjenju”, piše Brennan, “tragedija omogućuje antičkom

¹⁷ “In the *Hamlet* passage, Nietzsche is providing a hypothetical example of this first effect of Dionysian tragedy, of what it would be like if tragedy did not ultimately provide us with an affirmation and thereby also a justification of life. Hamlet, as the Dionysian man, is an analogy for a tragic audience who has experienced only the first effect of tragedy, and thus been left in a state of revulsion, without affirmation” (Brennan, 2019, str. 401).

¹⁸ “...through art, we can participate in the ecstasy of Dionysian unity” (Brennan, 2019, str. 402).

Grku transformativni oblik uvida u prirodu svijeta, koji pritom za sobom povlači osjećaje gađenja i pasivnosti. Ali umjetnost nas može spasiti od tih osjećaja. A u slučaju Hamleta, to je doslovno tako”¹⁹ (Brennan, 2019, str. 404).

Brennan potom tvrdi da “tek kao umjetnik, Hamlet počinje djelovati”²⁰ (Brennan, 2019, str. 404), nakon prethodne pasivnosti u drami: “Tek uz pomoć umjetničkog stvaranja, Hamlet može početi sa osvetom svoga oca. Predstavljajući u umjetničkoj formi svoje znanje o onome što mu je duh rekao, Hamlet uspijeva da se pokrene iz svog letargičnog stanja”²¹ (Brennan, 2019, str. 404).

Međutim, i Brennan mora primijetiti da Hamlet i nakon *Mišolovke* opet odgađa svoje djelovanje:

Nakon predstave u predstavi, Hamlet se vraća u stanje gađenja. Iako mu se ukazuje prilika, odlučuje da neće ubiti Klaudija dok se moli, pošto bi ga tako mogao poslati u raj. Pokušava ubiti Klaudija u majčinoj spavaćoj sobi, ali umjesto njega slučajno ubije Polonija. Čak ni Hamletovo djelovanje na kraju drame, kada konačno ubije Klaudija, nije nešto što je on pokrenuo, nego se ustvari razvilo iz Klaudijevog i Laertovog pokušaja da ubiju njega.²² (Brennan, 2019, str. 404–405)

Brennan zato zaključuje: “Dakle, u skladu sa Nietzscheovim čitanjem, Hamlet istinski djeluje samo kao umjetnik”²³ (Brennan, 2019, str. 405). Na tragu Nietzscheovog shvatanja značaja umjetnosti, za Brennan je i to

¹⁹ “On Nietzsche’s account, tragedy allows the ancient Greek a transformative form of insight into the nature of the world, which also dredges up feelings of revulsion and inaction. But art can save us from these feelings of revulsion. And in the case of Hamlet, it literally does” (Brennan, 2019, str. 404).

²⁰ “It is only as an *artist* that Hamlet comes to act” (Brennan, 2019, str. 404).

²¹ “It is only through an act of artistic creation that Hamlet can begin to avenge his father. By putting his knowledge of what the ghost told him into an actual, artistic form, Hamlet is able to detach himself from his lethargic disposition” (Brennan, 2019, str. 404).

²² “After the play within the play, Hamlet reverts to a state of revulsion. Despite having a clear opportunity, he decides not to kill Claudius as he is praying since that might send him to heaven. He attempts to kill Claudius in his mother’s bedchamber, but unwittingly kills Polonius instead. Indeed, Hamlet’s action at the end of the play, where he finally manages to kill Claudius, is not initiated by him, but is the result of Claudius and Laertes’ scheme to kill him” (Brennan, 2019, str. 404–405).

²³ “Thus, on a Nietzschean reading, Hamlet’s only true action is as an artist” (Brennan, 2019, str. 405).

sasvim dovoljno da bi smatrala da je Hamlet, osim letargije, iskusio također i “radost dionizijskog stvaranja”²⁴ (Brennan, 2019, str. 405):

On je postao ono što Nietzsche zove genijem, istinski umjetnik koji se u toku umjetničkog stvaranja privremeno spaja sa “praumjetnikom svijeta”, te je u tom stanju “na čudesan način nalik na onu strašnu sliku iz bajke koja oči može okrenuti i gledati samu sebe; sad je on u isti mah subjekt i objekt, u isti mah pjesnik, glumac i gledatelj.”²⁵ (RT, 5) U svom umjetničkom stvaranju, Hamlet može do kraja postati dionizijski čovjek. Iako prvo zaglibio u stanju odvratnosti, kroz umjetnost on postaje jedno “s onim bićem koje, kao jedini tvorac i gledatelj te komedije umjetnosti, sebi priređuje vječni užitak.”²⁶ (RT, 5)²⁷ (Brennan, 2019, str. 404)

Raspravu sa Brennan možemo početi od tog mjesta.

3. MIŠOLOVKA ZA SHAKESPEAREOVOG HAMLETA: PREISPITIVANJE TEZA KATIE BRENNAN

Brennan, dakle, povodom Hamleta-umjetnika citira dio *Rođenja tragedije*, peto poglavlje, u kojem Nietzsche ustvari problematizira subjektivnost u umjetnosti. Nietzsche, naime, dovodi u pitanje uopće prisustvo subjektivnosti u umjetnosti, tvrdeći da “subjektivnog umjetnika znamo samo kao lošeg umjetnika, a u svakoj vrsti i razini umjetnosti nadasve i ponajprije zahtijevamo pobjedu nad subjektivnim, izbjavljenje od ‘ja’ i utihnuće svake individualne volje i želje”²⁸ (RT, 5). Malo poslije, raspravljajući sa

²⁴ “He not only experiences lethargy and revulsion, but also, as an artist, the joy of Dionysian creation” (Brennan, 2019, str. 405).

²⁵ Nietzsche, 1983, str. 44.

²⁶ Nietzsche, 1983, str. 44.

²⁷ “He has become what Nietzsche calls a genius, a true artist, who, during an act of artistic creation, temporarily merges with the ‘original artist of the world’ and ‘in this condition he resembles, miraculously, that uncanny image of fairy-tale which can turn its eyes around and look at itself; now he is at one and the same time subject and object, simultaneously poet, actor, and spectator’ (BT §5). In his act of artistic creation Hamlet is able to fully become a Dionysian man. While at first he is mired in revulsion, through art he becomes one with ‘the essential being which gives itself eternal pleasure as the creator and spectator of that comedy of art’ (BT §5)” (Brennan, 2019, str. 404).

²⁸ Nietzsche, 1983, str. 39–40.

Schopenhauerom povodom problema jastva lirskog pjesnika, Nietzsche dodaje da “hoteći individuum koji promiče vlastite egoistične svrhe, može biti mišljen samo kao protivnik a ne kao izvor umjetnosti”.²⁹ Nietzsche potom zaključuje: “Ako je pak subjekt umjetnik, on je već oslobođen svoje individualne volje i u stanovitom je smislu postao medijem, posredstvom kojega onaj jedan subjekt koji istinski jest slavi svoj spas u prividu”³⁰ (RT, 5). Na tom tragu, Nietzsche dovodi u pitanje i samog subjekta uopće, što je, kako je pokazao Peter Sloterdijk u svojoj interpretaciji Nietzschea, indirektna rasprava o krizi modernog subjekta, što će poslije biti velika tema filozofije XX stoljeća (Sloterdijk, 1990, str. 90–91).

Ali ne moramo ići dalje u Nietzscheovu argumentaciju, već ovo je dovoljno da se opravdano postavi pitanje da li je Brennan i ovdje u svom tumačenju malo više vodila računa o Nietzscheu nego o Shakespeareu. Umjesto te zanimljive, ali čini se ipak po Shakespearea suviše slobodne esejističke interpretativne igre po Nietzscheovim motivima, bilo bi potrebno da se dodatno konkretizira Hamletova situacija u samoj drami, u vezi s predstavom u predstavi na koju se Brennan poziva.

Za početak, veoma važno je istaći da sličan prigovor, koji je Brennan imala povodom završnice drame, također vrijedi i u ovom slučaju, jer je i ta predstava u predstavi ustvari splet okolnosti, nešto što nije sâm Hamlet pokrenuo, nego je iskoristio priliku koja mu se ukazala (Wilson, 1935, str. 141–142).

Naime, putujuća glumačka družina prolazi pored dvora, a Rosencrantz ih spominje Hamletu u 2. prizoru II čina: “Pretekli smo ih na putu; dolaze da vam ponude svoju službu”³¹ (*Hamlet*, II: 2). U nastavku iste scene, Polonije dolazi i najavljuje glumce: “Glumci su nam upravo stigili, moj gospodaru”³² (II: 2). Hamlet dočekuje glumce i razgovara s njima i tek nakon što ih odluče ostaviti na dvoru, Hamlet dogovara da igraju *Gonzagino umorstvo*,

²⁹ Nietzsche, 1983, str. 43.

³⁰ Nietzsche, 1983, str. 43–44.

³¹ Shakespeare, 2004, str. 87.

³² Shakespeare, 2004, str. 90.

odnosno *Mišolovku*, pa traži od njih da im doda još jedan “govor od nekih dvanaest ili šesnaest stihova koje bih ja napisao i umetnuo u komad”³³ (II: 2).

Na kraju te scene, a ujedno i na kraju II čina, Hamlet ostaje sâm i u monologu kritizira sebe i svoju pasivnost – “Zar sam kukavica?”³⁴ (II: 2) – te izgovara svoj plan, da glumci odigraju nešto slično sceni ubistva njegovog oca, usput otvoreno priznajući da još uvijek nije siguran šta zapravo predstavlja Duh:

... Duh kojeg sam vidio
Možda je đavao. A đavo ima moć
Da uzme na se mio lik i, može biti,
Zbog moje slabosti i melankolije, –
Jer on je vrlo moćan s takvim dušama, –
Vara me da me smrvi. Uvjerljiviji
Ja hoću dokaz. – Sad na glumu mislit valja
U kojoj ću uloviti savjest toga kralja.³⁵ (II: 2)

U 2. prizoru III čina odvija se onda sve ostalo: Hamlet daje upute glumcima prije početka, dogovara se s Horacijem da zajedno prate Klaudija u toku predstave; Klaudije naglo reagira na scenu ubistva, što jasno primjećuju i Hamlet i Horacije. Hamlet je time dobio svoj “uvjerljiviji dokaz” koji je tražio, ali kako je primijetila i Brennan, ni nakon toga neće adekvatno djelovati sve do posljednjeg čina.

Pažljivije čitanje konkretnih detalja iz Shakespeareove drame vodi nas drugačijim pravcima od onoga što je interpretirala Brennan. Čak se zapravo čini da se mnogo toga može predstaviti upravo suprotno od njenih tvrdnji povodom Hamleta.

Hamlet se u ovoj konkretnoj situaciji samo uslovno može smatrati umjetnikom. On nije autor *Mišolovke*, nego samo jednog kratkog govora. On je poput dramaturga, kako kaže i Brennan, ili još više redatelj te predstave, s obzirom na to da daje različite upute glumcima kako bi to sve

³³ Shakespeare, 2004, str. 97.

³⁴ Shakespeare, 2004, str. 98.

³⁵ Shakespeare, 2004, str. 99.

trebalo izgledati. Ali ni u tom slučaju on sigurno još uvijek nije umjetnik na Nietzscheov dionizijski način, genij koji se obračunava sa subjektivnošću i stapa s praumjetnikom. Naprotiv, kao što se može vidjeti iz predstavljenih događaja, Hamlet želi da jasno kontrolira priliku koju je dobio. Pritom, on ima vrlo praktične ciljeve, koje ostvaruje proračunato, još i uz dodatnu pomoć Horacija, za svaki slučaj.

Hamlet jeste i glumac u Shakespeareovoj drami, u smislu da glumi svoje ludilo, što otvoreno i sâm priznaje prije početka *Mišolovke*. On jeste i gledalac predstave, bukvalno, zato što zajedno s ostalima gleda ono što glumci izvode.³⁶ Ali više od svega, Hamlet je distancirani promatrač čitave te situacije. Jer Hamleta u ovom dijelu drame ne zanima nikakav umjetnički zanos koji briše granice između uloga, nego kroz predstavu pokušava da dođe do dokaza, kako je i sâm rekao, do potvrde onoga što mu je Duh već ispričao.

Ako se pozovemo na prethodne Nietzscheove teze o problemu subjektivnosti u umjetnosti, Hamlet ne samo da tu nije umjetnik na dionizijski način nego bi mu se ustvari moglo prigovoriti, po Nietzscheovim riječima, da je "hoteći individuum koji promiče vlastite egoistične svrhe"³⁷ (RT, 5). Bilo bi zanimljivo u tom smislu pokušati *Mišolovku* gledati ne kao umjetničko djelo, nego malo više kao Hamletov *eksperiment*, ili tačnije pokušaj eksperimenta, u skladu s tezama Martina Heideggera o značaju eksperimenta za modernog čovjeka (Heidegger, 2000, str. 64–66). U svakom slučaju, ono što se ovdje želi istaći jeste da Hamlet kroz *Mišolovku* pokušava, dakle, *racionalno* – "Na posao, moj mozgu!"³⁸ (II: 2) – da potvrdi nešto što je ranije na početku drame u I činu dobio kao objašnjenje od duha svog oca.

Naravno da se s predstavom u predstavi nužno otvara specifičan autoreferencijalni vrtlog, ali umjesto Nietzscheovog tipa analize umjetnosti koju pokušava dalje razviti Brennan, čini nam se tačniji i Shakespeareu bliži tradicionalni pristup kod, naprimjer, Dževada Karahasana (Karahasan, 2004, str. 9–26) ili još detaljnije kod Pavla Pavličića, koji u tome prepoznaju

³⁶ Temeljita analiza različitih uloga u *Hamletu*: Aldus, 1977.

³⁷ Nietzsche, 1983, str. 43.

³⁸ Shakespeare, 2004, str. 99.

odlike manirističkog umjetničkog djela, koje se počinje otvoreno baviti samo sobom, postajući naglašeno svjesnije sebe nego što je to slučaj s klasičnim umjetničkim djelima (Pavličić, 1988, str. 104–105).³⁹

Slično tome, i Francis Fergusson u jednom dijelu svog poglavlja o *Hamletu iz Pojma pozorišta* govori direktno o odnosu Shakespeareovog teatra prema dionizijskim korijenima, napominjući da se uporedo s bitnim sličnostima mora voditi računa o tome da je *Hamlet* drama “sa same ivice modernog sveta” (Fergusson, 1979, str. 159). Fergusson u tom smislu posebno ističe Hamletovu “supermodernu svest” i u njemu prepoznaje “jednu neverovatno modernu i skeptičnu, pirandelovsku teatralnost” (Fergusson, 1979, str. 160). Zato je odnos *Hamleta* prema svojoj ritualnoj osnovi mnogo složeniji nego u klasičnoj grčkoj tragediji, pošto se kod Shakespearea već jasno “ironično odražava i samo stvaranje rituala” (Fergusson, 1979, str. 160), što nas vodi u bitno drugačijem smjeru od Nietzscheovih rasprava o umjetnosti, na kojima insistira Brennan.

U isto vrijeme, zbog odsustva adekvatnog djelovanja i nakon predstave u predstavi, očito je da kod Shakespearea, ako ćemo se i dalje držati paralele s Heideggerom, eksperiment zapravo ne uspijeva, a sâm subjekt se već pokazuje kao problematičan. Međutim, to je subjekt koji otkriva proturječja u odnosu prema sebi i svijetu, naprimjer na tragu savremenih analiza Bernharda Greinera (2007), a ne subjekt koji nestaje u dionizijskoj ekstazi.

Zbog svih prethodnih primjedbi, očekivano je da se ne možemo složiti ni sa zaključkom koji iznosi Brennan povodom *Hamleta*, da on jedino djeluje kao umjetnik. Izgleda da bi se i ta teza mogla obrnuti, u smislu da se *Hamlet* i s tom predstavom zapravo udaljio od zahtijevane konkretne akcije, pošto bi se i *Mišolovka* mogla tumačiti kao još jedno dugo odlaganje djelovanja: *Mišolovkom* se, naime, dodatno preispituje nešto što bi trebalo biti već jasno, a uz njenu pomoć se samo potvrđuje ono što je Duh svakako već ranije nedvosmisleno otkrio. U prilog tome govori i ponovno

³⁹ O odnosu između klasičnog i manirističnog u Shakespeareovom *Hamletu*: Kujundžić, Fahrudin, 2022. “Shakespeareov *Hamlet* između klasike i manirizma”. U: *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, 2022, knjiga 25, str. 295–313.

pojavljivanje Duha, u 4. sceni III čina, dakle poslije *Mišolovke*, kada se Hamlet sukobljava s majkom Gertrudom, da bi mu Duh rekao: “Nemoj zaboraviti: mog posjeta je svrha / Da naoštiri tvoj skoro otupljeni naum”⁴⁰ (III: 4). Duh očito nije bio zadovoljan predstavom.

Iako je Hamlet tvrdio da mu je bila potrebna racionalno shvatljiva potvrda, ispostavlja se da ni to ustvari nije bio Hamletov problem, jer adekvatnog djelovanja nema ni poslije takvog dokaza. Zato, umjesto teze da Hamlet djeluje jedino kroz umjetnost, moglo bi se reći da epizoda sa *Mišolovkom* ustvari pokazuje da Hamleta ni umjetnost još uvijek ne može pokrenuti na potrebnu akciju: Hamlet i dalje beskonačno analizira, a umjesto da razriješi problem drame, on ga kroz *Mišolovku* zapravo *maniristički umnožava*,⁴¹ tj. daje nam još jednu sliku onoga što smo već imali, na drugačiji način predstavlja i potvrđuje sve ono što smo dotad već znali.

Michael Davies je u svojim raspravama o Hamletovom karakteru značajno skrenuo pažnju na detalje iz same drame koji se nerijetko previđaju u interpretacijama Hamletove pasivnosti (Davies, 2008, str. 52–53). Posebno su značajni Hamletovi postupci u V činu, kada se vraća nakon odsustva od nekoliko scena, kako primjećuje Maynard Mack, Hamlet izgleda i ponaša se drugačije, već tu kao neko ko je u međuvremenu prihvatio svoju ulogu (Mack, 1955, str. 54). Nije ipak potrebno ići dublje u tu vrstu rasprave, pošto je ovo samo jedan u skoro beskrajnom nizu slučajeva u kojem se dovodi u pitanje Hamletovo djelovanje. Ali izgleda ipak problematično isticati u tom smislu *Mišolovku* kao primjer djelovanja, a osporavati u odnosu na nju ubistvo Klaudija na samome kraju drame. Bez obzira na opravdanost prigovora da ni u V činu Hamlet svoju osvetu ne izvodi idealno poput klasičnog tragičkog heroja, on na kraju ipak uspijeva da konačno uradi ono što se od njega očekivalo u toku čitave drame, što je sigurno bitno više od onoga što je ranije postigao sa *Mišolovkom*.

⁴⁰ Shakespeare, 2004, str. 141.

⁴¹ Jovan Hristić je značajno primijetio kako se u Shakespeareovom *Hamletu* “svaka ličnost i svaki odnos među ličnostima tako reći kao u ogledalu ogleda u nekoj drugoj ličnosti i nekom drugom odnosu” (Hristić, 1986, str. 25). Gustav Rene Hocke je svoju knjigu o manirizmu *Svijet kao labirint* počeo poglavljem posvećenim upravo “čaroliji zrcala” (Hocke, 1991, str. 7–8).

4. POKUŠAJ DRUGAČIJE INTERPRETACIJE NA TRAGU NIETZSCHEA

Treba napomenuti da se ovdje ne dovodi u pitanje način na koji Brennan interpretira samoga Nietzschea. Slažemo se i s istaknutim fazama dionizijske spoznaje, i s presudnim značajem metafizičke utjehe u tragediji; to su izuzetno značajne teze za razumijevanje i Nietzschea i tragedije općenito. Također se, u skladu s tim, slažemo i da se Nietzscheovo uvođenje Hamleta može tumačiti u kontekstu etapa dionizijske spoznaje, prije razrješenja koje tragediji treba donijeti afirmaciju života. Međutim, kao što se prethodno pokušalo pokazati, ne slažemo se da se to razrješenje kod Shakespearea ostvaruje na primjeru *Mišolovke*.

Umjesto *Mišolovke*, predlažemo da se u tom kontekstu obrati pažnja na sami kraj Shakespeareove drame. Posljednje Hamletove riječi, čini se, zaista zatvaraju klasični okvir koji tragedija podrazumijeva i po Nietzscheu. Iako Brennan jeste u pravu kada primjećuje da se Hamletu može prigovoriti da je i završnica malo više splet okolnosti nego realizacija nekog njegovog sveobuhvatnog plana, sami kraj njegovog života ipak jeste onakav kakav bi trebao biti u klasičnoj tragediji. Izvan scene se čuje da dolazi mladi Fortinbras, a Hamlet umire brinući se za ono što će biti sa Danskom poslije njega. Posljednje riječi upućuje Horaciju:

Iz Engleske ja neću dočekati vijesti;
No proričem da izbor će za kralja pasti
Na Fortinbrasa. Na umoru za njega glasam;
To mu reci, i pričaj mu o djelima
Što mene su potakla – Ostalo je šutnja.⁴² (V: 2)

To su već postupci klasičnog tragičkog heroja. Kao što kaže Nietzsche, tragički heroj umire, ali njegovom smrću se zapravo potvrđuje život: "junak, najviše objavljenje volje, na naše se zadovoljstvo niječe jer je ipak samo pojava i jer se njegovim uništenjem ne dotiče vječni život volje"⁴³ (RT, 16). Izgleda

⁴² Shakespeare, 2004, str. 221.

⁴³ Nietzsche, 1983, str. 101.

da se tako i Hamlet na kraju Shakespeareove drame odnosi prema vlastitoj smrti. To bi onda bila i metafizička utjeha: zajedno smrt i obećanje novog početka, obećanje nastavka života nakon smrti tragičkog heroja. A upravo o tome Nietzsche piše prije nego što će drugi put spomenuti Hamleta u *Rođenju tragedije* – kao što je već navedeno: “Valja nam spoznati kako sve što nastaje mora biti spremno na mukotrpnu propast, primorani smo zagledati se u strahote individualne egzistencije – i svejedno se ne skameniti: metafizička nas utjeha smjesta izdiže iz vreve promjenljivih likova”⁴⁴ (RT, 17).

Pritom, Hamlet predstavlja to društvo, kao što Laert još na početku drame objašnjava Ofeliji:

Kad rod mu vagnete, on nije svoj gospodar;
Jer on je sam rođenju svome podlošan.
On ne može, ko ljudi niska roda, radit
Po svojoj volji; o njegovu jer izboru
Zavisi spas i moć te cijele države.
Stog njegov izbor mora biti ograničen
I mišljenjem i odobrenjem onog tijela
Kojemu je glava.⁴⁵ (I: 3)

Doduše, tek na kraju drame Hamlet se ponaša i govori potpuno u skladu s tom ulogom, prihvatajući je i konačno umirući s njom spokojno. Zato bi se te posljednje Hamletove riječi mogle tumačiti i kao afirmacija života, na kojoj s punim pravom insistira Brennan u Nietzscheovom čitanju tragedije općenito, pošto Hamlet tim riječima potvrđuje da se sâm život nastavlja iako njegov individualni život prestaje, on se, dakle, brine za ono što dolazi nakon njegove smrti, te samim tim pokazuje da ne umire besmisleno i uzalud, nego kao tragički heroj koji vodi računa o dobrobiti “onog tijela kojemu je glava”.

Brennan, naravno, tačno ističe da u Shakespeareovoj drami više nema hora, te također dobro primjećuje da Ofelija u toku *Mišolovke* govori

⁴⁴ Nietzsche, 1983, str. 101–102.

⁴⁵ Shakespeare, 2004, str. 43.

Hamletu: “Dobar ste tumač; kao kor u tragediji, gospodaru”⁴⁶ (III: 2). I na tom planu bi se, međutim, također trebao prepoznati složeni i proturječni odnos Shakespeareove drame prema tragičkim korijenima, kao što je to pokazao Fergusson. Hor je po Nietzscheu izvor iz kojeg se uopće razvila tragedija, a Hamlet i kada podsjeća na hor – i povodom *Mišolovke*, ali također i u cjelini svoje drame (Davies, 2008, str. 62) – u isto vrijeme pokazuje i koliko je udaljen od svetog početka.

Ipak, uprkos važnim razlikama u odnosu na izvornu grčku tragediju, Shakespeare uspijeva da dođe do svog tipa tragedije na početku modernih vremena, u jednoj velikoj sintezi antičke, srednjovjekovne i renesansne tradicije (Fergusson, 1979, str. 190). Zato, kako je insistirao E. M. W. Tillyard, čak i dijelovi koji na prvi pogled izgledaju kao čista renesansna pohvala čovjeku, i dalje imaju korijene i u kršćanskom srednjem vijeku (Tillyard, 1943, str. 1). U tom smislu, Nietzscheovo tumačenje Hamleta može se dopuniti i na tradicionalniji način od onoga što čini Brennan, kroz ponovno otkrivanje dubokih veza sa klasičnom tragedijom, koje su još uvijek prisutne kod Shakespearea, uporedo sa svim modernim razlikama.

U skladu s prethodnom tvrdnjom da do afirmacije života kod Shakespearea ne dolazi s *Mišolovkom* nego na samome kraju drame, može se otvoriti i dodatna rasprava o izvoru Hamletovih problema, na tragu Nietzscheovih primjedbi. Zanimljivo je, naime, postaviti pitanje koje Brennan ne postavlja, a što ni sâm Nietzsche ne objašnjava do kraja na primjeru Hamleta: Da li se i ovdje može govoriti o nečemu konkretnom što nudi tekst Shakespeareove drame – šta je to zapravo Hamlet spoznao, u skladu s Nietzscheovom interpretacijom, pa je nakon toga shvatio da njegovi “postupci ne mogu ništa izmijeniti u vječnoj biti stvari”?⁴⁷ (RT, 7).

Korisno je zbog toga zadržati se na Hamletovom odnosu prema Duhu.⁴⁸ Hamlet, dakle, u I činu izgleda bespogovorno vjeruje i zaklinje se Duhu na

⁴⁶ Shakespeare, 2004, str. 121.

⁴⁷ Nietzsche, 1983, str. 52.

⁴⁸ U prilog značaju lika Duha u drami na određeni način govori i zanimljiva teza da je sâm Shakespeare glumio tu ulogu u svojoj predstavi (Kostić, 1978, str. 202). Tu tradicionalnu tvrdnju spominju također Critchley i Webster, dok je nasuprot Shakespearea onda stajao Richard Burbage kao Hamlet (2013).

osvetu; na kraju II čina već otvoreno priznaje u monologu da ipak sumnja; u III činu dobija dodatni dokaz, ali i dalje ne djeluje, tako da Duh mora ponovo da se pojavi da bi ga opomenuo.

Duh zahtijeva akciju, i to ne kao ličnu osvetu nego kao potrebu za ispravljanjem nepravde koja se tiče čitavog društva: "Ne daj da krevet kraljevski u Danskoj bude / Log razblude i kletog rodoskrvnuća"⁴⁹ (I: 5). Šta se desilo, te šta se i zašto očekuje od Hamleta da poduzme povodom toga, sve je vrlo jasno i opravdano u izlaganju Duha, nema nikakvih zagonetki i nema prostora za bilo kakve dodatne dileme, Duh se ponaša neobično praktično. Pritom, kako je Davies odlično istakao, Hamlet nema problem povodom opravdanosti i nužnosti same osvete (Davies, 2008, str. 57).

Izvor Hamletove nelagode bi se zato mogao tražiti još dublje, ne u zahtjevima koje Hamlet dobija od Duha, nego možda u samom kontaktu sa svijetom mrtvih, u mogućnosti i iskustvu neposrednog susreta sa Duhom i onim što on predstavlja. Naravno da Hamleta kao sina i kraljevića uznemiruje saznanje o načinu smrti svoga oca i kralja. Ali Hamleta kao živog čovjeka još dublje od toga neizbježno uznemiruje dio govora Duha gdje se naslućuje njegov položaj na drugom svijetu:

Ja sam duh tvog oca,
 Osuđen da za neko vrijeme noću hodam,
 A danju zatvoren u vatrama da postim,
 Dok moji grijesi za života počinjeni
 Ne pročiste se i sažegu. No, da smijem
 Objaviti otajstva svoje tamnice,
 Ispričao bih priču koje svaka riječ bi
 Dušu ti razdrla, krv mladu sledila,
 Učinila da oči ti iz duplja skoče,
 Da ti se zapleteni prami razmrse
 I da se svaka pojedina kosa digne
 Ko bodljika na zloćudnome dikobrazu.
 Al te se vječne tajne otkrit ne smiju
 Uhu od krvi i od mesa.⁵⁰ (I: 5)

⁴⁹ Shakespeare, 2004, str. 57.

⁵⁰ Shakespeare, 2004, str. 54.

Jovan Hristić je u svojim analizama Hamletovog susreta sa Duhom naglašavao upravo težinu sudara svjetova kojem Hamlet svjedoči. Hristić zato tvrdi da je *Hamlet* u osnovi “drama o dva sveta, i da se njen junak nalazi između njih”:

Jedan je svet danskog dvora, ovozemaljski svet u kome je sve neizvesno, neodređeno i nesigurno, u kome ubice imaju osmeh na licu, a čedne se devojke začas pretvaraju u provokatore; drugi je svet iz koga dolazi Duh, u koji je Hamletu bilo dato da baci jedan pogled, i u kome je sve izvesno, sigurno, određeno i definisano, u kome se najzad otkriva suština svakog čoveka, kao što se ona otkriva i u Paklu Danteovom. (Hristić, 1986, str. 16)

Hristić potom efektno zaključuje: “Ko je jednom bacio pogled u drugi svet, taj više nije isti čovek kada se okrene ovome” (Hristić, 1986, str. 16), što se može uzeti kao ubjedljiv dodatak i nietzscheovskoj interpretaciji Hamleta, iako Hristić tim povodom ne spominje Nietzschea. U tom smislu je sâm taj uvod strašniji od svega što Duh dalje ima da kaže, tako da bi se moglo uzeti da je Hamletova spoznaja o postojanju takve “vječne tajne” ono najdublje što ga sputava kroz čitavu dramu. Jer kako uopće dalje živjeti, a kamoli efikasno djelovati, nakon takvog iskustva?

Zanimljivo je povodom Duha dodati i jednu historijski obilježenu interpretaciju koju temeljito razvija Stephen Greenblatt u svojoj knjizi *Hamlet in Purgatory*. Osim tog univerzalnog pitanja odnosa između života i smrti, za Hamleta i Shakespeareove savremenike susret sa Duhom je imao i jedan dodatni sloj, koji je posebno naglašavao značaj tog događaja u samoj drami. Duh, naime, govori o čistilištu, što je katolička ideja koju je protestantizam već odbacio, a koja se sada javlja kao sjećanje koje je još uvijek itekako prisutno u Shakespeareovom vremenu (Greenblatt, 2013). Zato se ispod površine susreta Hamleta i Duha intenzivno osjeti “kolanje društvene energije” (Greenblat, 2003).

Davies je povodom lika Duha govorio o njegovoj ontološkoj neodređenosti i nesigurnosti s kojom se u odnosu na njega neizbježno suočavaju Hamlet i ostali likovi u I činu (Davies, 2008, str. 100–101). Iako ni Davies tim povodom ne spominje Nietzschea, očito bi se i takva zapažanja mogla

povezivati s Nietzscheovim insistiranjem na tome da Hamletov problem nije psihološke prirode, nego je upravo pitanje spoznaje o granicama između svjetova, ili još preciznije između privida i dublje istine o svijetu.

Zbog svega navedenog smatramo da vrhunac dionizijske spoznaje za Hamleta ne može biti u umjetnosti, kao što je to pokušala predstaviti Brennan, nego tek na samome kraju Shakespeareove drame. Jer *Mišolovka* ne može razriješiti ništa kada je u pitanju ta “vječna tajna”. Nasuprot tome, kraj jeste razrješenje, pošto Hamlet uspijeva da nađe mir u ponovnom, sada i konačnom, susretu sa vlastitom smrću.

Zato tek na kraju Hamlet postaje zaista tragički heroj i tek s takvim krajem ova drama se i dalje može smatrati tragedijom. Dok se čini da se sve to kod Shakespearea postepeno povlači izvan ovoga svijeta, Hamlet ipak i dalje uspijeva da u smrći pronade metafizičku utjehu na kojoj je Nietzsche insistirao u klasičnoj grčkoj tragediji, prihvatajući ono što je po Nietzscheovim riječima cilj tragedije: “iza načela individuacije, vječni život onkraj svekolike pojavnosti i usuprot svakom uništavanju”⁵¹ (RT, 16).

5. ZAKLJUČAK

U svom komentaru Hamleta Nietzsche se, dakle, protivi pristupu koji insistira na problemu refleksije kao presudnom faktoru koji sputava Hamleta u djelovanju. Iako tim povodom ne navodi konkretna imena, lako je prepoznati da se Nietzsche zapravo suprotstavlja romantičarskoj interpretaciji Hamleta.⁵² Predstavljajući različite moguće pristupe pitanju Hamletovog djelovanja, A. C. Bradley je u svojoj uticajnoj knjizi *Shakespearean Tragedy* taj tip interpretacije povezivao prvenstveno s Augustom W. Schlegelom i Samuelom T. Coleridgeom, koji su *Hamleta* shvatali kao “tragediju refleksije” (Bradley, 1992, str. 86–90).

⁵¹ Nietzsche, 1983, str. 101.

⁵² Detaljnije o Nietzscheovom kontekstu njemačke recepcije *Hamleta*: Gjesdal, Kristin, 2018. “Interpreting *Hamlet*: The Early German Reception”. U: Zamir, Tzachi ed., 2018. *Shakespeare’s Hamlet: Philosophical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, str. 247–272.

Ni Bradley se neće složiti s takvom interpretacijom, ali Nietzsche u svom komentaru ide u bitno drugačijem pravcu u odnosu i na Bradleyjeve analize Hamletove melanholije. U Nietzscheovu letargiju, kako je navedeno, “uranja sve osobno doživljeno u prošlosti”, a Hamlet se suočava s najdubljom spoznajom da njegovi “postupci ne mogu ništa izmijeniti u vječnoj biti stvari”, pa je zato za Hamleta, kao i dionizijskog čovjeka, “smiješno ili sramotno što se od njih očekuje da ponovo urede već rasklimani svijet”⁵³ (RT, 7).

Fokus na *Mišolovku* i probleme umjetnosti, na što se odlučila Katie Brennan u svojoj interpretaciji, jeste na zanimljiv način motiviran Nietzscheovim drugim tezama iz *Rođenja tragedije*, ali sâm Nietzsche, dakle, uopće ne spominje direktno *Mišolovku* povodom Hamleta. Jasno je, naravno, da u ovakvom tipu analiza i Brennan i ovaj rad odlaze mnogo dalje od onog što je Nietzsche konkretno napisao o Hamletu, ali je pitanje koliko je stabilno uporište za koje se odlučujemo za dodatne rasprave i šta se u skladu s tim može obuhvatiti, i od Nietzschea, ali i od Shakespearea. Odluka Brennan da fokus stavi prvenstveno na *Mišolovku*, i to u kontekstu Nietzscheovog pristupa umjetnosti uopće, za razumijevanje Shakespeareove drame pokazuje se ipak kao suviše fragmentaran izbor.

Ako se ograničimo samo na tu perspektivu, zanemaruje se naprimjer skoro potpuno priča o osveti, kao zahtjevu koji Duh stavlja pred Hamleta u I činu drame. A osveta je ono što se od Hamleta očekuje da uradi i u odnosu na osvetu govorimo da li Hamlet djeluje ili ne djeluje dalje kroz dramu. Nietzsche, istina, ni osvetu nije direktno spomenuo u svojoj paraleli između Hamleta i dionizijskog čovjeka, ali formulacija o uređivanju rasklimanog svijeta vodi nas jasno u tom pravcu, jer Duh kroz osvetu od Hamleta traži da vrati narušenu harmoniju u društvu i svijetu. U prilog tome mogu se dodati i često isticane Hamletove riječi s kraja I čina: “Vrijeme je razglobljeno. – O, prokleti jad, / Što ikada se rodih da mu vratim sklad!”⁵⁴ To je Hamletov komentar nakon rastanka sa Duhom, kojim se već na početku

⁵³ Nietzsche, 1983, str. 52

⁵⁴ Shakespeare, 2004, str. 63.

drame najavljuju problemi s djelovanjem koji će uslijediti, što je vrlo blizu i Nietzscheovim primjedbama o Hamletu.

Ako je Hamlet djelovao samo kao umjetnik i ako je uz pomoć *Mišolovke* samo kroz umjetnost postao dionizijski čovjek, kako tvrdi Brennan, onda to znači da je u odnosu na tu epizodu manje važan čak i sami kraj drame, po čemu bi Hamletova predstava u predstavi zapravo zasjenila cjelinu Shakespeareove tragedije. Ako je tako, onda je pitanje da li je Shakespeareova drama uopće tragedija, jer šta je onda tu afirmacija života, šta je metafizička utjeha za sve ono što se desilo kroz radnju drame prije i poslije *Mišolovke*? Erika Fischer-Lichte je pokazala kako kod Shakespearea naprimjer u *Kralju Learu* zaista na kraju “smrt junaka ne implicira njegovu reintegraciju u društvo ni obnovu društva”, ali je pritom dodala da se u odnosu na to u *Hamletu* i dalje “junak [...] upravo smrću reintegrira u društvo”, “a junakovom smrću društvo se i obnavlja” (Fischer-Lichte, 2010, str. 136).

“Šekspirovo doba ‘kretalo se ka haosu’ a veliko ogledalo njegovog pozorišta razbilo se u fragmente”, kako kaže Fergusson u završnim dijelovima svoje analize *Hamleta* (Fergusson, 1979, str. 190). Ali Fergusson također ističe da je “ono trajalo dovoljno dugo da bi nam dalo posljednju sliku čovjeka Zapada u svjetlu njegove velike tradicije” (Fergusson, 1979, str. 190). U skladu s tim, u ovome radu se, kroz dijalog sa Brennan, nudi jedna drugačija interpretacija, u kojoj se pokušavaju sačuvati duboke veze koje Shakespeareov *Hamlet* još uvijek ima s klasičnim počecima grčke tragedije. Zbog značajnog prisustva tih veza, čini nam se da se Nietzscheove rasprave o tragediji općenito, uz oprez povodom svijesti o razlikama između antičke i moderne tradicije, mogu ubjedljivo primjenjivati i na cjelinu ove Shakespeareove drame, a ne samo na jedan njen fragment.

IZVORI

- Brennan, K., 2019. "Nietzsche's Hamlet Puzzle: Life Affirmation in The Birth of Tragedy". U: Bourne, C. & Bourne, E. C. ed. *The Routledge Companion to Shakespeare and Philosophy*. London & New York: Routledge, str. 398–407.
- Nietzsche, Fr., 1983. *Rođenje tragedije*. Prijevod: Čičin-Šain, Vera. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Shakespeare, W., 2004. *Hamlet*. Prijevod: Torbarina, Josip. Sarajevo: Civitas.

LITERATURA

- Aldus, P. J., 1977. *Mousetrap: Structure and Meaning in Hamlet*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- Bloom, H., Foster, B. ed., 2008. *Bloom's Shakespeare Through Ages: Hamlet*. New York: Infobase Publishing.
- Bradley, A. C., 1992. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan Education.
- Critchley, S., Webster, J., 2013. *The Hamlet Doctrine*. London & Brooklyn: Verso.
- Davies, M., 2008. *Hamlet: Character Studies*. London: Continuum.
- Fergusson, F., 1979. *Pojam pozorišta*. Prijevod: Frajnd, Marta. Beograd: Nolit.
- Fischer-Lichte, E., 2010. *Povijest drame: Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas – Svezak 1: Od antike do njemačke klasike*. Prijevod: Torjanac, Dubravko. Zagreb: Disput.
- Gjesdal, K., 2018. "Interpreting *Hamlet*: The Early German Reception". U: Zamir, T. ed. *Shakespeare's Hamlet: Philosophical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, str. 247–272.
- Greenblatt, S., 2003. "Kolanje društvene energije". U: Lešić, Z. ur. *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo: Buybook, str. 172–187.
- Greenblatt, S., 2013. *Hamlet in Purgatory*. New Jersey: Princeton University Press.
- Greiner, B., 2007. "The Birth of the Subject out of the Spirit of the Play within the Play: The Hamlet Paradigm". U: Fischer, G., Greiner, B. ed. *Play within*

- the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam & New York: Rodopi, str. 3–14.
- Heidegger, M., 2000. Šumski putevi. Prijevod: Zec, Božidar. Beograd: Plato.
- Hocke, G. R., 1991. *Svijet kao labirint: Manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520 do 1650 i u suvremenosti*. Prijevod: Čačinović-Puhovski, Nadežda. Zagreb: August Cesarec.
- Hristić, J., 1986. *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga.
- Karahasan, Dž., 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.
- Kostić, V., 1978. *Šekspirov život i svet*. Beograd: Naučna knjiga.
- Kott, J., 1963. *Šekspir, naš savremenik*. Prijevod: Vujičić, Petar. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Kujundžić, F., 2022. "Shakespeareov Hamlet između klasike i manirizma". *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, 25, str. 295–313.
- Mack, M., 1955. "The World of Hamlet". U: Brooks, C. ed. *Tragic Themes in Western Literature*. New Haven: Yale University Press, str. 30–58.
- Nehamas, A., 1985. *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pavličić, P., 1988. *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec.
- Reginster, B., 2014. "Art and Affirmation". U: Came, D. ed. *Nietzsche on Art and Life*. Oxford: Oxford University Press, str. 14–38.
- Sloterdijk, P., 1990. *Mislilac na pozornici: Nietzscheov materijalizam*. Prijevod: Sladojević, Ranko. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Tillyard, E. M. W., 1943. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus.
- Wilson, J. D., 1935. *What Happens in Hamlet*. New York: The Macmillan Company.
- Young, J., 1992. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

HAMLET AS THE DIONYSIAN MAN

Abstract

This paper offers a discussion of the image of Shakespeare's Hamlet in Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. In his book on tragedy, Nietzsche mentions Hamlet only in passing, so this is essentially an attempt to further elaborate some of Nietzsche's basic theses. The paper is framed as a dialogue with Katie Brennan's article *Nietzsche's Hamlet Puzzle: Life Affirmation in The Birth of Tragedy*. Although the analyses in that article prove highly stimulating, this paper problematizes its approach to Shakespeare with the aim of offering alternative possibilities of interpretation. Brennan, in her reading of Shakespeare's play, insists primarily on the significance of the *Mousetrap* scene as the key moment for bringing Hamlet closer to Nietzsche's reflections on Dionysian knowledge. According to such an interpretation, Hamlet acts solely as an artist, which is then linked to Nietzsche's discussions of art. In contrast, this paper – following Nietzsche's views on tragedy more broadly – seeks to consider the entirety of Shakespeare's drama, rather than the *Mousetrap* as a single fragment. The focus is placed on the relationship between Hamlet and the Ghost, and on the vengeance demanded by that relationship, with an additional discussion devoted to the ending of Shakespeare's play. The aim of this paper is not merely to refute Brennan's theses about Shakespeare's Hamlet, although some of her significant claims will be questioned. Given that Brennan, as a Nietzsche scholar, understandably places the emphasis on Nietzsche, this paper attempts to deepen the analysis of Shakespeare's Hamlet itself, which in turn leads to several new conclusions.

Keywords: *Friedrich Nietzsche, William Shakespeare, Katie Brennan, Hamlet, tragedy, metaphysical solace*