Октоих: Часопис Одјељења за српски језик и књижевност Матице српске — Друштва чланова у Црној Гори
XII/13 (2022), 115—128

УДК 821.111.09-2Шекспир В.
УДК 821.163.4.09-31Селимовић М.

Марија С. Терзић*

Институт за књижевност и уметност, Београд

„Мишоловка“ у драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*

Сажетак: Овај рад се бави феноменом ничеанског маскирања у драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*, анализираном на примеру сцене „Мишоловке“, која оригинално постоји у драми. Аналогним везама настојали смо доказати да постоји и у поменутом српском роману. Акценат рада је на употреби представе, било у дословном или метафоричком облику, кроз претварање, лажи и иронију, уз неспорну тугу и у Хамлету и у дервишу, у субверзивну сврху искушавања кривца да се ода фацијалном експресијом, говором тела или било којом другом реакцијом која може да се протумачи као признање кривице. Поента манипулативних техника какве су лажи и иронија јесте да изазову реакцију Клаудија, с једне, и Мула Јусуфа, са друге стране, како би протагонисти, Хамлет и Ахмед Нурудин, од криваца добили неупитну потврду да су криви, иако обојица протагониста већ знају да јесу. Увереност у то њима отвара до тада неактивирану могућност освете за личну повреду коју су им Клаудије и Мула Јусуф нанели тако што су, непосредно или посредно, допринели смрти чланова породице двојице јунака. Представа у представи за циљ има да испровоцира кривце да реакцијом недвосмислено признају своју кривицу. Због тога она јесте средство, психолошка замка, чија је намена да се у њу уплете нечиста савест двојице криваца, чиме освета двојице протагониста постаје извесна.

Кључне речи: „Мишоловка“, замка, лудило, глума, претварање, лаж, кривица, представа, (де)маскирање.

Хамлетова намера је да се, током трајања „Мишоловке“, драме у драми (Спремић 2011: 38), увери у то да ли су тачне речи духа његовог оца да није умро због уједа змије током поподневне дремке у башти, већ да је убијен од стране свог брата, Хамлетовог стрица, Клаудија, који не само да је починио злочин већ је и морално укаљао Данску бацивши љагу на државу и народ прескакањем легитимног будућег владара по биолошки утемељеној мушкој линији наслеђивања престола: „Хамлет полаже право на престо са позиције сина у систему наслеђивања по очевој линији, али и на основу ’народне подршке’“ (Спремић 2011: 38). Хамлета, наиме,

> [...] воли неразумна гомила, а она
> Не памећу својом но очима воли.

* marijaterzic91@gmail.com

А где је тако, ту се увек цени
Казна злочинца, а не злочин сам
(Шекспир 2007: 113).

Ово је чвориште драме јер се Хамлет осећа краљем Данске. „Хамлетово *This is I, Hamlet the Dane*“, Симић и Пандуровић преводе са: „А ово сам ја, Данац Хамлет [...]. Међутим, Хамлет каже да је он прави, законити краљ дански, чиме изазива и присутног изабраног и крунисаног краља Клаудија [...]“ (Клајн 1967: 305). Он му је преотео трон оженивши се удовицом свог брата, Хамлетовом мајком, Гертрудом, услед ситуације насилне смрти краља Хамлета, кога је Клаудије отровао, што Хамлету открива дух његовог оца, емисар загробног света, преко којег престолонаследник ступа у интеракцију и са тим светом, сабирним центром мртвих душа, који се протеже са оне стране рационално појмљивог.

Бивање на размеђи два, ни по чему помирљива света у Хамлету ће изазвати раскол унутар сопственог бића, јер ће сваки од тих светова захтевати његову потпуну припадност. Унутрашњи конфликт проузрокован је тиме што је он једном ногом са једне, а другом са друге стране границе која те светове раздваја, делимично припадајући и једном и другом у исто време, у покушају да помири дијалошке захтеве оба света у себи. Та граница има облик и форму надгробног споменика.

То настојање је брза трка ка помрачењу престолонаследниковог ума, која се грана на два рукавца: онај којим Хамлет влада, у контролисаном, глумљеном, симулираном лудилу краљевића – лакрдијаша, који се прави комедијашем кроз употребу ироније, што сам за себе Хамлет и вели:

О, Боже мој, ја сам само један лакрдијаш.
Шта би човек могао боље радити него да буде весео?
(Шекспир 2007: 84).

Наглашена Хамлетова жалост због губитка оца и континуирани, исконски, дубоко укорењени револт због мајчиног скарадног, младеначког понашања током целе драме, међутим, демантује његово изигравање луде. „Хамлет пред другима игра улогу трагичне будале и сам се огледа у лудачком огледалу“ (Кот 1967: 318). Та врста неподударности између онога како се заиста осећа и онога каквим се приказује јесте понашање карактеристично за ничеанску маску. Оне, по Еугену Финку, „[...] прекривају бит“ (Финк 1981: 11).

Други рукавац је онај у коме граница између наводног и правог лудила постаје све слабије видљива на хоризонту, попут бледе линије која у даљини раздваја море и небо. Невоља је једино у томе што се само чини да је хоризонт далеко. Слично је и са Хамлетовом лудошћу, или, боље речено, лудирањем, које у драми осцилира између контролисаног и онога у којем се Хамлет губи.

Он сматра да Гертруда преудајом показује непоштовање према покојном краљу. Осим чињенице да то чини, Хамлет је пренеражен брзином којом она то чини. То је увређеност онога коме је преотето нешто што му припада, а који тик до пред крај драме бива заробљен у координатном

систему сопствене наглашено морално обојене рефлексивности. Она изнова рађа оклевање. У свету уједурми и интрига, укратко: стварном свету, Хамлет мисли, а исто је мислити и оклевати.

Ситуација насилне Харунове смрти, који је убијен од стране система, Ахмеду Нурудину отвара очи да не може више да окреће главу од стварности, да у њој својевољно не учествује, да ставља знак једнакости између ње и онога што пише у Курану, већ мора поверовати у свет који до тада није познавао, а који је, случајно, стварни свет. Остајање по страни и живот у срединама у којима се стварност није заправо ни дешавала, какве су дервишка текија и витенбершки универзитет, више није опција ни за Хамлета ни за Ахмеда Нурудина. Они се, дакле, морају етички одредити и тиме престати да стално буду између, „[...] а то је најгоре стање [...], кад се не одлучујемо, кад стојимо разапети на мукама [...] и кад нас сваки дашак вјетра љуља, чупајући нас из коријена“ (Селимовић 2004: 241).

Хамлетово средство етичког одређивања је маска лудила, а дервишево мржња, која је проузроковала његово демаскирање – скидање дервишке маске, која га је, до тада, штитила од реалности и била илузија у којој је његова етичка неодређеност могла да постоји неометана у својој самовољи. Критичари су његово лудило различито дефинисали: као слабу вољу, „[...] летаргични елемент [...]“ (Ниче 2020: 43), меланхолију, унутрашњи конфликт, или просто жалост и тугу, емотивну преосетљивост услед губитка обожаваног оца, мајчиног пренагљеног брака, чиме се у Хамлетовим очима сурвао замишљени ореол супруге верне своме мужу, чак и када их смрт растави, разбивши се у парампарчад.

Он је огорчен Гертрудиним евидентним недостатком жалости за покојним мужем:

> Погледајте како весело изгледа моја мајка,
> А мој отац је умро нема ни два сата
> (Шекспир 2007: 84).

Хамлет губи поштовање према мајци, недостојној да буде херoина услед глади сопствене пожуде. По многима, њен пребрзи брак и изражен либидо корен су његовог лудила. Неки критичари чак иду толико далеко да тврде да је Хамлет изгубио додир са стварношћу. Али сам Хамлет побија ту тачку гледишта речима:

> Ја сам луд само кад дува северозападни
> Ветар; кад дува југ, ја разликујем сокола од
> Чапље
> (Шекспир 2007: 62).

Хамлет овим апострофира да он одређује када се претвара да је луд, а када не. Психолошка (не)одређеност Хамлетовог лика најбоље се огледа баш у његовом лудилу. Јер, сасвим се лако може усвојити тумачење по коме је узрок Хамлетовог лудила напросто његов бол за оцем, како то Клаудије назива, чиме алудира на женскост престолонаследниковог бића (Шекспир 2007: 18).

Хамлет, наиме, својом друштвеном позицијом претендента на престо не би себи требало да дозволи да га обузму емоције туге оволико очигледно јер се то од некога кога народ доживљава као владара не очекује и на то се гледа са неодобравањем. Ако прихватимо овај Клаудијев став о женскастој, одвећ неотпорној емотивној структури Хамлетовог бића, онда је лако доживети Хамлета као размаженог краљевског сина, ненавикнутог на ружну страну живота, којој, притиснут налогом Духа, мора да стане на пут.

Међутим, његова позиција престолонаследника, друштвено конструисаног субјекта на основу порекла, требало би да надјача људскост, и то је оно што доводи до раскола унутар Хамлета, сукоб између наметнуте му дужности и личног става – права на то да буде у жалости како и колико хоће. То је корен његовог емотивног растројства, његове меланхолије. „Хамлетова жалост је у извесној мери патолошка. Она надилази нормалну жалост која човека чини меланхоличним" (Шофранац 2013[a]: 170). Меланхолија је предворје Хамлетовог симулираног лудила.

> Лудило је тако чест и погодан мотив зато што је флуидно – нема јасне границе, дефиниције, нити појавне облике, непредвидиво је и идиосинкратично, те трпи неконзистентност. Даље, оно је мимо сваке контроле и зато је спонтано, искрено, откривајуће, субверзивно (Шофранац 2013[б]: 99).

Желећи да сазна да ли Дух говори истину, Хамлет делује субверзивно тако што организује позоришну представу на двору *Убиство Гонзаго* (The Murder of Gonzago), чији подзаплет, под именом „Мишоловка", приказује сцену у којој се дешава убиство идентично убиству краља Хамлета (Шекспир 2007: 90). То је:

> [...] пантомимски приказ једног убиства извршеног на исти начин на који је Клаудије убио свог брата, Хамлетовог оца. Разоткривање успе јер Клаудије ту пантомиму не гледа, он за то време стално разговара с Полонијем и краљицом, тако да се потпуно изненади и збуни када глумци то убиство изведу у представи (Клајн 1967: 297).

Он је организовао представу како би се на основу понашања и реакција свог стрица-узурпатора уверио у истинитост речи Духа. Истини за вољу, „Хамлет је био меланхоличан пре него што је видео Духа, али сада је одлучио да глуми лудило, истраумиран ониме што му је Дух открио. Постоји много више континуитета између његове истинске меланхолије и 'маске лудака' које је и сам свестан" (Шофранац 2013[a]: 184).

Разлика између тога да ли је неко понашање маска или није јесте та „[...] да се у прерушавању субјекат 'уопште' не губи у маски, већ је усваја ради веома прецизних циљева" (Ватимо 2011: 53). Увереност да га Дух не обмањује омогућила би му да убије Клаудија како би осветио убиство свог оца, кога је Клаудије на онај свет послао без права на опрост грехова, и на тај начин га осудио на муке у Чистилишту (према Милошевић 1966: 10). Потврду коришћења представе у субверзивне сврхе даје сам Хамлет речима:

> [...] глума замку нек ми дадне
> У коју ће савест краљева да падне
> (Шекспир 2007: 71).

Он њоме испуњава свој циљ – да сазна да ли је Клаудије заиста убица његовог оца и да ли Дух краља говори истину, или је реч о сплетки нечастивог, која га кроз сабласт куша (Шекспир 2007: 70–71). Организовање ове представе јесте Хамлетова сплетка, која за циљ има да изазове одређену реакцију зарад испуњења сопственог циља – освете.

„За време извођења 'игре у игри' Хамлет се понаша необично, и то је очигледно део његове тактике, јер се налази пред очима целога двора“ (Костић В. 1994: 143). Хамлет том маском прави разлику између себе некадашњег и себе садашњег у односу са Офелијом и Гертрудом, која је извориште његовог беса и која, својим понашањем, у Хамлетовом уму генерише „*чудан наум*“ (Шофранац 2013[a]: 144). „Чудан наум не чини лудило, него тај разум у њему“ (Шофранац 2013[a]: 144). Симулирано лудило легитимног престолонаследника уводи разлику између онога што јесмо и претварања да јесмо, чиме је „[...] постављена основна супротност у драми: супротност између онога што се испољава, што 'изгледа' и онога што стварно јесте“ (Христић 1967: 373).

Премда симулирано, Хамлетово лудило очитава се у спој ироније и туге за оцем, кроз заједљиве речи упућене Гертруди непосредно пре почетка представе, а „његова глума лудила увек има облик ироничног ругања“ (Шофранац 2013[a]: 230), чију брижну, материнску понуду да у тој прилици седне поред ње одбија говорећи како је ту где је, у подножју Офелијиних ногу, „[...] привлачнији метал“ (Шекспир 2007: 84).

И у роману *Дервиш и смрт* налазимо сцену „Мишоловке“, у којој Ахмед Нурудин при сусрету са Мула Јусуфом, за кога, у том тренутку, зна да је кумовао Харуновом убиству од стране власти јер га је, будући да је био кадијин шпијун, издао. Ахмед Нурудин му нуди лажно пријатељство и пријатељску љубав која би била заклон обојици унесрећених, сваког својим усудом, а заправо жели да се Мула Јусуф ода како би од њега извукао прећутно признање говором тела, мимиком лица или покретима на основу којих би му показао да је крив, онако како је то недвосмислено показао Клаудије током извођења представе, коју театрално напушта, што Хамлету сведочи о стричевој кривици. До тог тренутка Клаудије „[...] се савлађује све док га, при говору о тровању, његова нечиста савест не примора да напусти представу“ (Клајн 1967: 297).

И Хамлет и дервиш Ахмед Нурудин приређују представу која има за циљ да искуша савест криваца не би ли се одали и признали да су починили злочин. Сврха тог признања јесте да их натера да се определе, да донесу одлуку о чину и да тај чин спроведу, да он не остане само у сфери мисаоности, као константно колебање између разлога за и против, као њихово искључиво мисаоно чедо које никада не прелази у реално и оствариво, већ обитава у њиховој рефлексивности као вечито „можда“.

„Мишоловка“ у роману *Дервиш и смрт* јесте сцена дијалога између Ахмеда Нурудина и Мула Јусуфа након што је дервиш сазнао да је млади калиграф издао његовог рођеног брата. Нурудинове намере су задње – да по изразу лица и говору тела Мула Јусуфа недвосмислено закључи да (ли) је крив. Дервиш их, међутим, маскира речима које звуче људски и

утешитељски како би постигао оно што жели – потврду Јусуфове кривице. Између Нурудинових слатких речи, онога како пред Мула Јусуфом наступа и онога што су његове праве намере, постоји дискрепанција. Због тога је његово понашање у тој сцени романа ничеанска маска.

Представе о којима је реч су психолошки механизми којима треба да се сазна истина, али не тако што ће је кривци признати, већ тако што ће се она појавити, било на њиховим лицима, у говору тела или пак кроз реакције, као у Клаудијевом случају, када искушење буде прејако да би му се одупрли, и када ефекат представе буде превише интензиван да би се грешна савест носила са њим. Суштина две представе јесте да увере Хамлета и Ахмеда Нурудина у кривицу Клаудија и Мула Јусуфа, за коју већ знају да постоји.

Носећи стуб ове две представе у делима јесте *изравнање* (Селимовић 2004: 240) за издају, које се остварује утврђивањем (већ знане) кривице. Иако и један и други, и Хамлет и Ахмед Нурудин, знају за постојање злочина, истина о починиоцу је оно у шта сами желе да се увере, да је самостално спознају, да је препознају код оних који су злочин починили. Хамлет и Ахмед Нурудин вапе за тим да се злочинци демаскирају њима двојици пред очима, а да истовремено они буду маскирани.

„Блум је рекао да је глумљеним лудилом Хамлет премостио јаз између две ствари: играти некога и бити неко“ (Шофранац 2013[a]: 229). Хамлет остаје у својој улози лудака, а Нурудин ставља маску пријатеља пред човеком који га је унесрећио тако што му је потказао брата кадији. Нурудинова представа коју приређује Мула Јусуфу врви од милозвучних лажи попут: „Желио бих да му помогнем, колико могу и колико он хоће да прими. Чиним то због њега, али и због себе [...]. Изгубио сам брата, нека ми буде умјесто њега“ (Селимовић 2004: 241).

Представа у Хамлетовом случају подразумева професионалне глумце и све дворане, а у Нурудиновом само присуство Мула Јусуфа. Ахмед Нурудин жели да препозна кривицу у Јусуфу, на његовом лицу у просторији у којој су само њих двојица: Мула Јусуф, кадијин шпијун који је издао Харуна (Селимовић 2004: 250), и Нурудин, који то зна. Хамлет „[...] ју је планирао да би убедио *самоī себе* на основу краљевог узбуђења, да је Дух говорио истину“ (Костић Р. 2011: 422). Он ће од своје представе направити јавни спектакл који се завршава театрално – Клаудијевим изласком са ње, на основу чега Хамлет закључује да је крив. Хамлетова представа је успела.

Она је „[...] психолошка мишоловка у коју треба уловити Клаудија и то пред многима, да би и за друге, а не само за Хамлета, постојао доказ краљеве кривице“ (Бајић 1967: 331). У фокусу представе *Убиство Гонзаīа* је представа у представи, „Мишоловка“, која се највише тиче Клаудија, а у централном положају „Мишоловке“ у роману *Дервиш и смрт* на почетку другог дела романа јесте Мула Јусуф.

Оно што је заједничко обема представама јесте да оне суштински приказују однос између Хамлета и Клаудија, са једне, и Ахмеда Нурудина и Мула Јусуфа, са друге стране. Клаудије је убица краља Хамлета, који је убиством дошао на власт починивши низ грехова притом. Он је лишио Хамлета онога што му припада. Он је престолонаследник, биолошки син свог покојног

оца, законитог краља, легитимног владара Данске, мушки потомак, и, као син, први у реду за наслеђивање трона (Спремић 2011: 48), вољен од стране свог народа (Шекспир 2007: 113), за разлику од Клаудија.

Узурпатор се оженио удовицом свог брата, чиме је заокружио свој круг греха и нанео ударац Хамлету тако што је заузео и његово место на престолу и место краља Хамлета поред Гертруде, како у буквалном, физичком и сексуалном смислу, тако и у пренесеном, као њен законити супруг. Он је онај који поседује Данску као своју и Гертруду, такође као своју, чиме је заузео Хамлетово место не само на челу монархије већ и, симболично, његово место крај своје мајке, што је увод у психолошко тумачење Клаудијевог греха из политичке перспективе одузимања легитимног права на власт. Уз то, он је тај који је остварио Хамлетов подсвесни нагон отелотворен у жељи за мајком.

„У *Убиству Гонзаґа* издиференцирана су два аспекта издаје – преотимање краљевске круне и присвајање краљичиног тела“ (Спремић 2011: 40). Телесност је важан елемент и у убиствима како краља Хамлета, тако и Харуна, а потом и Ахмеда Нурудина. Наиме, чак и званична верзија убиства старог краља Данске темељи се на угрожавању физичког тела Хамлетовог оца, кога је наводно ујела змија док је спавао поподне у врту:

Разгласили су да ме је у врту
Ујела змија на спавању. Тако
Цело је мњење Данске преварено
О смрти мојој измишљеном причом
(Шекспир 2007: 35).

Тровање је, такође, начин физичког угрожавања појединца, угрожавање физичког облика људског постојања – човековог тела. И ту је присутан моменат важности телесног аспекта, будући да је тровање чин којим је Клаудије извршио напад на краљево природно тело, чиме је преузео власт и контролу над данским аристократским телом (Спремић 2011: 40). Телесност, дакле, игра важну улогу у овој драми на неколико планова, а телесност је важна и у представи, јер се Хамлет и Ахмед Нурудин надају да ће на основу Клаудијевих и Мула Јусуфових физичких, телесних показатеља какав је израз лица током трајања две представе, открити јесу ли збиља криви.

Када са Хорацијем прича о сцени у којој се заправо приказује смрт краља, и краља-оца, Хамлет вели:

Вечерас ће
Одиграти се пред краљем представа,
Једна је сцена у њој врло слична
Околностима о којима ти причах
Поводом смрти мог оца. Молим те,
Кад видиш да се изводи тај чин,
Ти с пуном пажњом духа посматрај
Мог стрица. Ако његов скривен грех
Не буде једним говором откривен,
Онда је дух, кога видесмо, нечастив

А претпоставке моје црне су
Ко ковачница Вулканова
(Шекспир 2007: 82–83).

Током сцене представе у којој учествују Мула Јусуф и Ахмед Нурудин, његове реакције постепено добијају на интензитету, али не због оне врсте емоција које показује Мула Јусуфу, већ због оних које су његове праве емоције, оне сакривене под маском забринутог пријатеља, који потказивачу и шпијуну лажно нуди све што може: да један другом подмире све оно чега их је живот лишио: породице, љубави, подршке, племенитости, узвишености у пријатељству које спасава од њих самих и демона са којима се боре када нико не види.

Нурудин са братовим убиством, а Мула Јусуф са страшним детињством, у ком је сведочио рату, раскалашном понашању војника према његовој мајци, њеном смрћу, смрти баке, томе што је као шестогодишњак остао сироче, што га је Нурудин најпре пригрлио, довео у текију, а потом га одбацио не могавши да му пружи љубав и пријатељство, што лажно признаје речима: „[...] можда сам крив пред њим, пропустио сам да га јаче привежем, привежем уза се, и да му тако вратим осјећај сигурности“ (Селимовић 2004: 241). Нешто налик ономе како се поставио према Харуну, кога је довео у касабу и препустио га самом себи, као и Мула Јусуфа.

Хамлет жели да изазове кривицу у Клаудију, која ће га натерати да се ода. Исто то жели да постигне и Ахмед Нурудин. Он хоће да млади калиграф покаже својим понашањем да је дервиш у праву, да је оно што зна истина, да је скривио смрт његовог брата, да је одговоран и за њу и за дервишеву несрећу, која је њоме проузрокована. Хамлет одлучује да мотри на реакцију свог стрица јер се нада да ће се Клаудије одати и на тај начин показати да је крив. То би му био крунски доказ да Дух говори истину и то би га ослободило у делању тако што би скинуло терет сумње сагрешења према невином човеку и поштедело мука горења у Паклу, чега се Хамлет плаши. То бројни критичари сматрају главним разлогом његовог оклевања у извршењу јединог задатка који је по људским, неписаним законима дужан да уради – да освети свог оца убиством његовог убице, што он упадљиво не чини све до краја драме.

Хамлет се узда у реакцију на представу у представи која верно приказује сцену убиства краља, за коју претпоставља да ће узнемирити Клаудија и тиме га натерати на демаскирање:

Приредићу да глумци играју
Нешто што личи убиству оца мог
Пред мојим стрицем. Ја ћу пазити
На његов поглед, прозират до сржи.
Тргне л’ се само, знаћу већ свој пут!
(Шекспир 2007: 70).

Нурудин такође помно посматра реакције Мула Јусуфа, пре свега његов израз лица, не би ли потврдио своје сумње о његовој умешаности

у Харуново убиство, које је дервишев живот обележило несрећом и тиме угрозило његово дервишко звање и све чему је служио, у име чега се борио, у шта је веровао двадесет година, током којих је много више био дервиш, а много мање брат.

Сада је све дошло у питање јер, како сам каже, истина је та да: „[...] наш ред нас пушта низ воду кад нам се деси несрећа, јер смо неважни дијелови моћне цјелине, беспомоћни када смо напуштени“ (Селимовић 2004: 315). Ове Нурудинове речи потврђују да је дервиштво само маска која има заштитну функцију – да одбрани и заштити од живота, а оно што је чини маском јесте Нурудинова свест о томе, којој у прилог иду наведене речи.

Њега је звање претворило у субјекат тако што га је ограничило на једну једину функцију – да буде део колективитета, вечито послушан, потчињен, који без реда којем припада нема чему да се нада. А сада се налази лицем у лице са Мула Јусуфом – човеком који је кумовао његовој несрећи. На основу његове констатације: „Све си знао већ тада“ (Селимовић 2004: 249), ми сазнајемо да дервиш зна да је Мула Јусуф крив. Због тога је ова сцена фарса, обмана, привид, опсена, која за циљ има демаскирање Мула Јусуфа.

Хамлет организује позоришну представу као замку, што чини и дервиш, и то потврђује подсмевањем Мула Јусуфу речима: „Будала, мислио сам гледајући га с мржњом, мисли да је искочио из замке“ (Селимовић 2004: 246). Дервиш поставља замку Мула Јусуфу причајући му о дубоком, правом, исконском пријатељству, његовој важности и моћи у животу човека, посебно унесрећеног, а које нас спасава и помаже да лакше преживимо стварност у тренуцима када нас надвлада и суочи нас са зверствима каква су ратна.

Нурудин наводи пример Хасана као свог појаса за спасавање који је био уз њега онда када му је други човек поред којег би могао да се осећа умиреним и заштићеним био најпотребнији као „[...] топли вјетар људске доброте [...]“ (Селимовић 2004: 241), да га заклони од мука које су га, у тешкој животној ситуацији, превазилазиле.

Дервишеве речи су емотивно интонирана беседа о људској топлини и способности човека да оформи однос са другим људским бићем који ће му помоћи да превазиђе тешкоће и животна потонућа. Харунова смрт је за Нурудина бродолом, његов Титаник. Дервиш истура Хасана и покушава да намами Мула Јусуфа у замку, лажно му нудећи оно што збиља сам налази у Хасану: пријатељство, заклон од невоља, прибежиште, сигурну лука од стварности, која је санта леда, која ће га преполовити, и учинити да потоне, да, крајње дословно, умре у води.

Он тобож нуди такво пријатељство у коме ће му Мула Јусуф бити син и ненадокнадиви брат ког је изгубио: „Нека ми буде умјесто сина, кога нисам стекао; нека ми буде умјесто брата, кога сам изгубио“ (Селимовић 2004: 243). Дервиш ће, заузврат, њему бити све оно чега је остао ускраћен: „А и ја ћу њему бити све што жели и што нема“ (Селимовић 2004: 243). Нурудин му нуди лажни савез желећи да се Мула Јусуф упеца на лукаво бачену удицу и да се ода гестом и мимиком, покретима тела, што Мула Јусуф чини говором тела: „Сједио је преда мном на кољенима, стегнут, грозничав, у непрестаном настојању да олабави грч који је заривао у бедра, немоћно склапајући

и отварајући вреле очи, дижући их према мени, у муци“ (Селимовић 2004: 243). То је потврда, доказ да је Мула Јусуф заиста крив, иако дервиш зна да јесте, али жели то да извуче из њега, да види на њему, да прочита на његовом лицу. Нурудин размишља: „Ако му се на лицу појави израз олакшања, онда сам на правом путу. Крив је“ (Селимовић 2004: 245).

Хамлет такође зна истину. Чуо ју је од Духа, али жели потврду јер је улог велики. Зато мора да се увери да је Клаудије крив како би имао морални алиби за освету којој се његово хришћанско биће противи. Зато организује представу у којој ће професионални глумци, сходно његовим упутствима, да искушају краља, што би Хамлета осоколило у томе да изврши очев налог и освети га. Али он не жели да то буде освета ожалошћеног сина, који је пренаглио у својој тузи и који ће убити човека, вођен мржњом и личном осветом.

По томе се разликује од дервиша, који се својим ниским поривима препушта из личне увређености, из повређеног самољубља, које му је несрећом угрожено. То не може да уради нико сем њих двојице – нико не може да изврши Хамлетову освету уместо њега нити било ко може да изврши освету у Нурудиново име. „На што год да се одлучим, мораћу да учиним ја сам. Било да опростим или да се намирим“ (Селимовић 2004: 240). Освета је њихов лични морални чин, њихова морална дужност. Њено извршење је чин етичког одређења.

Обе замке, и Хамлетова и Нурудинова, собом носе морални зазор у погледу своје оправданости. И један и други су морални идеалисти, па феномен освете није саобразан њиховом моралном идеализму. Нурудин рачуна на Мула Јусуфову грижу савести. На исто то рачуна Хамлет када је реч о Клаудију. Он користи представу као параван за остварење својих планова, да се освети након што се увери у краљеву кривицу (наочиглед свих присутних), а Нурудин својим лажним милосрђем, ког је Мула Јусуф био свестан, што сам потврђује речима: „[...] јер сам већ све знао“ (Селимовић 2004: 245), сакрива своје праве намере – потребу за доказом кривице коју ће му дати Мула Јусуфово понашање и телесни показатељи да би могао да се, како каже, *намири* (Селимовић 2004: 240). И један и други, и Хамлет и Ахмед Нурудин, организују „Мишоловку“ са задњим намерама – да остваре своје интересе. Обојица те сцене користе као оруђе за искушавање својих непријатеља да инкриминишу сами себе и тиме дају замајац освети.

Скривање правих намера и циљева једна је од ничеанских функција маске (Ватимо 2011: 19). И Хамлет и Ахмед Нурудин жарко желе да спознају истину. С обзиром на Хамлетово лажно лудило, чији је драмски ефекат, његов интензитет, неупитан, у овој сцени упознајемо дервиша као човека који се изгубио у својој мржњи и који је поставио представу као начин извлачења истине из кривца, као кључусе у које треба да упадне шапа животиње која је претходно заклала овцу: „До последњег часа нисам знао да ли ћу рећи оно што је једино важно, због чега бих га на ватри пекао да призна. Викало је то у мени, избезумљено, окрвављено, али сам оптужбу задржавао уснама што су се гризле, борећи се да је не пусте. Ако га савлада потпуни страх и натјера да све одрече, остаћу у недоумици“ (Селимовић 2004: 245).

Ове дервишеве реченица сведоче о томе да је његово понашање лажно, да је разговор лажан. јер Нурудин њиме искушава Мула Јусуфа, манипулативно му указујући да их повезује то што деле исту несрећу: „Сад смо једнаки, унесрећили су нас зли људи. Зашто не бисмо један другоме били заштита и утјеха?“ (Селимовић 2004: 243). Нурудин себи не дозвољава да се ода тиме што би показао прави разлог свог беса и своје мржње, па је те емоције замаскирао у плач: „Плакао сам заиста, сузама туге и бијеса [...]“ (Селимовић 2004: 245), који је на Мула Јусуфа требало да остави утисак зближавања и повезивања: „Још је само требало да загрљајем завршимо овај страшни разговор. Толико не бих могао да се претварам“ (Селимовић 2004: 245). С обзиром да су и једна и друга сцена у делима део тактичког плана протагониста, можемо да закључимо да су обе сцене маска онако како је схвата Ниче.

Маскирање је оно што чинимо свесно, са неком агендом на уму (Ватимо 2011: 19), скривајући своје праве мотиве иза лицемерства, лажи и претварања. То није оно што нас спонтано обузима, већ глума, маневар који треба да нам прокрчи пут ка делању, да утаба стазу којом бисмо кренули након прикупљања доказа који иду у корист нашим плановима, тако што ћемо створити притисак који ће натерати кривца да одреагује и тиме покаже да је крив, ако је крив. „У једноме часу, кад ми се учинило да ће заридати, хтио сам да га отпустим, да не мучим ни себе ни њега, али сам се присилио да завршим оно што сам започео. Над нама се извршавала судбина“ (Селимовић 2014: 243). Нурудин је жарко желео да се Мула Јасуф самооптужи, али је схватио да се то неће десити одмах: „[...] морао сам да извршем своју и Јусуфову душу наопако, да бих дошао до истине. Дуг је био тај пут, дознавао сам мало-помало, дио по дио“ (Селимовић 2004: 246).

Паралела између Хамлетовог лудила и Нурудиновог беса и туге има утемељење у томе што су и то представе, маске. Лудило је маска у правом смислу те речи, а бес и туга су маска у смислу да су лажни, јер Нурудин све време од Мула Јусуфа скрива прави мотив својих емоција као што су мржња, туга, бес. Нису емоције лажне, оне заиста постоје у Нурудину, већ су искоришћене као маска. Она представља неподударност између онога што стварно јесмо и онога што нисмо, између нашег лица и наличја, наше природе и нашег представљања у друштвеној заједници, „[...] у надметању са другим индивидуама из своје врсте“ (Ватимо 2011: 20). Спадањем маске, показује се наше право лице. До тада, она сакрива нашу „[...] inmost nature, најскривенију, унутрашњу природу, дно душе [...], оно што *јесте*, а не оно што само *изгледа*“ (Христић 1967: 379).

Хамлет је идеалиста који не жели да изврши освету, а мора то да уради како би осветио оца, испунио налог његовог Духа и ослободио државу нелегитимног владара Клаудија, који је убица брата, убица краља, узурпатор и освајач Гертруде, која је за њега, осим што је жена, истовремено и метафора државе, моћи и власти (Спремић 2011: 40).

Нурудин, „[...] сељак и софта [...]“ (Селимовић 2004: 218), устаник је против суровости система и лицемерја и сплетки и злочина макијавелистичких јунака, који на крају и сам постаје макијавелистички јунак јер је лицемеран, што видимо у сцени „Мишоловке“, која је замка за Мула Јусуфа,

сплеткароша, што видимо у сценама у којима, услед лажне информације коју је, преко Мула Јусуфа, дотурио кадији, оптужује невиног човека за нешто што није учинио, а за шта је рачунао да ће испаштати у име принципа који, као Алахов војник, мисли да брани.

Основни елементи Ничеовог концепта маскирања су неподударност и неравнотежа између наше суштине, свести и наше појавности (Ватимо 2011: 13). У питању је непостојање, одсуство подударности између онога ко смо и како се представљамо, што за последицу има унутрашњи конфликт. У престолонаследнику Данске он се крије у томе што Хамлет, као и Орест, „[...] приморан је по синовљевој дужности да освети оца [...]" (Бредли 1984: 61). Чворишна тачка његове унутрашње подељености јесте чињеница да он не жели да се освети, или бар не док се не увери да је Клаудије крив и да заслужује да буде убијен, не само због чињенице да је убио Хамлетовог оца већ и зато што је то у интересу будућности Данске.

Хамлет о освети размишља државнички, из угла часног владара, а Нурудин о њој размишља као о *измирењу* (Селимовић 2004: 240) за смрт невиног брата, као о ономе што заједница од њега очекује, будући да је дервиш тада пре свега човек над којим је начињена неправда. Напослетку, он размишља не више само као шејх пробуђен из магновења исламске егзегезе већ и као брат. Дервиш је лицемеран према Мула Јусуфу у сцени коју смо назвали „Мишоловка", издајући тиме Свету књигу и њена начела (Танасковић 2018: 235), будући да он у овој сцени свесно ставља маску пријатеља како би обмануо Мула Јусуфа и навео га да се ода говором тела, што Хамлет очекује од Клаудија.

Будући да намерно производи илузију, намеће се закључак да Нурудин свесно издаје Свету књигу, а тиме и себе као дервиша. То је зачетак његовог субверзивног деловања против система, које ће букнути након што се у њему распламса мржња. Субверзија ће га нагнати да жртвује невиног човека, да смисли сплетку чија ће жртва невини човек бити, и да изда свог најбољег пријатеља, чиме издаје и принцип, универзалну категорију Доброг.

Луд или не, пореметивши умом или се само субверзивно кријући иза маске лудила, Хамлет је опхрван осећањем неправде, коју су му нанели хитрим склапањем брака Клаудија и Гертруде, и очевим убиством, и оптерећен инсистирањем Духа да он освети његово убиство. Преко авети он успоставља однос са езотеричним оностраним светом – светом мртвих душа, који уводи мотив двострукости у драми али и у самом Хамлету.

> Он живи двоструким животом јер живи у два света истовремено.
>
> Његова свест је такође двострука, на прагу сна и бдења, разумевања и безумља – међу њима. То друго постојање, та ноћна спознаја, не може се изразити, она протиче и креће се у ћутању, продирући у дневну свест и изазивајући утисак – одражавајући се у њој као лудило. Његова иронија је стопљена с тугом – то је оно што претежно ствара лажно лудило: то је само израз другог постојања, он другачије не може да разговара. То је оно што се сматра његовим лажним лудилом (Шофранац 2013[a]: 232).

Литература

Бајић 1967: Stanislav Bajić, „Drugi o Hamletu i Hamlet o sebi“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, godina III, knjiga I, broj 3, maj–jun, specijalni broj (Hamlet), Novi Sad: Sterijino pozorje, 326–336.

Бредли 1984: A. S. Bredli, „Hegelova teorija tragedije“, preveo M. Radović, u: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, Beograd: Nolit, 58–75.

Ватимо 2011: Đani Vatimo, *Subjekat i maska: Niče i problem oslobođenja*, preveo s italijanskog S. Hrnjez, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Клајн 1967: Hugo Klajn, „Šta se zbiva u ’Hamletu’“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, godina III, knjiga I, broj 3, maj–jun, specijalni broj (Hamlet), Novi Sad: Sterijino pozorje, 297–308.

Костић В. 1994: Веселин Костић, *Стваралаштво Виљема Шекспира*, II, Коло LXXXVII, књига 582, Београд: Српска књижевна задруга.

Костић Р. 2011: Sakso Gramatik i dr., *Knjiga o Hamletu*, [predgovor, izbor priloga, prevod s danskog i engleskog] Rastko Kostić, Beograd: Krug Commerce.

Кот 1967: Jan Kot, „Hamlet i Oresti“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, godina III, knjiga I, broj 3, maj–jun, specijalni broj (Hamlet), Novi Sad: Sterijino pozorje, 309–325.

Милошевић 1966: Nikola Milošević, „Predgovor“, u: Viljem Šekspir, *Hamlet*, [preveli s engleskog Ž. Simić i S. Pandurović], Beograd: Nolit, 5–11.

Ниче 2020: Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, prevod s nemačkog V. Stojić, treće Deretino izdanje, Beograd: Dereta.

Селимовић 2004: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, приредио и поговор написао А. Јерков, прво издање, Нинова награда критике за роман године: десет најбољих (1954–2004), 1, Београд: НИН, Завод за уџбенике и наставна средства.

Спремић 2011: Milica Spremić, *Politika, subverzija, moć: novoistorijska tumačenja Šekspirovih velikih tragedija*, Beograd: Zadužbina Andrejević, Filološki fakultet.

Танасковић 2018: Дарко Танасковић, *Ислам: доїма и живот*, треће допуњено издање, Београд: Српска књижевна задруга.

Финк 1981: Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, prijevod B. Despot, Biblioteka Znaci, Velika edicija, knjiga 3, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Христић 1967: Jovan Hristić, „Hamletovo pitanje“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, godina III, knjiga I, broj 3, maj–jun, specijalni broj (Hamlet), Novi Sad: Sterijino pozorje, 371–387.

Шекспир 2007: Вилијем Шекспир, *Хамлет*, [превели Ж. Симић и С. Пандуровић], Београд: Граматик.

Шофранац 2013[a]: Nataša Šofranac, *Motiv ludila kod junaka četiri velike tragedije Vilijama Šekspira – Hamlet, Magbet, Otelo i Kralj Lir* (doktorska disertacija), Beograd: Filološki fakultet Univerziteta, http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG-20130918SOFRANAC.pdf (pristupljeno 27. februara 2022).

Шофранац 2013[б]: Nataša Šofranac, „Umobolnik, ljubavnik i pesnik: mentalni poremećaji Šekspirovih tragičnih junaka“, *Komunikacija i kultura*, godina IV, broj 4, Beograd, 96–108, https://www.komunikacijaikultura.org/index.php/kk/article/view/121/88 (pristupljeno 1. marta 2022).

Marija S. Terzić

"The Mousetrap" in the *Hamlet* Play and *Death and the Dervish* Novel

Summary

This paper tackles the phenomenon of disguise in the *Hamlet* play and *Death and the Dervish* novel analyzed in "The Mousetrap" scene originated from the Shakespeare play. We tried to prove, based on analog relationships, that an alike scene also exists in the aforementioned mentioned Serbian novel. The emphasis of this research paper is on the use of the play, either "The Mousetrap" or the lies, pretending and irony representing a kind of a play for the subversive purpose of tempting the culprits to admit being guilty by facial expression, body language or any other reaction admitting the wrongdoing. The point of manipulative techniques such as lies, pretending and irony, together with genuine sorrow both Hamlet and Ahmed Nuruddin suffer from, is to cause the reaction of Claudius and Mullah Yusuf although Hamlet and Ahmed Nuruddin already knew that these two were inded guilty of murder. Seeing the culprits' reaction in person introduces the possibility of revenge for the injury Claudius and Mullah Yusuf inflicted either directly or indirectly, thus contributing to two protagonists' family members' deaths. The play in play named "The Mousetrap" aims to provide Claudius and Mullah Yusuf's reaction hence recognizing their guilt. That is why it is a psychological trap, aiming to provoke the two culprits to show guilt due to their troubled conscience being challenged through "The Mousetrap" scene. Once the guilt is confirmed, revenge is activated.

Key words: "The Mousetrap", trap, madness, acting, pretending, lies, guilt, show, disguise.