

Марија С. ТЕРЗИЋ\*

Институт за књижевност и уметност Београд

## ХАМЛЕТ И ДЕРВИШ И СМРТ У КОНТЕКСТУ ТРАГЕДИЈЕ ОСВЕТЕ

*Айсџтракџи:* Овај рад бави се истраживањем особина трагедије освете у *Хамлеџу* и *Дервишу* и *смрти* Меше Селимовића. Циљ му је да покаже зашто протагонисти једног и другог књижевног дела (ни)су јунаци трагедије освете. Он ће се највише фокусирати на два најзначајнија чворишта трагедије освете као што су злочин и освета позивајући се на Сенеку и његов утицај на елизабетанску драму, али и домаћу драмску традицију. Истовремено, он ће истраживати аспекте бруталности који карактеришу трагедију освете, крваве сцене у роману *Дервиш* и *смрт*, доказујући да се он може интерпретирати и у овом кључу с обзиром на елементе насиља попут убист(а)ва и крвожедних коњаника и коња. Уз то, рад ће се бавити преокретом у Хамлетовом бићу које је разапето између стоицизма и предестинације. Посебан акценат ће бити стављен на мотивацију осветништа двојице протагониста.

*Кључне речи:* трагедија освете, злочин, освета, насиље, злочинац, *Хамлеј*, *Дервиш* и *смрт*.

Драма „Хамлет“ Виљема Шекспира по својим карактеристикама спада у трагедије освете (Спремић 2011: 43). У трагедији освете у садејство ступају њени и елементи позајмљени из других извора, попут класичне књижевности. „Коначни извор тог типа драме била су дела римског писца из I века н.е. Сенеке“ (Костић 1982 : 64). Утицај Сенеке ширио се захваљујући активностима Оксфорда и Кембрица, као и правних школа Лондона током 16. века. То су, наиме, били центри у којима је цветала академска драма, споредни рукавац елизабетинске драме. У овим центрима, конкретно у Кембрицу, извођене су драме које потписује Сенека. Захваљујући академским центрима као што су школе и универзитети Сенекин утицај бивао је распострањен (Костић 1983: 70).

Штавише, „утицај класичне традиције сводио се на Сенекину трагедију [...]. Од Сенеке су елизабетински драмски писци преузели жанр трагедије освете – којем припадају *Шпанска трагедија* Томаса Кида, као и Шекспиров *Тит Андроњик*, али и *Хамлеј* [...]“. Из те традиције елизабетинска драмска традиција је узела „[...] натприродне појаве, попут духова умрлих који утичу на радњу, сентенциозну реторику, сцене свакојаког насиља на позорници“ (Бечановић Николић 2013: 32–33). Узимајући у обзир значај Сенеке за ренесансну драму, може се извући закључак

\* Истраживач-приправник; marijaterzic91@gmail.com

да је трагедија освете „[...] у суштини проистекла из натурализованог Сенекиног обрасца.“<sup>1</sup> То је баштина античке традиције.

Када је реч о енглеској драмској традицији, најзначајнији драматичар пре Шекспира вероватно је Томас Кид (1558–1594) који „је, по ономе што знамо о његовом делу, извршио осетни утицај на Шекспира и на своје савременике, драмске писце елизабетинске епохе. [...]. Дело које има значаја за потоње токове енглеске драмске књижевности је Кидова *Шпанска трагедија*, приказивана између 1587. и 1592. године“ (Костић 2011: 35). Сматра се да је Томас Кид родоначелник трагедије освете те да је његов лик осветника користио Шекспир као модел за своје ликове Тита Андроника и Хамлета (Костић 1983: 77).

Ово дело обилаује крвљу и ужасом (Костић 2011: 36), што постоји како у *Хамлету*, тако и у роману *Дервиш и смрт* у сценама убистава, у којима су присутни лешеве, као када Ахмед Нурудин у роману затиче мртвог кадију. Оне су пандан вешању из *Шпанске трагедије*, као што су напади сејмена на дервиша на коњима у галопу, разговор Хамлета са мртвачком лобањом. По атмосфери грозе не заостаје ни она у којој шејх трага за табутом са телом свог убијеног брата, или у којој се догађа убиство једног од двојице браће пред муселиматом којом доминира контраст црвене боје крви убијеног младића и бледило његовог леша:

„[...] на кадрили је лежао младић у окрвављеној безној кошуљи. Око њега је стајало неколико људи, у кругу, а неко, коме нисам видио лице, клечао је поред убијеног, покушавајући да му дигне главу. [...] Држао му је главу као дјетету, на лијевој руци, и са страхом гледао у лице бијело као зид [...]“ (Селимовић 2004: 345).

Заједничко за Кида, Шекспира и Селимовићево дело *Дервиш и смрт* јесте *шај-на убиства* (Бечановић Николић 2013: 46). У *Шпанској трагедији* „судија Херонимо, који треба да освети убијеног сина, идентитет убица открива захваљујући писму које је целат пронашао у одећи обешеног слуге-саучесника“ (Бечановић-Николић 2007: 46). У *Шекспировој трагедији* присутан је мотив сина који треба да освети оца, а у роману *Дервиш и смрт* брат треба да освети брата. Стожерни мотив сва три дела јесте мотив убиства, праћен мотивом освете, који је, такође, заједнички поменути делима.

Трагедије освете у ренесансној драмској традицији обилаују злочинима као што су насилна убиства, самоубиства. Отуда је и мотив леша чест. Такав је Шекспиров Тит Андроник (Костић 2011: 36). У роману *Дервиш и смрт* сцена са коњаницима, која означава напад на дервиша и претњу по његов живот, такође се може анализирати у светлу бруталности, крви и ужаса, мотива који доминирају трагедијом освете:

„[...] земља је тутњала најстрашнијим тутњем који сам икада чуо, а четвороглава нема, узвитаана и крвожедна, примицала се непојмљивом брзином. [...] стао сам уза зид и и прилијељен, стањен, а још увијек дохватљив, видио над собом

1 Костић се ослања на књиге: Чарлтон, Хенри Бакали (H. V. Charlton) *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy*, Manchester, 1946; Џон Вилијем Канлиф (J. W. Cunliffe), *Early English Classical Tragedies*, Oxford, 1912; Френк Лоренс Лукас (F. L. Lucas), *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1922.

четири разјапане коњске њушке, огромне, црвене, пуне крви и пјене, и четири пара коњских ногу што су махале око мојеглав, и четири сурова торбешка лица и четвора отворена торбешка уста, црвена и окрвављена као и коњска, и четири канице од воловске жиле, четири змије што су цоктале на мене, оплићући ме по лицу, по врату, по прсима, нисам осјећао бол, нисам видео крв, очи су ужаснуто гледале у разапету неман са безброј ногу и безброј глава. Не!– викало је нешто без гласа у мени, страшније од страха, теже од смрти, ни Бога се нисам сјетио, ни имена његова, постојао је само црвен, крвав, непојмљив ужас” (Селимовић 2004: 189).

Коњаници су продужена рука власти. (Костић 1982: 65). Једна таква рука дервишу доноси упозорење од „пријатеља“ да се зна да је исувише касно пријавио бегунца (Селимовић 2004: 144). Тиме се подела на невинне и злочинце потцртава.

### ОСНОВНЕ ДЕТЕРМИНАНТЕ ТРАГЕДИЈЕ ОСВЕТЕ

Трагедије освете преиспитују моралну (не)исправност човека стављајући га у тешке ситуације унутрашње борбе са собом и моралним компасом у себи. „Атмосфера тих трагедија је мрачна и суморна [...]. Нагласак је обично стављен на сукоб снажног појединца са силама судбине, које су равнодушне, неосмишљене, ћудљиве, или чак зле“ (Костић 1983: 70). То је случај са Хамлетом и Ахмедом Нурудином. Обојица су припадници вишег друштвеног staleжа, Хамлет краљевског, а дервиш сакралног. према двојници протагониста судбина није милосрдна, већ их тера на одговор на злочин, који мора бити дубоко лични израз сопственог бића. Оба дела повезује „[...] основни проблем односа појединца и власти, слободе и насиља, уверења и веровања“ (Јерков 2004: 424) јер су се појединци Хамлет и Ахмед Нурудин побунили против властодржаца доводећи у питања сопствени морални светоназор.

Нуклеус трагедије освете може се сагледати кроз мотиве злочина и освете (Костић 1982: 65). Хамлет, као и Ахмед Нурудин, се „[...] пред изазовом граничне ситуације у којој се нашао прихватајући ризике политичких игара и искушења власти којима није био дорастао“ (Делић 2014: 30), опредељује за освету. Преузимање извршавања освете на себе од стране протагониста је оно што дела чини трагедијама освете јер једно од њених битнијих чворишта јесте ко треба да је изврши, да ли њен починилац треба да буде појединац или то треба да буде препуштено вишој сили, онако како налаже хришћанска доктрина (Watson 2003: 309).

Они одлучују да се побуне, Хамлет против Клаудија вребањем прилике за његово убиство након што установи његову кривицу, а дервиш против најмоћнијих политичких фигура у касаби, да се супротставе „[...] систему моћи, неправичном поретку који дави људе као мушице“ (Егерић 2000: 56) након периода пасивности кога карактерише самопреиспитивање. Они бирају да на злодело одговоре злоделом, а управо то је суштина трагедије освете.

Она, наиме, имитира контекст у којем је поникла. Тај контекст је друштво елизбетинске Енглеске у којој се питање приватне освете, односно освете појединца коме је учињено зло или неправда препуштало администрацији и правном систему.

Тиме су жртве биле лишаване могућности да освету изврше самостално. То је међу члановима друштва изазивало осећај беспомоћности (Watson 2003: 309).

Други разлог би био широко распрострањен страх од смрти који је некако бивао ублажаван овим трагедијама које су допуштале могућност да се смрт казни или да се неприродност смрти као апсолутне и непорециве исправи на неки начин. Тој публици пријемчивија је била идеја да о смрт(ност) и одлучује зликовац него да је она дело природе. Схватање краја живота као злочин који је неко учинио, а не као природни биолошки завршетак доприноси томе да умине страх од њене неизбежности (Watson 2003: 309).

Будући да је питање правде прешло у руке правног система, појединац се осетио једнако мали и небитан услед тога што му је систем одузео право да одлучује својом вољом. Тај положај неважног чиниоца идентичан је положају пасивног посматрача када је реч о природи (Watson 2003: 310).

Међу мотивима трагедије освете убиство и инцест се издвајају не само као начини нарушавања неповредивости људског тела, већ и друштвеног поретка чија је сврха да их штити. Задовољство које проистиче из гледања таквих сцена је делимично олакшање које се тиче суочавања са оним што је недопустиво и што се може контролисати будући да припада сфери уметности. Публика се поистовећује са јунацима драма не због њихових позитивних или негативних особина, због тога што су они доминантно добри или лоши, већ зато што су их околности натерале да прекрше основне цивилизацијске постулате. А околности могу задесити свакога (2003: 311).

То је плодно тло за идентификацију гледалаца са зликовцима у драми, канализације сопствених потиснутих порива, утисак враћања контроле гледајући како злочинац бива кажњен на сцени за оно што је урадио. Током трајања представе, правда за публику није више у рукама апстрактног система правде, већ, посредством уживљавања, он је њен извршилац (2003: 311).

Да би били сагледани у кључу трагедије освете, узрочно-последична веза злочина и освете мора бити таква да „прво акционо језгро, злочин негативног јунака, мора [...] бити сведено само на повод другог акционог језгра, освете позитивног јунака“ (Костић 1982: 65). Негативни јунак, који је злочинац, мора заузимати висок друштвени положај (Костић 1982: 65), као што је случај са Клаудијем и кадијом и муселимом. Оно што је заједничко осветницима, Хамлету и девишу, јесте коренита промена у унутрашњим, дубинским структурама сопственог бића које претходе извршењу осветничког чина. Хамлет се духу свог оца заветује да ће извршити освети и да ће му она бити једина мисао:

„[...] само завет твој живети  
У књизи и у свесци мозга мог  
Непомешан са нижим стварима [...]“  
(Шекспир 2007: 38).

Хамлет и Ахмед Нурудин бивају приморани да се носе са смрћу невиног сродника који умире као жртва од руке злочинца. Пре него што обојица постану

супротност самима себи они бивају суочени са непатвореним злом у виду убиства, наспрам ког су се просто нашли игром судбине. Како Хамлет тако и Ахмед Нурудин „на изглед има сва права да се жали на нарочиту окрутност судбине. Да поверује како се судбина нарочито испизмила баш на њега“ (Кот 1967: 311) те му је наменила немио задатак освете односно реакције на смрт оца с једне и брата с друге стране, која их је повела путем моралног посрнућа.

Заједничка карактеристика двојице протагониста је та што оба дела приказују „[...] човека који, борећи се против зла, и сам бива увучен у чињење зла“ (Костић 2011: 51). Хамлетова метаморфоза се догађа када стекне доказ о стричевој кривици. То је темељ његовог осветничког порива. Са друге стране,

„[...] Селимовићев јунак, шејх у текији мевлевијског реда дервиша, изненада се суочава са ковитлацем живота, који се битно разликује од његовог питомог и отменог света чисте духовности, учене смирености и побожне честитости. Неспособан да се снађе и одреди у томе животу, дервиш се преображава“ (Палавестра 1973: 106).

Суштинска разлика међу њима јесте смер промене. Хамлет се препушта околностима, пуштајући да га носи бујица којом други кормиларе практично све до краја драме, када његова освета бива извршена. Са друге стране, Ахмед Нурудин је тај који у другом делу романа убрзава његов ток тиме што преузима иницијативу и бива онај који управља догађајима тако што сам стоји иза њих. То се види у сценама романа током којих сведочимо организовању сплекте од стране дервиша. Он је тај који повлачи потезе, плете замку за невиног човека, са намером да последице те замке иду у корист његовој освети, коју и себи и другима представља као борбу за правду. Сам Нурудин потврђује да су му намере осветничке речима: „Урликао сам ааа! Мислећи: освета!“ (Селимовић 2004: 344) Као и Клаудије, он намешта догађаје тако да служе његовом интересу, а то је елиминација кадије и муселима који су одговорни за Харунову смрт.

Откривањем истине о сопственом страдању од руке рођеног брата, Клаудија, син почившег краља Хамлета сину намеће дужност освете. То имплицира да освета није Хамлетов лични избор, већ је на њу присиљен. Ова позиција у коју је престолонаследник изненада стављен отвара простор за анализу исте у оквиру контрастирања личног и надличног у контексту традиције која обавезује да се смрт свети смрћу. „Дело треба извршити тако да свако [...] зна да су у питању злочин и казна“ (Кот 1967: 329). Она такође осветљава однос између појединца као таквог и судбине као силе која га надилази. Уз то, ова позиција наглашава дискрепанцу између личног избора и околности које, ипак, преовладавају, а које се једним именом могу назвати предодређеност. „Предодређеност – писао је Лукач у свом есеју *Социологија савремене драме* – јесте оно што човеку долази споља“ (Кот 1967: 310), оно над чим појединац нема контролу, што га сналази изненада, без упозорења, приморављујући га да се са тиме носи онако како или може или мора.

Силе судбине у роману *Дервиш и смрт* такође се огледају у позицији у коју је стављен Ахмед Нурудин сплетом околности чија трагичност кулминира чињеницом Харунове смрти, која је, као и смрт краља Хамлета у истоименој драми, убиство.

Као што се од Хамлета очекује да освети оца и да испуни погодбу „око за око, зуб за зуб“, тако се и од дервиша очекује реакција на страхан људски губитак као што је смрт рођеног брата.

Можемо рећи да је у оба дела на сцени трагични модел. „Трагични модел Хамлета [...] садржи све људске ситуације у којима је избор присиљан и наметнут од прошлости али мора да буде решен на сопствену одговорност и на сопствени рачун“ (Кот 1967: 323). У сличној ситуацији се налази и Ахмед Нурудин, будући да је он дервиш, предводник верујућих, растрзан између одговорности коју има као члан Реда и између обавезе да покаже људску реакцију на убиство ако не брата онда бар невиног човека. Премда, касаба очекује реакцију брата.

Када закотрља Сизифов камен, он нас одговором: „Желим да станем на пут злу“ (Селимовић 2004: 323) на питање: „Шта ти хоћеш? Да се осветиш?“ (Селимовић 2004: 323) одвлачи од себе осветника. Пред нама искрсава праведник Нурудни који вели: „[...] ударац ми је дао снагу, покренуо ме. Бог је тако хтио, али ме не би наградио да сам сједио с рукама под појасом“ (2004: 356). Тиме што акценује своје ангажовање у чињењу освете коју себи и другима представља као одбрану добра, Ахмед Нурудин се упадљиво разликује од Хамлета, који оклева. „Враћајући се [...] питању „Зашто Хамлет одлаже освету?“ можемо рећи да он оклева зато што је он изданак једне драмске традиције која је захтевала да главни јунак одлаже освету [...]“ (Костић 1982: 69). Ахмед је, за разлику од престолонаследника, предузимљив.

У *Хамлеџу*, злочинац је Клаудије, злочин је убиство брата, који је, уједно и краљ Данске, и обрнуто, убиство краља, који му је уједно и брат. Извршењем злочина, Клаудије постаје власт и центрира себе у позицију моћи. Освета је обавеза части. У најкраћем, то је структура главног заплета ове драме, у којој је злочинац политички апарат који више није оличен у краљу Хамлету, већ у Клаудију. Хамлет је, као што је познато, убио Клаудија и тиме извршио освету, испунивши аманет сени свога оца.

У роману *Дервиш и смрт*, злочин је убиство младог кадијиног службеника, који је истовремено и рођени брат дервиша Нурудина, што такође пружа две визуре из којих се он може сагледавати, а то су: политичка, и људска или, прецизније, породична, као и у Шекспировој трагедији. И овде је злочинац политички апарат оличен у кадији Ајни-ефендији, по чијем захтеву је жртва ухваћена, након чега је уследило погубљење. Освета је Нурудинова сплетка чији производ су смрти и муселима и кадије. Дервиш је, такође, извршио погодбу „око за око, зуб за зуб“.

Треба рећи да освету није извршио дервиш Ахмед Нурудин с почетка романа, службовању Алаху и исламу посвећен и бескрајно одан шејх, који помирљиво прихвата супремацију божје воље. За тог дервиша би се чак могло рећи да је инертан и пасиван до граница не послушности, већ потчињености, апсолутне подређености припадности Реду и чувару Алаховог поретка.

Није се осветио ни Хамлет с почетка драме, студнет пољуљан и узнемирен страшном истином о очевом убиству, онај који грозничаво жели да сопственим очима посведочи кривицу свог стрица, због чега, као и Нурудин, организује сплетку, наизглед безазлену позоришну представу у којој ће лукаво бити приказана рекреирана сцена убиства, онај Хамлет, који контемптира обе крајности између

којих се налази јер му је судбина тај пут наменила. Њему бива дата прилика за акцију у виду намештеног двобоја (у ком је требало да изгуби живот услед Клаудијевог и Лаертовог договора да се врхови мачева намажу отровом како би се се смртни исход осигурао). Ово је важно јер је једна од карактеристика трагедије освете та да у њој „[...] до коначног расплета не долази на иницијативу осветника, него му злочинац најзад пружа прилику коју је до тада морао да чека“ (Костић 1982: 65). Ту роман *Дервиш и смрт* одступа од трагедије освете.

У *Дервишу и смрти* коначни расплет одвија се услед делања шејха Нурудина. Он је започео ланац догађаја који ће довести до његове, кадијине и муселимове смрти, које заокружују овај роман. Освету извршава преображени шејх, чијим научима почиње да управља мржња, то зло семе које никоме ништа добро није донело. Од мирноће која га је красила с почетка није остало ништа. У њему се запалила малициозна искра која је прерасла у пламен који је прождрео све пред собом, укључујући људско и дервишко достојанство шејха Ахмеда Нурудина. Прављењем личног избора и одлукама проишавшим из тог чина, он постаје трагичар сопственог усуда чијом се немилошћу нашао у рајама мржње чудовишно разгоропађене у њему. Иза подивљалих пламенова којима као да је кроз Нурудина управљао сам Луцифер, остао је само човек осуђен на смрт који је схватио да жели да живи. Тај увид упадљиво се разликује од помирености Хамлета пред лицем смрти.

У Шекспировој драми освету извршава смирени Хамлет, који је судбини оставио да бира и одлучује уместо њега, а у његово име. Пасивност која је красила дервиша на почетку као да краси Хамлета на крају. Он постаје беспомоћан, ухваћен у мишоловку на коју није рачунао, како се, ироније ли, звала представа у његовој режији, која је отклонила сваку сумњу и уверила га у то да авет не трабуња свашта из таме— а тама је ефекат којим се игра Сенека— већ да кривицу збиља сноси превејани Клаудије. Организујући двобој уз Лаертову помоћ, Хамлет бива стављен у ситуацију живот или смрт и доведен пред свршен чин. Поново.

Ахмед Нурудин је донео одлуку да дела, да казни убице свог брата, кадију и муслима, за чије је смрти, како сам каже у роману, окривљен (Селимовић 2004: 359). Чинећи то што је учинио, сплеткаревши и доприневши смрти двојице политичких првака, кадије и муселима, доносиоца одлука, Ахмед Нурудин постаје једнако морално наказан као што су и они. Будући да сам каже да су ми приписане смрти и једног и другог, њега са Хамлетом повезује и чин масовног убиства, с тим да је списак Хамлетових жртава дужи (Полоније, Розенкранц, Гилдестерн...).

Дервиш је делатан, он кује заверу, покреће је уз Мула-Јусуфову помоћ, користећи његов осећај кривице због тога што је, шпијуниравши за кадију, допринео да Харун буде погубљен и усмерава њен ток, за разлику од Хамлета који је инертно помирљив након што је убио Полонија другове-шпијуне, који су још једна тематско-мотивска повезница ова два дела.

Чин освете једног и другог главног јунака означава крај осцилирања унутрашњег клатна у бићу двојице протагониста. Иако у супротним смеровима, Хамлета и Нурудина повезује исконска промена карактера, без које освете не би ни могло бити. У случају обојице клатно се од једне крајности заљувало и дошло до друге, без могућности повратка у природну средишњу позицију равнотеже.

## СТОИЦИЗАМ И КАЛВИНИЗАМ (БОЖЈЕ ПРОВИЂЕЊЕ/ПРЕДЕСТИНАЦИЈА)

У драми *Хамлеј* и роману *Дервиш и смрт* преплићу се религије, хришћанство и ислам. Отуда ова два дела изражавају различита становишта у погледу схватања света, вредности и устројстава који у њему владају, као и начела на којима функционисање света, па и човека, почивају пре свега када је реч о битисању и етичким и моралним нормама које се са нивоа друштва по вертикали спуштају на чланове друштвене заједнице.

Реч је о делима која се баве различитим религијским системима, која повезује оданост и припадност протагониста једном или другом, при чему се код Ахмеда Нурудина истичне екстремни облик службе Алаху који подразумева ригидност, искључивост, и окошталу, затворену, доктринарну свест за коју је, посебно на почетку и у првом делу романа, једини постулат Божја воља.

Међутим, у *Хамлеј*у се ситуација додатно усложњава с обзиром да се ова драма може тумачити као драма на граници између два правца размишљања, две филозофске доктрине, две врсте теолошких учења, стоицизма и калвинизма. У својој монографији *Полијтика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија*, у одељку „Хамлет између Сенекиног стоицизма и калвинизма: Алан Синфилд“ Милица Спремић се позива на тумачење Хамлета од стране Алана Синфилда.

„Алан Синфилд (Alan Sinfield) у раду “Tragedy, God and Writing: Hamlet, Faustus, Tamburlaine“ износи став да је Хамлет драма која се налази раскршћу два погледа на свет и два виђења људске патње – Сенекиног стоицизма и дубоког скептицизма с једне стране, и калвинизма с друге, који људску егзистенцију тумачи кроз деловање Божјег провиђења“ (Спремић 2011: 42).

Стоицизам подразумева достојанствену уравнотеженост ума пред свиме што живот носи. Стоик је смирен пред животним дешавањима ма каква она била, готово као Ахмед Нурудин, до тренутка док не сазна да му је брат у затвору, када почиње унутрашња бура у њему, чији је весник Исхак. Стоик „[...] непредвидљиве обрте судбине, били они пријатни или непријатни, прихвата са једнаком смиреношћу и зато што није роб страсти“ (Спремић 2011: 43).

Преломна тачка, она у којој се десила унутрашња трансформација престолонаследника, која се може упоредити са преломним тренутком у ком је започела трансформација шејха Нурудина услед сазнања о братовој смрти, у драми наступа у петом чину. Позивајући се на Синфилда, Милица Спремић каже: „У прва четри чина драме, у низу догађаја који доводе до разорних последица, Хамлета одликује стоицизам инспирисан Сенеком [...]“ (Спремић 2011: 43).

Због утицаја стоицизма не само на Хамлета, већ и на целу драму, и овде је важно приметити утицај Сенеке али више не само у погледу тема које су преко њега дошле у елизабетинску драму, већ и у погледу филозофије стоицизма којој је припадао. „Сенекина стоичка филозофија нашла је израза и у његовим трагедијама – његови јунаци су неуздрамани судбином, они сматрају да се спољашњим несрећама треба супротставити, али да се – ако је пораз неминован – крајње уточиште може наћи у самоубиству [...]“ (Костић 1983: 70). Насупрот овом гледишту које краси Хамлета, стоји Нурудинова жеља за животом на крају романа, када је пресуда

већ донета, у тренуцима док чека сопствено давање, које, као мотив, комуницира са Офелијиним давањем. Нурудин, и поред свега, вапи за животом који је на почетку романа, чини се, тако олако схватао препуштајући све Божјој вољи:

„Хоћу да живим! Ма шта да се деси, хоћу да живим, на једној нози до смрти, на уској литици до смрти, али хоћу да живим. Морам! Борићу се, зубима ћу гристи, бјежаћу док ми кожа не отпадне с табана, наћи ћу неког да ми помогне, нож ћу ставити под врат и тражићу да ми помогне, и ја сам помагао другима, свеједно ако и нисам, побјећи ћу од краја и од смрти“ (Селимовић 2004: 386).

Као што бујањем мржње Нурудин постаје роб девијантне страсти, удаљавајући се од своје почетне дервишке контемплативне позиције унутрашњег мира и побожности, тако се и Хамлет мења напуштајући стоички однос према животу који га је красио на почетку драме, и препушта се фатализму. Од делатника који је дошао на и спровео идеју представе са скривеном агендом да прикупи доказ Клаудијеве кривице, сина који горко пати за преминулим оцем и који је отворено огорчен због преурањеног брака своје мајке и убице, он постаје пасивизиран, допуштајући да га околности носе. Тако је и завршио у мишоловци коју су му поставили Клаудије и Лаерт. Он је у њу просто упао, ношен летаргијом и инертношћу којом, уосталом, одлаже освету све до пред крај драме.

Он се у потпуности препушта Божјем провиђењу, које „[...] надгледа и контролише све што се догађа“ (Спремић 2011: 42). Ова позиција идентична је позицији Ахмеда Нурудина, посебно с почетка романа, када је његов одговор на све синтагма „Божја воља“. Он тада дубоко верује да својом вером у Бога спасава правду, која је у његовим вредносним оквирима идеал и принцип. Штавише, он ни за педаљ неће одустати од мишљења да је он тај који извршава и правду и Божју вољу тиме што у другом делу романа, након што је у њему, попут бомбе, одјекнула Харунова смрт, сплеткаршки и осветнички дела.

Хамлетова подељеност одвија се у његовој свести, а то је „[...] свест у којој се одвија дијалог између стоицизма и калвинизма [...]“ (Спремић 2011: 44). То је унутрашња противречност између уверења да у животу треба да се активно одговара на сва искушења која човека могу задесити с наглашеним унутрашњим миром, не дозвољавајући емоцијама да преузму контролу над рационалним делом нашег бића, јер се могу уротити против нас у виду афеката, мржње, гнева, или пак (симулираног) помрачења памети.

Томе се супротставља дефетистички став којег називамо предестинација, будући да „[...] предестинација значи да индивидуални потези не могу ништа да промене“ (Спремић 2011: 44). Оба јунака налазе се у позицијама у којима су располучени између пасивизма, готово нихилизма и исконског неделања или деловања из погрешних побуда, са фаталним последицама. Оба дела баве се суновратом истакнутог члана друштва, што је још једна одлика трагедија освете (Костић 1983: 71).

Злочин, освета, злочинац, осветник, (не)делање, унутрашња удвојеност, истакнут положај у друштвеним оквирима, присуство смрти, атмосфера којом одише мрак загробног света, оклевање или њему сушта супротност – осветничко деловање утемељено на погрешној премиси, све су то одлике трагедије освете које сусрећемо у два анализирана дела.

## ИЗВОРИ

- Селимовић 2004: Меша Селимовић. *Дервиш и смрт* (приредио и поговор написао Александар Јерков). Београд: НИИ (Нинова награда критике за роман године: десет најбољих (1954–2004)).
- Шекспир 2007: Вилијем Шекспир. *Хамлеј*. Београд: Граматик.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бечановић Николић 2013: Зорица Бечановић Николић. *У израђању за Шекспиром*. Београд: До-сије студио.
- Charlton 1946: Charlton Henry Buckley. *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy*, Manchester: Manchester University Press.
- Cunliffe 1912: John William Cunliffe. *Early English Classical Tragedies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lucas 1922: Franc Laurence Lucas. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. New York: Cambridge University Press.
- Делић 2014: Јован Делић. „Златна деценија Меше Селимовића“. *Меша Селимовић*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–36.
- Егерић 2000: Мирослав Егерић. *Дух и чан: есеји о роману Меше Селимовића*. Бања Лука-Београд: Задужбина „Петар Кочић“.
- Јерков 2004: Александар Јерков. „Златна књига Меше Селимовића“. *Дервиш и смрт*. Београд: НИИ, 413–433.
- Костић 1982: Веселин Костић. *Хамлеј Виљема Шекспира*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Костић 1983: Веселин Костић. *Шекспиров живој и свеј*. Београд: Научна књига.
- Костић 2011: Растко Костић, *Књија о Хамлеју*. Београд: Круг – Атос.
- Кот 1967: Јан Кот. „Хамлет и Орести“. *Сцена* (часопис за позоришну уметност). Година III. Књига I. Број 3. Нови Сад: Стеријино позорје, 309–325.
- Палавестра 1973: Предраг Палавестра. „Оријентални дух и савремена прича.“ *Критичари о Мешу Селимовићу: са аутобиографијом*. Приредила Разија Лагумџија. Зборник радова. Срајево: Свјетлост, 106–110.
- Спремић 2011: Милица Спремић. *Новоисторијска тумачења Шекспирових великих израђајуја*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Watson 2003: Robert N. Watson. „Tragedy“. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Ed. by Albert Richard Braunmuller and Michael Hattaway. Second edition. New York: Cambridge University Press, 292–343. <<https://www.pdfdrive.com/the-cambridge-companion-to-english-renaissance-drama-d34742533.html>>. [26.6.2023]. PDF drive <https://www.pdfdrive.com/>

Marija S. TERZIĆ

HAMLET AND THE DERVISH AND DEATH  
IN THE CONTEXT OF THE REVENGE TRAGEDY

SUMMARY

This paper tackles researching the tragedy of revenge features in Shakespeare's play *Hamlet* and *Death and the dervish* novel by Meša Selimović. This paper aims to demonstrate why the protagonists are (not) the heroes of the revenge tragedy. Thus, it strives to shed light on the similarities and differences between the two them emphasizing why the Serbian novel deviates from the revenge tragedy

conventions simultaneously pointing out those in line with these conventions. It will focus on the two most significant tragedy hubs such as crime and revenge. Additionally, this research paper will explore the aspects of brutality, and bloody scenes in the novel proving it can also be interpreted in the light of revenge tragedy, given the elements of violence such as murder and bloodthirsty horsemen and horses. Also, it tries to highlight the turning point in Hamlet's character that occurred due to it being divided between stoicism and the will of God (predestination).

*Key words:* revenge tragedy, crime, violence, criminal, *Hamlet*, *Death and the Dervish*.

