

Aisling Hearn

„Ja sam ja“:
lakanovska analiza Rikarda III.*

Jacques Lacan tvrdi da je Freud „svoje nadahnuće, svoj način razmišljanja i svoja tehnička oružja crpio“ više iz stvaralačke literature nego iz znanosti. Prema takvom gledištu, preteče Freuda nisu toliko Charcot i Janet, Brücke i Helmholtz, Breuer i Fliess, već uzvišeno društvo Empedokla i Heraklita, Platona i Goethea, Shakespearea i Schopenhauera.¹

Ne može se poreći da psihoanaliza i književnost imaju posebnu vezu. Freuda možemo smjestiti i u domenu književne kritike i u domenu psihoanalize.² Bilo da to čine posredstvom psihoanalitičke interpretacije mehanizma nesvjesnoga ili kritičkom interpretacijom pjesme, i psihoanalitičar i književni kritičar postaju isto: konceptualni retori.³ Desetljeća prije Lacanova *Rimskog govora*,⁴ Trilling ističe važnost Freudova djela u interpretaciji jezika. „U osamnaestom je stoljeću Vico govorio o stadijima kulture; Freudu je ostavljeno da otkrije kako mi i dalje, u znanstvenome dobu, osjećamo i mislimo u figurativnim formacijama te da stvori, što psihoanaliza jest, znanost tropa, metafora i njenih varijanti, sinegdoha i metonimija.“⁵

...Mi smo

Tek tvar, od koje građeni su snovi,

I snovima je samo obaviti

Naš kratki život.⁶

Green vjeruje da je veza između teatra i psihoanalize u snu. „Teatar, nametanjem tame i tišine publici, simulira stanje spavanja na temelju kojeg zanemarene dnevne želje izbijaju u halucinacijama sanjajućeg uma.“⁷ On teatar uspoređuje s onom „drugom scenom“,⁸ s nesvjesnim.

On izjednačava rub pozornice s crtom razdvajanja koja se pojavljuje unutar subjekta razdvajajući ono što je svjesno i ono što je nesvjesno.⁹ Freud ustvrđuje: „čini se potpuno mogućim primijeniti psihoanalitička gledišta dobivena iz snova na produkte stvaralačkih etničkih imaginacija kao što su mitovi i bajke.“¹⁰ Jezik u teatru tijesno je povezan s jezikom u psihoanalitičkoj klinici; „... umjetnost teatra je umjetnost *malentendua*, pogrešno čuvana i pogrešno shvaćena.“¹¹ Na konferenciji o *Shakespeareu i psihoanalizi* postavljeno je pitanje o vjerodostojnosti adekvatnoga proučavanja fikcionalnih karaktera. Dr. Jose Barchilon iz njujorškog Psihoanalitičkog instituta i društva (Psychoanalytic Institute and Society) odgovorio je: „Dakle, ja sam u bolnicama proučavao mnoge 'stvarne' ljude. I njihove su priče sama fikcija. Ako želite nešto znati o stvarnim ljudima, okrenite se književnosti.“¹²

U obzir treba uzeti da su dva od triju literarnih komada koje Freud smatra vrijednim dubokoga poštovanja Sofoklov komad *Edip* i Shakespeareov komad *Hamlet*. Freud je izjavio: „Pjesnici su ovdje bili prije mene“, i prema Bloomu, taj je „pjesnik“ bio Shakespeare.¹³ Bloom na Freudovo djelo gleda kao na prozaično tumačenje Shakespearea. On tvrdi da je freudovska psihologija šekspirovska invencija. Prema Bloomu, „nitko vam prije Shakespearea zapravo ne daje reprezentaciju karaktera ili ljud-

skih figura koje otvoreno govore glasno, bilo sebi bilo drugima ili oboje, o onome što su sami rekli. A onda, tijekom dubokoga razmišljanja, prolazeći kroz ozbiljnu ili vitalnu promjenu – postaju drugačija vrsta karaktera ili osobnosti, pa čak i drugačija vrsta duha.“¹⁴ U Shakespeareovu *Macbethu* možemo vidjeti sugestiju psihoanalitičke metode liječenja mentalne tjeskobe. Macbeth pita svoga liječnika:

Zar ne možeš pomoći duši bolesnoj,
Iz svijesti uvriježenu iščupati tugu,
U mozgu zapisane izbrisati smetnje
I kakvim blagotvornim lijekom zaborava
Osnažit punu grud od tvari pogubne
Što težak teret leži na srcu?

Na što liječnik odgovara: „Bolesnik u tom sebi mora sam pomoći.“¹⁵

Počevši od osme godine, Freud neprestano čita Shakespeareova djela. Govori se da se divio Shakespeareovoj moći izraza i njegovu uvidu u ljudsku prirodu.¹⁶ Premda se Freud divio Shakespeareovim djelima, on je kontinuirano poricao Shakespeareov identitet¹⁷ pokazujući time nesvjesno neprijateljstvo; za razliku od agresivnosti koju je stvarao lakanovski stadij zrcala kada dojenče opaža bolju, cjelokupnu sliku kao svoj odraz.

Tragedija, i portretiranje tragedije, oduvijek su bili dio ljudske povijesti. Što je to u tragediji da pobuđuje naše zanimanje? Green u svome psihoanalitičkom tumačenju europskih tragedija iznosi da se negativni Edipov kompleks (portretiran kao muško neprijateljstvo prema ženskom) nalazi u korijenu tragedije, tj. u Eshilovoj *Orestiji*, sin ubija majku; u Shakespeareovu *Othellu* muž ubija svoju majku; a u Racineovu komadu *Iphigénie à Aulis* (*Ifigenija na Aulidi*), otac ubija kćer.¹⁸ Green združuje Aristotelovu teoriju „odnosa srodstva“ s konceptom označitelja/označenoga i završava s lakanovskim konceptom paternalističke metafore. Psihoanalitičar ulazi u carstvo tragedije s takvom lakoćom zato što on prepoznaje sukobe nesvjesnoga koji postoje u ljudskome rodu.

Shakespeareova tragedija, definirana kao „pripovijest o patnji i strašnoj nesreći koja vodi smrti“,¹⁹ predstavlja život na poseban način.²⁰ Treba primijetiti da se u šekspirovskim tragedijama strašne nesreće ne događaju samo

tako. One su posljedica postupaka ljudi. Da je Hamlet zapravo bio lud, ili da je Lear bolovao od napadaja ludila kada je podijelio svoje kraljevstvo, ti karakteri ne bi bili tragični.²¹ Tragedija se definira tragedijom jedino kada se publika na neki način može poistovjetiti s protagonistom. „Njegovi tragični karakteri sačinjeni su od onoga što nalazimo unutar sebe i unutar osoba koje ih okružuju.“²² Kada Shakespeare uvodi nadnaravne sile u komad, on ih drži blizu lika, ali nam nikad ne dopušta da osjetimo kako su te sile uzrokovale tragičnu prirodu protagonista. Protagonist uvijek mora biti odgovoran. Shakespeareovi protagonisti imaju svoje mane i nisu svi dobri. Tragični protagonist, kada je podao, kod publike mora nadahnuti želju za svojim porazom. Da bi *Rikardu III.* dodao tragični element, Shakespeare je Rikarda napisao kao uzbuđljivog, mračnog i duhovitog. Publika zna da Rikard zaslužuje umrijeti, no smatra tragičnim kad to i učini.

U svijetu prepunom tragedije, a opet toliko usredotočenom na užitek, pozitivnosti i savršenstvo, tragični teatar ljudima omogućuje da kroz Imaginarno iskuse sirovu i bolnu stranu ljudskosti, istovremeno prestano čuvajući barijeru prema Realnome, i osjećaj koji sadržava njihov Simbolički medij. Šekspirovski komad *Rikard III.* pripovijeda tragičnu i krvavu priču o Rikardu iz Glouceстера, negativcu žednom vlasti, koji si manipulacijama krči put do krune. U prvoj se polovici toga komada Rikard, unatoč svojoj deformaciji, udvara gospi Ani i, unatoč svojoj površnoj iskrenosti, ubija svoga brata. Druga polovica tog komada, nakon što Rikard postane kralj, obilježena je nastavljanjem njegova ubilačkog izživljavanja, sve dok ga savjest ne oslabi i ne pogine u bitci.

U tekstu koji slijedi analizirat ću *Rikarda III.* s obzirom na lik Rikarda iz Glouceстера. Da bih to učinila, važno je da se posvetim odnosu koji postoji između psihoanalize i Shakespearea. U prvom ću poglavlju dati kratki pregled Freudove i Lacanove interpretacije *Hamleta* uz sažetak pokušaja drugih psihoanalitičara da interpretiraju Shakespeareova djela. Raspravljat ću o onome što je Freud imao reći o liku o kojem je riječ, Rikardu iz Glouceстера, i o Freudovu tekstu iz 1916. *Neki karakterni tipovi iz psihoanalitičke prakse*. To ću poglavlje završiti pregledom šekspirovskoga jezika i nužnosti njegova razumijevanja za dešifriranje šekspirovskog teksta.

* Aisling Hearn. 2009. *I am I: A Lacanian Analysis of Richard III*. PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts. http://www.psyartjournal.com/article/show/hearns-i-am_i_a_lacanian_analysis_of_richard_ii

U drugom ću poglavlju započeti usporedbu Rikarda s psihopatom, jer ga se često takvim portretira. Nakon te usporedbe pozabavit ću se smještanjem Rikarda unutar lakanovske strukture neuroze. Kako bih to učinila, ukazat ću na ulogu žudnje i jezika u liku Rikarda; time ću osporiti mogućnost perverzne ili psihotične strukture.

U trećem ću poglavlju iznijeti hipotezu da je Rikard doživio regresiju na lakanovski stadij zrcala. Prilikom raspravljajući o tome upućivat ću na koncepte agresivnosti, narcizma i identifikacije. Poslije toga doći će rasprava o relevantnosti Imaginarnoga za Rikarda. Također ću ukazati na ulogu koju ženski likovi igraju u Rikardovu ponovnom oživljavanju stadija zrcala. Na kraju trećeg poglavlja podrobno ću se posvetiti mjestu na kojem se Rikard suočava sa svojim stadijem zrcala, gdje iznosi shvaćanje: „Ja sam ja“.

U zaključku ću govoriti o teorijskim i kliničkim implikacijama za studiju ovakve vrste. Nadam se da ću uspjeti psihoanalizu Shakespearea proširiti dalje od *Hamleta* i Edipova kompleksa te naznačiti povratak prijašnjim djelima i prijašnjim teorijama usredotočujući se na jedan od Shakespeareovih prvih komada i na jednu od najranijih Lacanovih teorija, i to onu koja ga najviše definira. Klinički, nadam se da ću istaknuti djelovanje deformiteta na formiranje individue kao „Ja“ i djelovanje stadija zrcala u kasnijem životu.

Prvo poglavlje: psihoanaliza i Shakespeare

„Iako je teško pronaći zaključni dokaz za to, teško je čitati Shakespearea bez osjećaja da je on gotovo sigurno bio upoznat sa spisima Hegela, Marxa, Nietzschea, Freuda, Wittgensteina i Derridaa.“²³ No kao što očigledno znamo, Shakespeare je doista bio prethodnik svim tim velikim umovima. Bilo da je riječ o njegovoj iznimnoj vještini u jeziku, njegovu uvidu u ljudsko stanje ili o njegovu čistom talentu za ispreplitanje humora i tragedije, Shakespeareov se genij i utjecaj širio naširoko i nadaleko. Čini se, međutim, da je posebno prevladao u psihoanalitičkoj teoriji od samih njenih početaka. Može se reći da je Freudov koncept Edipova kompleksa neke od svojih korijena pronašao u Shakespeareovu najpopularnijem djelu: *Hamletu*. U pismu Fliessu, napisanom tijekom listopada 1897,

on tvrdi da je u *Hamletu* Shakespeareovo „nesvjesno“ na taj način „razumjelo nesvjesno svoga junaka“.²⁴ Često smatran Shakespeareovim najvećim djelom, *Hamlet* je privukao mnoga psihoanalitička tumačenja; bilo zbog edipovske teme, lakanovskog raspredanja o želji ili zbog mnogih drugih interpretacija koje su dovele do toga da se dva glavna lika smatraju ikonama muške i ženske nestabilnosti.²⁵

Ofelija je postala „potentna i opsesivna figura u našoj kulturnoj mitologiji“²⁶ pri čemu se njezina ikonička reprezentacija pojavljuje u mnogim aspektima današnje moderne kulture. Sugeriralo se da moćan učinak koji proizvede njezin lik postoji zato što nas sili da prepoznamo poveznicu između ženske seksualnosti i ženskoga ludila.²⁷ Činjenica da se ženska tijela povezivalo s njihovim ludilom i erotskim željama u Freudovo je vrijeme snažno naglašavana i doprinijela je nastanku psihoanalize. Histerija je postala stereotipno žensko stanje, pri čemu je *Hystera* grčka riječ za maternicu. U *Kralju Learu* kralj rabi izraz „Hysterica Passio“ kako bi objasnio svoje osjećaje vrtoglavice i gušenja. Elizabetinci su pak taj izraz obično poznavali u značenju „majka“. Learovo je ludilo okarakterizirano kao feminilno.²⁸

Garber iznosi da bi se interpretacija Shakespeareovih djela mogla izjednačiti s odnosom transfera u psihoanalitičkoj praksi.²⁹ U Freud piše da je odnos transfera koji postoji između analitičara i pacijenta... upravo ona vrsta odnosa koja postoji između 'Shakespearea' i zapadne kulture... 'Shakespeare' je objekt ljubavi književne teorije... Duh je Shakespeare.³⁰

Hamlet

Referencije na Shakespeareova djela mogu se pronaći u svim Freudovim tekstovima. Freudovo je tumačenje *Hamleta* postalo opća interpretacija kojoj danas ljudi u zapadnoj Europi i Sjevernoj Americi svjedoče u kazalištu. Ona se primarno usredotočuje na obiteljske događaje, a ne na politički program djelovanja. Psihoanalitička su tumačenja *Hamleta* osobito bila utjecajna u Velikoj Britaniji i SAD-u.³¹ U svojoj knjizi *Suffocating Mothers*³² Janet Adelman izbacuje politiku, koja prožima cijeli komad, a umjesto toga usredotočuje se na obiteljska pita-

nja koja se zbivaju u tom komadu. Janet Adelman ustvrđuje da su komadi *Julije Cezar* i *Henry IV*, „edipovske drame iz kojih je uklonjen glavni predmet prijepora (tj. majka)“ da bi se u središte pozornosti stavio odnos otac – sin. „Prije *Hamleta* taj se odnos obično uprizorivao više u političkoj nego u obiteljskoj sferi.“³³ Prema Garber, u njezinoj knjizi *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*: „Shakespeare jezivo ustoličuje jednako odsječno kao i Edipov kompleks.“³⁴ Freudov pojam „jezivo“ izveden je iz „repeticije iste stvari“.³⁵ To je svjesno virenje u naš vlastiti „id“, u potisnute impulse. Garber ističe: „Što je doista osveta nego dramatičacija i akulturacija prisile repeticije?“³⁶ Freud je iznio teoriju da je, ubivši Hamletova oca i oženivši Hamletovu majku, Klaudije ispunio samu Hamletovu nesvjesnu želju.³⁷ To je, na neki način, Hamleta onemogućilo da osveti smrt svoga oca ubijanjem Klaudija, a da pritom ne nanese gubitak samome sebi.³⁸

Proizlazeći iz Freuda, i Lacan ima vlastitu interpretaciju Shakespeareova *Hamleta*. Lacan je, međutim, napustio Edipovu poveznicu i krenuo vlastitim smjerom. U svome tekstu *Želja i interpretacija želje kod Hamleta*³⁹ Lacan tvrdi da je svrha njegova teksta „pokazati tragediju želje, to jest, takvu kakvom se mi bavimo u psihoanalizi“. Lacan upućuje na svoje teorije o „objektu – uzroku želje“, žalovanju i stadiju zrcala kada raspravlja o tom komadu. Lacan *Hamleta* gleda kao dramu o čovjeku koji je „izgubio smjer svoje želje“. Lacan postulira da je Hamlet izgubio put vlastite želje i da je uhvaćen u želju svoje majke, čemu je uzrok smrt njegova oca. „Ovisnost njegove želje o Drugom subjektu oblikuje neprekinutu dimenziju Hamletove drame.“ Hamlet može reintegrirati taj objekt samo u žalovanju i smrti. Lacan također svoju teoriju stadija zrcala povezuje s Hamletom u liku Laerta. Laert je Hamletov dvojnuk (onaj koji mu je sličan). „Ja držim da je on duh od velike važnosti / i da je njegova suština tako dragocijena i rijetka te / – da kažem o njemu živu istinu – njegova se prava / slika i samo u ogledalu, a tko bi ga inače / htio da naslika, naslikao bi samo njegovu sjenu, ništa / više.“⁴⁰ Kao i u Lacanovu objašnjenju stadija zrcala, i Shakespeare priznaje pojavu agresivnosti koja je posljedica zrcalnog odnosa. „Onaj s kojim se boriš onaj je kojemu se najviše diviš.“⁴¹

Rikard III.

Manje je bilo riječi o Shakespeareovu komadu koji se ovdje propituje, o *Rikardu III*. Međutim on nije u cijelosti nestao iz rasprave. U svome tekstu iz 1916. *Neki karakterni tipovi iz psihoanalitičke prakse*⁴² Freud lik Rikarda smješta u odjeljak „iznimaka“. Njegovo je temeljno uvjerenje bilo da je Rikard ostao u carstvu načela ugođe i da nije uspio krenuti prema carstvu načela stvarnosti. Freud tvrdi da je Rikardova podmukla ambicija posljedica njegova deformiteta iz djetinjstva. „Iskoristit ću ovu prigodu da ukažem na figuru koju su stvorili najveći pjesnici – figuru u čijem je karakteru zahtjev da se bude iznimno tijesno povezan s okolnostima prirodenoga nedostatka i njima je motivirana.“⁴³ Freud kaže da mi kao publika, usprkos tomu što Rikard tvrdi da je postao nitkov iz dosade, vjerujemo da to proistječe iz nečeg dubljeg i upravo to uvjerenje otvara put našim simpatijama prema njemu. „Rikard je golemo uvećanje nečega što pronalazimo i u samima sebi. Svi mislimo da imamo razloga predbaciti prirodi i svojoj sudbini zbog prirodnih i dječjih nedostataka; svi zahtijevamo odštetu za prve rane našem narcizmu, našem sebe-ljublju.“⁴⁴

Freud iznosi argument da je Shakespeare napisao taj lik na način da stvari ostavlja otvorenim za interpretaciju, dopuštajući nam time da činimo ono najbolje što činimo kao publika: da pronađemo nešto s čim se poistovjećujemo. „Riječ je, međutim, o istančanoj ekonomiji umješnosti pjesnika koji svome junaku ne dopušta davanje otvorenoga i cjelovitoga izraza svih svojih skrivenih motiva. Tim nas sredstvima obvezuje da ih nadopunjujemo; on angažira našu intelektualnu aktivnost, odvrća je od kritičke refleksije i drži nas čvrsto poistovjećeni s našim junakom.“⁴⁵ Nekoliko je psihoanalitičkih teoretičara komentiralo Freudovu analizu Rikarda i povezaloo manjkavosti njegove osobnosti s njegovim deformitetima.⁴⁶

Druge analize, druga djela

Mnogi su rani feministički pisci preuzeli psihoanalitički pristup interpretiranju Shakespearea, koji je obuhvaćao rodne uloge i seksualnost.⁴⁷ U novije vrijeme „Lakanovska je psihoanaliza nadahnula svježe uvide u šekspirovski opus koji se pobliže usredotočuje na jezik (vidi, primjerice, Enterline, 1995; Lupton i Reinhard 1993).“⁴⁸

Mnogi su drugi psihoanalitičari govorili o Shakespearu u njegovim djelima kao o produžetku frejdovske i lakanovske teorije psihoanalize. Bronson Feldmen⁴⁹ raspravlja o Shakespearovoj *Komediji zablude* s referencijom na frejdovske teorije o fantazijama nastalim u ranom djetinjstvu i melankoličnoj depresiji. Psihoanalitičari su naširoko pisali o Freudovoj analizi *Macbetha*, a svaki je od njih na tu analizu dodavao i svoju.⁵⁰ Goldstein⁵¹ rabi lakanovsku teoriju da bi raspravljao o pitanju krize identiteta u *Snu ivanjske noći*. Sokol⁵² primjenjuje Lacanova označitelja i topiku fetiša na *Mletačkog trgovca rabeći* Lacanovu raspravu o Poevu *Ukradenom pismu*. U tekstu *Infantile Fantasies in Shakespearean Metaphor: 1. The Fear of Being Smothered*⁵³ Rothenberg se referira na nekoliko Shakespearovih djela, kao što su *Venera i Adon*, *Tit Andronik*, *Romeo i Julija*, *Rikard III.* i druga, raspravljajući pritom o strahu od davljenja i proždiranja od prededipovske majke. Neki su psihoanalitičari opširno analizirali i Shakespearu i njegova djela.⁵⁴ Psihoanalitičari su također upućivali na šekspirovsku literaturu i likove da bi poduprli kliničke predodžbe vlastitih pacijenata, na primjer Seidenbergova usporedba njegova pacijenta sa Shakespearovim Koriolanom.⁵⁵

Jezik

Što nas to, kao psihoanalitičare, vuče prema Shakespearu? Naravno, moglo bi se reći da su to praiskonske teme koje izbijaju, već skicirane u Freuda i Lacana (tj. Edipov kompleks, žudnja i žalovanje), no moja hipoteza ide mnogo dublje. Njeno se počelo može pronaći u temeljnom interesu zajedničkom svoj trojici velikana: u jeziku. Jezik je središnje mjesto frejdovske teorije (vidi *Tumačenje snova*, *Psihopatologija svakodnevnog života te Dosjetke i njihov odnos prema nesvjesnom*), a Lacan je, zauvijek frejdovac, nastavio održavati taj zamah u svojoj formi psihoanalitičke teorije (vidi *Rimski razgovor*). Međutim, mora se ustvrditi, kada je riječ o interesu za jezik, Shakespeare ih sve nadvisuje.

[Tkivo jezika] posebno je povezano s poštivanjem značenja u punom smislu riječi; ... kako su izgrađeni obrasci mišljenja, ne samo posredstvom emotivnih riječi i snažnih predodžaba već i posred-

stvom povezanosti riječi koje ih okružuju; i kako si mi možemo dopustiti da bilo koju riječ uzmemo zdravo za gotovo, jer sve doprinosi teksturi mišljenja i dio je cijelog tkiva, posredstvom kojeg dolazi mo do obrazaca i stadija pisanja.⁵⁶

Shakespeare je na nekoliko načina uzeo jezik da mu bude osobno oruđe, upotrijebljeno da preoblikuje i manipulira. Kao i u psihoanalizi, i on je predobro znao da je ono što se čulo jednako važno kao i ono što je rečeno. Slijedi nekoliko načina na koje je Shakespeare rabio jezik, što će biti važno kada bude riječ o analiziranju komada *Rikard III.* u dolazećim poglavljima, ali i u analizi bilo kojega Shakespearova teksta.

U vrijeme kada je Shakespeare pisao tekstovi su bili sačinjeni od stihova i proze. Stih je predstavljao svakodnevni govor lika:

Sve prilike me, gle, optužuju
I potiču mi tromu osvetlu!
O – što je čovjek, ako mu je glavni
Života cilj i blago najeće
Da spava i da jede? Samo stoka
I ništa drugo.⁵⁷

Stih se u tekstu uvijek predstavlja kao stupac s velikim slovom na početku svakoga retka. Sačinjen je od deset otkucaja: *te tum te tum te tum te tum te tum*. Na to se misli kad se govori o „jampskom pentametru“. Započinje nenaglašenim slogom poslije kojeg slijedi naglašeni. To je bio, kao što rekoh, stil pisanja u to vrijeme. Zanimljivo je da je Shakespeare preuzeo taj stil i poigrao se njime. Počeo je uvoditi jedanaesti udarac u redak stihova kako bi predočio razdoblja emocionalne važnosti u govoru. To bi osjetljivo, dobro uvježbano uho publike naviknute na jampski pentametar odmah uočilo i to bi bilo povod da se zabilježi ono što je rečeno – kao što psihoanalitičar bilježi neregularnosti u govoru. Primjer toga možemo vidjeti, vjerojatno, u najslavnijem Shakespearovu stihu: „Bit, ili ne bit – to je pitanje!“ Spomenuti je jedanaesti slog dodatni nenaglašeni udarac na kraju stihova (tj. „nje“) i on mijenja cijelu reakciju na tu misao. Shakespeare je toj rečenici dao feminilan završetak. On to čini samo onda kada je iskaz povezan sa snažnom emocijom.⁵⁸ Zanimljivo je da njegovi feminilni završeci izjednačeni s emocijom, a pose-

bno ovaj – „bit ili ne bit...“ – zahvaćaju isto ono pitanje koje Lacan povezuje sa ženama: biti ili ne biti falus.⁵⁹

Proza, s druge strane, slični ulomku u knjizi. Ona se u šekspirovome tekstu rabi samo u trenucima velike komičnosti, velike ozbiljnosti, kada lik nešto logično objašnjava ili se osjeća samosvjesno. Toj iznenadnoj promjeni stiha u prozu svjedočimo kada Hamlet odbija Ofeliju. „Zašto da radaš grešnike?“ Hamlet se osjeća samosvjesnim jer ga promatraju Klaudije i Polonije, koji su skriveni. Shakespeare je u svojim komadima dao vrlo malo naputaka i tek promatrajući kako se služio jezikom i kako ga je pisao glumci mogu interpretirati kako se njihov lik osjeća i zašto.⁶⁰

Drugi primjer njegova ovladavanja jezikom jest građenje stiha umetanjem dviju (često suprotstavljenih) slika u svaki redak kako bi se slušača držalo zainteresiranim. To se zove antiteza i vrlo je česta u Shakespearovim djelima.

O, raspani se, okaljano meso,
Rasplini se, rastopi se u rosu!
O, zašto Vječni zapovijed je dao.⁶¹

Najvažnije riječi Shakespearovih likova nalaze se na kraju redaka. Zbog toga što se često događa da ljudi prirodno većinu svoje pažnje posvećuju početku rečenica, Shakespeare je pisao tako da je izazivao promjenu ili podizanje intonacije na krajevima redaka kako bi ih publika čula.⁶²

Druga zanimljiva stvar u vezi sa Shakespearovim upravljanjem jezikom jest način na koji je rabio samoglasnike. Samoglasnici u njegovu govoru predstavljaju emociju lika, dok suglasnici predstavljaju informativni govor. „O, raspani se...?“ sadrži otvorene samoglasnike, što znači da je lik emocionalno otvoren. Međutim kada Hamlet hini ludilo, njegovim govorom dominiraju suglasnici i on se čini oklaštrenim i kratkim. O je iskonski glas i mnogi glumci smatraju da ga je teško rabiti na pozornici jer izaziva smetenu i nelagodnu.⁶³ To ne iznenađuje posvetimo li se fenomenu iz psihoanalitičke perspektive. O je glas blizak Realnome. To je glas nastao tijekom orgazma i glas nastao prilikom žalovanja.

Vratimo li se nakratko Lacanu, možemo uočiti da je i Lacanu i Shakespearu zajednička važnost klizanja označitelja i poigravanja riječima. „Jedna od Hamletovih funk-

cija jest upuštanje u neprestanu igru izmišljanja riječi, igru riječima, dvosmisleno izražavanje riječi – poigravanje dvosmislenošću.“⁶⁴ Lacan tu zaigranost smješta u ulogu luda u Shakespearovim djelima: „Ono što oni kažu u osnovi se odvija putem dvosmislenosti, metafore, igara riječi, zamišljaja, uglađenoga govora – ta su zamjenjivanja Shakespearovu teatru dala stil, živopisnost, što je osnova njegove psihološke dimenzije.“⁶⁵ Ta je dvosmislenost, prema Lacanu, prisutna u Hamletu. On ukazuje na osobit način na koji Hamlet hini ludilo – ostavljajući dojam da ideje ubire iz zraka i dajući tom govoru manikjalnu kvalitetu. Sve to čini pomoću jezika. Pomoću jezika se sve događa – u njemu oni „bivaju“. „Upravo na toj zaigranosti [jezika], što nije samo igra maski već igra označitelja u dimenziji značenja, počiva sam duh te igre.“⁶⁶ Shakespearovi likovi govore da bi postojali, kao što lakanovski subjekt mora dospjeti u jezik da bi postojao. Upada u oči koliko se sličnima doimaju diskursi psihoanalize i šekspirovske interpretacije. To bi moglo biti stoga što je psihoanaliza ljudska znanost. Ona predstavlja ljudsku intuiciju. Jasan primjer toga možemo vidjeti u sljedećem citatu Cicelyja Berryja, redatelja glasova u Royal Shakespeare Company: „Jezik u nama odjekuje na duboke i neočekivane načine i vjerujem da ne možemo zahvatiti puno značenje teksta sve dok ga glasno ne izgovorimo: s razumijevanjem njegova značenja, ali ne lišavajući ga ni njegove emocionalne ni njegove logičke istine.“⁶⁷

U Hamletovu savjetu glumcima Shakespeare nudi svoj savjet publici: „Govorite, molim vas, taj govor.“ U tom govoru vidimo Shakespearu kako instruirati glumce kako da se služe njegovim tekstom. Njegova strana važnosti izgovorene riječi probija se jednako, ako ne i više nego što će se Freudove ili Lacanova ikad probiti. Međutim, ona nije započela s *Hamletom*. Jezik je kritičku ulogu igrao i u Shakespearovim ranijim djelima, naime u *Rikardu III.*

Drugo poglavlje: pitanje strukture

Rikard psihopat

Iako još ne postoji klinički prihvaćena definicija psihopata, općenito ih se smatra pojedincima s „antisocijalnim poremećajem osobnosti, koji se manifestira u agresiv-

nom, pervertiranom, kriminalnom ili amoralnom ponašanju bez empatije ili kajanja.“⁶⁸ Hare tvrdi da se psihopati služe „karizmom, manipulacijom, zastrašivanjem, seksualnim odnosom i nasiljem“ kako bi kontrolirali druge i zadovoljili vlastite potrebe.⁶⁹ On tvrdi da im nedostaje empatije; da slobodno krše društvene norme bez doživljavanja krivnje ili kajanja.⁷⁰ Shakespeareov Rikard iz Gloucester portretiran je kao netko tko djeluje kao psihopat.

Rikard je u najmanju ruku briljantan. On uspijeva ubiti jedanaestero ljudi a da ih gotovo i ne dotakne. On je ta bešćutna i bezobzirna djela izveo na sebi najbližima zbog svoje ambicije da se dočepa kraljevske krune. Rikard svojim šarmom pridobiva osobu za osobom dok istovremeno plovi plimom krvi i patoloških laži. On se jezikom služi šarmantno i mudro, a njegov je smisao za humor mračan ali provokativan. Dok njegova brata Clarencea odvođe prema tornju, Rikard kaže: „Njegovo se veličanstvo sprema / da nanovo u Toweru vas krsti“, dobro znajući svoje namjere da Clarence tamo utopi i ubije.

O Rikardu se govorilo kao o najgorem od svih Shakespeareovih likova.⁷¹ Nazivali su ga „zlim čudovištem“, „zbijskim utjelovljenjem đavla.“⁷² Čak i u samom komadu kraljica Margareta, koja ga je prozrela, Rikarda karakterizira kao „svinju što ruje, nakazu!“⁷³ Prema Oestreich-Hart⁷⁴ Rikarda se opisivalo i kao „neustrašivog ratnika“, „komični ili satirični Grijeh“, „dijaboličnog Machiavela“, „bezdušnu hulju senekijanske melodrame“ i „prezreno dijete“. No pokazuje li sve to da je on psihopat? Promatrajući sve njegove okrutne postupke, možda se tako i može činiti, ali dopustite mi da iznesem jednu vrlo važnu pojedinost: prema kraju komada Rikard pokazuje znakove kajanja i straha. To su dvije fundamentalne karakteristike koje se nikad ne pronalaze kod pravog psihopata.

U Rikardovu se liku mogu pronaći mnoge karakteristike koje odražavaju psihopata. Katalog psihopatije – revidiran (PCL-R)⁷⁵ rabi se kao oruđe u dijagnosticanju psihopatije kod individua. Rezultat 30 ili iznad toga dovoljan je da bi se individu određilo kao psihopatsku. Međutim, mnogi nepsihopatski kriminalci na toj ljestvici ostvaruju rezultat oko 22. U taj raspon spada i Rikardov karakter. On doista pokazuje obilježja agresivnog narcizma, kao što su površan šarm, patološko lažanje, manipulativno i bešćutno ponašanje i neprihvatanje odgovornosti za

svoje postupke: „Pa se činim / ko svetac kada ponajviše glumim đavla.“⁷⁶ Njegov način života odstupa od društvenih normi, što se očituje u potrebi za stimulacijom, slabo kontroliranom ponašanju, neodgovornosti i mnogim kratkotrajnim bračnim odnosima: „Moja će bit; al neću držati je dugo.“⁷⁷ Sve te osobine, međutim, ostvarene na različitim stupnjevima intenziteta, Rikarda ne određuju kao psihopata. Rikardov trenutak kajanja pojavljuje se u petom činu kada ga u snu posjećuju svi oni koje je ubio. Budi se u panici, prestravljen i nesiguran u sebe te izgovara dirljiv solilokvij.⁷⁸

Stoga se mora zaključiti da Rikard nije pravi psihopat, iako se ponaša psihopatski. Lik Rikarda stvorio je vlastiti lik, onaj psihopatski, no taj lik u Rikardovojnutri (su)postojati, s obzirom na to da mu njegovo pravo sebstvo to ne dopušta. Njegovo je pravo sebstvo sposobno za krivnju, kajanje i strah. Te će osobine u konačnici izbiti na površinu uzrokujući njegovu propast.

Kajanje

Prema Greenblatu:⁷⁹

Shakespeare prati svoj izvor u kronici koja kaže da Richard nije mogao spavati uoči svoje smrti jer je osjetio neuobičajenu griznju savjesti. Premda ga krasi *staccato* žustrina, taj je solilokvij kao način ocrtavanja unutarnjega sukoba shematičan i mehanički, kao da u liku na pozornici naprosto postoji još jedna majušna pozornica na kojoj lutke izvode uličnu predstavu.

Ja se ne slažem s Greenblattovom interpretacijom tog prizora i predlažem gotovo suprotno od toga. Rikard je sve dotle glumio lik, no tu se, u tom prizoru, otkriva njegova prava osobnost – nama i njemu samome. Panika očigledna u „*staccato* žustrini“ i korištenje feminilnih završetaka čini ga, ne „shematičnim i mehaničkim“ već sirovim i emocionalnim.

Da bismo se vratili na Shakespeareovu uporabu jezika iz prethodnog poglavlja važno je ponovno naglasiti da Shakespeare uvodi samo jedanaesti slog/naglasak u stih kad je to emocionalno relevantno. U tom posebnom solilokvijumu možemo izbrojiti devet feminilnih završetaka. To je poprilično velik broj za svaki lik, posebno za onaj kojeg se

portretira kako stoičkog psihopata. Redci u kojima pronalazimo te feminilne završetke otkrivaju dosta toga u smislu tipike krivnje i kajanja. „O kukavička savjesti, što mene moriš!“ U tom retku uočavamo da su istaknuti samoglasnici, što znači da je lik emocionalno otvoren. Ta rečenica dolazi odmah nakon što Rikard shvati da je sanjao. Time se urušava njegov obrambeni mehanizam. Taj san, taj nesvesni mehanizam, olabavio je stisak koji je zgrabio njegov lik hulje. On iznenada shvati da je ubojica. „Ima li ubojice ovdje? Ne. Da, ja sam.“ Rikard počinje propitivati je li on taj koji je postao takav zlotvor ili je to lik koji je glumio.

Rikardov zaključni stih sadržan je u ovome: „Duše svijuu što ih ja umorih.“ Ovdje on po prvi put s emocijom govori o ubojstvu. Shvaća da on više ne igra ulogu, a oni koje je ubio nisu glumci na pozornici. U tom prizoru Rikard iskusi kajanje. U ubojstvima govori kao o „mrskim djelima što ih svrših sam od sebe“. Kaže da njegova savjest ima „tisuću raznih jezika“ od kojih svaki sa sobom donosi nekoliko priča. „A svaka priča sudi da sam bezdušnik.“ On zna da je pogrešno ono što je učinio i osjeća se krivim zbog toga. „K sudištu vrve, i svi viču: Kriv je, Kriv je.“ Predviđa da mu dolazi kazna „sutrašnjom osvetom na Rikardovoj glavi.“ Prema Blumu,⁸⁰ Shakespeare je upisao emociju u Rikardov lik kako bi bila i latentna i manifestna. Freud iznosi da Rikardov očigledni nedostatak krivnje zapravo ima veze s nesvesnom krivnjom koju posjeduje. Njegov neuspjeh da prihvati načelo realnosti omogućuje mu da podmukle postupke izvodi bez očigledne empatije. Ta je nesvesna krivnja ukorijenjena u krivnji koju osjeća kao posljedicu njegova deformiteta i prepuna je osjećaja uvjerenosti u vlastito pravo.

Rikard neurotičar

Sav svijet je pozornica;

A ljudi, žene u njoj glumci samo.⁸¹

Uvijek sam osjećala da taj citat nije iz *Kako vam se sviđa* već iz *Rikarda III.* jer sažima upravo ono za što se čini da Rikard vjeruje. Teoretičari i kritičari Rikarda su prikazali kao hulju i psihopata. Ipak mi, kao promatrači, ne uspijevamo osjetiti dublji smisao prezira prema njegovu liku, što obično prati tako opisane figure. Bi li to moglo biti, kao što

vjeruje Freud, zbog simpatije ustrojene u nama koju osjećamo dok gledamo Rikardove deformitete? Ili bi to pak moglo biti zbog fantastične forme kroz koju svjedočimo strašnim nedjelima? Sve je to samo jedan čin, komad unutar komada. Rikard, kao jedina osoba svjesna toga komada, sam sebe situira kao onoga tko povlači konce. On nas, publiku, čini suučesnicima objelodanjujući nam, i samo nama, svoj podmukli plan.

„Fantazija omogućuje užitek svojstven želji.“

Neurotiku su fantazija i želja međusobno isprepletene. Vjerujem da je Rikard, u Shakespeareovu iskazivanju historijske figure, neurotik, a ne psihotik, pervertit ili psihopat, kako ga se teorijski opisivalo.⁸² „Postupati izravno i učinkovito doista je jedna od najtežih stvari koje neurotik može učiniti.“⁸³ Rikard u ovom komadu, iako je u pozadini svih jedanaest ubojstava, zapravo ni prstom nije maknuo da bi izveo ta djela. Rikard nikad izravno ne djeluje, osim u neposrednoj bitci – gdje su pravila ubojstva malo labavija. „Ako je objekt u kojem libido može pronaći svoje zadovoljenje uskraćen u stvarnosti, to je izvanjska frustracija. Po sebi ona je neoperativna, nepatogena, sve dok joj se ne pridruži frustracija iznutra.“⁸⁴ Rikard u prvom činu, prvi prizor, odlučuje postati zločesti dečko. Nemamo pojma koliko je ozbiljan kada iznosi tu tvrdnju publici jer se to zbiva u prvom činu. Kako bi postao „bezdušnik“ a ne običan razbojnik, Rikard si mora postaviti konkretne ciljeve. Dogodi se da Rikard odabire prividno apsurdne ciljeve, koje je gotovo nemoguće ostvariti. U istom solilokvijumu on nam govori kako je glavni razlog zbog kojeg je postao bezdušnik to što svi njegovi drugovi uživaju u ženama, dok njega one neće ni pogledati.⁸⁵ A opet, prvi mu je cilj udvarati se ženi, ženi koja ima svako pravo da ga mrzi. Nakon uspjeha tog susreta Rikard se doima nekako šokiran, čak zgranut.

Tko ikad ženu u tom stanju zaprosi?

Tko ikad ženu u tom stanju osvoji?

Ovdje se Rikardova izvanjska frustracija spaja s onom unutarnjom. Njegova je fantazija postala potencijalna stvarnost. Freud kaže da unutarnja frustracija „mora proizaći iz ega, a libido mora dovesti u pitanje pristup drugim objektima, kojih se sad nastoji dočepati. Tek se tada

pojavljuje konflikt i mogućnost neurotične bolesti, tj. zamjenskog zadovoljenja ostvarenoga zaobilazno pomoću potisnutoga nesvjesnog.⁸⁶

Želja

„Želja je uvijek ono što je upisano kao reperkusija artikulacije jezika na razini Drugoga.“⁸⁷ Dokaz o Rikardovoj neurozi pronalazimo već u prvome monologu: „Odlučio sam tvrditi biti bezdušnik.“ Rikard ovdje priznaje da on nije prirodno bezdušnik. On govori o svojoj želji. Želi ulogu bezdušnika zato što se ne može uključiti u radosne objube, koje uzimaju vrijeme drugima. On donosi svjesnu odluku da sebi stvori lik koji će igrati kako bi si osigurao neku zabavu za vrijeme dok zemlja uživa mir. Rikard pokreće niz želja, koje želi zadovoljiti, ali koje ga nikad istinski ne zadovoljavaju. Na kraju krajeva „zadovoljenje ... ubija želju“⁸⁸ kod neurotika. Rikard nastoji osvojiti gospu Anu, ženu koja ga više od bilo koga drugog ima pravo mrziti u tom trenutku u komadu, jer je upravo on u bitci ubio njezina muža i svekra. „Opsesivna osoba želi nešto što je neostvarivo, ostvarenje njegove... želje stoga biva strukturno nemoguće.“⁸⁹ Trebalo bi biti nemoguće zavesti gospu Anu. Rikard se ruga njezinu prihvaćanju njegovih napora da je zavede.⁹⁰ Međutim, istog trena kad mu to uspije, on je svršio s njom: „Moja će biti; al neću držati je dugo.“⁹¹

Rikard se prebacuje na svoj sljedeći željeni objekt – krunu. Opet, to bi se trebalo činiti nemogućim ostvarenjem jer je četvrti u redu po pitanju prava da postane kralj. Stoga ubija svoga brata, čeka na smrt drugoga bolesnog brata, preostala dva mlada princa proglašila nezakonitima i preuzima nagradu. Sve su to samo prepreke. „I u historiji i u opsesiji prepreke se pronalaze ispred svakog mogućeg ostvarenja želje.“⁹² Rikard konačno postaje kralj. No još ne doživljava zadovoljenje koje je očekivao da će steći takvim pothvatom. Kreće još jedan korak dalje i ubija dva princa, nadajući se da će potaknuti kraljevski osjećaj kojem se nada. Međutim, njegova želja više ne postoji. Ona se ne nalazi u objektu i stoga ne može biti zadovoljena stjecanjem pristupa tom objektu. „Ljudska želja nema, strogo govoreći, objekta.“⁹³ Stoga se pred Rikarda postavlja pitanje: kuda dalje?

Prije nego što razmotrimo Rikardove završne postupke važno je napraviti bilješku o njegovoj nesvjesnoj želji, odnosno uzroku njegove želje. „Muškarčeva je želja da ga želi Drugi“, a u Rikardovu slučaju prvi Drugi: majka. Rikard nikad nije istinski iskusio želju svoje majke u djetinjstvu⁹⁴ i to dovodi do toga, prema mojoj teoriji, da je on nesvjesno pokušava iskusiti u ovoj fazi života. Majčina je želja ostala kod oca prilikom Rikardova rođenja. Majka nije pokazala zanimanje za njegovo preuranjeno, deformirano sebstvo. Rikard je doživio regresiju na edipovsku situaciju, gdje pokušava zauzeti mjesto svog oca, kralja, kako bi iskusio želju svoje majke. Rikardova prava želja – da majci bude uzrokom želje, da bude poželjan kralj – ne uspijeva se ostvariti. Njegova ga majka javno proklinje dokazujući mu da on nije uzrok njezine želje. Budući da još nije u potpunosti bez opcija, Rikard se okreće drugoj majci, kraljici Elizabeti, i pokušava je navesti na zavodjenje njezine kćeri u svoju korist. Rječitost njegova jezika je izbljednula i mi ne uspijevamo svjedočiti istoj onoj raskoši strasti kojom je udvarao gospi Ani. U završnom ga činu vidimo kako odbija krunu jer je tada već shvatio da je ostvario svoju istinsku želju: postati bezdušnik. „Ja sam bezdušnik.“⁹⁵ On odustaje od fasade da bude kralj. „Kraljevstvo za konja!“⁹⁶ Rikard se jedino osjećao dorastao, svom istinskom biću, kada se nalazio u bitci i to je ono kamo sada juri. On skida masku lika bezdušnika koji je stvorio i vraća se svom istinskom sebstvu, gdje pronalazi kraj svoj želje u smrti.

Bilješka o perverziji

„Želja je obrana, obrana usmjerena protiv prelaženja granice u *jouissance* [užitak].“ Pervertit odbija odustati od svoje želje nakon što se suoči s Drugim. Perverzija je posljedica parcijalnog neuspjeha očinske metafore i pokušava natjerati Drugoga da proglašila zakon. Moglo bi se spekulirati o tome je li Rikard sličan perverznom subjektu u tome što priznaje zakon, ali odabire sebe isključiti iz njega. Odvaja se od stvarnosti i ostaje u načelu užitka. Pervertit sebe stavlja u položaj objekta kako bi popunio manjak Drugoga. Rikard pokušava postati kraljem kako bi popunio rupu kraljevskog oblića u majčinoj želji. Međutim, ovdje leži razlika između Rikarda pervertita i Rikarda neurotičara. Perverzni subjekt nikad ne dovršava

svoje putovanje u simboličko. On želi ostati objekt svoje majke, netko koga ona od djetinjstva voli i obožava, umjesto nekoga čijim se imenom može ponositi. Rikardu je njegovo ime vrlo važno. On koristi ime koje dijeli sa svojim ocem i s preminulim kako bi se udvarao gospi Ani: „Plantage“. Njegovu mu ime služi kao izvor identiteta. „Rikard voli Rikarda.“ Njegov pad započinje tek nakon što mu majka prokune ime. Taj je tijek argumentacije prilično zadovoljavajući u dijagnosticanju neuroze nasuprot perverziji i mislim da je to jedan od razloga za Rikardovo stvaranje psihopatskog lika. Istraživanje me dovelo do pozicije gdje je psihopat u tijesnom odnosu prema strukturi perverzije. Rikardovo istinsko sebstvo nije vođeno objektom već željom. „Želja je proizvod jezika i ne može se zadovoljiti objektom. Imenovanje majčine želje silii dijete na napuštanje svoga položaja objekta i tjera ga na potragu za neuhvatljivim ključem njezine želje.“⁹⁷

Jezik

Jedno drugo područje koje dokazuje Rikardovu neurozu jest njegova uporaba jezika. „Neurotski simptom igra ulogu jezika [*langue*] u kojem se može izraziti potiskivanje.“⁹⁸ Rikardovo deformirano tijelo reprezentacija je toga kako je njegova majka gledala njegov nezreo oblik pri rođenju. Lacan kaže da „medij koji simptomi usvajaju jest tijelo ispisano jezikom, tijelo prepuno označitelja.“⁹⁹ Rikard stvara lik koji nakon ostvarenja svojih ciljeva ispisuje svoja deformirana obilježja označiteljima koje je stvorio za svoj lik, dopuštajući svojim deformitetima da budu uređeni na takav način da zbog njih više ne izgleda onemoćalo i osakaćeno, već kraljevski i moćno. „Da smisle krojeve i urese mi tijelo.“¹⁰⁰ Tek kad odbaci taj lik u petom činu on se suočava sa svojim izvornim oblikom („zavijte mi rane“)¹⁰¹ i njegovim istinskim označiteljima.

Kako bi bila prepoznata, želju se mora izgovoriti. „Tek kad se formulira, imenuje u prisutnosti drugoga, ta se želja, kakva god bila, prepoznaje u punom smislu riječi.“¹⁰² Rikard koristi publiku da bi artikulirao svoje svjesne želje. No Fink ističe: „Postoji granica do koje se želja može artikulirati u govoru zbog fundamentalne inkompatibilnosti želje i govora.“¹⁰³ Dokaz toga možemo vidjeti u Rikardu čiji govor počinje slabjeti što se više približava toj želji.

Lik Rikarda poznat je po svojoj iznimnoj duhovitosti i vještoj uporabi jezika. On ga koristi kao alatku tijekom cjeloga komada. On upravo jezikom sije sve svoje sjemenje i ostvaruje sve svoje ciljeve. Rikard igra ulogu nekoga tko je neretoričan. Svojim „iskrenim“ riječima zavarava svoje najbliže. Unatoč tomu što je podmetnuo slovo G¹⁰⁴ kao ime kojeg bi se kralj trebao bojati, što je dovelo do Clarenceova utamničenja, Clarence i dalje brani njegovu čast odbijajući povjerovati da je Rikard poslao njegove ubojice: „O, nemoj ga klevetati jer on je dobar.“¹⁰⁵ On također vara svoga dobrog prijatelja Hastingsa, koji za Rikarda kaže:

Nijedan čovjek... u kršćanskom svijetu
ne krije manje svoju ljubav ili mržnju
od njega. Jer mu već po licu znate srce.¹⁰⁶

Rikardove retoričke vještine postaju, međutim, najingenunije kada se udvara gospi Ani. On je osvaja velikom lakoćom služeći se samo riječima. Taj se prizor odvija na početku komada nakon što eksploira Rikardova želja. Kada promatramo prizor udvaranja između Rikarda i gospe Ane, možemo uočiti neka zanimljiva zbivanja u tekstu. Čini se da su gospa Ana i Rikard zaglavjeni u dvoboj jezika.¹⁰⁷ Oni cijelo vrijeme međusobno dijele jezik.¹⁰⁸ Povremeno jedno drugome završavaju retke i konstantno u repliciranju koriste metaforu onoga drugog.¹⁰⁹ To slušača navodi da bude zaigran i može se interpretirati kao koketna razmjena riječi, a ne kao zlobna pokuda. Kasniji pokušaj da od kraljice Elizabete dobije ruku njezine kćeri manje je uspješan pothvat. „Ta dva govora obilježavaju polove Rikardova vrhunca i pada, a ti su pak polovi obilježeni uspješnom odnosno neuspješnom retorikom.“¹¹⁰ Njegov postupni pad pokreće upravo majčina uporaba jezika protiv njega. „Najočigledniji znak nereda raspad je jezika, neuspjeh Rikardovih retoričkih strategija.“¹¹¹

Daljnji dokaz koketne naravi toga susreta nalazimo kada ga uspoređujemo s prizorima iz Shakespeareovih kasnijih komada. U *Romeu i Juliji* možemo vidjeti slične značajke u prizoru udvaranja. Romeo i Julija dijele proširenu metaforu; završeci njihovih stihova rimuju se jedni s drugima, a međusobno se poigravaju i flertuju jezikom onog drugog.¹¹² U jednom manje romantičnom ali jednako tragičnom komadu, pronalazimo drugi primjer ljubavnika koji

dijele stihove. U *Macbethu*, Macbeth i Lady Macbeth toliko su ritmički povezani da ne gube ni korak.¹¹³

LADY MACBETH

Čuh sove krik i zrikavce gdje zriču.

Ne reče l' nešto ti?

MACBETH

Kad?

LADY MACBETH

Sada.

MACBETH

Dok se spuštah?

Zanimljivo je da ti likovi kasnije u tom komadu, kad se odljubljuju, sve manje i manje razgovaraju.

Bilješka o psihozi

Lacan kaže da neurotik zaposjeda jezik, dok je psihotik zaposjednut jezikom.¹¹⁴ Prema Lacanu, struktura psihoze definirana je isključenjem. Isključenje je neuspjeh da se integriira očinska metafora, čime se subjektu zatvara put do simboličkog carstva. Kao posljedica toga, uporaba jezika psihotičkoga subjekta uvelike se razlikuje od uporabe neurotika; njihov se govor često odlikuje holofrazama i neologizmima. Psihotik ne može izmisliti nove metafore i ne može se igrati jezikom onako kako neurotik ima potencijala da to čini. „Premda je Schreber svakako pisac, on nije veliki pjesnik. On nas ne uvodi u novu dimenziju iskustva.“¹¹⁵

Može se zaključiti da je Rikard u okviru pitanja lakanovske strukture neurotik koji igra ulogu psihopata. O razlogu te podjele dalje se raspravlja u sljedećem poglavlju.

Treće poglavlje: „Ja sam ja“: regresija na stadij zrcala

U ovom poglavlju teorijski elaboriram da je Rikard doživio regresiju na lakanovski stadij zrcala kako bi postigao ugodnije razrješenje. Postoji mala sumnja da je Rikardov izvorni stadij zrcala obilježen gađenjem i odbijanjem njegove majke. Rikard se vraća na to mjesto u svome psihičkom razvoju kako bi pristupio voljenom obožavanju u

pogledu svoje majke kojeg je tako okrutno bio lišen u najranijem djetinjstvu.

Stadij zrcala

Stadij je zrcala drama čiji se unutarnji naboj ubrjava od manjkavosti do anticipacije – i koji cijelom subjektu, uhvaćenom u primamljivosti prostorne identifikacije, proizvodi niz fantazija koje se protežu od fragmentirane predodžbe tijela do oblička svoje totalnosti koje ću nazvati ortopedskim – i, posljednje, do pretpostavke oklopa otuđujućeg identiteta, koji će svojom rigidnom strukturom obilježiti cjelokupni mentalni razvoj malodobnog djeteta.¹¹⁶

Lakanovski stadij zrcala odvija se u dobi između šest i osamnaest mjeseci.¹¹⁷ Dojenče prvi put prepoznaje samo sebe kao cjelovito biće u zrcalu. To je prepoznavanje pojačano prisutnošću nekoga drugoga koji potvrđuje da opažena slika pripada tom dojenčetu. Općenito, dijete to iskustvo doživljava s osjećajem radosti, koji dijeli, u idealnom slučaju, prateći drugi. Dijete prepoznaje zrcalnu sliku kao samoga sebe i ego je rođen. Izbija osjećaj suparništva zbog sukobljavanja između percipiranoga cijeloga sebstva i fragmentiranog osjećaja o sebstvu koje je dijete iskusilo. Dijete prevladava posljedičnu agresivnost poistovjetivši se sa slikom, smještajući time ego u područje Imaginarnoga.

Rikardova regresija na stadij zrcala pokrenuta je završetkom rata. Rikard je sebe prije toga poistovjećivao s vojnikom zbog svoje vještine i ravnopravnog položaja na bojnopolju. Sada, u vrijeme mira, bez bitaka za Rikarda u kojima bi se mogao uspješno nastaviti dokazivati, on je natjeran na povratak u djetinjstvo – gdje se osjeća deformiranim i neželjenim.

I umjesto da jaše oklopljene konje, da plaši ustrašene protivničke duše, on sada lakonogo u sobi neke gospe poskakuje uz pohotan užitek lutnje.

Al ja što nisam krojen za udvorne varke.¹¹⁸

Rikarda je upravo žudnja za obožavanjem koju je stekao u bitci, uz ogorčenost što nije željen kao ljubavnik, dovela do odluke da se transformira u hulju koju ljudi opažaju

izobličivši time svoj um da bude deformiran kao i njegovo tijelo.

Lacan agresivnost smješta između ega i kopije;¹¹⁹ što se zbiva zbog percepcije cijeloga tijela u zrcalu koja se suprotstavlja fragmentiranim osjećajima koje subjekt doživljava unutar sebe. Iznosim hipotezu da je Rikardova percepcija bila izvrnuta. Rikard ne percipira cjelovitu sliku u zrcalu. Fluidnost i koordinacija koje doživljava u bitci susreću se s nekoordiniranim deformiranim tijelom odraženim u očima žena po povratku. U obratu teorije, Rikardova se agresivnost javlja nakon sukoba, ali ga vodi prema poistovjećenju s deformiranim, fragmentiranim slikom kako bi je umirio. Njegov je um izopačen podmuklom namjerom, a njegovi postupci postaju postupci nekoga tko nema superega.

Prije nego što nastavim govoriti o tom poistovjećenju, treba primijetiti da je koncept narcizma snažno povezan s konceptom agresivnosti. Lacanov koncept narcizma erotska je i agresivna privlačnost prema zrcalnoj slici.¹²⁰ Na početku toga komada Rikard u potpunosti odbacuje svoju zrcalnu sliku. On se čak boji pogleda na svoj odraz u sjeni.

Osim da svoju sjenu promatram na suncu i raspravljam na temu svoje nakaznosti.¹²¹

On tek nakon susreta s gospom Anom doseže stadij primarnoga narcizma – sebeljublje, koje proizlazi iz ljubavi drugih. Čini se da ga Ana smatra privlačnim, čak poželjnim:

... da sam sve dosad krivo mislio o sebi!
Mog mi života, premda ne razumijem zašto,
ona me smatra krasnim pristalim muškarcem.¹²²

On sada žarko želi stati pred ogledalo i uživati u svojoj sjeni:

Sjaj, sunce krasno, dok ogledalo ne stečem,
da mogu vidjeti svoju sjenu kad se krečem.¹²³

Lacan identifikaciju definira kao „transformaciju koja se događa u subjektu kada on prisvaja sliku.“¹²⁴ On specifičira dva stadija identifikacije: imaginaran i simbolički. Rikard se nalazi na razini imaginarne identifikacije, što je identifikacija s nečim što se nalazi izvan subjekta (tj. slike) i „subjekt strukturira kao suparnika samome sebi.“¹²⁵ Rikard, međutim, prihvaća proces otuđenja

uključen do krajnosti; odvojivši se u osnovi od lika hulje koji je stvorio u identifikaciji sa zrcalnom slikom. On taj lik u potpunosti smješta u područje Imaginarnoga. Primarna identifikacija stvara ego-ideal. Cilj subjekta je ostvariti simboličku identifikaciju, vodeći time do stvaranja ideal ega. To se zbiva zbog identifikacije s ocem u Edipovu kompleksu.¹²⁶ Rikard se nalazi na razini primarne identifikacije, ali teži prema simboličkoj identifikaciji. Freud ustvrđuje kako neuspjeh da se razvije središnji identitet može voditi do nemoći subjekta da ujedini unutarnje i vanjske svjetove.¹²⁷ Freud također ustvrđuje da je moguće identificirati i introjicirati jednu osobinu neke osobe: „Identifikacija je djelomična i krajnje limitirana i posuđuje jednu osobinu od osobe koja je objekt.“¹²⁸ Lacan vjeruje da je ta jedna osobina primordijalni simbolički uvjet koji, nakon što je introjiciran, stvara ego-ideal.¹²⁹ Rikard, u svojoj ambiciji da od svoje majke dobije pogled obožavanja, preuzima jednu osobinu (krunu) svog oca (osobe koju njegova majka već želi). Rikard teži biti kralj, nositi krunu i biti ponosno istaknut u očima svoje majke.

Imaginarno

Situiranje Rikardova lika hulje čvrsto u Imaginarno omogućuje nam razumijevanje njegova bezobzirnog stava prema ubojstvu i njegov očigledan nedostatak kajanja. Rikard u svome podmuklom stanju izvršava raznovrsne gnusne zločine. Potajno kuje urotu protiv svoje braće:

Spletke sam skovao i uvod pogibeljan
kroz pjana proročanstva, klevete i snove,
da njima svoga brata Clarencea i kralja
na smrtnu mržnju ganem jednog protiv drugog.¹³⁰

On zapovijeda da se ubije njegov brat i dvoje nevine djece ne pokazujući pritom ni nagovještaj oklijevanja ili krivnje. Dijete u igri fantazije lako izvodi ta djela i Rikard ovdje zauzima upravo taj položaj. On ne uzima u obzir simboličku relevantnost ubojstva koja počinu zato što je previše ukorijenjen u Imaginarno. Toliko je velika barijera između Imaginarnoga i Simboličkoga da Rikard nijedno ubojstvo ne uspijeva izvesti vlastitim rukama. Njegovi su postupci na neki način usmjereni prema njegovoj braći, što nije neobičajeno među braćom i sestrama u ranoj dobi; to je igra suparništva; i bez psihičkoga razvoja superega ti postupci ne nose sa sobom nikakve reperkusije (u to vrijeme).

Dokaz da Rikard prebiva u Imaginarnome može se pronaći u njegovoj sklonosti prerušavanju toga novog lika i u njegovu promatranju u ogledalu. To podsjeća na dijete koje se igra „prerušavanja“ ili na glumca kako se preobljuje u svoj lik prije izlaska na pozornicu.

Potrošit ću za zrcalo, i dvadesetak krojača ili više uzet ću u službu da smisle krojeve i urese mi tijelo.¹³¹

Kada se Rikard obraća publici, stječemo dojam da on igra igru. Doima se da publiku obavješćuje o tome koliko je uznapredovao u svojoj igri.

U tamicu zatvorih Clarenceova sina, a kćer mu nisko udah. Edvardovi sinci u krilu Abrahama snivaju, i Ana, žena mi, ovom svijetu laku noć je rekla.

Sad ja, jer znadem da Bretonac Richmond cilja na mlađahnu Elizabetu, kćer mog brata, i kroz tu sponu gleda ponosno na krunu, k njoj idem kao veselo i bodar prosac.¹³²

On i u publici traga za pogledom obožavanja. Međutim, kako njegov plan počinje propadati, on se sve manje i manje okreće publici dok polako shvaća da je njegova igra zapravo stvarnost.

Rikard o sebi govori kao o „veselom i bodrom proscau“, što nas vodi prema jednoj drugoj karakteristici, koja Rikarda smješta u Imaginarno. Čini se da Rikardu više libidonoznog zadovoljenja pruža čin udvaranja (služeći se svojim glasom) nego sam seksualni susret.¹³³ Možemo vidjeti jasan primjer toga prilikom njegova udvaranja gospi Ani.¹³⁴ Na početku Rikard je uzbuđen pa je tempo brz i igra duhovita. Ana odgovara pristajanjem na njegovu brzinu i duhovitost. Oni su zaglavljivi u retoričkom ritmu, koji pokazuje primjer Rikardove vještine kao „bodra prosca“. Rikard nadograđuje taj ritam, što vodi do referencije o Aninoj spavaćoj sobi. Ana polako gubi nadzor nad svojim jezikom i zastajkuje u govoru otkrivajući tako Rikardu da njegovo zavodjenje uspijeva.

ANA
Ne bilo počinka u odaji gdje ležiš.

RIKARD¹³⁵

I neće, gospo, sve dok s vama ne legnem.

ANA

Nadam se.¹³⁶

Rikard zna da je ima. Ona je blizu da mu da sve; ona je pred orgazmom kada Rikard odlučuje usporiti njihov retorički ritam i produžiti taj ugodni susret.

Znam da neće. Al okanimo se, umilna lady Ana, oštre svade duha i nešto blažeg načina se prihvatimo.¹³⁷

Rikard započinje govor o smrti optužujući Aninu ljepotu kao uzrok smrti i, stoga, održavajući tu seksualnu interpretaciju, kao uzrok orgazma. Retorički tempo ubrzava do točke gdje Ana pljuje u Rikardovo lice. Rikard to doživljava kao njezinu orgazmičku predaju. „Još ne izađe otrov s tako slatka mjesta.“¹³⁸ Ana odobrava njegovo zavodjenje izgovarajući: „No, dobro, zadjeni taj mač.“¹³⁹

Uloga žena

Žene u tom komadu – poimenice gospa Ana, Rikardova majka i kraljica Elizabeta – označavaju Rikardovo napredovanje u njegovoj regresiji prema stadiju zrcala. Udvaranje gospi Ani poslužilo je kao čin zagrijavanja. Upravo je taj uspjeh prividno nemogućega zadatka Rikardu ulio povjerenje u njegovo ponovno proživljavanje stadija zrcala. Shvatio je kako je moguće da ga žena poželi. Veći dio ostatka tog komada potrošen je na pripremanje glavnoga čina: suočenja s njegovom majkom. On pred nju planira stati kao kralj i suočiti se ne s gnušanjem već s obožavanjem i željom. Međutim, to je suočavanje preuranjeno i Rikard je nepripremljen. On pokušava negirati to suočavanje zaglušujući njezine riječi.

Jeknite, trube! Bubnji, udrite! Da nebo ne čuje kako ove lajavice grde pomazanika Božjeg. Udarajte, kažem. Budite strpljive i sa mnom postupajte na lijepe, ili zaglušnom ću ratnom bukom ovako više kričanje utopiti.¹⁴⁰

Njegov pokušaj propada, suočavanje je tu i on postavlja pitanje: „Zar napokon ne dođoh da vas utješim?“ u nadi da joj godi njegovo novo sebstvo. Majka mu odgovara pružajući Rikardu priznanje koje je čekao – priznanje njegova rođenja, njegova djetinjstva i njegove muževnosti;

međutim ona priznaje da ni u jednome od njih ne pronalazi elemente ugode.

Ne, svetoga mi križa, dobro znaš da dođe na zemlju od zemlje pakao mi stvoriš. Rođenje tvoje bješe mi mučno breme za me: djetinjstvo tvoje prgavo i jogunasto; đaćki ti dani strašni, očajni i divlji; momaštvo tvoje drsko, opasno i smjelo; zrelosti doba gordo, krvavo i podlo, i blaže ali huđe, ljubazno u mržnji. Zar možeš koje vrijeme utjehe spomenut što ikad tvoje društvo počasti me njim?¹⁴¹

Ona nastavlja sa svojom kletvom prebacujući se s priznanja njegova postojanja na želju za njegovom propašću i time okončava svaku nadu za Rikardovo iskupljenje u njezinim očima. On u njezinim očima nikad neće pronaći voljeni pogled za kojim žudi.

Ili ćeš ti po Božjoj pravdi prije mrijeti nego se iz tog rata pobjednikom vratiti, ili ću ja od starosti i tuge skončat i nikad više neću vidjeti tvoga lica. Stog uzmi sa sobom najstrašnijiu mi kletvu da ona tebe na dan bitke više mori od cijelog bojnog oklopa što ti ga nosiš. Molitve moje vojšte na protivnoj strani, i ondje male duše Edvardove djece šapuću dusima neprijatelja tvojih i obećavaju im pobjedu i uspjeh! Krvav si ti i krvav kraj će tebe strt; sram prati život tvoj i čeka tvoju smrt.¹⁴²

On se odmah nakon majčina izlaska okreće drugoj majci, kraljici Elizabeti, i traži da ona u njegovo ime snubi svoju kćer. Rikardova je vještina udvaranja oslabila jer je njegova majka preuzela nadzor nad njegovim jezikom i iskoristila ga protiv njega. Kraljicu Elizabetu nije lako osvojiti i ona se ruđa Rikardu podsjećajući ga na njegova sablasna djela.¹⁴³ Rikard joj na kraju nudi sve s čim se ima pogađati (jer je izgubio svoju sposobnost da se služi jezikom u zadovoljenju svojih potreba), poveznicu do krune. Kraljica Elizabeta nije se dala zavarati, ali se pretvara da razmatra

njegovu ponudu. Rikard, znajući da nije zavedena, ogorčeno reagira nakon njezina izlaska: „popustljiva i plitka ludo, ženo / promjenljiva!“¹⁴⁴ Ne doživljava osjećaj klica nja. Nakon što ga je odbila njegova majka, kraljica Elizabeta bila je Rikardova posljednja prilika da nadoknadi majčinski pogled obožavanja. Shvativši da nije uspio, procijep između lika hulje i njegova istinskog sebstva počinje se zatvarati. U petom činu Rikard doseže točku razrješavanja svoga stadija zrcala, no ostaje nesiguran jer to neće biti završetak kakvom se nadao.

„Ja sam ja“

U noći prije bitke san prisiljava Rikarda da napusti svoju identifikaciju sa svojim likom hulje. Rikarda u snu posjećuju ljudi koje je ubio, što je okidač za njegovu savjest i uzrok da se probudi u strahu: „O kukavička savjesti, što mene moriš.“ On se upušta u potresan solilokvij:¹⁴⁵

Po drhtavoj mi koži hladne kapi klize.
Čega se bojim? Sebe? Nikog drugog nema.
Rikarda voli Rikard; to jest, Ja sam ja.
Ima li ubojica ovdje? Ne. Da, ja sam.
Tad bježi. Što, od sebe? Krupan razlog imam:
da se ne osvetim. Što, sebi sam za sebe?
Jao, ja volim sebe. A zbog čega? Zar zbog nekog dobra što učinih ga za sebe?
O, ne! Ja prije mrzim, jao, sama sebe!
Jer ja sam bezdušnik; ne, lažem, nisam.¹⁴⁶

Rikard se bori sa shvaćanjem da njegovo istinsko sebstvo i lik koji je stvorio postoje u istome tijelu. Pred ogledalom ga je držala njegova majka i prisilila ga da se vidi ne kao podijeljenog (sebe i hulju), već kao ujedinjeni oblik. On postoji kao jedinstven. Rikard unutar sebe doživljava suparništvo zbog svoga novopercipiranog jedinstva. Kako bi postojali kao subjekti, nas kao nekoga drugog mora priznati neki drugi. Rikard je izazvao priznanje od svoje majke. To ga je istrgnulo iz imaginarnog svijeta u kojem je glumio i koji mu je pružio jamca njegova postojanja. Stadij zrcala označava prvi put kada dijete o sebi misli kao „Ja“ s obzirom na sliku koja ga predstavlja. U tom solilokviju Rikard polako to prihvaća dok se prebacuje s govorenja o sebi u trećem licu: „Rikarda voli Rikard“, do prihvaćanja

sebe kao „Ja“: „Ja sam ja.“ Upravo je on, kao „ja“, taj ubojica: „Ima li ubojica ovdje? Ne. Da, ja sam.“ Da bismo se na trenutak vratili Shakespeareovoj uporabi jezika, važno je primijetiti da Shakespeare, budući da je bio tako brbljav, nikad nije repetitivno rabio riječ osim ako nije postojao vrlo važan razlog. U tih jedanaest stihova, Rikard riječ „mene“ koristi devet puta. Po mom mišljenju, Shakespeare jasno želi naglasiti da se Rikard u tom prizoru bori s konceptom sebstva.

Vrijedi primijetiti da se unutar tog istog solilokvija¹⁴⁷ čini da Rikard također pokušava razriješiti Edipov kompleks. On se poziva na zakon (najviši zakon) kako bi intervenirao. Svoja djela uspoređuje s poslom davla.¹⁴⁸ Traži da se njegovim djelima sudu i sudnici:

O krivokletstvo, krivokletstvo, višeg stupnja;
umorstvo, okrutno umorstvo, strašnog stupnja;

Pravne se referencije nastavljaju dok sebe osuđuje na zakonsku krivicu: „k sudištu vrve, i svi viču: 'Kriv je! Kriv je.'“ Rikard priziva oca (Boga oca; zakon) da ga uhvati, da ga odsječe, da izazove kastraciju. Međutim, nitko ne dolazi. Ostavljen je da taj čin sam izvede.

Rikard ostaje bez ićega. Rikard je, Lacanovim riječima, „... osobnost koja postiče samoostvarenje tek u samoubojstvu; i svijest drugoga koja može biti zadovoljena tek hegelovskim ubojstvom.“¹⁴⁹ Hegelovsko ubojstvo nije uspjelo zadovoljiti Rikarda. Njegova jedina prilika da promijeni svoje stanje leži u samoubojstvu. Stoga se vraća jedinoj od identifikacija koju je mogao spasiti i, kao vojnik, odjaše na smrt.

Robe, svoj život sam založio u igri,
izdržat ću što sreća na kocki donese.¹⁵⁰

Zaključak: izniman završetak

U ovome sam tekstu analizirala šekspirovski komad *Rikard III.* u teorijskom kontekstu freudovske i lakanovske psihoanalize. Uvod sadrži sažetak psihoanalitičke važnosti teatra, osobito onoga koji portretira tragediju. Prvo je poglavlje raspravljalo o odnosu između Shakespearea i psihoanalize do danas i uvelo neke važne tvrdnje o šekspirovskom jeziku. Drugo je poglavlje osporavalo tvrdnje da je Rikard psihopat i iznijelo je argument u prilog

njegovoj neurotičnoj strukturi služeći se konceptima želje i jezika. U trećem sam poglavlju iznijela hipotezu da je Rikard doživio regresiju na lakanovski stadij zrcala. On je u svojoj regresiji doživio obrnuti oblik stadija zrcala identificirajući se s fragmentiranim odnosno deformiranim sebstvom, a ne s cijelom slikom. U ovom ću zaključku raspravljati o kliničkim i teorijskim implikacijama moje analize lika Rikarda od Glouceстера.

„Gledatelj proživljava premalo...; on želi osjećati, djelovati i raditi sve kako sam želi, ukoliko biti heroj, a to mu omogućavaju pisac i glumac tako što mu dopuštaju poistovjećivanje s herojem.“¹⁵¹ Freud kaže da gledanje tragedije potiče ugodu. Međutim, samo neurotiči izvode ugodu iz gledanja tragedije na pozornici, ponovno ističući topiku strukture. Freud se tome posvećuje i iz aspekta lika i iz aspekta gledatelja.¹⁵² Ako je lik psihopatski, gledatelj se neće povezati s njim na ljudskoj razini i izgubit će interes za izvedbu. Ako je gledatelj psihopat, neće se moći poistovjetiti s portretiranjem junaka u proturječju.¹⁵³

U *Rikardu III.* publika se poistovjećuje s Rikardovim prezrom prema prirodi.¹⁵⁴ Publici je razjašnjeno da se Rikard osjeća iznevjerenim; iskustvo koje osjeća većina. Taj komad upravo u toj identifikaciji postaje tragedija. Pitanje deformiteta i prezira prema prirodi ima implikacije za modernu kliniku. Pritužbe na nezadovoljstvo tijelom često se izgovaraju u klinici. Većina ljudi nije sretna s nekim od aspekata svog izgleda. Međutim, provedeno je vrlo malo istraživanja o onima koji pate od stvarnih fizičkih deformiteta i kakvog učinka to može imati na njihovu psihu.

U Winnicottovoj studiji slučaja o „liru“¹⁵⁵ Winnicott igra igru migoljenja s devetogodišnjim dječakom koji je u bolnici podvrgnut kirurškom zahvatu razdvajanja prstiju na rukama i nogama spojenih plivačom kožicom. Za vrijeme igre dječak je nacrtao sliku patke, pačjeg stopala i jegulje. Winnicott je došao do zaključka da je, iako je dječak bio sretan zbog obavljenih kirurških zahvata, bilo važno što se on osjećao voljenim i onakav kakav se rodio. Da iskoristimo izraz Doltove:¹⁵⁶ lirova „nesvjesna slika tijela“ imala je potrebu da bude voljena. Rikard nije bio voljen pri rođenju. Njegova ga je ogorčenost zbog toga sprječila da iskusni ikakvu ljubav, bez obzira na izgled, u svome odraslome životu.

Problem da se bude voljen zbog onoga što je izvana zasjenjen je važnošću da se bude voljen na temelju onoga što je unutra. Tek rođeno, dojenče je zahtjevno biće. Ono plače, hrani se, spava i izlučuje. Zbog toga su bebe (uključujući mladunčad iz životinjskog svijeta) lijepa za gledanje; njihove velike oči, sitne crte lica, meka koža i okrugla lica oblikovani su tako da se želite brinuti za njih.¹⁵⁷ Njihova ranjivost i nevinost dopuštaju nam da na njih projiciramo svoje pozitivne osjećaje i nade u budućnost. To čini težak posao skrbi za dojenče mogućim. Što se, međutim, događa kada beba nije lijepa, već je umjesto toga odbojno deformirana i nikakve želje pune nade ne projiciraju se na nje? Što ako je, kao što je slučaj s Rikardom, djetetova majka na njegovo rođenje i postojanje gledala kao na breme?

Reakcija roditelja na deformitet djeteta igra presudnu ulogu. Negativne reakcije mogu utjecati na razvoj ega kod djeteta. Dijete pati, a to je posljedica izostajanja interakcije, izostajanja pogleda punog ljubavi i izostajanja stimulacije. Dugotrajna negativna roditeljeva reakcija u kasnijem životu djeteta može dovesti do ozbiljne psihopatologije. U slučajevima kad je majka depresivna ili mentalno bolesna tijekom ranih dječjih godina dijete može doživjeti iskrivljeno zrcaljenje slike o sebi ili nikakvo zrcaljenje uopće. U ekstremnim okolnostima to može dovesti do odsustva alter ega, do nastavljanja fragmentiranog sebstva pa čak i do autizma.¹⁵⁸ Na društvenoj bi razini vršnjaci mogli reagirati neljubazno na deformitete tih individua te im se rugati i odbaciti ih. To može dovesti do temeljitog promatranja tih individua, isključivo ljudi koji pate od sličnih deformiteta, a time i dodatnog izdvajanja takve individue iz širega društva.¹⁵⁹

Freud raspravlja o manje ozbiljnim posljedicama kongenitalnog deformiteta.¹⁶⁰ On govori o ljudima koji odrastaju misleći da im svijet nešto dužuje, s obzirom na bol i patnje koje su iskusili u djetinjstvu, kao „iznimke“. „Iznimke“ vjeruju da one imaju pravo na poseban odnos u životu, da su iznad pravila i da žive život oslobođeni krivnje (navodno). Klinički je najvažnije da uzmemo u obzir „iznimnu“ povijest pacijenatova djetinjstva jer je očigledno da su se takve tegobe zbile.

Billow je izjednačio osjećaj traženja prava koji su osjećale „iznimke“ s osjećajem traženja prava pronađenoga u ana-

litičkom iskustvu.¹⁶¹ On primjećuje da su analitičari, u prošlosti, uporne i zahtjevne pacijente označavali kao „one s nekim pravima“. Freudovo obilježavanje Rikarda kao „utjelovljenja malignog traženja prava“ slično je gledištu koje neki pacijenti imaju o svome analitičaru, tj. da je uporan, željan moći i zloban.¹⁶² Billow vjeruje da su i analitičar i pacijent posjedovali vlastiti osjećaj traženja prava, što može, povremeno, utjecati na analitičara. Prema Freudu, „svi mi zahtijevamo odštetu za rane ozljede nanesene našem narcizmu, našem sebeljublju“.¹⁶³ Posljednjih su godina psihoanalitičari počeli uočavati da osjećaj traženja prava predstavlja osnovnu ljudsku potrebu da se osjeća voljenim i posebnim,¹⁶⁴ a poricanje tih osnovnih empatijskih potreba može poremetiti psihički razvoj.¹⁶⁵ Billow ustvrđuje da pretjerivanja ili inhibicije traženja prava, koja se zbivaju u psihoanalitičkom okružju, mogu voditi do nereálnih stavova i neprimjerenih ponašanja i pacijenta i analitičara. Ostave li se nepriznatima, ti anksiozni osjećaji koje osjeća analitičar mogu se transformirati u ustaljene ideje o prijenosu, obrani ili otporu.¹⁶⁶ Prema Billowu,¹⁶⁷ pacijentu s ostvarenim pravima jedan od važnih aspekata jest pokušaj da se kontrolira razmišljanje drugoga. On citira primjer iz *Rikarda III.* gdje Rikard slavi zavođenje Anina duha, pri čemu ga uopće ne zanima da s njom ima fizički odnos. Billow to povezuje ponovno s kliničkim kazujućim da na takvu sudbinu – zavođenje i napuštanje – analitičar može naići u pacijenta s ostvarenim pravima.

Prema Blumu,¹⁶⁸ „iznimni“ pacijenti osjećaju da su iznad zakona i misle da je njihova dužnost da analitičara poučavaju ispravnom i pogrešnom. „S njima se pogrešno postupalo i oni stoga imaju pravo na *berae* (sic), kritiziraju i osuđuju druge zbog njihovih stvarnih i izmaštanih nedostataka.“ Posljedica je toga da od analitičara pokušavaju iznuditi ispriku, kompenzacije i priznanja.¹⁶⁹ Pravi primjer nekoga tko vjeruje da se nalazi iznad zakona jest Rikard. On sam vjeruje da je daleko iznad zakona, da se moralni zakoni ne odnose na njega te ne uvažava edipovska ograničenja.

Jer tad ću se oženit mladm kćeri Warwicka.

Što ako sam joj muža ubio i svekra?

Najbrže ću namiriti toj curi štetu

ako joj muž i svekar postanem.¹⁷⁰

Dakle, zaključimo, vrijedi razmotriti da u slučajevima deformiteta stadij zrcala u razvoju psihe može igrati jednako važnu ulogu kao i Edipov kompleks. Ono što dijete percipira u ogledalu presudno je za razvoj njegova ega. Susretne li se fragmentirano tjelesno iskustvo s fragmentiranom, deformiranom zrcalnom slikom, kako će se identifikacija nastaviti? Majčin pogled i odraz doživljen u njezinim očima može služiti kao protudjelovanje toj percipiranoj fragmentaciji, no vrlo je stvarna mogućnost da deformirano dijete neće naići na taj neophodan pogled. Lacinova briljantna interpretacija freudovskog Edipova kompleksa zasjenila je nažalost njegov prijašnji rad o stadiju zrcala, koji smatram jednako briljantnim i jednako važnim. Ako se stadij idealnog ega nikad ne dogodi, kako se može napredovati do ego-ideala u Edipovu kompleksu? Jedan je od ciljeva ove studije pojačati važnost Lacinova stadija zrcala. Također se nadam da sam istaknula da poveznica između Shakespearea i psihoanalitičara sadrži više od *Hamleta* i Edipova kompleksa te da sam otvorila vrata daljnjem istraživanju Shakespeareovih djela.

BIBLIOGRAFIJA

Aarons, Z. Alexander. 1990. Depressive Affect and its Ideational Content: A Case Study of Dissatisfaction. *International Journal of Psycho-Analysis*. 71. 285-296.

Ackroyd, Peter. 2005. *Shakespeare*. Vintage.

Adams, Laurie Schneider. 1998. Trauma and Mastery in Life and Art. *Psychoanalytic Review*. 85. 948-952.

Adelman, Janet. 1992. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*.

Anzieu, Didier. *Freud's Self-Analysis*. 1986. (Prev. Peter Graham.) The International Psycho-Analytical Library – The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. London. 118. 1-596.

Bailly, Lionel. 2009. *Lacan: A Beginner's Guide*. Oneworld Publications.

Baudry, Francis. 1984. An Essay on Method in Applied Psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*. 53. 551-581.

Berry, Cicely. 1987. *The Actor and the Text*. Virgin Books.

Berry, Cicely. 2001. *Text in Action*. Virgin Books.

Billow, Richard, M. 1999. An Intersubjective Approach to Entitlement. *Psychoanalytic Quarterly*. 68. 441-461.

Blum, Harold P. 2001. The „Exceptions“ Reviewed. *Psychoanalytic Study of the Child*. 56. 123-136.

Bloom, Harold. 1982. Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford University Press.

Bloom, Harold. 1991. *Shakespeare's Freud*. <http://www.mrbauld.com/bloomshk.html>. Pristupljeno 21. srpnja 2011.

Boris, Harold. 1994. About Time. *Contemporary Psychoanalysis*. 30. 301-322.

Bradley, Andrew Cecil. 1957. *Shakespearean Tragedy*. St. Martin's Press.

Brenner, Charles. 1975. Affects and Psychic Conflict. *Psychoanalytic Quarterly*. 44. 5-28.

Coleman, Terry. 2006. *Olivier*. Bloomsbury Publishing Plc.

Coats, Karen. 2007. *Looking Glasses and Neverlands*. University of Iowa Press.

De Bord, Robert. 1978. *The Psychoanalysis of Organizations*. Psychology Press.

Dolto, Frances. 1984. *L'image inconsiente du corps*. Éd du Seuil.

Dorn, Robert. 1988. Entitlement: Some Developmental Perspectives. *Attitudes of Entitlement: Theoretical and Clinical Issues*. Ur. V. D. Volkan, T. C. Rogers. University Press of Virginia. Charlottesville. 22-40.

Eagleton, Terry. 1986. *William Shakespeare*. Blackwell. Oxford.

Ellman, Maud. 1994. *Psychoanalytic Literary Criticism*. Longman Group UK Limited.

Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.

Evers, Liz. 2010. *To Be Or Not To Be*. Michael O'Mara Books, Ltd.

Feldman, A. Bronson. 1955. Shakespeare's Early Errors. *International Journal of Psychoanalysis*. XXXVI.

Feldman, Shoshana. 1982. *Literature and Psychoanalysis*. John Hopkins University Press.

Fink, Bruce. 1997. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technic*. Harvard University

Press.

Freud, Sigmund. 1900. The Interpretation of Dreams. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. IV. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Freud, Sigmund. 1985. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Ur. J. M. Mason. Harvard University Press. Cambridge.

Freud, Sigmund. 1906. Psychopathic Characters on the Stage. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. VII: A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Freud, Sigmund. 2001. Totem and Taboo (1906). *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. XIII (1913-1914): Totem and Taboo and Other Works. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Freud, Sigmund. 2001. Some Character-Types Met with Psycho-Analytic Work (1916). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Freud, Sigmund. 2001. The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Svezak XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Freud, Sigmund. 2001. Group Psychology and the Analysis of the Ego (1921). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. XVIII (1920-1922): Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works. (Prev. J. Strachey.) Vintage. London.

Garber, Marjorie. 1987. *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*.

Garber, Marjorie. 2004. *Shakespeare After All*. Pantheon.

Glocker, Melanie et al. 2009. Baby Schema in Infant Faces Induces Cuteness Perception and Motivation for Caretaking in Adults. *Ethology*, 3/115. 257-263.

Goldstein, Melvin. 1973. Identity Crises in a Midsummer Nightmare: Comedy as Terror in Disguise. *Psychoanalytic Review*. 60. 169-204.

Green, André. 1979. The Psycho-analytic Reading of Tragedy. *Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*. (Prev. Alan Sheridan.) Cambridge University Press. U: Ellman, M. 1949. *Psychoanalytic Literary Criticism*. Longman Group UK Limited.

Greenblatt, Stephen. 1997. *The Norton Shakespeare*. W. W. Norton & Company.

Greenblatt, Stephen. 2002. *Hamlet in Purgatory*. Princeton University Press.

Greenblatt, Stephen. 2004. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company.

Hall, Peter. 2003. *Shakespeare's Advice to the Players*. Theatre Communications Group.

Hampton, Wilborn. 1988. *A Mental Autopsy on the Shakespearean Corpus*. <http://www.nytimes.com/1988/04/26/arts/a-mental-autopsy-on-the-shakespearean-corpus.html?src=pm12>. srpnja 2011.

Hare, Robert. 1985. *The Psychopathy Checklist*. University of British Columbia. Vancouver.

Hare, Robert. 1995. Psychopaths: new trends in research. *The Harvard Mental Health Letter*.

Hare, Robert; A. E. Firth; D. C. Cooke. 1998. *Psychopathy: Theory, Research and Implications for Society*. Dordrecht, Kluwer Academic.

Hare, Robert. 1999. *Without Conscience: The Disturbing World of Psychopaths Among Us*. Guilford Press.

Holland, Norman N. 1960. Freud and Shakespeare. *PMLA*. 75/3. Modern Language Association.

Holland, Norman N. 1966. Psychoanalysis and Shakespeare. *Imago*. 23. 283-283.

Homer, Sean. 2005. *Jacques Lacan*. Routledge.

Jones, Ernest. 1976. *Hamlet and Oedipus*. W. W. Norton & Co Inc.

Kriegman, George. 1988. Entitlement Attitudes: Psychological and Therapeutic Implications. *Attitudes of Entitlement: Theoretical and Clinical Issues*. Ur. V. D. Volkan, T. C. Rogers. University Press of Virginia. Charlottesville. 1-21.

Lacan, Jacques. 1988. The Family Complexes. (Prev. Carolyn Asp.) *Critical Texts*. 5/3.

Lacan, Jacques. 1977. The Function and Field of Speech

and Language in Psychoanalysis (1953). *Écrits: a Selection*. (Prev. Alan Sheridan.) Tavistock. London.

Lacan, Jacques. 1988. *The Seminar, Book I. Freud's Papers on Technique (1953-1954)*. Ur. Jacques-Alain Miller. (Prev. J. Forrester.) W. W. Norton & Co. New York.

Lacan, Jacques. 1993. *The Seminar, Book III. The Psychoses (1956)*. Ur. Jacques-Alain Miller. (Prev. Russel Grigg.) W. W. Norton & Co. New York.

Lacan, Jacques. 2006. Aggressiveness in Psychoanalysis (1948). *Écrits: The First Complete Edition in English*. (Prev. Bruce Fink.) W. W. Norton & Company. London.

Lacan, Jacques. 2006. The Mirror Stage as Formative of the I Function (1949). *Écrits: The First Complete Edition in English*. (Prev. Bruce Fink.) W. W. Norton & Company. London.

Lacan, Jacques. 1977. Desire and Interpretation of Desire in Hamlet. U: Seminar IV: Desire and Its Interpretation. (Prev. J. Hulbert.) *Yale French Studies* 55/56. 11-52.

Lacan, Jacques. 1992. *The Ethics of Psychoanalysis, Seminar VII (1959-1960)*. Ur. Jacques-Alain Miller. (Prev. Dennis Porter.) Routledge.

Lacan, Jacques. 2008. *My Teaching*. (Prev. David Macey.) Verso. London.

Lacan, Jacques. 2006. *Écrits*. (Prev. Bruce Fink.) W. W. Norton & Company. London.

Levin, Sidney. On the Psychoanalysis of the Attitudes of Entitlement. *Bulletin Phil. Association Psychoanalysis*. Sv. 20. 1-10.

Loose, Rik. 2002. *The Subject of Addiction*. Karnak Books.

Mathelin, Catherine. 1999. *Lacanian Psychotherapy with Children*. Other Press. Llc.

Nobus, Dany. 2000. *Jacques Lacan and the Freudian Practice of Psychoanalysis*. Brunner -Routledge.

Oestreich-Hart, Donna, J. 2000. Therefore, Since I Cannot Prove a Lover. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 40/2. 241-260.

Rabaté, Jean-Michel. 2003. *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge University Press.

Rothenberg, Alan B. 1973. Infantile Fantasies in Shakespearean Metaphor: I. The Fear of Being Smothered. *Psychoanalytic Review*. LX. 205-222.

Rycroft, Charles. 1995. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Puffin.

Schwartz, Murray i Kahn, Coppelia. 1980. *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*. The John Hopkins University Press.

Seidenberg, Robert. 1963. For this Woman's Sake. Notes on the „Mother“ Superego with Reflections on Shakespeare's Coriolanus and Sophocles' Ajax. *International Journal of Psychoanalysis*. XLIV. 74-82.

Shakespeare, William. 2009. *Richard III*. Ur. James R. Siemon. The Arden Shakespeare. London.

Shakespeare, William. 2006. *As You Like It*. Ur. Juliet Dusinberre. The Arden Shakespeare. London. (1)

Shakespeare, William. 1997. *Macbeth*. Ur. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. London.

Shakespeare, William. 2006. *Hamlet*. Ur. A. Thompson i N. Taylor. The Arden Shakespeare. London. (2)

Shakespeare, William. 1999. *The Tempest*. Ur. Virginia Mason Vaughan i Alden T. Vaughan. The Arden Shakespeare. London.

Shakespeare, William. 1980. *Romeo and Juliet*. Ur. Brian Gibbons. The Arden Shakespeare. London.

Sher, Anthony. 2004. *Year of the King*. Nick Hern Books.

Shearer, Mark S. 1983. *The Cry of Birth: King's Lear Hysterica Passio*.

<http://www2.unca.edu/postscript1a/ps1.9.pdf>.

Pristupljeno 16. lipnja 2011.

Showalter, Elaine. 1985. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. *Shakespeare and the Question of Theory*. Ur. Patricia Parker i Geoffrey Hartman. New York.

Sokol, Barnett J. 1995. Constitutive Signifiers Or Fetishes In Shakespeare's The Merchant Of Venice? *International Journal of Psycho-Analysis*. 76. 373-387.

Sokol, Barnett J. 1993. *The Undiscover'd Country: New Essays in Psychoanalysis and Shakespeare*. Columbia University Press.

Trilling, Lionel. 1994. *Freud and Literature* (1940). U: M. Ellman. *Psychoanalytic Literary Criticism*. Longman Group UK Limited.

Tynan, Kenneth. 1964. In His Talent, Shakespeare Summoned Up. *Life Magazine*. Time Inc. 58.

Winnicott, Donald. 1971. Case 1, „liro,“ u *Therapeutic Conclusions in Child Psychiatry*. Hogarth Press. London.

Zizek, Slavoj. 2001. *Enjoy Your Symptom*. Psychology Press.

www.answers.com/topic/psychopath

<http://www.megaessays.com/viewpaper/202781.html>

Dodatak A: Prizor udvaranja između Rikarda i gospe Ane

Prvi čin, Drugi prizor

RIKARD

Vi, **gospo, ne znate zapovjed milosrđa** što dobrim vraća zlo i blagoslovom kletve.

ANA

Ti, **huljo**, ne znaš **Božjeg zakona ni ljudskog**.

Nema te zvijeri krute što za milost zna.

RIKARD

Ja za nju ipak ne znam, dakle **nisam zvijer**.

ANA

O čudo, kada **đavil** istinito zbore!

RIKARD

Još veće čudo, kada **andeli** se ljute.

Udostoji se, božansko savršenstvo žene,

dopustiti **od zločina pretpostavljenih**

da mogu u tančine očistiti sebe.

ANA

Udostoj se, bezlična kugo od muškarca,

dopustiti **zbog ovih zala obznanjenih**

da mogu u tančine kleti kletog tebe.

RIKARD

O, ljepša nego jezik nazvati te može,

daj mi na miru priliku za opravdanje.

ANA

O, hudi nego srce zamisliti te može,

tek vješanjem bi dolično se opravdao.

RIKARD

Tim činom **očajnim optužio** bih sebe.

ANA

Tim **očajanjem** ti ćeš sebe **opravdati**,

izvršivši nad sobom časnu osvetu, što nečasno si druge poklao.

RIKARD

Ali ako ja ih ne ubih?

ANA

Onda nisu ubijeni.

Ali mrtvi su, i ti ih, vrazji skote, smaknu.

RIKARD

Ja vam ne smaknuh muža.

ANA

Onda, **on je živ**.

RIKARD

Ne, **mrtav je**; ubijen Edvardovom rukom.

ANA

Ti **lažeš bezočno!** Kraljica Margareta mač krvnički tvoj krivi vidje gdje se puši u krvi njegovoj; a jednom ga poteže spram njenih *grudi*, ali tvoja braća vršak u stranu odbiše.

RIKARD

Njen *klevetnički jezik*

izaziva mene, jer na *nevina mi leđa*

grijeih njihov natovari!

ANA

Izazva te **duša**

krvava koja tek o pokoljima sanja.

Zar nisi ovog kralja ubio?

RIKARD

Dopuštam.

ANA

Dopuštaš, ježu? Onda nek mi dopusti

i Bog da budeš proklet za to grešno djelo!

Oh, on je bio krepostan i blag i nježan!

RIKARD

To bolje za **nebeskog kralja** s kim je sada.

ANA

On je u raju gdje ti nikad nećeš doći.

RIKARD

Nek zahvali mi što ga onamo pomogoh

uputiti. Jer on je za *to mjesto bio*

prilkladniji nego za zemlju.

ANA
A ti nisi
prikladan ni za jedno mjesto osim pakla.

RIKARD
Za jedno jesam, ako želite ga čuti.

ANA
Za neku tamnicu.

RIKARD
Za vašu ložnicu.

ANA
Ne bilo počinka o odaju gdje ležiš.

RIKARD
I neće, gospo, sve dok s vama ne legnem.

ANA
Nadam se.

RIKARD
Znam da neće. Al okanimo se, umilna lady Ana, oštre svađe duha i nešto blažeg načina se prihvatimo. Zar ne pada na uzročnika rane smrti tih Plantageneta, Henrika i Edvarda, jednaka krivnja kao na izvršitelja?

ANA
Ti bješe *uzrok* i prokletu izvršenje.

RIKARD
Vaša ljepota bješe *uzrok* tome činu; vaša ljepota što je morila me u snu da usmrtrim sav svijet da mogu jednu uru poživjeti u vašim milim grudima.

ANA
Da sam to znala, ja ti kažem, ubojico, **tu bi ljepotu s obraza mi ovi nokti izgrebli.**

RIKARD
Propast te ljepote ne bi mogle izdržat ove oči. Kad bih kraj vas bio, ne biste je nagrdili. *Jer kako sunce veselje nosi cijelom svijetu, tako ona veseli mene. Ona je moj dan, moj život.*

ANA
Noć crna zastrla tvoj dan, a smrt tvoj život!

RIKARD
Ne kuni sebe, lijepi stvoru! **Ti si jedno i drugo.**

ANA
Bar da jesam. Da se mogu tebi osvetiti.

RIKARD
Najneprirodniji je prijepor. *osvetiti se onome tko tebe ljubi.*

ANA
Veoma pravedan i razuman je prijepor, *osvetiti se onom tko ti ubi muža.*

RIKARD
Onaj tko tebe, gospo, liši tvoga muža učini to da **boljeg** pribavi ti muža.

ANA
Od njega nije **bolji** nitko živ na svijetu.

RIKARD
Još živi tko te ljubi više nego on.

ANA
Reci mu ime.

RIKARD
Plantagenet.

ANA
Pa da, on je to bio.

RIKARD
Istog imena, al netko bolje naravi.

ANA
Gdje je?

RIKARD
Ovdje
Ona ga pljujne.

Zašto pljuješ na me?

ANA
Kad bi smrtonosan to *otrov* bio za te!

RIKARD
Još ne izade otrov s tako **slatka** mjesta.

ANA
Još ne oblijepi *otrov gnusnije* krastače. Iđi mi s pogleda! Ti **vrjedaš moje oči.**

RIKARD
O gospo, tvoje oči **ranile su** moje.

ANA
Da su bazilisci bar, da te smrtno zgode!

Dodatak B: Prizor udvaranja u Romeu i Juliji

Prvi čin, Peti prizor

ROME0 (*Pride Juliji*) O – ako mi je **ruka** tako zla, Te skvrni **tvojoj** svetačku milinu, Nek moje usne, **poklonika** dva, Taj grešni dodir **cjelovima** skinu.

JULIJA
Ne, **pokloniče**, vaša ruka **nije** Ni zla ni grešna, nego pobožna **Je** Poklonik **svecu** ruku **dirat** smije I takav dodir **mjesto cjelova** je.

ROME0
Al obadva **i usnice** imadu.

JULIJA
Poklonik zato, da se **mole** smjerno.

ROME0
I mole **tvoje**, da im dodir dadu

Il past u **očaj** srce će mi vjerno.

JULIJA
E – sveca može molitva da dira, Al on **iz svoga** ne miče se mira.

ROME0
Nek ne miču se, dakle, ruke tvoje, Dok **ne uzmem**, što mole usne moje.

Poljubi je.

S usana mi sada grijeha **nesta**.

JULIJA
Na mojim ga, dakle, **ostaviste**.

ROME0
Ah, **presladak je** – vrati mi ga smjesta. *Poljubi je opet.*

JULIJA
U poljujcima vrlo **učeni** ste.

Dodatak C. Rikardovo kajanje

Peti čin, Treći prizor

Dajte mi drugog konja. Zavijte mi rane. Smiluj se, Isuse! Mir! Sanjao sam samo. O kukavička savjesti, što mene moriš! Te svijeće modro gore. Sad je ponoć gluha. Po drhtavoj mi koži hladne kapi kiize. Čega se bojim? Sebe? Nikog drugog nema. Rikarda voli Rikard; to jest, ja sam ja. Ima li ubojica ovdje? Ne. Da, ja sam. Tad bježi. Što, od sebe? Krupan razlog imama: da se ne osvetim. Što, sebi sam za sebe?! Jao, ja volim sebe. A zbog čega? Zar zbog nekoga dobra što učinih *ga* za sebe? O, ne! Ja prije mrzim, jao samo sebe zbog mrskih djela što ih svrših sam od sebe! Jer ja sam bezdušnik; ne, lažem, nisam. Ludo, o sebi dobro zbori. Ludo, ne laskaj. Tisuću raznih jezika ima savjest, i svaki jezik nosi različitu priču, a svaka priča sudi da sam bezdušnik. O krivokletstvo, krivokletstv, višeg stupnja; umorstvo, okrutno umorstvo, strašnog stupnja; svi razni grijesi, činjeni na svakom stupnju, k sudištu vrve, i svi viču: „Kriv je! Krvi je!” U očaj past ću. Nema stvora da me voli; i ako umrem, nitko živ me neće žaliti: i zašto bi me žalili, kad ni ja sam ne nalazim u sebi sućuti za sebe? Ko da su duše sviju što ih ja umorih u šator došle moj, i svaka zaprijeti sutrašnjom osvetom na Rikardovoj glavi.

¹ Bloom 1994. 175.

² Isto. 176.

³ Isto.

⁴ Lacan 1977.

⁵ Trilling 1994.

⁶ Shakespeare 1999. Čin IV, Prizor 1. Hrvatski prijevod: Shakespeare, William. 1996. *Oluja*. Zagrebačka stvarnost. Zagreb. 92-93.

⁷ Ellman 1994. 39.

- 8 eine andere Schauplatz.
9 Green 1994.
10 Freud 2001. 185.
11 Green 1994. 41.
12 Hampton 1988.
13 Bloom 1991.
14 Isto.
15 Shakespeare 1997. Peti čin, Treći prizor. Hrvatski prijevod: Shakespeare, William. 2000. *Macbeth*. Sysprint. Zagreb. 129.
16 Holland 1960.
17 Isto.
18 Green 1994.
19 Bradley 1957.
20 Isto. 1.
21 Isto. 8.
22 Isto. 13.
23 Eagleton 1986. ix-x.
24 Freud 1985.
25 Thompson i Taylor 2006.
26 Showalter 1985. 78.
27 Thompson i Taylor 2006.
28 Shearer 1983.
29 M. Graber 1987.
30 Isto. xiv, 176.
31 Thompson i Taylor 2006.
32 Adelman 1992.
33 Isto. 11.
34 Isto. 127.
35 Freud 1919. 217-256.
36 Garber 1987. 129.
37 Homer 2005.
38 Thompson i Taylor 2006.
39 Lacan 1977. 11-52.
40 W. Shakespeare, Hamlet, ur. James R. Siemon (2009), str. London, The Arden Shakespeare, Peti čin, Drugi prizor. Hrvatski prijevod u Hamlet, u William Shakespeare, Tragedije, Globus media 2004., str. 141.
41 Lacan 1977. 11-52.
42 Freud 1916.
43 Isto. 313.
44 Freud 1916.
45 Isto.
46 Boris 1994. 301-322; Brenner 1975. 5-28.
47 Adams 1998. 942-952.
48 Isto.
49 Feldman 1955. 114-133.
50 Aarons 1990. 285-296; Baudry 1984. 551-581.
51 Goldstein 1973. 169-204.
52 Sokol 1995. 373-387.
53 Rothenberg 1973. 205-222.
54 Holland 1966; Schwartz and Kahn 1980; Sokol 1993;
55 Garber 1987; Adelman 1992.
56 Seidenberg 1963. 74-82.
57 Berry 1987. 157.
58 Shakespeare 2006. (2) Četvrti čin, Četvrti prizor. Hrvatski prijevod: Shakespeare, William. 2004. *Hamlet. Tragedije*. Globus media, Zagreb. 108.
59 Hall 2003.
60 Lacan 1988.
61 Hall 2003.
62 Shakespeare 2006. (2) Nav. djelo. 19.
63 Hall 2003.
64 Berry 1987.
65 Lacan. 11-52.
66 Isto.
67 Berry 1987. 9.
68 www.answers.com/topic/psychopath. Preuzeto 15. lipnja 2011.
69 Firth et al. 1988.
70 Hare 1995.
71 http://www.megaessays.com/viewpaper/202781.html. Preuzeto 15. lipnja 2011.
72 Greenblatt 1997. 507.
73 W. Shakespeare, Richard III, ur. James R. Siemon (2009), The Arden Shakespeare, Prvi čin, Drugi prizor. Hrvatski prijevod u William Shakespeare, Rikard III, Nakladni zavod MH, Zagreb 1982., str. 54.
74 Oestreich-Hart 2000. 241-260.
75 Hare 1985.
76 Shakespeare 2009. Prvi čin, Treći prizor. Nav. djelo, str. 58.
77 Isto. Prvi čin, Drugi prizor. Isto. 44.
78 Vidi Dodatak A.
79 Greenblatt 2004.
80 Blum 2001. 123-136.
81 Shakespeare 2006. (1) Drugi čin, Sedmi prizor. Hrvatski prijevod: Shakespeare, William. 2011. *Kako vam se sviđa*. Folpa, Zagreb. 70.
82 Greenblatt 2001. 167; Tynan 1964; Hare 1999. 79.
83 Fink 1997. 97.
84 Freud 1916. 309-333.
85 „I to tako sakato i neprilično / da na me laju psi kad kraj njih pohramljem –
86 Freud 1916. 371.
87 Lacan 2008. 38.
88 Fink 1997. 51.
89 Isto.
90 „Tko ikad ženu u tom stanju zaprosi? / Tko ikad ženu u tom stanju osvoji?“
91 Shakespeare 2009. Prvi čin, Drugi prizor. Nav. djelo, 44.
92 Fink 1997. 51.
93 Isto.
94 Vidi treće poglavlje.
95 Shakespeare 2009. Peti čin, Treći prizor. Nav. djelo, 181.
96 Isto. Nav. djelo, 188.
97 Fink 1997. 178.
98 Isto. 72.
99 Fink 1997. 114.
100 Shakespeare 2009. Prvi čin, Drugi prizor. Nav. djelo, 45.
101 Isto. Peti čin, Treći prizor. Nav. djelo, 181.
102 Lacan 1988. 183.
103 Evans 1996. 275.
104 'G' znači George. Clarenceovo srednje ime.
105 Shakespeare 2009. Prvi čin, Četvrti prizor. Nav. djelo, 69.
106 Isto. Treći čin, Četvrti prizor. Nav. djelo, 112.
107 Vidi Dodatak A.
108 Dodatak A. Tekst napisan u *kurzivu*.
109 Dodatak A. Tekst napisan u **boldu**.
110 Garber 2004.
111 Isto.
112 Vidi Dodatak B.
113 Shakespeare 1997. Drugi čin, Drugi prizor. Hrvatski prijevod: Shakespeare, William. 2000. *Macbeth*. Sysprint. Zagreb. 57.
114 Lacan 1993. 250.
115 Isto. 91.
116 Lacan 2006. 78.
117 Isto.
118 Shakespeare 2009. Prvi čin, Prvi prizor. Nav. djelo, 29.
119 Evans 1996. 6.
120 Isto. 120.
121 Shakespeare 2009. Prvi čin, Prvi prizor. Nav. djelo, 30.
122 Isto. Nav. djelo, 45.
123 Isto.
124 Lacan 2006. 76.
125 Lacan 2006. 95.
126 Evans 1996. 81.
127 Freud 1921. 65-144.
128 Isto. 107.
129 Evans 1996. 81.
130 Shakespeare 2009. Prvi čin, Prvi prizor. Nav. djelo, 30.
131 Shakespeare 2009. Prvi čin, Drugi prizor. Navedeno djelo, 45.
132 Isto. Treći čin, Četvrti prizor. Nav. djelo, 143.
133 Čak se čini da nagovještuje činjenicu da on možda ne može dovoljno dugo održati erekciju kako bi kopulirao s Anom: „Moja će bit; al neću držati je dugo.“
134 Isto. Prvi čin, Drugi prizor.
135 Rikard vojvoda od Glouceстера.
136 Isto. Nav. djelo, 39.
137 Isto.
138 Isto. Nav. djelo, 41.
139 Isto. Nav. djelo, 43.
140 Isto. Četvrti čin, Četvrti prizor. Navedeno djelo, 150.
141 Isto. Nav. djelo, 151.
142 Isto. Nav. djelo, 152.
143 Pošalji joj po onom tko joj braću ubi
144 dva srca krvava i ureži na njima
145 „Edvard“ i „York“, pa možda ona zaplače.
146 Zatim joj ponudi – ko nekad Margareta
147 tvom ocu, namočen u Rutlandovu krv –
148 rubac za koji reci da je upio
149 sok grimizan iz milog bratova joj tijela
150 i nukaj je da njime suzne oči briše.
151 Ako je takav povod ne gane na ljubav,
152 pošalji joj o časnim djelima ti pismo.
153 Reci da ti joj maknu strica Clarencea,
154 i ujaka joj Riversa; da, i da zbog nje
155 brzo se riješi njene dobre strine Anel! (Četvrti čin, Četvrti prizor). Nav. djelo 155-156.
156 Shakespeare 2009. Četvrti čin, Četvrti prizor. Navedeno djelo, 161.
157 Ovaj solilokvij nije upućen publici, za razliku od prijašnjeg.
158 Shakespeare 2009. Peti čin, Treći prizor. Navedeno djelo, 181.
159 Vidi Dodatak C.
160 „A svaka priča sudi da sam bezdušnik.“ „Priča“ ovdje upućuje na priču o njegovim djelima, ali također i na „priču“ o đavlu.
161 Lacan 2006. 80.
162 Shakespeare 2009. Peti čin, Četvrti prizor. Navedeno djelo, 188.
163 Freud 1906. 305. Hrvatski prijevod. Psihopatološki likovi na pozornici. Freud, Sigmund. 2005. *Freud i Mojsije*. Prosvjeta. Zagreb. 7.
164 Isto.
165 Upravo je neurotičar, na kraju krajeva, onaj koji je zaglavljen u neprekidnoj unutarnjoj borbi.
166 Freud 1916. 309-333.
167 Winnicott 1971.
168 Dolto 1984.
169 Glocker et al. 257-263.
170 Bailly 2009.
171 Isto.
172 Freud 1916. 309-333.
173 Billow. 441-461.
174 Isto.
175 Freud 1916. 315.
176 Dorn 1988. 22-40; Kriegman 1988. 1-21.
177 Levin 1970. 1-10.
178 Billow 1999. 444.
179 Isto. 445.
180 Blum 2001. 123-136.
181 Isto. 127.
182 Shakespeare 2009. Prvi čin, Prvi prizor. Navedeno djelo, 34.

Prijevod: Snježan Hasnaš