

Christian Smith (Sveučilište Warwick)

Subjektivnost u politici: Shakespeareov *Julije Cezar* u perspektivi Karla Marxa i Sigmunda Freuda

I. Nove oči

Heinrich Heine napisao je: „Jedes Zeitalter, wenn es neue Ideen bekömmmt, bekömmmt auch neue Augen und sieht gar viel Neues in den alten Geisteswerken.“ (*Die Nordsee*).¹ Godine 1834., potkraj romantičarskog razdoblja u Njemačkoj, Karl Marx, tada šesnaestogodišnji školarac, počeo je čitati Shakespeareove komade. Ti su komadi izvršili značajan utjecaj na razvoj njegove misli i igrali su važnu ulogu u razvoju marksizma (Smith). Godine 1864., usred 19. stoljeća u Austriji, Sigmund Freud, tada prerano sazrio osmogodišnji školarac, počeo je čitati Shakespeareove komade. Ti su komadi izvršili značajan utjecaj na razvoj njegove misli i odigrali su važnu ulogu u razvoju psihonalize (Smith). Ta dva teoretičara, čija su djela pod utjecajem Shakespeara oslikala, kritizirala, ali i izgradila novo doba – modernost – dala su svijetu nove oči da pomoću njih gleda sebe i povijest. Marksizam i psihoanaliza služe i kao izvorišta i kao središnji stupovi književne kritike te njenih tumačenja Shakespeara. U korijenima koje marksizam i psihoanaliza vuku iz Shakespeareovih komada, prisutan je refleksivan utjecaj koji su ti Shakespeareovi komadi izvršili na njih. Ti su komadi utjecali na utemeljitelje moderne teorije dajući njihovom povijesnom vremenu nove oči za tumačenje tih komada. Umjesto tumačenja *Julija Cezara* kroz marksističke ili psihoanalitičke teorijske leće, što bi moglo biti opterećeno teorijskim dodavanjima, zanimljivije bi ih bilo tumačiti

kroz leće izgrađene od načina kojima su se Marx i Freud služili *Julijem Cezarom* u svojim spisima. Pomnije tumačenje intertekstualnosti *Julija Cezara* uz Marxove i Freudove tekstove može se koristiti kako bi se pratio refleksivni utjecaj toga komada na samoga sebe posredstvom kritičkih činitelja novog historijskog razdoblja. To tumačenje može razotkriti načine na koje je Shakespeare² bio pro-ročki u svojim komadima; načine kojima su njegovi komadi oslikavali proturječja i krize modernosti upravo kada je modernost naglo započela svoj razvoj iz svojih modernih korijena.

Marx je od 1848. do 1868.³ devet puta u svojim spisima navodio iz *Julija Cezara* i aludirao na njega. Većina primjera pojavljuju se u njegovom novinarskom radu gdje komentira politiku. Navodeći stihove iz tog komada, iznosi kritičke tvrdnje o svojim političkim suparnicima. Ti navodi izgrađuju metafore i koncepte o političkom pozicioniranju, manipuliranju, igranja moći i izdaji – što je središnji politički mehanizam. On se tu služi intertekstualnošću kako bi izgradio svoj pogrdni sarkazam i *ad hominem* napade. Budući da se nalaze u Shakespeareovu komadu, Marxovi su odnosi prema ljudima koje kritizira i osobni i politički. Revolucionarna politika Europe sredinom 19. stoljeća bila je složena i nijansirana, u njoj su se političke podrške munjevito mijenjale, a prijatelji su se okretali jedni protiv drugih zbog strateških odluka oko velikih uloga.

Freud je u svojim spisima od 1895. do 1919. devet puta navodio dijelove iz toga komada. Navodi mu služe kako bi opisao, ilustrirao i podupro svoju teoriju o ambivalenciji u osobnim odnosima. Prema Freudu, osoba može osjećati i ljubav i mržnju prema nekome drugome. Analiza dosjetki, jezičnih omaški i snova pokazuje da, premda netko *svjesno* može voljeti nekoga, on *nesvjesno* može tu osobu mrziti i željeti mu smrt. Freud je unovačio Bruta da govori o svom opravdanju zašto je ubio Cezara, čovjeka kojeg voli, kao primjer psihoanalitičkog koncepta podijeljena sebstva. Psihoanaliza pokazuje kako se, u nesvjesnom, odanost može pretvoriti u svoju suprotnost.

II. Opasni su takvi ljudi

Karl Marx je primarno bio novinar. Uređivao je i pisao za *Rheinische Zeitung*, *Deutsche-Französische Jahrbücher*, *Neue Rheinische Zeitung* i za *New York Daily Tribune*. Premda je pisao o drugim temama, kao što su filozofija i ekonomija, njegovo je novinarstvo većinom bilo usmjereno prema političkim pitanjima imperijalizma, rata i klasne borbe. Sredinom 19. stoljeća klasna se borba sastojala od dugih razdoblja strateškog organiziranja – primjerice izgradnje Komunističkog saveza (1847. – 1852.) i prvog Međunarodnog udruženja radnika (1864. – 1876.) – u kojima su se isticali propali pokušaji revolucije, uključujući Revoluciju iz 1848. i Parišku komunu (1871.). Marxovo novinarstvo i pisanje pamfleta (primjerice *Komunistički manifest*, 1848.) bili su politički strateški. On se često služi stihovima iz Shakespeareovih komada da bi izgradio logiku svoje politike. Čak i kad izgleda da jednostavno vrijeda političkog suparnika – što je često činio – pomnije čitanje razotkriva retoričku logiku njegove intertekstualnosti.

Dana 1. lipnja 1848., u jeku revolucionarne aktivnosti koja se proširila cijelom Europom, Marx je (pišući u Kölnu) u svojim novinama *Neue Rheinische Zeitungu* napisao jedan članak u kojem kritizira stranku koju su podržavale njegove novine – Demokratsku stranku. Bila je to stranka umjerene buržoazije i neobičan izbor Marxove podrške jer je nekoliko mjeseci prije u Londonu napisao *Komunistički manifest*. Međutim, u političkoj klimi tog vremena ta je stranka bila, Marxovim riječima, „stranka naroda“ (*Demokratska stranka*: 28) i on je kao jedan od zadataka revo-

lucionara smatrao zadatak kritičke podrške. Nakon iznesene kritike djelovanja i stavova te stranke, Marx završava s navodom iz Shakespeareova *Julija Cezara*. Poput završnih rima u sonetu, taj navod kritički komentira prije napisani tekst.

Marx započinje iznoseći poziciju svojih novina:

Općenito se očekuje da svaki novi organ javnog mnijenja pokaže entuzijazam za stranku čija načela podupire, da pokaže bezuvjetno povjerenje u snagu te stranke i konstantnu spremnost bilo da tim načelima pruža pokriće stvarne moći bilo da prikrije stvarnu slabost sa sjajem načela. Mi nećemo ispuniti ta očekivanja. Mi nećemo težiti pozlaćivanju poraza varljivim iluzijama (*Demokratska stranka*: 27).

Marx brzo razbija svaku iluziju da će on i revolucionari koji rade s njim kooperativno sudjelovati u europskoj političkoj igri. Komunistički je cilj socioekonomska revolucija, ne politička reforma. S druge strane, činjenica da njegove novine podržavaju Demokratsku stranku otkriva da Marx nije nikakav revolucionarni pustolov. On zna da koraci prema radničkoj revoluciji vode kroz guštaru europske međunarodne politike. On će dijeliti politički krevet s neprijateljima, ali će to učiniti kritički. On u tom članku piše da „se samo iz borbe stranaka može razviti buduća dobrobit – ne iz prividno pametnih kompromisa ili iz licemjernih saveza koji će se dogoditi unatoč sukobljenim gledištima, interesima i ciljevima“. (*Demokratska stranka*: 27).

Marx u tom članku podrobno navodi uzroke recentnog izbornog gubitka Demokratske stranke od revolucionara. On upozorava na vraćanje „bijednom idealizmu (...) prema kojem se načelo koje se ne može primijeniti praktično odmah prebacuje na daleku budućnost dok se za sadašnjost njena bezazlena razrada prepušta 'misliocima'“. (*Demokratska stranka*: 28). On je možda to upozorenje jednako slao i različitim komunistima iz tog razdoblja, koji nisu bili dovoljno strpljivi razraditi političke korake klasne borbe, i buržoaskoj stranci koju je 1848. podupirala njegova široka fronta. Tada logiku svoga članka prebacuje u svoj završni potez, koji završava navodom iz *Julija Cezara*:

Mi jasno moramo upozoriti na te licemjerne prijatelje koji, premda izjavljuju da se slažu s načelima, sumnjaju jesu li

ona praktična, zato što, kažu oni, svijet još uvijek nije spreman za njih, i koji ga nemaju namjere učiniti spremnim, već naprotiv radije dijele zajedničku sudbinu s podmuklima u ovom podmuklom zemaljskom životu. Ako su to kriptorepublikanci kojih se Hofrat Gervinus toliko boji, tada se mi zdušno slažemo s njima: „Opasni su takvi ljudi.“⁴ (*Demokratska stranka*: 28–29).

Povukavši ovaj potez, Marx raskrinkava zbiljske namjere umjerenog buržoaskog idealizma rođenog iz otrežnjenja, namjeru da se *nikad* ne dopusti oslobođenje radničke klase. Hofrat Gervinus liberalni je član antidemokratske Pruske nacionalne skupštine Fridricha IV. On je republikanske demokrate nazvao opasnim agitatorima. Kao takav, on se ističe kao Marxov neprijatelj, dok se Marx, slijedom njegove logike u članku, ironično solidarizira s Gervinusom kako bi rekao da je Demokratska stranka opasna – ne zato što je opasna za nedemokratsku državu, već zato što *nikad* neće biti opasna za nju. Hofrat Gervinus mogao bi točno znati odakle je Marx izvukao svoj navod jer je taj Hofrat također bio učenjak koji je proučavao Shakespearea (*Deutsche Biographie*).

Cezar i Hofrat Gervinus zauzimaju isti položaj u toj aluziji. Kasije i Demokratska stranka zauzimaju suparnički položaj. Marx novinar staje uz Shakespearea dramatičara u kritički intoniranu prostoru između suprotstavljenih tabora. U jednom i u drugom narativu – u komadu iz 1599. i u revoluciji iz 1848. – opasni se ljudi pokazuju opasnim ne za sustav vladavine kojem se prividno suprotstavljaju, već za mogućnost svrgavanja te vladavine. Kasijev potez prema republikanizmu propada i za posljedicu ima jednog drugog, moćnijeg Cezara – Augusta – dok Demokratska stranka ne uspijeva spriječiti prusko-ga kralja da nametne monarhistički ustav, što za posljedicu ima gušenje revolucije iz 1848. godine. Forma i Marxova i Shakespeareova stila pisanja, novinarsko-ga ili dramsko-ga, konstruiraju kritiku političkih namjera i postupanja njihovih likova. Kasijeva pozicija i pozicija Demokratske stranke u uvodu navedenih djela potencijalno je srodna. Kasijevi su razlozi za neutraliziranje Cezarova kretanja prema apsolutnoj moći uvjerljivi. Zahtjev Demokratske stranke za demokratskim ustavom razlog je zašto ih Marxove novine podržavaju. Prema *Komunističkom manifestu*, jedan je od prvih zadataka

revolucionarnih radnika pomoći buržoaskoj revoluciji da ostvari svoje ciljeve podupiranjem radikalne buržoazije (43). I Shakespeare i Marx problematiziraju poziciju svojih konspirativnih likova.

Cezarov dokaz Kasijeve opasne naravi vidi se u tome što je Kasije „mršava i gladna lika; (1.2.193) / previše misli (1.2.194); previše čita / promatrač je on veliki i ljudska djela / skroz naskroz prozire. (...) ne sluša glazbu. / Rijetko se smiješi, a smiješi se tako kanda / sa sobom sprda se i svom se duhu ruga / što mogaše se navest da se ičem smiješi (1.2.201-206).“⁵ Kao mislilac, čitatelj i promatrač ljudi, Kasije dolikuje političkoj figuri čija društvena kritika vodi do djelovanja. Kao netko tko izbjegava glazbu i predstave, on je isključen iz društvenog sklada i zadovoljstava. Kao osoba koja se ne smije i koja vlastiti duh smatra nedostojnim, on ostavlja dojam osobe bez ljudskosti, uključujući i vlastitu. Usprkos njegovoj sposobnosti oštromnog zapažanja, Kasije ostavlja dojam, prema groznom Cezarovu opisu, osobe otuđene od ljudi. To je fatalna mana u urotnika; ona ograničava njegovu sposobnost promatranja političkog kraljika. To je dramatizirano u petom činu kada se Kasije, koji je kratkovidan, oslanja na Pindarovu pogrešnu procjenu događaja na terenu koja ga navodi na odluku da se ubije. Prije nego što čuje Pindarove vijesti, on sebe već uvjerava da će umrijeti toga dana, na svoj rođendan (5.3.20-46). U Shakespeareovu komadu to oslikavanje služi produbljivanju gledišta na događaje koje se dramatiziraju. Ta dubina komadu daje prostor da također progovori o suvremenim događajima u Engleskoj iz 1599. godine. David Daniell piše: „Kada je *Julije Cezar* napisan, u Engleskoj je postojala, a što je povezano sa Cezarom, oštra politička osviještenost da je moguće dovesti u pitanje rigidnost vladavine: rigidnost koja naginje tiraniji; a taj se izazov može protegnuti do urote koja vodi do pobune.“ (22). Shakespeareov *Julije Cezar* i njegovi drugi komadi kao što je *Richard II.* prihvatili su se nelagodne teme; je li vrijeme da se ubije kralj? On nije ponudio odgovor; on je otvorio moguću prostor u kojem se taj problem mogao kritički istražiti. Shakespeareov je Kasije opasan čovjek, ali gledatelj/čitatelj treba dokučiti je li ta opasnost opravdana.

Na kraju svoga članka Marx koristi navod iz *Julija Cezara* kako bi ispalio svoju škorpionski otrovnu retoriku u mno-

gobrojnim smjerovima. On Demokratsku stranku podbada zbog manjka revolucionarnih namjera, ali podbada i komuniste zbog njihova komunističkog avanturizma. U njegovoj metafori prisutno je i shvaćanje da se opasni ljudi u bitnom smislu mogu tumačiti da su komunisti kao Kasije – oni čitaju i misle previše te žive u svijetu krivo tempiranih apstraktnih ustanaka konkretiziranih u svijetu političko-historijskih realnosti. Je li Marx uopće mogao misliti o masama na sličan način kao i Shakespeare – da se na njih lako utječe i da su povodljive za ideologijom koja im se u danom trenutku unosi u lice?

Marx koristi navode i zamisli iz Shakespeareovih komada zato što odgovaraju njegovim retoričkim potrebama. Dana 1. srpnja, u izdanju *Neue Rheinische Zeitung* iz 1848., Marx razdjeljuje metaforu između urotnika i trijumvirata. Iznosi koncept u kojem su njemački liberali, koji podržavaju vladu i vrijeđaju radnike nazivajući ih „divljom hordom kanibala, pljačkaša i ubojica“ (*Kölnische Zeitung*, 152), u poziciji trijumvirata. On govori o liberalima Dumontu, Brüggemanu i Wolfersu kao o „hvalevrijednom trijumviratu“, „znanstvenom trijumviratu“, „najdražem trijumviratu“ (*Kölnische Zeitung*, 152). Potom izmjenjuje pozicije u metafori.

On piše:

Skromno smo spustili svoje glave, spustili smo ih pred najvećom svjetskom krizom koja je ikad izbila: *klasnim ratom između buržoazije i proletarijata*. Mi nismo stvorili tu činjenicu, mi smo je utvrdili. Utvrdili smo da je jedna od klasa *ona pokorena kao što to kaže sam Cavaignac*. Na grobu pokorenih, izvikivali smo „O, jada!“ pred pobjednicima te se čak i Cavaignac povukao pred svojom povijesnom odgovornošću (*Kölnische Zeitung*, br. 152). (Kurzivi u izvorniku.)

General Louis Eugene Cavaignac bio je na čelu francuske nacionalne garde priilikom pokolja pariških ustanika kojim je završena revolucija 1848. u Francuskoj. Prizor grupnog izvikivanja „O, jada!“ na grobu pokorenih aludira na Antonijevu rečenicu: „O, jao ruci koja proli ovu krv / dragocijenu“ u njegovom solilokviju o „raskravljenoj grudni zemlji“ (3.1.258).⁶ Marx prenosi prosvjedujuću stranu, podupiratelje radničke klase, na drugu stranu metafore. Oni se sada nalaze na mjestu podupiratelja Cezara. Marx potom učvršćuje taj potez ispisujući uvrede koje Herr Wolfers

usmjerava protiv radničke klase u Francuskoj (kanibali, razbojnici, pljačkaši, kriminalci) i piše: „Wolfers je častan čovjek!“ (*Kölnische Zeitung* 153). Pozicije intertekstualnih korespondencija između se u svoje suprotnosti u Marxovu baratanju aluzijama.

U toj preokrenutoj retoričkoj formi Marx oslikava preokretanje koje se zbiva u političkim borbama. Logika njegova članka, proširena brojnim književnim aluzijama, brzo se razvija diljem teksta. Čitatelju je teško pratiti te saveze kako se mijenjaju kao što je i političkim promatračima teško pratiti stvarne povijesne političke saveze. Pišući 249 godina prije Marxa, Shakespeare također oslikava vrtoglave izmjene saveza koji se zbivaju u politici. Plebejce, koji galame kako bi im se udovoljilo, Shakespeare oslikava kao politički prevrtljivu rulju; oni svoju odanost prebacuju od Pompeja prema Cezaru pa prema urotnicima te potom prema Antoniju. Čini se da je Shakespeare više zainteresiran za izgradnju dramatskog prostora koji omogućuje kritičko gledište povijesnih događaja nego što je zainteresiran za zauzimanja stava o tim događajima. On preuzima povijesnu odgovornost koju Marx pokazuje kada optužuje Cavaignaca za izbjegavanje odgovornosti i uprizoruje kritičko preispitivanje atentata na Julija Cezara te, u drugim komadima, regicida uopće. Slično i Marx novinar u svojim novinama stvara prostor za kritičku analizu klasne borbe suvremenu njegovim spisima. Čini se da je on u svojoj novinarskoj formi manje zainteresiran za revolucionarnu propagandu, a više je predan šekspirijanskoj kritičkoj dramatizaciji prizora borbe.⁷

III. Što Cezar mene ljubljša... ja ga ubih8

Sigmund Freud imao je problem: utemeljio je sustav koji je trebao prikazati ljudski um razumljivim, ali već je na samom početku ustanovio da je djelovanje ljudskog uma splet proturječja, dvosmislenosti i inkonzistentnosti. Znanost prosvjetiteljstva u obliku *fin de siècle* neurologije – područja koje je Freud izučio – nije bila jako korisna za njegov zadatak. Njegov kratki izlet u model Charcotove hipnoze bio je pokušaj upravljanja dvosmislenostima poremećena uma, ali samo je djelomice bio koristan. Nakon još jednog pokušaja stvaranja znanstvenog modela 1895. – 1896. sa svojim (neobjavljenim) *Projektom znanstvene*

psihologije, Freud je konačno došao do najprikladnijeg sredstva za istraživanje i izražavanje složenosti ljudskog uma – svjetske književnosti. Psihoanaliza je rođena kao književna analiza u Freudovu pismu od 15. listopada 1897. upućenom njegovom prijatelju Wilhelmu Fliessu. Freud je Fliessu pisao kako je došao do spoznaje da djeca imaju ambivalentne osjećaje, uključujući seksualnu žudnju i ubilačku ljubomoru prema svojim roditeljima, te da mu je dokaz za to došao iz dvaju komada – iz Sofoklova *Kralja Edipa* i Shakespeareova *Hamleta*. Tijekom cijele svoje spisateljske karijere Freud je 108 puta navodio, aludirao na i analizirao prizore iz Shakespeareovih komada. Privlačili su ga solilokviji i govori u kojima su likovi razradivali svoje sukobe. Naravno, Brutovo opravdanje za ubojstvo Cezara smatrao je korisnim za objašnjavanje složenog ljudskog uma.

U svojim *Tumačenjima snova*⁹ iz 1900. Freud se služi stihovima iz Brutova govora na Cezarovu sprovodu kako bi protumačio svoj *non vixit* san. U tom snu Freud sjedi za stolom sa svojim prijateljem Wilhelmom Fliessom i još jednim muškarcem, Josephom Panethom, koji je bio Freudov kolega, prijatelj i suparnik. Fliess pita Freuda o tome koliko je Paneth upoznat s njegovom situacijom i Freud odgovara da „P. zapravo (ništa i ne može znati jer) više nije živ“ (...) bio je „non vixit“ (Freud 2001: 453). Freud potom Panethu upućuje prodoran pogled i on se rastopi. To je oduševilo Freuda i dovelo ga do shvaćanja da su Paneth i još jedan lik, Fleischl, koji se pojavio u prijašnjem dijelu tog sna, bili prikaze i da je Freud svojom voljom postigao da nestanu. Freud objašnjava da je gramatička konstrukcija *non vixit* pogreška zato što znači *on nije živio* umjesto, što je trebala reći, *on nije živ*. Freud se sjetio da je te riječi NON VIXIT vidio na postolju spomenika caru Franji Josipu I. gdje stoji: „Saluti patrie vixit, / non diu sed totus / Živio je za dobrobit domovine, / ne dugo, ali čitav.“ (Freud 2001: 455). Rad sna povezo je taj kip s njegovim prijateljem Josephom Panethom zbog sličnosti s osobnim imenima. Freud razotkriva da je imao dvosmislene osjećaje prema Panethu, koji je bio njegov prijatelj, ali i njegov suparnik. Paneth je zamijenio Freuda na njegovu poslu na Brückeovu neurološkom laboratoriju. Zatim su uslijedile druge poveznice uključujući i onu da je Freud prolazio pored spomenika caru Franji Josipu I. na putu prema tom

laboratoriju, da ga je Brücke jednom opomenuo i „da se [Freud pred njim] izgubio“ zato što ga je gledao svojim bljedim plavim očima zbog kašnjenja na posao, i da je Paneth zauzeo mjesto Freudova nečaka i suparnika Johana naspram kojeg se Freud treba braniti rekavši da ga je izlemao (*wichsen*, izgovoreno kao engleska riječ *vixen*) zato što je John prvo udario njega (Freud 2001: 454–457).

U svojoj analizi toga sna Freud iznosi neke asocijacije na *Julija Cezara*. Postoji pojedinost u tom snu prema kojoj je Freudov prijatelj Fliess tijekom srpnja neprimjetno došao u Beč. Srpanj je (July, engl., nap. prev.) dobio ime po Juliju Cezaru. Kad su bili mladi, Freud i njegov nećak igrali su, u prizoru iz Schillerova komada *Die Rauber*, uloge Bruta i Cezara. Freud ne primjećuje da je titula *Kaiser* doslovan njemački prijevod latinskog *Caesar*. Potom Freud stihovima iz *Julija Cezara* podupire svoje poimanje da snovi mogu uprizoriti ambivalentne odnose na izmijenjeni način. On piše:

Kako je on (Paneth) postao zaslužan za znanost, ja sam mu podigao spomenik; ali zato što je bio kriv za jednu zlu želju (koja je izražena na kraju sna [da zamijeni Freuda]), zato ga ja uništavam. Tamo sam oblikovao rečenicu koja zvuči posve naročito, i kod koje je na mene morao utjecati neki uzor. A gdje se to može naći slična antiteza, takvo približavanje dviju proturječnih reakcija na istu osobu, od kojih obje postavljaju pravo da su posve opravdane, a da ipak ne žele omesti jedna drugu? Na jednom mjestu, ali se ono duboko usjeklo čitateljima. To je mjesto u govoru Bruta, kojim se opravdava u Shakespeareovu 'Juliju Cezaru': „Što / Cezar mene ljublaše, ja plačem za njim; što sretno / bijaše, ja se veselim tomu; što hrabar bijaše, ja / ga častim; ali što bijaše vlastoljubiv, ja ga ubih“ [III.2]¹⁰ Nije li to isti sklop rečenica i misaono područje kao i u mislima sna, koje sam razotkrio? Ja u snu, dakle, igram Bruta.¹¹

U tom odlomku Freud ne analizira samo svoj san, koji izmjenjuje njegov potisnuti antagonizam prema Panethu, već i kako je na njegovo pisanje utjecao Shakespeare. Brutove riječi iz *Julija Cezara* Freudu služe kao „model“ za njegovu vlastitu prozu (Freud 2001: 424). Njihova „kadenca“, što se može shvatiti kao sintaktička struktura – metar u rečenici – ima svoj prototip kod Shakespearea. On piše: „Ich habe da einen Satz von ganz besonderem

Klang gebildet, bei dem mich ein Vorbild beeinflusst haben muß“ (Freud 2001: 445). Druga polovica te rečenice govori da je na njega morao utjecati neki model/prototip. Riječ koju Freud koristi za *model* jest *Vorbild*. To ima vrlo specifičnu svrhu u psihonalizi. Psihoanalitička teorija smatra da se svi ljudski odnosi nadograđuju na model prototipskog odnosa s prvim voljenim objektima – s majkom ili majčinskom figurom (Freud, *O specijalnom tipu muškarčeva izbora objekta*, str. 169). Analogno tom procesu, stil Freudove proze, a možda čak i njegovo mišljenje, rodio se u njegovom prvom susretu s književnosti. On je Shakespearea počeo čitati kada je imao osam godina i glumio je u šekspirijanskom prizoru iz *Schillera sa svojim nećakom Johnom tijekom svojih školskih dana* (Prawer, *Cultural Citizen*: 12). Ako je točno marksističko shvaćanje da ljudi ne stvaraju povijest onako kako njima odgovara „nego pod okolnostima koje su neposredno zatekli, koje su date i naslijeđene“,¹² a uzme li se u obzir i Freudova analiza Shakespeareova utjecaja na njegovo pisanje, tada se može reći da se psihoanaliza razvila pod utjecajem Shakespearea. Shakespeareovo pisanje jedan je od prototipa (*Vorbild*) Freudova pisanja.

U *Juliju Cezaru* Shakespeare oslikava nesvjesno i borbu na poljima prve (svjesno, predsvjesno, nesvjesno) i druge topografije (id, ego, supergo) *avant la lettre*. Brut ubrzo nakon svog prvog pojavljivanja na pozornici s Cezarom ostaje iza s Kasijem nakon što pratnja prođe. Shakespeare izbacuje glavnu Plutarhovu radnju – kada Antonije daje krunu Cezaru – iza pozornice i nadomješta je prvim urotničkim dijalogom između Kasija i Bruta. Potisnuto ali buntovničko nesvjesno Rima time je stavljeno na prvo mjesto. Kasije izmamljuje urotu iz Brutovih privatnih misli; navodi Bruta da ukloni svoj „zastir“ pogled te da svjesno i javno kaže što misli (1.2.37). Brut Kasiju objašnjava da je on u „ratu“ sa samim sobom (1.2.46).¹³ Kada Kasije pita može li Brut vidjeti vlastito lice, Brut odgovara tvrdnjom koja očigledno zvuči kao hegelovsko uzajamno priznanje: „Ne, Kasije; jer oči mogu vidjet sebe / tek posredstvom i odsjevom od nečeg drugog“ (1.2.52-53)¹⁴. Kasije je to ogledalo koje odražava Brutove privatne misli i s njima nesvjesno situacije u Rimu, zato da bi Brut spoznao samoga sebe, da bi Kasije potvrdio Brutovu političku pouzdanost, i da bi publika to vidjela. Kasije služi svrsi,

iako zbog vlastitih strateških interesa tumača (analitičara?) koji razotkriva tragični sukob između Brutova unutarnjeg svijeta i njegova političkog državištva (Daniell, *Julius Caesar*: 167). U prvom prizoru drugog čina Shakespeare Brutu daje da govori u solilokviju – što je dramska forma koja najviše sliči slobodnoj psihoanalitičkoj asocijaciji. Brut sam sebi priznaje da nema osobnog razloga ubiti Cezara. On iznosi *političke* razloge zašto to mora učiniti. Upravo se u Porcijinu dijalogu s Brutom razotkriva da Brutu nije bilo lako podnijeti to proturječje. Ona Brutu kaže da je iznenada izašao iz kreveta i da je „skrstiv ruke / hodao ukrug mozgajući i uzdišući“ (2.1.239)¹⁵ – što je položaj koji Shakespeare uprizoruje kako bi pokazao uznemirene misli (Daniell, *Julius Caesar*: 212). Nakon atentata Brut masi objašnjava zašto je ubio Cezara. Upravo se u tom govoru, koji Freud navodi, najupadljivije pokazuje Brutova ambivalentnost. On tvrdi da voli Cezara kao da je Cezaru najdraži prijatelj. Plače zato što ga je Cezar volio, veseli se Cezarovoj sreći, odaje priznanje Cezarovoj hrabrosti, roni suze jer je ubio čovjeka sa svim tim odlikama; ipak, ubio je Cezara da ne postane rob zbog njegove ambicije. Premda logika tog govora ima smisla na političkoj razini – a lakovjerne mase nije teško navesti da prihvate njegove zaključke – na subjektivnoj razini ostaje nerazrješivo proturječje. Ako je Brut zblijla toliko volio Cezara (a nema razloga sumnjati u to), onda njegova želja da ga ubije, čak i u najslobodnijem shvaćenom kontekstu, mora proizlaziti iz nekog drugog mjesta u topografiji njegova uma i funkcionirati ondje. Ona dolazi iz mjesta gdje on mrzi Cezara. Ona je posljedica stapanja političke strategije s nesvjesnim nagonom smrti usmjerenim protiv suparnika.

Shakespeare dramatičira posljedice Brutova sukoba. Njegov loše tempirani vojni okršaj s Kasijem mogao bi biti simptom Brutovih prenapetih odnosa s onima koje voli. Premda na površini Brut možda ima valjan i politički korektan prigovor Kasijevim snagama zbog podmićivanja i pljačkanja, traumatsko sjećanje na atentat proganja taj prizor kao prikazu. Brut kaže Kasiju: „Spomenite se martha, martovskih se ida / spomenite“ (4.3.18)¹⁶, što podsjeća na upozorenje vidovnjaka: „Čuvaj se ida martovskih“ (1.2.18)¹⁷. U svom teretu traumatskog sjećanja taj dan nosi Brutov nerazrješivi sukob; on sada uprizoruje

njegovo traumatsko ponavljanje kao vojno neprimjereno raskidanje jedinstva s Kasijem. Nekoliko minuta kasnije on Kasiju otkriva da je Porcija počinila samoubojstvo zbog njegove odsutnosti, što je još jedno raskidanje odnosa vojenja. Kada te noći pokušava zaspati, Cezar mu se vraća kao prikaza. Na tom mjestu u komadu Brutova logika koja je dovela do ubojstva Cezara izbija u polje njegova svjesnog. Upravo je ljubav prema Cezaru zauzela mjesto u njegovom nesvjesnom i, s nesmanjenom snagom povratka nesvjesnog, manifestira se kao duh. Upitavši ga što je, duh tvrdi da je on Brutov zao duh i izjavljuje da će Bruta vidjeti na bojnopolju kod Filipa. Za razliku od Richarda III., koji se probija kroz mnoge prepreke nastojeći dokučiti svoj identitet kad ga posjete duhovi, Brut duhu odgovara činjenicama. On se sada suočava s obje strane svoga sukoba; one se obje nalaze u njegovom svjesnom, a njihov će nesklad prevladati i odrediti posljednje korake Brutova života. On čini još jednu vojnu pogrešku pozivajući prerano u napad, što dovodi do toga da Kasije ubija samog sebe. Sada su svi ljudi koje je najviše volio – Cezar, Porcija i Kasije – umrli. Brutu preostaje da ubije posljednje mjesto gdje njegova borba bjesni i dalje – sebe sama. On kaže Voluminiju da su ih njihovi neprijatelji natjerali u „jamu“ (5.5.23). Predodžba jame trop je i za lov – lovljena je životinja natjerana u jamu – i za biblijski pakao poput onoga u knjizi o Jobu, 17.16 (Shoel i Jama izrazi su za podzemni svijet) (Daniel, *Julius Ceasa*: 318; Coogan, *Bible*, str. 745). Brut raspravljajući s Voluminijem kaže: „Casnije je da sami u nju skočimo.“ (5.5.24). Prizor s kojim se suočava nepomirljivi je sukob u njegovoj mentalnoj topografiji – što je tragična nedoumica koja se može razriješiti samo smrću. Nakon što se ubije, jasno iznosi svrhu svog djelovanja: „Cezare, spij sada.“ (5.5.51).¹⁸

Freud koristi navod iz *Julija Cezara* ne samo kao sredstvo da objasni svoju teoriju već i kao korak u svojoj regresivnoj analizi. Njegov susret s tim komadom postoji kao mjesto u njegovu sjećanju. Slična se regresija može napraviti s Brutom u tom komadu. Njegovo ubijanje Cezara možda otkrije ima svoj presedan. Može se pretpostaviti da je Brut imao majku i oca. Možda je imao brata ili sestru. Oni su se možda zajedno s njegovim ocem natjecali za ljubav njegove majke. Brut je možda htio da mu se maknu s puta;

možda je čak poželio da umru. Međutim, u potrazi za prototipom teško je ne uzeti u obzir napisanu pretpovijest toga komada kao dokaz (osim ako nije riječ o izvođenju klasičnog psihoanalitičkog tumačenja). No, u pozadini ovog komada ima jedan prizor koji bi mogao biti koristan za izvođenje regresije u djetinjstvo gdje prvobitni prizori egzistiraju i služe kao prototipovi za kasniju tragičnu radnju.

Radnja ovoga komada odvija se tijekom Luperkalija, svečanosti kojima se štovao rimski bog Faun. Luperkalije su se zapravo odvijale u veljači, no Shakespeare tu svečanost zadržava sve do martovskih ida. David Daniell smatra da je to napravljeno kako bi se tim prizorima dala „religiozna obojenost“ i „oslabila Kalpurnija“ (za koju je rečeno da je stajala tako da je Antonije može dodirnuti tijekom Luperkalija i oploditi), odnosno „time Cezara“ (161). Međutim, ta interpretacija funkcionira tek na površinskoj razini slikovnosti ili tonalnosti. Shakespeareovo korištenje Luperkalija služi dubljoj, više strukturnoj svrsi u tom komadu. Tijekom gošćenja na Luperkalijama dva su plemića namazavši se krvlju žrtve trčali goli oko Palatina udarajući pritom žene kako bi postale plodne (Morford i Lenardon, *Classical Mythology*: 674). I Brutova zapovijed da se urotnici sagnu i operu svoje ruke u Cezarovoju krvi (3.1.105) i Cezarova zapovijed Kalpurniji da se nađe Antoniju na putu dok on trči kako bi je dodirnuo (1.2.3-4) aluzije su na tu svečanost. Cezar je ta žrtva, no zašto je žrtva potrebna? Koji se to prijestup okajava? Luperkal je i ime spilje gdje je, prema rimskoj legendi, vučica (*lupa*) dojila Romula i Rema. Prema rimskoj legendi, Rim je osnovao Romul, potomak Eneje. Otac mu je Mars, koji je volio Reu Silviju i s njom imao dva sina – Romula i Rema. Amulije, otac Reu Silvije, želio ju je držati kao djevicu vestalku pa je, nakon što je rodila djecu, zapovjedio da ih se baci u rijeku Tiber. Umjesto toga ostavljena su na obali rijeke i podojila ih je vučica. Romul, iz čijeg se imena izvodi ime Rima, dobio je svoje ime prema aktivnosti sisanja bradavice – *rumis*. Zbog toga majčina bradavica leži u etimološkom korijenu Rima (Morford i Lenardon, *Classical Mythology*: 674). Rim je majka. Shakespeare to oslikava i u *Koriolanu*, gdje o majci Gaja Marcija Voluminiji piše kao o nepokolebljivoj rimskoj nacionalistkinji. U bratskoj borbi za prevlast u Rimu – što je politička borba – Romul ubija Rema. To je *Urszene*, prvobitni prizor u kojemu nesvje-

snog toga komada. Shakespeare, čiji su tekstovi oblikovani u skladu s paradigmom klasične mitologije (Bate, *Shakespeare and Ovid*), opteretio je *Julija Cezara* tim tragičnim fratricidom u svome političkom nesvjesnom.

IV. Subjektivnost u politici

Marx u svome novinarstvu gradi prostor u kojem kritička svijest može opažati i postati svjesna povijesti klasne borbe tijekom njena odvijanja. Marx ne želi jednostavnu klasnu svijest koja je aktivistička, već takvu koja je svjesna proturječja svoga vremena i uloge koju igra u tim borbama koje ta proturječja stvaraju. Kada retke iz *Julija Cezara* upisuje u retoričku strukturu svoga novinarstva, on Shakespeareovo kritičko viđenje unosi u svoje političke spise. Marx ne iznosi jednostavno politički stav; on uz Shakespearea iznosi potrebu da se bude kritičan. Marx poduzima još jedan drugi korak u tom smjeru kada preokreće te metafore. Premještanjem pozicija nositelja metafore diljem političke razdjelnice on konstruira metapoziciju bitnog smisla. Ne radi se samo o tome da su njemački liberalni Brutovi nečasni ljudi, nego su opasni i demokratski urotnici zato što nisu dovoljno opasni, i ne stoji njemački trijumvirat uz grob ubijenih glasno izvikujući jadikovke, već urotnici. To je Marxov opis stanja u izokrenutom svijetu kapitalizma. Marx vitla svojim metaforama okolo kako bi svojim čitateljima omogućio vrtoglav osjećaj *verkehrte Welt* (izokrenutog svijeta) politike (*Kritika Hegelove filozofije prava*: 244) – svijeta u kojem su jedini proizvođači vrijednosti – radnička klasa – nazvani pljačkašima i kanibalima i koji su izloženi pokoljima na ulicama.

Freudovi spisi pitanje subjektivnosti u politici vode unutar psihе. Izvanjska borba između rada i kapitala djeluje usuglašeno s unutarnjom borbom između ambivalentnih sila u podijeljenom subjektu. Politička ekonomija društvene baze koristi latentnu mržnju u nesvjesnoj nadgradnji. Freudovi nesvesni subjekti osuđeni su na ponavljanje svojih traumatskih prvobitnih prizora tijekom cijele svoje osobne povijesti. Navodeći stihove iz *Julija Cezara* kako bi objasnio svoju teoriju, on unosi historijsku dimenziju u tu teoriju. *Julije Cezar*, kao historijska tragedija, oslikava neuspjeh intersubjektivnosti u politici, što za posljedicu ima traumatski prizor – ubojstvo Cezara. Potreba da se razri-

ješi ta trauma pokreće zanimanje za tu priču i čini je korisnom za dramske tekstove tijekom cijele književne povijesti. Činjenica da je u povijesti stvarna politika za posljedicu imala slične neuspjehe intersubjektivnosti i da je dovođila ne samo do ubijanja individua već i do pokolja stanovništava, čini tu tragičnu priču i te tekstove koji to oslikavaju relevantnima za povijest. Suočivši se s predmetom tragične umjetnosti, subjekt može razotkriti traumatsko nesvjesno u vlastitoj povijesti i u povijesti svoga svijeta.

Psihoanaliza zahtijeva od analitičara da potraži prvobitni prizor što god može ranije u povijesti subjekta. Ako je taj subjekt Rim, onda postoji prvobitni majčinski prizor koji prethodi sisanju vučice Marsove djece i fratricid na kojem je Rim utemeljen. Romul i Rem potekli su od Eneje. Eneji-na je majka Venera, božica ljepote, ljubavi i mira. Ona je vodila ljubav sa smrtnim Anhimom i s njim je začela dijete – Eneju, budućeg osnivača Rima. Rim i povijest svijeta, ako se Rim može shvatiti kao njegovu sinogdohu, imaju dva prvobitna majčinska prizora: prizor političkog fratricida između dvoje ratničke djece koje je podojila vučica i prizor pastoralnog užitka između pastira i božice mira koja je rodila Eneju. Shakespeareov *Julije Cezar* nudi historijske subjekte svijeta koji u njemu vide prostor razriješenja njihova traumatskog političkog nesvjesnog i podvrgavanja kritici njihova izbora majčinskog hranjenja – rata ili mira.

S engleskog preveo: Snježan Hasnaš

Citirana i konzultirana djela

Coogan, Michael D., Ur. *The New Oxford Annotated Bible*. Oxford UP. 2001. Tiskano izdanje.

Deutsch Biographie. Gervinus, Georg Gottfried. <http://www.deutsche-biographie.de/sfz69908.html>. Web. 27. veljače 2014.

Fletcher, John. *Freud and the Scene of Trauma*. New York: Fordham UP. 2013. Tiskano izdanje.

Freud, Sigmund. „A Special Type of Object Choice Made by Men.“ *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. XI. Prev. Alan Tyson. London: Hogarth. 1957. Tiskano izdanje.

---. *Die Traumdeutung*. Hamburg. Nikol. 2010. Tiskano izdanje.

---. *The Interpretation of Dreams. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Sv. V. Prev. James Strachey. London: Hogarth. 1953. Tiskano izdanje. (Hrv. prijevod: Freud, Sigmund. 2001. *Tumačenje snova*. Stari Grad. Zagreb.)

Gay, Peter. *Freud: A Life for our Time*. New York: Doubleday. 1988. Tiskano izdanje.

Heine, Heinrich. Die Nordsee. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Sv. 6. Ur. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hofmann und Campe Verlag. 1973. Tiskano izdanje.

Marx, Karl. *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right, Introduction. Karl Marx Early Writings*. New York: Vintage. 1975. Tiskano izdanje.

---. *The Democratic Party*. *Neue Rheinische Zeitung*, 2. June 1848. *Karl Marx Friedrich Engels Collected Works*, Sv. 7. Prev. Salo Ryazanskaya. London: Lawrence and Wishart. 1977. Tiskano izdanje.

---. *The Kölnische Zeitung on the June Revolution*. *Neue Rheinische Zeitung*, 1 July 1848. *Karl Marx Friedrich Engels Collected Works*, Sv. 7. Prev. Kai Schoenhals. London: Lawrence and Wishart. 1977. Tiskano izdanje.

---. Hrvatski prijevod: Marx, Karl. 1973. *Osamnaesti brumaire Louisa Bonaparte*. Naprijed. Zagreb.

Morford, Mark, P.O., Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. Osmo izdanje. New York: Oxford 2007. Tiskano izdanje.

Plutarch, *Lives of Coriolanus, Caesar, Brutus, and Antonius*. Prev. Thomas North. Ur. R. H. Carr. Oxford: Clarendon. 1906. Tiskano izdanje.

Prawer, S. S. *A Cultural Citizen of the World: Sigmund's Freud's Knowledge and Use of British and American Writings*. London: Legenda. 2009. Tiskano izdanje.

Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Ur. David Daniell. London: Arden. 1998. Tiskano izdanje.

Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Prev. August W. Schlegel. *William Shakespeare: Sämtliche Werke. Tragödien*. Berlin: Aufbau. 2003. Tiskano izdanje. (Hrv. prijevod u: Shakespeare, William. 1981. *Julije Cezar*. Nakladni zavod MH. Zagreb.)

Smith, Christian. *Shakespeare's Influence on Marx, Freud and Frankfurt School Critical Theorists*. Diss. University of Warwick. 2013. Tiskano izdanje.

¹ Svako doba, kada prima/stječe nove ideje, prima/stječe i nove oči te starim umom vidi mnoštvo novih stvari. (Autorov prijevod).

² Shakespearea bi trebalo shvaćati ne samo kao ime individualnog dramatičara/pjesnika koji je pisao u ranonovjekomnoj Engleskoj već i kao jezgru suradnje između pisca, njegovih suautora, njegovih glumaca i cjelokupnog aparata svijeta ranonovjekomnog engleskog teatra, jer Shakespeare nije pisao u izolaciji.

³ Između Shakespeareovih tekstova na engleskom te Marxovih i Freudovih tumačenja na njemačkom jeziku stoje njemački prijevodi toga komada. *Julije Cezar* bio je prvi komad preveden na njemački jezik, godine 1741. napraviti će to C. W. von Borck. Prvi pokušaj da se prevedu svi komadi zbio se 1762. kada je taj pothvat započeo Christopher Wieland; nastavio ga je 1775. Johann J. Eschenburg. August W. Schlegel 1797. počinje prevodenje svih komada. Dovođeno je samo osamnaest njih, uključujući *Julija Cezara*. Ostale su preveli Ludwig Tieck, Dorothea Tieck i Wolf Graf Baudisson do 1833. i objavili ih kao Schlegel-Tieck prijevode. To je tekst koji su čitali Marx i Freud; što je i dalje najutjecajniji njemački prijevod do današnjeg dana. Prijevodi se mogu smatrati inačicom toga komada s određenom interpretacijom vidljivom u prevoditeljevu odabiru pojedinih riječi.

⁴ Hrv. prijevod u: Shakespeare, William. 1981. *Julije Cezar*. Nakladni zavod MH. Zagreb. 40. str.

⁵ Shakespeare 1981: 40.

⁶ Shakespeare 1981: 88.

⁷ Postoji još sedam daljnjih navoda (i aluzija) iz *Julija Cezara* koji će u ovom radu ostati neistraženi zbog prostornih ograničenja. Oni su iskoristeni kako bi oslikali političke suparnike koji lažu, manipuliraju i izdaju.

⁸ Shakespeare 1981: 91.

⁹ Hrv. prijevod: Freud, Sigmund. 2001. *Tumačenje snova*. Stari Grad. Zagreb.

¹⁰ Shakespeare 1981: 91.

¹¹ Freud 2001: 456.

¹² Hrvatski prijevod: Marx, Karl. 1973. *Osamnaesti brumaire Louisa Bonaparte*. Naprijed. Zagreb. 145. str.

¹³ Shakespeare 1981: 35.

¹⁴ Shakespeare 1981: 35.

¹⁵ Shakespeare 1981: 63.

¹⁶ Shakespeare 1981: 109.

¹⁷ Shakespeare 1981: 34.

¹⁸ Shakespeare 1981: 141-142.



NAJNOVIJI ČASOPISI I KNJIGE O DRAMI, KAZALIŠTU I PLESU



www.hc-iti.hr