

Ta su dva napaćena klauna tijekom cijele predstave morala trpjeti brojne udarce Antifola, a publika je oduševljena kad ih vidi kako izlaze u tako dobrom raspoloženju. Kad Dromio Efežanin primjećuje: „Vidim po tebi da sam ljepolik mladić” / „I see by you I am a sweet-faced youth”, vidimo to i mi, a završni dvostih odiše međusobnom naklonošću koja je očito odsutna u dvojice Antifola. Bilo bi apsurdno opterećivati *Komediju zabluda* sociopolitičkim ili drugim aktualnim ideološkim brigama, a ipak ostaje dirljivo da Shakespeare od samog početka zagovara svoje klaunove više no svoje trgovce. ■

Prijevod: Ljiljana Filipović

Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str.77

Syr. Dro. There is a fat friend at your master's house,
That kitchen'd me for you to-day at dinner;
She now shall be my sister, not my wife.

Epb. Dro. Methinks you are my glass, and not my brother:
I see by you I am a sweet-fac'd youth.

Will you walk in to see their gossiping?

Syr. Dro. Not I, sir, you are my elder.

Epb. Dro. That's a question, how shall we try it?

Syr. Dro. We'll draw cuts for the senior; till then, lead thou first.

Epb. Dro. Nay then, thus:

We came into the world like brother and brother,
And now let's go hand in hand, not one before another.

Exeunt.

[V.i.414-26]

Reto Winckler

Ludilo, identitet, oči i uši¹

¹ Reto Winckler, “Profound farce: William Shakespeare’s *The Comedy of Errors* as Farcical Scepticism” <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0184767817750668>

Isabella iz *Mjere za mjeru* obraća se vojvodi Vincentu:

*O vojvodo, prizivam te jer vjeruješ
Da postoji druga utjeha od ovoga svijeta,
Da me ne zanemariš tim mišljenjem
Da sam dirnuta ludilom: ne učini nemogućim
Ono što se čini nesličnim.*

Mjera za mjeru, 5.1.48-52¹

Farsična je premisa u *Komediji zabluda* da dva para identičnih blizanaca, koji također dijele ista imena i koji su odrasli odvojeno, provedu jedan dan u istom gradu, a da nisu svjesni međusobne prisutnosti. Ta je premisa uvedena u romantičnu, potpuno nefarsičnu uokvirujuću pripovijest koja publici daje nadmoćno znanje potrebno da vidi farsične zabune kakve jesu, a koja također služi za razrješavanje farsičnog čvora na kraju komada.

Od samog početka zapleta, farse i zbrke s blizancima međusobno djeluju uglavnom kao kvarovi u komunikaciji koji postaju sve ozbiljniji kako radnja odmiče. Shakespeare pažljivo konstruira obrazac postupne

¹ Oh prince, I conjure thee as thou believ'st
There is another comfort than this world,
That thou neglect me not with that opinion
That I am touched with madness: make not impossible
That which but seems unlike.

Measure for Measure, 5.1.48-52

eskalacije: dok su u prvom činu samo Dromiji ozbiljno upleteni u razne zabune oko identiteta i trpe udarce zbog njih, u drugom je činu Antifol Sirakužanin uvučen u igru kada na ulici sretne suprugu svog brata. Ona ga odmah zabunom zamijeni za svoga muža i odvede kući, gdje se on zaljubi u njezinu sestru Lucianu. Tek u trećem činu publika zapravo može vidjeti Antifola Efežanina, čovjeka za kojeg je njegov brat iz Sirakuze toliko puta zamijenjen u prva dva čina, da zbrke oko dvojice Antifola postaju pokretačem radnje. Dakle, dolazi do jasnog kretanja farsične destabilizacije s margine društva - koju predstavljaju sluge blizanci Dromiji i politički progonjeni stranac Antifol Sirakužanin, preko domaće scene kojom upravljaju žene Adriana i Luciana - prema javnoj sferi, središtu uglednog efeškog društva predstavljenog uspješnim trgovcem Antifolom Efeškim, „uživa veliki ugled”, „ima neograničeno povjerenje, jako je omiljen”²

Prekid komunikacije uzrokovan umnožavanjem blizanaca ustrojen je tijekom predstave kao slom uma. Kada Dromio Efežanin izvještava o neobjašnjivom ponašanju svog navodnog gospodara svojoj gospodarici Adriani odmah izjavljuje za navodnog Antifola Efežanina

² Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* u *Komedije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 70, prijevod M. Maras
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, New York: Pocket Books, str. 60
...of very reverend reputation', 'Of credit infinite, highly beloved' (5.1.5-6).

da je „potpuno je lud” („is stark mad”). Sluga temelji tu dijagnozu na potpunom neuspjehu svog pokušaja komuniciranja s osobom za koju pretpostavlja da je njegov gospodar:

Kad sam ga zamolio da pođe doma na ručak, Upitao me za tisuću zlatnika utvrdo.
„Vrijeme je ručku“, rekoh ja; „Moje zlato“ reče on.
„Meso će vam zagorjeti“, rekoh ja; „Moje zlato“ reče on.
„Hoćete li poći“ rekoh ja; „Moje zlato“, reče on,
„gdje je tisuću maraka što sam ti ih dao, lopove?“
„Prase je zagorjelo“, rekoh ja. „Moje zlato“ reče on.³

Navodni Antifol Efežanin ovdje je izdvojen kao luđak zbog očite nesposobnosti da sudjeluje u učinkovitom komunikacijskom ponašanju. Isti obrazac ponavlja se u gotovo svakoj pojedinoj sceni tijekom cijele predstave, ali postaje posebno izražen kada zaplet farse dospije u srce efeškog društva i kada osobno Antifol Efežanin stupa na scenu. Najistaknutiji primjer nalazi se u četvrtom činu gdje se razdragani Antifol Efežanin nalazi suočen s najnevjerojatnijim savezom predstavnika normalnosti, koji se sastoji od supruge, njezine sestre, kurtizana i učitelja doktora Koštunja/Pincha. Adriana i Luciana predstavljene su kao amblemi normalnosti u drugom činu kroz njihovu raspravu o bračnim konvencijama i društveno prikladnom ponašanju žena i muškaraca; učitelj je prema zadanim postavkama normalan, jer on je taj koji dijagnosticira ono što se smatra ludim; a prisutnost kurtizane parodira apsurdnost cijele postavke. Svi su prihvatili kurtizaninu uvjerenost da je Antifol Efežanin lud, a do koje je došlo zbog sukoba s Antifolom Sirakužaninom u četvrtom činu čiji potpuni prekid komunikacije blisko odražava Dromiov dojam. Svi vjeruju da je izvor Antifolovog ludila demonska opsjednutost i u skladu s tim tumače njegove postupke i riječi. Tako, kada Antifol Efeški pred njima tuče svog roba, poštteni građani komentiraju:

Kurtizana: Što sad kažete? Zar vaš muž nije potpuno poludio?

3 Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* op. cit. str. 26
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, New York: Pocket Books, str. 70
When I desired him to come home to dinner
He asked me for a thousand marks in gold.
“Tis dinner-time”, quoth I. ‘My gold’, quoth he. ‘Your meat doth burn’, quoth I. ‘My gold’, quoth he. ‘Will you come?’ quoth I.
‘My gold’, quoth he; ‘Where is the thousands marks I gave thee, villain?’
‘The pig’, quoth I, ‘is burned’. ‘My gold’, quoth he. (2.2.58–65)

Adriana: Njegova neuljuđenost ne potvrđuje ništa manje.⁴

Nema veze što je ta *neuljuđenost* očito potpuno u skladu s uobičajenim ponašanjem efeškog trgovca, kao što publika zna iz jadikovke Dromija Efežanina da *nikad ništa iz njegovih ruku nisam dobio za tu službu osim batina* (4.4.28). Cijeli razmjer nesloge postaje očigledan kada Antifol Efežanin, nakon što je inzistirao na *čarobnjaku koji ga voli* koji ga pokušava egzorcirati i time pokazati da *nije lud* (4.4.52), ispravno kaže da mu se nešto ranije branio pristup u vlastiti dom, a Adriana uzvraća: „O mužu, Bog mi je svjedok da si kod kuće ručao” („O, husband, God doth know you dined at home”).⁵ Čak se i potvrda Dromia Efešanina priče njegova gospodara glatko reinterpretira kako bi se uklopila u dijagnozu u koju predstavnici normalnosti već vjeruju. Ne znajući kako, Antifol Efešanin nađe se izoliran zbog svojih istinitih uvjerenja – izolacija koja postaje fizička stvarnost na kraju čina kada njega i njegovog Dromija učitelj Pinch /Koštunj da vezati i zatočiti.

Otkuda ta očajnička potreba za smislom, čak i na račun upotrebe nasilja nad cijenjenim članom društva? U svojim *Filozofskim istraživanjima* Ludwig Wittgenstein daje naznaku kada piše: „Nije samo slaganje u definicijama, već i (koliko god to čudno zvučalo) slaganje u prosudbama ono je što je potrebno za komunikaciju putem jezika”.⁶ Iako Dromio Efežanin i Antifol Sirakužanin govore istim jezikom, nisu u stanju komunicirati jer se njihove prosudbe o situaciji uvelike razlikuju. Isto vrijedi i za slične sukobe kroz zaplet farse.

Kako se to odnosi na ludilo može se ilustrirati jednim od poznatih Wittgensteinovih misaonih eksperimenata. U njemu Wittgenstein zamišlja „određeno pleme” koje svoju djecu uči brojati od 1 do 20 te očekuje da će djeca nakon određenog razdoblja treninga moći nastaviti nakon 20 s 21 pa 22 i tako dalje: Kada u brojenju učenik dođe do broja 20, gestom se sugerira neka nastavi, nakon čega dijete kaže (u većini slučajeva) „21”. Slično tome,

4 Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda*, op. cit. str. 63
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 54
Courtesan. How say you now? Is not your husband mad? *Adriana*. His incivility confirms no less. (4.4.39–50)
5 Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* op. cit. str. 64
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 54
6 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen: Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte (Chichester, Blackwell Publishing Ltd, 2009) ..., §242.
‘It is not only agreement in definitions, but also (odd as it may sound) agreement in judgements that is required for communication by means of language’.

djecu se tjera da broje do 22 i više... Ako dijete ne reagira na sugestivnu gestu, odvaja ga se od ostalih i tretira kao ludog.

Razmišljajući, u svom glavnom djelu *The Claim of Reason*, zašto su taj i drugi slični primjeri u Wittgensteinovim spisima tako „uznemirujući”, Stanley Cavell komentira da se dijete tretira kao ludo prvenstveno zato što njegova nesposobnost učenja razotkriva uznemirujuću činjenicu da jezik ima granice.⁷ Pokazuje da je kultura u konačnici proizvoljna i da se ne oslanja samo na sposobnost i volju njezinih sadašnjih članova da reproduciraju svoje konvencionalne kriterije ponašanja, što uglavnom znači kako koristiti jezik i reagirati na njega. Neuspjeh našeg jezika u našim pokušajima komuniciranja s djetetom otkriva u kojoj mjeri učinkovitost jezika kao komunikacijskog sredstva ovisi o *normalnosti*: „Naša sposobnost da komuniciramo s njim ovisi o našoj međusobnoj usklađenosti u prosudbama”.⁸ Ludilo i normalnost čine *temeljno jedinstvo* jer *oboje ovisi o istoj činjenici civilizacije, da očekuje potpuno prihvaćanje i razumijevanje svojih domorodaca*. Cavell zaključuje da su želja i potraga za zajednicom želja i potraga za razumom.

Obilježavanje i postupanje prema Antifolu i Dromiju iz Efeza kao ludih i time njihovo isključivanje iz zajednice razuma omogućuje ostalim Efežanima da objasne nedosljednost u njihovoj normalnosti na način koji tu normalnost ostavlja netaknutom. Kao što Shakespeareova Isabella iz *Mjere za mjeru* veli da *nazivanje nekoga ludim može biti pokušaj da se malo vjerojatno čini nemogućim*, čime se neželjena činjenica stavlja u karantenu na sigurno mjesto gdje ne može utjecati na opći konsenzus o tome što je normalno i stvarno. To objašnjava sveprisutnost ludila u *Komediji zabluda*: unatoč činjenici da ni jedan lik zapravo ne poludi ili se pretvara da je poludio, ludilo je u *Komediji* raširenije nego u gotovo bilo kojoj drugoj Shakespeareovoj drami. Čitamo li dramu iz Wittgensteinovske perspektive, to ima savršenog smisla: razum ovisi o harmoničnom međusobnom usklađivanju članova jezične zajednice, a moglo bi se reći i da se sastoji od toga, a zaplet farse sabotira upravo to usklađivanje svojim umnožavanjem Antifola i Dromija.

Tu se može nazrijeti skeptični potencijal te farse. Naime, izolacija Antifola Efežanina nije rezultat toga što je bio u krivu u bilo čemu na bilo koji objektivna način; naprotiv,

7 Stanley Cavell (1999) *The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, str. 114
8 Ibid. 122

scena je smiješna samo zato što publika, zahvaljujući svojoj nadmoćnoj upućenosti, zna da je trgovac u pravu, te da je dijagnoza ludila smiješno neadekvatna. U tom je smislu scena reprezentativna za cijelu predstavu: sve zbrke identiteta, optužbe za ludilo i navodno nadnaravne pojave raspoređene su tako da ih publika može vidjeti onakvima kakve jesu – bespomoćne pokušaje likova da osmisle subjektivno neobjašnjive, ali savršeno prirodne pojave – i stoga im se nasmijati. Drugim riječima, zaplet farse u *Komediji zabluda* pokazuje vjerovanje u opsjednutost demonima, vještičarenje i egzorcizam, koje je još uvijek bilo uvriježeno kada je Shakespeare pisao svoje drame, kao posljedicu *neznanja*.

Dok efeški blizanci pate zbog presude da su ludi koju im je izrekla efeška javnost, Antifol i Dromio iz Sirakuze doživljavaju posljedice destabilizacije normalnosti na privatnoj, subjektivnoj razini. Njihova braća iz Efeza prilično su uznemirena tretmanom, ali ne pokazuju nikakve simptome gubitka identiteta. Ono zbog čega sirakuški blizanci sumnjaju u vlastiti identitet je to što, osim što su ih zamijenili s drugim ljudima, jest da je gubitak identiteta rezultat kombiniranog zatajenja oka i uha.

Na vizualnoj razini, poremećaj koji predstavlja zbrku lica i identiteta odvija se na pozadini ‘normalne’ konvencionalnosti koja pretpostavlja da postoji, kako kaže Douglas Lanier, „kontinuitet... između identiteta i vanjskih oznaka da ih prikazuju, podupiru i potvrđuju”.⁹ Ta je pretpostavka parodirana u samim *Zabludama* u duboko ironičnoj, metakazališnoj sceni u kojoj Luciana moli Antifola Sirakužanina da se barem ponaša kao da voli svoju navodnu suprugu, odnosno ženu svog brata Adrianu (3.3.7ff), što ukazuje na to da se sukladnost tjelesnog izraza i stvarnog osjećaja može zavarati ili manipulirati na nekoliko razina odjednom. Dok Luciana drži predavanje Antifolu Sirakužaninu o vrlinama prikrivanja, njegovo lice zapravo to već čini pred samom Lucianom, i to protiv volje. Ta scena simbolizira bitni problem s kojim se blizanci, Sirakužanin i Efežanin, moraju boriti u ovoj farsu: pogreške očiju drugih likova usmjeravaju njihove umove. Njihove pogrešne vizualne percepcije i teorije izgrađene na tim percepcijama, nadjačavaju njihov zdrav razum i, što je najvažnije, njihovu spremnost da slušaju, čime stvaraju destabilizaciju javnog usklađivanja.

9 Douglas Lanier, “‘Stigmatical in Making’: The Material Character of *The Comedy of Errors*”, in Robert S. Miola (ed.), *The Comedy of Errors: Critical Essays* (New York and London, Routledge, 1997), 299–334.

Shakespeareova Kresida veli: „*Te bludnja našeg oka uvijek duh naš vodi*”¹⁰, a kralj Lear:

„*Bez očiju možeš da vidiš, / kako je na svijetu. Gledaj Ušima.*”¹¹

Te zabune potječu od farsičnog udvostručavanja blizanaca, a ovo je samo jedan od niza dupliciranja koje strukturiraju *Komediju* na svim razinama. Kao što je primijetio filozof Clément Rosset, postoji „duboka povezanost koja veže iluziju s dupliciranjem u dvojnika”,¹² u tome da je „opća tehnika iluzije zapravo pretvaranje jedne stvari u dvije”, odnosno mentalno je udvostručena. To je, naravno, upravo ono što zaplet farse *Komedije* fizički čini: Shakespeare pretvara jednu osobu u dvije. Kao rezultat toga, ostali likovi mogu ispravno vidjeti blizance, ali ipak „lutaju u iluzijama” (4.3.36), jer iz onoga što vide izvlače netočne zaključke.

To ukazuje na dva daljnja načina na koja vizualni fokus zapleta farse ukazuje na dublja filozofska pitanja i izaziva skeptične upite. S jedne strane, kako ističe Rosset pozivajući se na Platonovog *Kratila*, „osnovna struktura stvarnog”, kao i ja, je „jedinstvenost”: ‘to je, zapravo, sudbina svega što postoji zaniijekati, samim svojim postojanjem, bilo koji oblik različite stvarnosti... svaki događaj podrazumijeva negaciju svog dvojnika’. Farsa u *Komediji* djeluje izravno protiv te temeljne negacije potvrđujući i teatralno shvaćajući ono što je u stvarnosti zanijekano, a u pogreškama koje su uslijedile, čineći vidljivom obično nevidljivu strukturu stvarnosti. Istodobno, samo kazalište, „imitacija radnje” prema Aristotelu se, naravno, temelji na umnožavanju stvarnosti. Ustrojstvo radnje farse koja se temelji na udvostručenju lika zato je sama po sebi metakazališna, zrcali udvostručenje svijeta prisutnog u cijelom kazalištu. Farsa neprestano skreće pozornost na sebe kao kazalište u nečemu što bi se moglo nazvati farsičnim *Verfremdungseffektom*, čime dovodi u pitanje sam kazališni medij i potiče skeptičan stav publike prema onome što se vidi na sceni. Ali da bi se ugrozio osjećaj vlastitog identiteta sirakuških blizanaca, potreban je

¹⁰ Shakespeare, W. (1990) *Troilo i Kresida*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 159, prijevod J. Torbarina
'The error of our eye directs our mind. What error leads must err'. *Troilus and Cressida*, V.ii.108

¹¹ Shakespeare, W. (1950) Kralj Lear, Zagreb: Matica hrvatska, str. 156, prijevod: M. Bogdanović
'A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears'. *King Lear*, IV.vi.146-147

¹² Clément Rosset, *The Real and its Double*, trans. Chris Turner (London, New York, Calcutta, Seagull, 2012)

nedostatak uha kao i oka: „What error drives our eyes and ears amiss?” (2.2.195-200) / „Kakva zabluda vodi naše oči i uši stranputice?”¹³ pita se zaprepašteni Antifol Sirakužanin. U toj sceni, Antifol i Dromio su začudeni da ih čudne žene Adriana i Luciana kao da prepoznaju, ali ono što ih stvarno uznemiruje je ono što čuju: „*Da, da Antifole, gledaj čudno i mršti se*” kaže navodna supruga Adriana a njezina sestra dodaje: „*Poručila vam je po Dromiju da dođete na ručak*”¹⁴

I dok Dromio inzistira da s Adrianom nikad u cijelom životu nije govorio, Antifol Sirakužanin se pita: „*Kako nas onda može ovako zvati po imenima? / Osim ako to nije po nekom nadahnuću.*”¹⁵ Presudan utjecaj toga što ih stranci nazivaju njihovim imenima na osjećaj identiteta Sirakužana može se procijeniti činjenicom da je to prvi put u predstavi da se natprirodno proziva kako bi se objasnio inače neobjašnjiv fenomen te da Dromio izvodi urnebesnu burlesku verzija gubitka identiteta neposredno nakon toga. Uvjeren je da je rob, poput njegova gospodara, „preobražen” jer „inače bih morao ja/dobro poznavati nju kao što ona mene zna” ili kako bi to rekao Antifol Sirakužanin: „Spavam li ili sam budan, lud ili pri pameti? / Kada sam njima poznat, a sam sebi prurušen ...”¹⁶

Pokazujući da je gubitak identiteta blisko povezan s jezikom i sluhom, *Komedija zabluda* otkriva koliko duboko jezik i kultura sežu u subjektivni, „privatni” um preko sporazuma zajednice koji je neophodan da bi jezik funkcionirao. U *Zabludama* zapleta farse, *Komedija* je ilustracija ideje da je vidjeti vjerovati; u svom komičnijem, karakterno vezanom istraživanju identiteta koje je pokrenuto tom radnjom, predstava sugerira da se osobni identitet konstruira i održava kroz jezik, a posebno preko jezika koji mu se priznaje.

Ponovno Wittgenstein i Cavell mogu pomoći u razjašnjavanju. Prema Wittgensteinovom mišljenju, osobni identitet se formira preko procesa učenja našeg materinskog jezika. Kad naučimo govoriti od svojih roditelja i drugih članova naše jezične zajednice, učimo i kriterije našeg jezika te koncepte i svjetonazor koji su oni uspostavili; bez tih kriterija ne bismo mogli formulirati nikakve

¹³ Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* op. cit. str. 31
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 24

¹⁴ Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* op. cit. str. 29/30
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 21/22

¹⁵ Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda* op. cit. str. 31
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 23
'How can she thus then call us by our names – / Unless it be by inspiration? (2.2.175)

¹⁶ Shakespeare, W. (2007) *Komedija zabluda*, op. cit. str. 33
Shakespeare, W. (1963) *The Comedy of Errors*, op. cit. str. 25

privatne misli. Cavell piše: „Ako želim imati materinski jezik, moram prihvatiti ono što ‘moji stariji’ govore i dosljedno čine... želim li imati svoj glas u njemu [jeziku], moram govoriti za druge i dopustiti drugima da govore umjesto mene”. Zbog toga samospoznaja i identitet ovise o tome da se prenose preko drugih govornika jezikom koji dijelim s njima, tj. reći, nakon što ih priznaju: „dom vjerovanja nalazi se u mome odnosu prema drugima”¹⁷

Antonio Castore, slijedeći Keira Elama i druge, pokazao je da u elizabetanskim shvaćanjima jezika i značenja općenito, a posebno u *Komediji zabluda*, „ime ne samo da se odnosi na tijelo nego mu, u dubokom smislu, odgovara, jamčeći njegov samoidentitet i, istodobno, njegovu različitost od drugih.”¹⁸ Ako to kombiniramo s Cavellovim uvidima, iskustvo gubitka identiteta sirakuških blizanaca postaje razumljivo. Ne radi se samo o činjenici da, kako kaže Lanier, „budući da njihovi vanjski karakteri nisu isključivo njihovi vlastiti, identiteti se mogu projicirati na njih izvana, operacija koja se blizancima čini kao da ih nastanjuje duh.”¹⁹ Kako protuprimjer efeških blizanaca pokazuje, da to samo po sebi nije dovoljno da ubrza gubitak identiteta. Ono što je ključno jest da je lažno priznanje njihovih „vanjskih karaktera”, u slučaju sirakuških blizanaca, popraćeno jednako zbunjujućim neprikladnim priznanjem da čuju da ih njihovim imenima zovu ljudi koje nikada nisu upoznali. Slijedeći Cavella, možemo reći kako ne čudi da bi njihov osjećaj identiteta trebao biti ugrožen: *Govoreći da se dom vjerovanja nalazi u mom odnosu prema drugima, prema onome što mi govore, onome što čujem...*, predlažem da naš pristup vjerovanju u osnovi bude preko uha, a ne oka. Uho zahtijeva potvrdu (i potiče glasine), oko zahtijeva konstrukciju (i potiče teoriju). Dok građani Efeza vjeruju oku preko ušiju i na temelju svog svjedočanstva grade lažne teorije, zanemarujući ono što blizanci imaju za reći, sirakuški blizanci smatraju da je svjedočanstvo njihovih ušiju proturječi svjedočanstvu njihovih očiju tako nasilno da ne mogu a da ne budu potreseni u svojim najbitnijim uvjerenjima o sebi i svijetu oko sebe.

(...)

¹⁷ Stanley Cavell (1999) *The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, op. cit. str. 391.

¹⁸ Antonio Castore, 'Misunderstanding and embodied communication. *The Comedy of Errors*', in Roger D. Sell (ed.), *Literature as Dialogue. Invitations offered and negotiated* (Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 2014), str. 83

¹⁹ Douglas Lanier, “‘Stigmatical in Making’: The Material Character of *The Comedy of Errors*”, in Robert S. Miola (ed.), *The Comedy of Errors: Critical Essays* (New York and London, Routledge, 1997), str. 32

Ono što obično izgleda kao stabilan, pouzdan, samorazumljiv sustav predstavljanja i komunikacije, pokazuje se krhkim zapletom farse koji jednostavnim, iako malo vjerovatnim sredstvom uspijeva poremetiti cijeli društveni poredak

Skeptični potencijal *Komedije zabluda* leži u tome što pokazuje da se ljudska kultura, jezik i društvo u konačnici, temelje na ni više ni manje nego na konvenciji. Ono što obično izgleda kao stabilan, pouzdan, samorazumljiv sustav predstavljanja i komunikacije, pokazuje se krhkim zapletom farse koji jednostavnim, iako malo vjerovatnim sredstvom uspijeva poremetiti cijeli društveni poredak. Time pokazuje ono što je Cavell nazvao „Wittgensteinovim otkrićem ili ponovnim otkrićem”, naime „dubinom konvencije u ljudskom životu; otkriće koje inzistira ne samo na konvencionalnosti ljudskog društva nego, mogli bismo reći, na konvencionalnosti same ljudske prirode...”²⁰ U *Zabludama*, motiv društveno konstruiranog ludila razotkriva „konvencionalnost ljudskog društva”; destabilizacija osobnog identiteta pokazuje „konvencionalnost same ljudske prirode”. Filozofiranje, u Cavellovoj kao i u Wittgensteinovoj viziji, mora započeti prihvaćanjem da „moji unaprijed doneseni zaključci nikada nisu bili zaključci do kojih sam sam došao, već su samo upijeni u mene, i tek konvencionalni”. U tom smislu, *Komedija zabluda* potiče da publika gleda na svijet više filozofski, odnosno skeptičniji način: farsa razbija ono što je izgledalo kao čvrsto kao kamen i dovodi u pitanje ono što se činilo potpuno nedvojbenim. ■

Prijevod: Ljiljana Filipović

²⁰ Stanley Cavell (1999) *The Claim of Reason: Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, str. 111