

Оригинални научни рад
УДК: 821.111.09-2 Шекспир В.
82.01
DOI: 10.5937/zrffp56-63987

КОМИЧНО ОЛАКШАЊЕ И ДРУШТВЕНА СУБВЕРЗИЈА У ХАМЛЕТУ

Ана М. АНДРЕЈЕВИЋ¹
Бранислава М. ДИЛПДРИЋ²
Снежана М. ЗЕЧЕВИЋ³

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност
Косовска Митровица (Србија)

¹ ana.andrejevic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0003-1789-2490>

² branislava.dilparic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0002-0656-198X>

³ snezana.zecevic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0001-7151-1367>

Примљен: 22. 11. 2025.

Прихваћен: 25. 3. 2026.

КОМИЧНО ОЛАКШАЊЕ И ДРУШТВЕНА СУБВЕРЗИЈА У ХАМЛЕТУ⁴

Кључне речи:

Вилијам Шекспир;
Хамлеј;
комично олакшање;
идеолошка
субверзија;
карневализација;
нови историзам;
психоанализа.

Сажетак. Трагедија у класичној поетици подразумева приказ озбиљне радње без комичних епизода и ликова. Насупрот томе, Вилијам Шекспир нарушава ову норму интегрисањем комичних сцена у саму структуру трагичког дискурса. Полазна теза рада јесте да комично олакшање у трагедији нема јединствену функцију, већ да се у *Хамлеју* појављује као сложен драматуршки и идеолошки механизам. Комичне епизоде не служе искључиво смањењу трагичног интензитета, већ отварају дискурзиван простор унутар драме у којем се обликују и преиспитују друштвене хијерархије и облици институционалне контроле. Анализа сцена са Полонијем, Розенкранцом и Гилденстерном, Озриком и гробарима указује на динамичну хијерархију комичних функција, која обухвата распон од дворске комике усмерене ка стабилизацији постојећег поретка до карневалских облика смеха који доводе у питање класне разлике и ауторитет моћи. Теоријски оквир рада утемељен је на Бахтиновом концепту карневализације, уз допунске увиде новог историзма и психоаналитичких тумачења хумора, што омогућава да се комично олакшање у *Хамлеју* сагледа као органски део драмске структуре који продубљује трагични смисао и разоткрива њене унутрашње идеолошке противречности.

⁴ Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-34/2026-03/200184).

Увод

Аристотелова дефиниција трагедије подразумева подражавање „озбиљне и завршне радње која има одређену величину” (Aristotel, 2008, стр. 65), при чему комични елементи не припадају њеном нормативном поетичком моделу. Међутим, за време драмских фестивала у античкој Грчкој било је уобичајено да се након трагичне трилогије изведе сатирска игра, која би публици пружила растерећење после приказа несрећних догађаја. Пул сматра да комично олакшање у трагедијама своје порекло има управо у овој античкој традицији: „Након строгости трагедије, експлозија разузданог карневалског хумора и маштарија била би награда публици. [...] Ослобађање смеха, раздраганости, забаве, помаже да бол постане подношљив” (Pul, 2011, стр. 89). Енглеска средњовековна драма, иако превасходно религијског карактера, има изразите секуларне елементе попут хумористичних епизода и комичних ликова занатлија, пастира, богаља па и самог ђавола (Андрејевић, 2013, стр. 50). Постојање оваквог хибридног модела у енглеској драмској традицији представља важан чинилац Шекспирове праксе спајања трагичних и комичних елемената. Гринблат сматра да је Шекспир од моралитета научио да је граница између трагедије и комедије „изненађујуће порозна” (Grinblat, 2006, стр. 34). Кук додаје да је овај драматичар користио комичне епизоде у трагедијама како би одговорио на очекивања разноврсне публике, али и зато што је енглеско позориште традиционално комбиновало ове жанровске моделе (Cook, 2006, стр. 130–131).⁵

Флуидност жанровских граница у Шекспировим драмама често је критикована, јер се тиме подрива основно класично начело дистинкције књижевних врста. Карлсон наводи да су Николас Роу, Чарл Гидион и Луис Тиобалд приписивали ову праксу његовом непознавању позоришне уметности

⁵ Ренесансни драматичари ослањали су се на различите књижевне и позоришне традиције – од Сенекине трагедије и Плаутових комичних типова, преко пасторале и *commedia dell'arte*, до средњовековних моралитета – при чему су слободно комбиновали жанровске моделе и релативизовали класична јединства времена и места (Андрејевић, 2010, стр. 121).

и варварској пракси ренесансног доба (Carlson, 1984, стр. 135). Као одговор класичним теоретичарима, Драјден објашњава употребу комичних мотива у трагедијама као адекватан начин смањења напетости и одвраћања пажње од смрти, јер „драма је ипак имитација природе” (Dryden, 1889, стр. 82). Модерни критичари тумаче овај Шекспиров поступак као природан и користан драмски елемент, јер представља одраз сложености стварног света. Управо та тежња ка представљању сложености стварности отвара простор да се комично у трагедији сагледа не само као естетска функција трагичног, већ и као средство критичког преиспитивања друштвених хијерархија и нормативних облика моћи. Комично олакшање осветљава „другачију перспективу на свет” (Morreall, 2009, стр. 119), а у том прожимању перспектива огледа се комплексна динамика Шекспирових драма.

Снајдерова запажа да Шекспир у раним делима третира комедију и трагедију као супротстављене форме, затим као две стране исте драмске стварности, а у познијим делима их стапа у јединствену целину (Snyder, 2019, стр. 5–6). У раним трагедијама, попут *Ромеа и Јулије*, хумор служи као контраст трагичним догађајима. У *Хамлејту* и *Ојтелу* смешно и трагично се преплићу тако да комични моменти указују на противречне аспекте драмске стварности и постају интегрални део драмске структуре. У *Краљу Лиру* и *Мајдејту*, пак, хумор добија горку, узнемирујућу ноту која осветљава најдубље трагичне аспекте људске природе. Полазећи од увида Снајдерове, рад разматра комично олакшање у *Хамлејту* као потенцијално и функционално значајан облик друштвене субверзије. Аналитички статус овог типа хумора у оквиру трагедије у раду јасно се разграничује од комике као самосталне жанровске категорије. Појам комичног олакшања у овом раду користи се у ужем, драматуршком смислу, као функционална категорија унутар трагедије, док се комика схвата као шира естетска појава која не подразумева нужно исту драматуршку и структурну улогу.

Комично олакшање: дефиниције и њихови модели

Према *Оксфордском речнику књижевних термина*, комично олакшање означава „прекид озбиљног дела, посебно трагедије, кратком хумористичком епизодом”, која омогућава привремено емоционално растерећење публике након тренутака високе напетости или производи ироничну и понекад злокобну атмосферу (Baldick, 2015, стр. 127).⁶ Као класични примери наводе се сцене вратара у *Мајдејту* и гробара у *Хамлејту*. Сличну дефиницију налазимо и у *Енциклопедији хумористичких ситуација*, која као типичан

⁶ Сви цитати из извора који нису објављени у преводу на српски језик наведени су у преводу ауторки рада.

пример овог модела комике издваја сцене са Розенкранцом и Гилденстерном у *Хамлеју* (Attardo, 2014, стр. 154). У оба случаја, овај појам се примарно дефинише кроз своју регулативну функцију унутар трагичког тока, чиме се посредно указује на ограниченост трагедије у приказивању једне стране света и живота (Coyle et al., 1993, стр. 372–373). Ове нормативне дефиниције појма наговештавају да је примарна функција комике у ублажавању трагичног ефекта. Међутим, Абрамс и Харпам запажају да је у пажљиво конструисаним драмама комично олакшање интегрисано у заплет тако да не умањује већ појачава озбиљно и трагично значење. „Пример таквог сложеног коришћења комичних елемената је сцена са гробарима у *Хамлеју*” (Abrams & Harpham, 2005, стр. 58). Анализа других сцена у раду показује да интерпретација комичног олакшања постаје комплексна онда када комично не „олакшава”, већ радикализује трагични смисао и разоткрива његове унутрашње противречности. У тим слојевима значења трага се за идеолошким амбивалентностима и потенцијално субверзивним контекстима драме.

У настојању да систематизују разлике, поједини аутори развили су типологије комичних епизода у трагедијама. Нејсон дели комичне сцене на три категорије у зависности од њиховог ефекта на публику: сцене са аутентичним комичним ефектом, сцене које у трагичном контексту добијају меланхоличан или патетичан тон (на пример, Меркучијева шала на смрти у *Ромеу и Јулији*) и сцене које паралелно ублажавају напетост и појачавају трагични ефекат наредних догађаја (на пример, разговор Озрика и Хамлета) (Nason, 1906, стр. 29–30). Ова подела указује на функционалну сложеност комике, али не узима у обзир њен однос према ширем друштвеном и идеолошком контексту. Са формалног становишта, Шипли разликује органско и неорганско комично олакшање у зависности од начина интеграције комичних сцена у радњу. Органско комично олакшање чине епизоде које су структурно усклађене са главним током заплета, као што су сцене са дојилњом и Меркучијем у *Ромеу и Јулији*, док се неорганско односи на релативно самосталне комичне епизоде, попут сцена са гробарима у *Хамлеју* или вратаром у *Мајдеју* (Shipley, 1943, стр. 234–235). Управо овај други тип био је предмет честих критика: Волтер га осуђује у *Хамлеју*, док га Колриџ проблематизује у *Мајдеју*. Класификације засноване искључиво на формалној интеграцији комике у радњу занемарују идеолошке и друштвене импликације комичних сцена. Из тог разлога, Шиплијева категоризација сцена са гробарима као неорганског комичног олакшања биће критички преиспитана у овом раду.

Изван књижевно-теоријског контекста, појам комичног олакшања има слично значење као психолошка стратегија суочавања са стресом, те постаје синоним за такозвану „теорију одушка” (Attardo, 2014, стр. 153–154).⁷

⁷ Игор Перишић доводи теорију одушка у везу са виталистичком теоријом и дефинише је као пријатно олакшање које настаје у условима озбиљних или напетих околности (Perišić, 2012, стр. 49).

У том контексту, његова функција у трагедији доводи се у везу са Фројдовим тумачењем хумора као механизма ослобађања потиснутих садржаја. Пул каже да је лакше „удисати ваздух необавезног разговора, приземног, неспутаног, када се чини да Јаго или Фалстаф или Меркуцио или Хамлет или Енобард само убијају време” (Pul, 2011, стр. 90). Иако ова перспектива осветљава поједине аспекте рецепције комичних сцена, она је недовољна за разумевање њихове друштвене функције унутар трагичког дискурса. Бахтинов концепт карневализације света и увиди новог историзма пружају ефикаснији теоријски оквир за тумачење комичног олакшања у трагедији као сложеног друштвено-идеолошког механизма који преиспитује хијерархије, стабилност поретка и нормативне облике моћи. Иако бројна истраживања анализирају појединачне комичне епизоде у *Хамлејту* из ових аспеката, мање пажње посвећено је систематском разликовању њихових функција у односу на друштвену хијерархију и идеолошки поредак, што представља главни фокус аналитичког дела овог рада.

Теоријско-методолошки њрисџуи друштвеној субверзији

Полазећи од претпоставке да сцене комичног олакшања у *Хамлејту* не испуњавају само функцију ублажавања напетости, већ делују као органски структурни елементи који истовремено функционишу на драматуршком, идеолошком и психолошком нивоу, анализа захтева интердисциплинарни приступ. Методе новог историзма, бахтиновске карневализације и психоаналитичке теорије смеха примењују се на конкретне сцене ради сагледавања начина на који комика разоткрива структуре моћи, омогућава субверзивне ефекте унутар драмског и идеолошког поретка и продубљује трагични смисао драме.

Нови историзам посматра књижевност као производ културних, политичких и идеолошких услова епохе у којој настаје (Dobie, 2012, стр. 175–203). Фукоова генеалогска метода тумачи све историјске и књижевне текстове као део материјалне праксе унутар конкретних друштвених односа моћи (Castle, 2007, стр. 129–133). Гринблат сматра да хумористичне сцене у трагедијама делују као „перформативни чин нарушавања структуре”, чиме се доводи у питање стабилност владарског ауторитета и идеолошких структура (Greenblatt, 1988, стр. 66–67). Хумор гробара, на пример, разоткрива апсурдност законских и верских норми везаних за самоубиство и укључује маргинализоване гласове у драмски дискурс.⁸ Монтроуз, с друге стране,

⁸ У Енглеској је још од VII века законом било забрањено сахрањивање самоубица према хришћанским обредима (Minoa, 2008, стр. 94). Ако би се тело самоубице сахра-

указује на карневалску слободу комичних епизода да прикажу алтернативну перспективу моћи, идентитета и субјективности (Montrose, 1996, стр. 112).

Бахтинова теорија карневализације пружа један од најзначајнијих увида у субверзивни потенцијал смеха. „Смех прочишћава од догматизма [...] он ослобађа од фанатизма и педантерије, од страха и застрашивања, од дидактицизма, наивности и илузије, од једног јединог значења, једног јединог нивоа, од сентименталности” (Bakhtin, 1984, стр. 123). Зато смех има важну улогу у развоју културе и књижевности.⁹ Један од кључних начина експресије субверзивног смеха јесте гротескни реализам, а његово суштинско обележје је деградација – спуштање апстрактног и духовног на материјални и телесни ниво:

„То је поглед на свет који произлази из народно-вашарске културе и супротан је официјелним институцијама и хијерархизованом поретку. Смех, пародија, профанација, лудорија, гротескно окретање света наопачке, непримерене слике материјално-телесног доле, фамилијарно-вашарски скандализујући говор – то су форме карневалског погледа на свет које су из народне културе (анализиране у књизи о Раблеу) продрле у високу књижевност и постале снажна средства уметничког поимања живота.² Карневализован поглед на свет је дубоко амбивалентан: озбиљност се меша са смехом, мудрост с глупошћу, живот са смрћу, горе са оним доле, високо с ниским.” (Burzyńska & Markowski, 2009, стр. 169)

Привремени преокрет друштвеног поретка и хијерархија омогућава успостављање критичке дистанце и према трагичној радњи. Нолс сматра да комични елементи у трагедијама имају исту функцију као карневалско понашање и омогућавају критичку интерпретацију друштвених и политичких структура, а обе праксе потичу из средњовековних фолклорних форми (Knowles, 1998, стр. 153).

Фројдово тумачење хумора додатно осветљава његову субверзивну функцију. Хумор није знак резигнације пред стварношћу, већ активан одбрамбени механизам којим субјекат одбија идентификацију са реалношћу и задржава психичку надмоћ над неповољним околностима. Психоаналитичка теорија одушка дефинише хумор као начин ослобађања потиснуте тензије (Frojd, 1960, стр. 92), која је настала „услед потискивања забрањених жеља и

нило на гробљу, обично је било смештено у северни, неосвештани део, резервисан за некрштене и друге маргинализоване покојнике. Коментари гробара о начину Офелијине сахране откривају друштвену и идеолошку неправду у ритуалима смрти у XVII веку, показујући како закон и обичај фаворизују елиту и дискриминишу људе према друштвеном статусу чак и у смрти.

⁹ Бахтин разликује три основна облика народне смеховне културе: обредно-карневалске форме, књижевно-смеховне жанрове и форме слободног уличног говора (Ristivojević, 2009, стр. 199–200).

намера” (Требјешанин, 2009, стр. 18).¹⁰ Хамлет демонстрира овај механизам у тренуцима суочавања са страхом од смрти, нарочито кроз црни хумор и ироничну дистанцу у сценама након Полонијеове смрти и у разговорима о телесној пропадљивости.

У оквиру наведених теоријских оквира, сцене комичног олакшања у *Хамлејџу* постају средство психичког разоткривања потиснутих страхова, друштвене критике и естетског преиспитивања власти. Иако се у раду комбинују бахтиновска карневализација, нови историзам и психоаналитичко тумачење смеха, овај приступ не подразумева њихово теоријско уједначавање. Напротив, између ових перспектива постоји продуктивна напетост: док Бахтин карневалски смех схвата као колективни, телесни и привремено антихијерархијски феномен, нови историзам указује на његову укљученост у механизме идеолошке контроле. Психоаналитичка перспектива додатно усложњава овај однос, показујући да смех може бити одбрамбени механизам који прикрива, а не нужно разграђује структуре моћи. Бахтиновска карневализација представља примарни методолошки оквир рада, док нови историзам и психоаналитичка теорија служе као допунски критички нивои у интерпретацији појединачних сцена.

Комично олакшање у Хамлету: драматуршке функције и субверзивни њошеницијал

Бенет и Ројл истичу да књижевни хумор почива на претеривању, потцењивању, иронији и пародији. Као такав, хумор поседује субверзивну снагу јер нарушава идеју да је књижевност нужно „озбиљна” (Bennett & Royle, 2004, стр. 94). Трагедија *Хамлејџ* више од четири века привлачи пажњу критике, публике и читалаца због сложене драмске структуре, онтолошког промишљања смрти и вишеслојности ликова. Један од елемената који ово дело чини посебно упечатљивим јесте систематско и учестало присуство комичних епизода у изразито мрачној атмосфери трагедије. Међутим, наизглед разуђене, хумористичне епизоде и духовити дијалози у *Хамлејџу* нису супротстављени трагичном току радње, већ га функционално и идејно допуњују.

Комично у *Хамлејџу* функционише на више аналитичких нивоа: вербалном (игра речима, иронија, сарказам), карактерном (Полоније, Озрик, гробари, донекле и сам Хамлет), структуралном (прожимање узвишеног и приземног стила, „драма у драми”), као и филозофском и психолошком. Фокус овог рада није на исцрпној анализи свих наведених нивоа, већ на

¹⁰ Теорије смеха уобичајено се групишу око појмова психичког растеређења (теорија одушка), когнитивне инконгруенције и симболичке надмоћи (Critchley, 2002, стр. 4–5).

оним облицима хумора који функционишу као органско комично олакшање, односно као драматуршки механизам са изразитим субверзивним потенцијалом. Симулирајући лудило, Хамлет систематски користи духовитост као инструмент демистификације ауторитета и показује изузетну контролу вербалног комичног регистра: „Испод маске Хамлетовог лудила крије се снажан слој комичне оштрине, често с иронијским подтекстом. Веза између глумљеног лудила и комичног ефекта је добро утврђена” (Kaur & Choudhary, 2024, стр. 59). Кор и Чодери сматрају да сам појам „држање чудњака” (*antic disposition*), који Хамлет помиње у одлуци да почне чудно да се понаша, поседује и гротескне и комичне конотације. Термин *antic* има двојачко значење: као именица означава лудака, а као придев нешто фантастично и необично. Хамлетово симулирано лудило испољава се кроз вербалне досетке, али и кроз пародијско преузимање улоге луде. Он носи комичну маску и призива дух Јорика, дворске луде из свог детињства, кроз игре, гестове и вербалне поступке (Kaur & Choudhary, 2024, стр. 60). Хамлетова иронија усмерена је према Полонију, Клаудију, Розенкранцу и Гилденстерну, сарказам према Гертруди и Офелији, док црни хумор достиже врхунац у сценама након Полонијеве смрти и у чувеној сцени са гробарима. Ове вербалне стратегије производе комичан ефекат, али истовремено откривају Хамлетову интелектуалну супериорност и шири друштвено-историјски контекст у духу новог историзма. На Полонијево питање да ли га познаје, Хамлет одговара: „О, сасвим, сасвим добро. Ви сте рибар” (Šekspir, 1966, II, ii, стр. 265). У текстовима ренесансног периода, лик рибарева кћери често је симболизовао жену лаког морала, што имплицитно открива Хамлетово мишљење о Полонију као подводацији и Офелији као блудници. Хумор који Хамлет у овим сценама производи припада такозваној „високој комедији” (*high comedy*), како ју је дефинисао Џорџ Мередит у *Есеју о комедији* (*An Essay on Comedy*, 1897). Она подразумева интелектуални и промишљени смех посматрача над призором друштвене и моралне бесмислености. Насупрот томе, „ниска комедија” (*low comedy*) фокусира се на грубље и физичке облике хумора (Abrams & Harpham, 2005, стр. 56). Грубе шале гробара о смрти и „играње шора” са лобањама могу се уврстити у овај регистар, али Хамлетова промишљена духовитост делује као комплексни драматуршки механизам који истовремено производи комични ефекат и активира дубље, често субверзивне, значењске слојеве трагедије.

Полонијева брбљивост и наивност служе као контраст Хамлетовом пажљивом промишљању трагичних околности. Снајдерова сугерише да Полоније од почетка драме показује сличности са типским комичним ликовима, док након његове смрти ту функцију, у измењеном облику, преузима Озрик (Snyder, 2019, стр. 107–113). Он је сродан конвенционалној фигури мудрог старца (*senex*) из римских комедија (Draudt, 2002, стр. 72), али је у *Хамлеју* лишен истинске мудрости, што омогућава његово демистификовање

као ограниченог дворског чиновника. Хамлет га отворено именује као „досадну, матору будалу” (Šekspir, 1966, II, ii, стр. 266). Његова говорна стратегија, обележена опширношћу, клишеима и пословичним изразима, производи комичне ситуације, попут оне у којој одуговлачи са откривањем разлога Хамлетовог лудила уз тврдњу да је „краткоћа срж знања” (Šekspir, 1966, II, ii, стр. 262).¹¹ У бахтиновском смислу, Полонијев лик је карневалски објекат подсмеха, а Хамлет субјекат који разоткрива његове мане и подрива му ауторитет. Међутим, из перспективе новог историзма он оличава бирократски модел ренесансног субјекта који је сопствени живот подредио интересима државе. На примеру његовог лика постаје јасно да комично олакшање у *Хамлету* не произилази превасходно из комичности карактера, већ из његове функције у драмској радњи: он привремено ублажава драмску напетост, али паралелно доприноси радикализацији трагичног исхода. У складу са Нејсоновом класификацијом, сцене са Полонијем спадају у трећу категорију комичних олакшања, а према Шиплијевој подели делују као органско комично олакшање, будући да су интегрални део радње и усклађене са главним заплетом.

Посебно снажан облик друштвене субверзије огледа се у Хамлетовим макабристичким шалама о Полонијевом телу, које показују симболичку инверзију друштвене хијерархије. Црни хумор је вид побуне и отпора, субверзиван и гротескан начин да се представе уобичајене појаве (Роровић, 2007, стр. 113). У складу са Фројдовом теоријом одушка, Хамлетов црни хумор и гротеска служе за контролисано растерећење психичке тензије: трауматски доживљај смрти није потиснут, већ се кроз шалу рационализује и чини подношљивим. Када Хамлет тврди да је Полоније на вечери, али „не тамо где он вечера, но тамо где њега вечерају. Некакав збор црва сад је баш на њему. Једино се црви хране царски. Ми хранимо све животиње да нахранимо себе; али себе хранимо за црве. Угојени краљ и мршави просјак само су разна јела, само су два јела на истој трпези; то је крај” (Šekspir, 1966, IV, iii, стр. 311–312), он указује на гротескну једнакост свих људи пред смрћу. Овде се остварује бахтиновски принцип деградације кроз гротескни реализам: тело владара изједначава се са материјалном и распаљивом природом сваког човека. Из угла новог историзма, ова сцена може се повезати са ренесансним мотивом *danse macabre* (плес смрти), који поистовећује краљеве, монахе и просјаке, наглашавајући универзалност смрти и ништавност земаљске моћи (Neill, 2005, стр. 52–54). У контрасту са ренесансним монархистичким идеалом божанског права краља, овај мотив открива рањивост и ограниченост краљевског ауторитета. Хамлетов црни хумор уједно застрашује краља и открива универзалну истину о једнакости свих пред смрћу: „Човек може

¹¹ Полонијева карактерна комика нарочито се испољава у сценама „мудрих савета” упућених Лаерту и Офелији, где се открива патријархални принцип дидактичког васпитања.

пецати црвом што је јео од неког краља, и јести рибу што је појела тог црва [...] краљ може проћи кроз црева једног просјака” (Šekspir, 1966, IV, iii, стр. 312). Као иронични *temento mori*, Полонијево тело постаје реторичко оружје које разоткрива илузије политичке и телесне бесмртности (Schwyzer, 2007, стр. 134). Једноставност и приземност Хамлетовог језика појачавају перформативну снагу ове гротеске, чинећи је упоредо приступачном и узнемирујућом. За разлику од Полонија и Озрика, који несвесно доприносе комичном ефекту радње, Хамлет користи црни хумор као промишљену реторичку и филозофску стратегију.

Розенкранц и Гилденстерн као комични пар покушавају да очувају привид друштвене хармоније у поретку који је већ у фази унутрашње дезинтеграције (Snyder, 2019, стр. 107–113). Они су карикатурални одраз дворске рационалности и политичког конформизма, при чему њихова комичност произилази из празнине личних идентитета унутар дворског поретка. Комични потенцијал Розенкранца и Гилденстерна најјасније се испољава у сценама вербалног надмудривања са Хамлетом, када их он разоткрива као инструменте власти. Њихово избегавање директних одговора и неспретни покушаји прикривања истинског разлога доласка у Елсинор попримају обележја фарсе, препознатљиве по широком вербалном хумору и физичкој ужурбаности (Abrams & Harpham, 2005, стр. 55–56). Хамлетова питања разоткривају њихову реторичку и интелектуалну немоћ.¹² Он их замишља као „сунђере” који упијају краљеву милост, означавајући их тиме као паразитске елементе и типичне марионете власти: „Кад му треба оно што сте ви накупили, он вас само стегне, и ви сте опет суви, мој сунђеру” (Šekspir, 1966, IV, ii, стр. 310). У бахтиновском смислу, овај тренутак представља симболичко извртање хијерархије: двор, као простор рационалности, контроле и политичке стабилности, постаје позорница аутоматизованих и заменљивих фигура. Из перспективе новог историзма, ликови Розенкранца и Гилденстерна омогућавају микрополитичку критику ренесансне државе, где појединци функционишу као додаци суверене воље, а не као морални субјекти. Хамлетово одбијање да учествује у игри двора изражено је метафором инструмента: „Назовите ме којим хоћете инструментом; можете ме пипати, али не можете свирати по мени” (Šekspir, 1966, III, ii, стр. 295).¹³ Као

¹² На сродним поетичким и идејним основама Том Стопард конципирао је метатеатралну трагикомедију *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* (1966), у којој Шекспирови споредни ликови постају егзистенцијалне фигуре апсурда, чиме се додатно наглашава потенцијал комичног за експресију трагичног искуства.

¹³ Хамлетово понашање током „мишоловке”, као и сцена са глумцима, могу се условно тумачити као облици комичног олакшања утолико што уводе метатеатралну дистанцу у трагични ток драме. Приказ злочина у форми позоришне игре разоткрива зависност власти од симулације, ритуализованог понашања и контролисаног јавног наступа, при чему комично не делује као разонода, већ као критички гест демаскирања моћи.

краљеви емисари, они су издали пријатељство и пристали на политичку манипулацију, често несвесни опасности игре у коју су увучени: „Па они су се, драги мој, предали / И удварали се чисто овом послу [...] / Наметљивост је донела им пад” (Šekspir, 1966, V, ii, стр. 343), равнодушно говори Хамлет о њиховој смрти. Њихова лојалност није само лична већ и идеолошка, јер су прихватили логику жртвовања појединца ради стабилности поретка. Краљева смрт је за њих опаснија од личне, јер „као вртлог / Одвлачи собом све што јој је близу. [...] Никад краљев уздах није сам још ост’о / А да цео народ није тужан пост’о” (Šekspir, 1966, III, iii, стр. 296–297). Ликови који у почетку делују као безазлени и безлични дворани, постепено се разоткривају као празни делови трулог система, који их на крају немилосрдно одводи у смрт. У томе лежи њихова трагикомична позиција унутар механизма комичног олакшања: они нису субјекти трагедије, већ њене бирократске марионете. Сцене са Розенкранцом и Гилденстерном припадају комичном олакшању које ублажава драмску напетост, али оне имају и субверзивни ефекат јер разоткривају злоупотребу политичке моћи и безличност идеолошког апарата. Ове сцене спадају више у органске него неорганске делове трагедије, јер представљају функционалне елементе који доприносе разумевању начина на који систем моћи апсорбује, поништава и на крају уништава појединца.

Док су Розенкранц и Гилденстерн оличење деперсонализоване структуре моћи, Озрик представља њену језичку и ритуалну димензију – форму лишену семантичког садржаја. Озрикова комичност заснива се пре свега на вербалној помпезности, формалној учтивости и реторичкој испразности. Дрот пореди његове особине са појединим карактеристикама типског хвалисавог лика из *commedia dell’arte* (Draudt, 2002, стр. 77). У завршници трагедије он репродукује Полонијев говорни модел у редукованом, готово пародијском облику. Хамлет исмева Озрикове језичке недоследности, разоткривајући празнину дворског понашања и механизма моћи који се одржавају управо кроз форму језика. Ова празнина језичке форме експлицитно се тематизује у Хамлетовом коментару Озриковог говора:

„Тако је и он (као и многи са таквим васпитањем, за којима, знам, ово ништавно доба лудује) примио само моду времена и спољашњу одећу друштвеног општења, неку врсту површног, мехурастог знања које њега и њему сличне преноси преко најдубљих и најзамршенијих мишљења. Али дуни само у њих, огледа ради, и мехур ће се распрснути и видеће се да су они плева, а не овејано жито.” (Šekspir, 1966, V, ii, стр. 347)

Озрикова претерана учтивост и бурлескни ритуализовани хумор стоје у оштром контрасту са озбиљношћу предстојећег смртоносног двобоја. Његова улога симболично доприноси демаскирању идеолошког поретка, у којем језик, уместо средства моћи, постаје инструмент разобличавања власти. Хамлетова интеракција са Озриком садржи вербалну игру и иронију, али и

супериорни подсмех којим се постиже субверзивни утицај: релативизација друштвене хијерархије и демистификација апсурдности формалних институција. Епизода са Озриком илуструје комично олакшање у трагедији које не служи само смањењу драмске напетости, већ постаје средство друштвене критике и анализе моћи. У контексту читаве атмосфере трагедије, она је органска драматуршка целина којом се разобличава начин на који се власт одржава чак и у тренутку сопственог распада. Озрик тако симболизује смрт језика на двору, док гробари представљају језик смрти изван двора.

За разлику од претходних ликова и сцена, сцена са гробарима не илуструје само демистификацију ауторитета, већ директно преобликује Хамлетову егзистенцијалну перспективу. Ова сцена у *Хамлету* представља класични пример комичног олакшања које не прекида трагични ток драме, већ га продубљује и концептуално преусмерава. Иако се у *Речнику свейске књижевности* ова сцена означава као неорганско комично олакшање због споредне улоге гробара, њихова перспектива смрти суштински мења Хамлетов однос према умирању, због чега се функционално може класификовати као органска. Стога се формална неинтегрисаност ове сцене показује мање релевантном од њене егзистенцијалне и идеолошке функције унутар трагедије. Алден истиче да она има суштинску везу са Хамлетовим карактером и сматра да је сам принц у извесном смислу комичан лик, што је јединствени случај у Шекспировим трагедијама (Alden, 1914, стр. 296). Гробари користе „нисуку комедију” на рачун Хамлета и енглеске нације када кажу да је принц послат у Енглеску да тамо „опорави памет”, „јер му се тамо неће приметити; тамо су сви луди као он” (Šekspir, 1966, V, i, стр. 337). И ова шала има шире друштвено-историјске импликације и критички се односи према енглеском менталитету.

Гробари су у списку драмских лица означени као луде, али управо њихова равнодушност према друштвеним разликама омогућава им аналитички и реалистички приступ животу и смрти. Бристол их тумачи као својеврсни хор који разоткрива празнину друштвеног поретка и апсурд социјалне неправде (Bristol, 1985, стр. 188). Њихов дијалог, испуњен досеткама, правним софизмима и песмама, трансформише чин сахране у простор игре и субверзивног коментара. Расправа о праву на освештану сахрану самоубице прераста у ирониичну критику друштвених стандарда и класних привилегија, отварајући једно од централних егзистенцијалних питања драме: ко је достојан спасења и шта уопште значи људска достојанственост пред смрћу. Псеудологички аргументи којима гробари „доказују“ да утопљеница није извршила самоубиство пародирају правни и црквени дискурс, демаскирајући њихову структурну условљеност класним интересима:

„Овде је вода – добро; овде стоји човек – добро. Сад, ако овај човек дође овој води и утопи се, онда је то он који се утапа, хтео – не хтео, јер је он

ишао; запамти то. Али ако вода дође к њему и утопи га, онда се он не утапа; ерго, онај који није крив за своју сопствену смрт не прекраћује свој сопствени живот. [...] Утолико жалосније што великаши имају на овоме свету више права да се даве и вешају но њихова браћа у Христу. [...] Нема старије властеле од баштована, копача и гробара; они наста-вљају Адамов занат.” (Šekspir, 1966, V, i, стр. 332–333)

Када први гробар каже да „нема старије властеле од баштована, копача и гробара”, јер они „настављају Адамов занат”, хијерархија се радикално преокреће, а племство и институције сведени су на пролазне друштвене конвенције. Бахтиновски гледано, гробље је овде карневалски простор: место где би требало да влада тишина и пијетет постаје поприште смеха, песме и загонетки. Хијерархије се симболички и привремено укидају јер гробари без страха критикују племство, право и цркву. Иако користе гротескни реализам, комика гробара не одражава наивни народни смех, већ систематску критику институционалних дискурса који смрт претварају у инструмент моћи. Из радикално секуларизоване перспективе, они огољавају смрт до материјалне, телесне и ироничне стварности.¹⁴ Сам Хамлет замишља идентитете људи чије лобање гробари ископавају без имало респекта и са Хорацијем дели мишљење да је међу њима можда и лобања некадашњег дворанина. Међутим, сада је „ћушкана тамо-амо мотиком једне гробарске њушке. То је диван преврат, само ако умемо да га видимо. Зар те кости нису вределе мало више но толико да се сад играју њима шоре?” (Šekspir, 1966, V, i, стр. 334).

У извесном смислу, цела сцена са гробарима делује као антипод монологу „Бити ил’ не бити”: уместо узвишене и апстрактне медитације о смрти, доминира дух игре и ироније поводом универзалности смрти (Snyder, 2019, стр. 125). Кроз дискусију о костима Јорика, Александра и Цезара, Хамлет почиње да доживљава смрт као апсолутног изједначитеља, чиме развија мотив *danse macabre* већ наговештен у разговору са Клаудијем. Смрт постаје телесна и опипљива чињеница, лишена метафизичке утехе. Као што Снајдерова примећује, комична перспектива ове сцене доводи у питање чак и ону „значајну стварност” смрти која је у Хамлетовом монологу била истовремено страшна и пожељна (Snyder, 2019, стр. 127).

Са психоаналитичког становишта, смех и игра речима гробара делују као одбрамбено понашање због сталне близине смрти. Ова карневалска редуција смрти на телесну чињеницу подудара се са психоаналитичким разумевањем смеха као одбрамбеног механизма. Међутим, „њему је навика

¹⁴ Сцена са гробарима, у зависности од сценске изведбе, може произвести аутентичан комичан ефекат, али унутар драмског и егзистенцијалног оквира задржава преваходно трагичну функцију. Вотсон тумачи црни хумор ове сцене као пародију на судњи дан: уместо васкрсења, тело се ексхумира, што указује на Шекспирову дубоку егзистенцијалну забринутост поводом смрти и коначности људског постојања (Watson, 1994, стр. 92).

олакшала посао” (Šekspir, 1966, V, i, стр. 334), каже Хорације у његову одбрану. Овакав став помаже Хамлету да се сучи са смрћу без парализујућег страха. Трагикомичност сцене не умањује тежину смрти, већ омогућава њено прихватање кроз иронију и дистанцу. Држећи Јорикову лобању у руци, Хамлет не исмева његову смрт и непостојање, већ учествује у ритуалу ослобађања од илузије вечности: „Где су сада твоја заједања, твоје шале, твоје песме, твоје муњевите досетке што су за столом стварале буру смеха? Зар ничега што би се подсмехнуло вашем кречењу? Сасвим отпала губица!” (Šekspir, 1966, V, i, стр. 337). У овој комичној перспективи чак и смрт губи привид узвишености и постаје иронична нужност. Како примећује Марш:

„Када се смејемо гробаревим глупостима, ми признајемо да је проблем смрти не само нерешив и у конфликту са људским саосећањем, као што је Хамлет болно схватио, већ је крајње смешан. [...] Изненада, у новој смо вези са Хамлетовом агонијом, компликованом везом у којој реагујемо са смехом и сузама – две емоције у исто време, и то је иронично. Комедија у *Хамлеџу* је, дакле, јасно други одговор на апсурдност: смех је друга граница у трагичном свету.” (Marsh, 1998, стр. 134–135)

Из угла новог историзма, сцена са гробарима представља сусрет „високе” и „ниске” културе, где народни глас пародира аристократску идеологију смрти, сахране и части. Смех гробара релативизује страхопоштовање према племству, монархији и цркви, представљајући облик друштвене субверзије који поставља питања о самоубиству, спасењу и моралној одговорности (Kaur & Choudhary, 2024, стр. 51). Гробари, стога, нису маргинални комични ликови, већ носиоци антрополошке и материјалистичке визије човека као телесног и пролазног бића. У споју Хамлетове филозофске рефлексije и гробарске ироније настаје вишегласје које представља један од кључних домета Шекспирове драматургије – трагедија проговара у пуном људском регистру, између смеха и ужаса, апстрактне мисли и телесне стварности, живота и смрти.

Закључак

Комично олакшање у *Хамлеџу* није само техничко средство које доноси краткотрајни емоционални предах нити декоративни елемент трагедије, већ структурни и идејни носилац трагичног смисла, функционално уграђен у драмску целину. Анализирани сцене показују да комично није периферна појава, већ друга страна стварности која разоткрива истине недоступне искључиво трагичком дискурсу. Сцене са Полонијем, Розенкранцом и Гилденстерном, Озриком и гробарима представљене су као кључне тачке драмског и идеолошког чвора у којима се читавају различити модуси

функционисања моћи, празнина дворског дискурса и субверзивни потенцијал маргиналних гласова. Гробари чак преусмеравају субверзивни глас са политичког на религијски и онтолошки план. Комичним олакшањем у *Хамлејџу* демаскира се сама идеја моћи као обичног позоришног реквизита пред апсолутном истином смрти.

Интердисциплинарно тумачење одабраних сцена показало је да смех у *Хамлејџу* делује истовремено на естетском, психолошком и идеолошком плану. Хумор се може тумачити као катарзични, критички или субверзивни процес у којем се трагична структура, друштвена критика и егзистенцијална рефлексија органски преплићу. Комично олакшање није једноставно дефинисати кроз опозицију органско-неорганско у формалистичком значењу, већ је неопходно увести функционални критеријум који узима у обзир однос комике према трагичном контексту, друштвеној хијерархији и историјској перспективи. Експликацијом комичног олакшања у *Хамлејџу* успостављена је хијерархија комичних функција: од дворске и бирократске комике која подржава привид моћи, преко ритуалних и језичких облика њене формалне репродукције, до карневалских стратегија у којима се власт разоткрива као неправедна али и немоћна сила наспрам смрти. У *Хамлејџу* се смех не користи као начин одвраћања пажње од смрти, већ дубљег разумевања и прихватања њене неизбежности, чиме се потврђује да је комично у *Хамлејџу* темељни, а не споредни елемент трагичког дискурса. Смех продубљује трагичко разумевање, разоткрива апсурд и указује на границе идеолошког поретка. Хамлетова иронија и црни хумор повремено пружају „одушак”, психолошко растерећење и илузију контроле над трагичним током радње, али његов хумор превасходно служи критичком преиспитивању конвенционалног модела власти, религијских догми, моралних норми и концепта достојанства пред смрћу (Kaur & Choudhary, 2024, стр. 52). Упркос илузији да је човек „ремек-дело” и „по разуму наличи на бога”, Хамлет указује на чињеницу да смо сви само „квинтесенција прашине”.

Систематским разликовањем функције хумора у односу на друштвену улогу ликова у политичкој хијерархији трагедије, појам комичног олакшања измешта се из домена драматуршког предаха и реинтерпретира као структурни механизам идеолошког обликовања смисла у *Хамлејџу*. Овакво читање омогућава да се Шекспиров текст сагледа као трагедија у којој комично олакшање постаје сложени интерпретативни и драматуршки систем који активно учествује у преобликовању односа моћи, демаскирању класних разлика и субверзији друштвеног поретка. Комично олакшање у *Хамлејџу* не ублажава трагичне околности, већ их доводи до крајњих граница значења, где се трагично и комично сусрећу као два нераздвојна вида људског искуства.

Литература

- Андрејевић, А. (2010). Настанак драмске књижевне форме у антици и њен утицај на енглеску ренесансну драму. *Зборник радова Филозофској факултету*, 40, 117–127.
- Андрејевић, А. (2013). Генеа британске драме у средњем веку. *Башћина*, 34, 45–66.
- Требјешанин, Ж. (2009). *Фројдово завештање*. Београд: ИП „Жарко Албуљ”.
- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth, Cengage learning.
- Alden, R. M. (1914). The use of comic material in the tragedy of Shakespeare and his contemporaries. *The Journal of English and Germanic Philology*, 13(2), 281–298.
- Aristotel. (2008). *О песничкој уметности*. Београд: Dereta.
- Attardo, S. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE Publications, Inc.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Bennett, A., & Royle, N. (2004). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Bristol, M. D. (1985). *Carnival and Theater Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. London: Routledge.
- Burzyńska, A., & Markowski, M. P. (2009). *Књижевне теорије XX века* (s poljskog prevela I. Đokić). Београд: Službeni glasnik.
- Carlson, M. (1984). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Castle, G. (2007). *The Blackwell Guide to Literary Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cook, J. W. (2006). *Encyclopedia of Renaissance Literature*. New York: Facts on File, Inc.
- Coyle, M., Garside, P., Kelsall, M., & Peck, J. (1993). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Gale: Routledge.
- Critchley, S. (2002). *On Humour*. New York: Routledge.
- Dobie, A. (2012). *Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism*. Boston: Wadsworth.
- Draudt, M. (2002). The comedy of *Hamlet*. *Atlantis*, XXIV(2), 85–107.
- Dryden, J. (1889). *An Essay of Dramatic Poesy* (Edited with notes by T. Arnold). Oxford: Clarendon Press.
- Frojd, S. (1960). *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Novi Sad: Matica srpska.
- Greenblatt, S. J. (1988). *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.
- Grinblat, S. (2006). *Vil iz Stratforta: kako je Šekspir postao Šekspir*. Београд: PortaLibris.
- Kaur, S., & Choudhary, H. (2024). Locating the elements of comic relief in Shakespeare's tragedy *Hamlet*. *International Journal of Trends in English Language and Literature*, 5(1), 46–64.
- Knowles, R. (Ed.). (1998). *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Macmillan Press Ltd.
- Marsh, N. (1998). *Shakespeare: The Tragedies*. London: Macmillan Press Ltd.

- Minoa, Ž. (2008). *Istorija samoubistva*. Novi Sad: Brodel.
- Montrose, L. A. (1996). *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morreall, J. (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Nason, A. H. (1906). Shakespeare's use of comedy in tragedy. *The Sewanee Review*, 14(1), 28–37.
- Neill, M. (2005). *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Perišić, I. (2012). *Uvod u teoriju smeha*. Beograd: Službeni glasnik.
- Popović, T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Pul, E. (2011). *Tragedija: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ristivojević, M. (2009). Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi*, 4 (3), 197–210. <https://doi.org/10.21301/eap.v4i3.10>
- Schwyzler, P. (2007). *Archaeologies of English Renaissance Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Shipley, J. T. (1943). *Dictionary of World Literature*. New York: Philosophical Library.
- Snyder, S. (2019). *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton: Princeton University Press.
- Šekspir, V. (1966). *Hamlet*. Beograd: Kultura.
- Watson, R. N. (1994). *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Berkeley: University of California Press.

Ana M. ANDREJEVIĆ
 Branislava M. DILPARIĆ
 Snežana M. ZEČEVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica
 Faculty of Philosophy
 Department of English Language and Literature
 Kosovska Mitrovica (Serbia)

Comic Relief and Social Subversion in *Hamlet*

Summary

In classical poetics, tragedy is defined as the representation of a serious and complete action, traditionally characterized by the exclusion of comic episodes and characters. William Shakespeare, however, disrupts this convention by integrating comic scenes into the very structure of tragic discourse. This paper argues that comic relief in tragedy does not serve a single, uniform function; in *Hamlet*, it operates as a complex dramaturgical and ideological device. Comic episodes do not merely temper tragic intensity; rather, they open a discursive space in which social hierarchies and mechanisms of institutional control are articulated and critically examined. An analysis of scenes involving Polonius,

Rosencrantz and Guildenstern, Osric, and the gravediggers reveals a dynamic hierarchy of comic functions, ranging from courtly comedy aligned with the stabilization of the existing order to carnivalesque forms of laughter that challenge class distinctions and established structures of authority. The theoretical framework of this study is grounded in Bakhtin's concept of carnivalization and enriched by insights from New Historicism and psychoanalytic theories of humor. This approach enables comic relief in *Hamlet* to be interpreted as an integral component of the dramatic structure—one that both deepens tragic meaning and exposes the play's internal ideological contradictions.

Keywords: William Shakespeare; *Hamlet*; comic relief; ideological subversion; carnivalization; New Historicism; psychoanalysis.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).