

ORIGINALNI NAUČNI RAD
 DOI: 10.5937/reci2013134L
 UDC:
 821.113.5.09-31 Нечбе Ј.

Marija V. Ljubinković*

Kriminalističko-policijski univerzitet

Zemun

**ROMAN *MAGBET* JUA NESBEA I REDEFINISANJE
 SHVATANJA PRIVLAČNOSTI ŠEKSPIROVIH
 NEGATIVNIH JUNAKA – HERMENEUTIČKI I
 KRIMINOLOŠKI PRISTUP¹**

Sažetak: U inspiracijskom smislu, ova studija predstavlja derivat projekta *Hogarth Shakespeare*. Njeno polazište je roman *Magbet* skandinavskog autora Jua Nesbea, koji redefiniše istoimenu Šekspirovu tragediju stavljajući je u savremeni kontekst. Težnja Nesbeove verzije je približavanje Šekspirove misli savremenoj publici, kao i odavanje počasti engleskom geniju 400 godina nakon njegove smrti. Unekoliko u skladu sa time, postupak ovog rada zasniva se na osavremenjavanju tumačenja pomoću interdisciplinarnog čitanja (koje inkorporira pristupe karakteristične za

* m.ljubinkovic@yahoo.com

¹ Uz mentorstvo prof. dr Zorice Bečanović-Nikolić, rad je izrađen za potrebe ispita iz predmeta *Šekspir i postmoderna kultura* (master akademske studije na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, program Jezik, književnost, kultura).

hermeneutiku i kriminologiju) i komparativnog čitanja (kroz poređenje Šekspirovih drama i Nesbeovog romana). Cilj rada je tumačenje fenomena negativnog junaka i njegove paradoksalne privlačnosti, a potom i tumačenje dvojice Šekspirovih protagonista – Ričarda III i Magbeta. Na koncu, analiza će biti usmerena na redefinisane fenomena privlačnosti negativnog junaka koju vrši Ju Nesbe.

Ključne reči: negativan junak, kriminološki pristup, hermeneutika, *Magbet*, Šekspir, Ju Nesbe.

Uvod

Jedan od dokaza nesporne vanvremenosti drama Vilijema Šekspira [William Shakespeare] svakako jeste njihova mnogo puta potvrđena relevantnost u različitim epohama i istorijskim trenucima. Shodno tome, i u vreme postmodernizma moguće je pronaći nova čitanja njegovih dela prevashodno zato što su i njegovi recipijenti novi, vođeni drugačijim ciljevima od svojih prethodnika i zainteresovani za odgovore na do tada nepostavljena pitanja. Svojevrstu razliku u odnosu na sve prethodne epohe, međutim, predstavlja i to da u doba postmodernizma nestaju sve velike istine, a da relativnost postaje određujuća odlika činjenica. U tom smislu, mogućnosti tumačenja u potpunosti su neomeđene i nesagledive, te dolazi i do određenog vida hiperprodukcije pristupa u čitanju Šekspirovih drama. Konačno, važna odlika epohe postmodernizma jeste i shvatanje da je sve već rečeno, odnosno da ne postoji ništa suštinski novo čime bi se mogao nadgraditi postojeći korpus ideja – jedino je moguće reprodukovati ih na, manje ili više, nove načine.

Na tom tragu pojavila se i misao o nastanku ovakve komparativne studije koja bi razmatrala inovacije u postmodernističkom, palimpsestnom čitanju i pisanju Šekspira i njegovih drama. Pre sedam godina (2013. godine) osmišljen je projekat *Hogart Šekspir* [Hogarth Shakespeare] čije je polazište bilo u približavanju Šekspirovih drama savremenoj publici, što je za cilj (između ostalog) imalo i odavanje počasti Šekspirovom geniju čija dela nakon 400 godina od piščeve smrti i dalje navode na razmišljanje, brojna nova tumačenja i savremene pristupe kako tekstu, tako i njegovom

autoru.² Jedan od romana nastalih u okviru navedenog projekta bio je *Magbet* norveškog pisca Jua Nesbea [Jo Nesbø]³ koji dobro poznatu tragediju smešta u omanji industrijski grad, ogrezao u korupciji, a u kom su Magbet, Dankan, (Mag)Daf itd. policijski funkcioneri, Ledi (Magbet) vlasnica kazina, a Hekata i veštice trgovci narkoticima. Drugim rečima, Nesbe umnogome pokušava da pažnju čitalaca privuče relevantnom problematikom kakva je organizovani kriminalitet i korupcija. Takav postupak može se čak reći i da je odveć šekspirovski, s obzirom na to da je Šekspir gotovo uvek birao da svoje drame započinje scenama koje bi aktivirale posmatrača i zaintrigirale ih za samu priču (npr. duh Hamletovog oca, tuča u *Romeu i Juliji*, veštice u *Magbetu*⁴ neke su od takvih uvodnih scena). No, Nesbeov postupak primene Šekspirovih formula ne završava se sa efektom početnom postavkom. Naprotiv, Nesbe se u svojoj verziji *Magbeta* odlučio i za stvaranje paradoksalno privlačnosti negativnog junaka koga je, suštinski, u književnost uveo upravo Šekspir. Način na koji Nesbe to čini i promene koje pri tome vrši u odnosu na originalni tekst, kao i razlozi zbog kojih su one bile nužne, biće još jedna od tema kojom će se ovaj rad težiti da bavi. U daljem tekstu će se poći od samog fenomena negativnog junaka i njegove paradoksalne privlačnosti, zatim će se izvršiti tumačenje dvojice Šekspirovih protagonista – Ričarda III i Magbeta, a na koncu, analiza će biti usmerena na redefinisane fenomena privlačnosti negativnog junaka koju vrši Ju Nesbe u svom romanu.

Pojam negativnog junaka

Osim što je poljuljalo ideju ispravnosti i istinosti, postmoderno doba je umnogome zaslužno i za uspon negativnih fiktivnih junaka, a razlog je težnja inovaciji. Publika je (dakako ne sva, već čitaoci popularne književnosti i gledaoci prosečnih, ali

² Detaljnije o projektu videti na <http://hogarthshakespeare.com/>

³ Reč je o veoma popularnom piscu koji je preveden na preko 40 jezika, a rado čitan i u Srbiji. Uprkos tome, u Srbiji ima malo stručnih radova o njegovoj književnosti. Videti: Sigel (2015), Vladašić (2015).

⁴ Iako se čini adekvatnijim transkribovati ime Šekspirove drame i njenog protagoniste sa *Makbet*, s obzirom na to da se u engleskom originalu piše *Macbeth*, u ovom će radu biti korišćena verzija *Magbet* jer se kao takva nalazi u novom *Pravopisu srpskoga jezika*. U prevodima naslova ove drame na srpski na početku 20. veka imenički oblik je uključivao a potom isključivao jednačenje suglasnika po zvučnosti. Uporediti npr. prevode Svetislava Stefanovića iz 1903. i 1939. godine.

popularnih filmskih i televizijskih ostvarenja), vekovima bila ukalupljena shvatanjem da u svakom napisanom ili prikazanom narativu postoji jasno određena dobra i loša strana, kao i jasno određen put koji je potrebno preći kako bi se postigao cilj – pobjeda dobra u svetu fikcije, a neprevarena očekivanja u svetu realnosti. Međutim, postmodernizam je ogolio način funkcionisanja ovih narativa i potom i u popularnoj umetnosti nastojao da dokaže kako je *dobro*, kao i sve ostalo, relativna kategorija, što je kod publike dovelo do želje za inovacijom. Ona je naprosto težila da spozna zašto je moralnost dvosmislena i zašto je jednostrani prikaz potpuno nedovoljan. Tako je u javni diskurs dospelo i termin *junak koji razbija ustaljeni kalup* (Moloney, 2014), junak čije je delanje moralno dvosmisleno; suštinski, negativan junak.

Kako bi se pojmu pristupilo na adekvatan način, nužno je prevashodno argumentovati i izbor korišćene terminologije koji u ovom radu podrazumeva pojam *negativnog junaka*. Iako se u naučnoj literaturi može sresti i pojam *antiheroja*, *moralno nesigurnog lika*, kao i *moralno kompleksnog lika* (Raney, A.A, Janicke, S.H, 2013: 154), čini se najispravnijom upotreba pojma *negativnog junaka*, a razlozi za to su višestruki. Sa jedne strane, reč *lik* u srpskom jeziku poseduje vrlo snažan žargonski prizvuk te se od upotrebe fraza koje je sadrže odustalo. Zatim, ideja morala i moralnosti jeste, kako je već naglašeno, jedna uveliko uzdrmana kategorija u doba postmodernizma i činilo se donekle neprikladnim koristiti relativnu kategoriju pri definisanju pojma čija je specifičnost u fokusu interesovanja. Konačno, u obzir je uzeta teorijska zaostavšina domaće nauke i to, konkretno, delo *Negativan junak* Nikole Miloševića kao jedno od prvih i, može se slobodno reći, još uvek ubedljivo relevantnih teorijskih osvrta na ovu problematiku. U navedenoj studiji, Nikola Milošević navodi da bi književni, fiktivni, heroji

imali sve ili skoro sve one karakteristike koje nam i u stvarnom životu imponuju; to znači odlikovali bi se svim onim što u čitaocu budi asocijacije na pamet, duševnu snagu, ili moralnu ispravnost. Što se tiče ovih drugih [antiheroja], oni bi, kao što i sama reč kaže, oličavali sve ono što je ovako definisanom heroju suprotno; tj. oni bi oličavali gotovo potpuni intelektualni, psihički i moralni debakl (Milošević, 1965: 5).

Dakle, s obzirom na to da izraz antiheroj i gramatički i logički upućuje ne samo na negativne moralne, već i na negativne intelektualne i druge karakteristike, Nikola Milošević upotrebljava izraz *negativan književni junak*. Tim pojmom označava likove koji imaju u stvarnosti odbojne, moralne nedostatke, ali koji na intelektualnom planu mogu čak i imponovati čitaocu (Milošević, 1965: 6). U skladu sa time, ovaj će rad dosledno govoriti o negativnim junacima – kako Šekspirovim, tako i Nesbeovim.

Kao jedno od opravdanja za paradoksalnu privlačnost negativnih junaka fikcije, Nikola Milošević govori o „lepoti njihovog umetničkog oblikovanja“ (Milošević, 1965: 20). Svoju teoriju, pri tome, u osnovi bazira na Aristotelovom viđenju *mimesisa*. Aristotel u svom najpoznatijem delu, *O pesničkoj umetnosti*, navodi:

„podražavanje [je] čoveku urođeno još od detinjstva, i kako se on od ostalih stvorenja razlikuje po tome što on najviše naginje podražavanju i što prva svoja saznanja podražavanjem stiče; zatim, svi ljudi osećaju zadovoljstvo kad posmatraju tvorevine podražavanja. Dokaz je za to onaj utisak što ga u nama ostavljaju umetnička dela. Ima stvari koje nerado gledamo u njihovoj prirodnoj stvarnosti, ali kad su naročito brižljivo naslikane, onda ih sa zadovoljstvom posmatramo, na primer: oblike najodvratnijih životinja i mrtvaca“ (Aristotel, 2008: 61).

Upravo na tom tragu, Milošević nudi svoje prvo objašnjenje za privlačnost negativnih junaka te navodi kako

„zadovoljstvo što ga osećamo kada u strukturi izvesnog umetničkog ostvarenja nađemo nešto što bi u stvarnosti delovalo odbojno, jeste zadovoljstvo od prepoznavanja, ili bolje rečeno, zadovoljstvo od saznavanja. (...) U negativnom književnom junaku i njegovom odnosu prema liku žrtve, mi vidimo pre svega uspehu umetničku sliku jedne međuljudske relacije koja igra značajnu ulogu u stvarnom životu, sa svim onim obeležjima čovekove sudbine što se kroz umetničku sliku te relacije daju izraziti“ (Milošević, 1965: 23,25).

Jednostavnije rečeno, negativni junaci se ponekad čine privlačnim jer recipijenti uspevaju da prepoznaju njihove negativne osobine koje su umetnički prikazane i, štaviše, da nauče eventualno i neke nove kroz prikazanu pseudorealnost.

Miloševićeva argumentacija, međutim, suštinski je određena i nizom sistematičnih i dobro obrazloženih razloga: *humanim*, *etičkim* i *strukturnim*. Pod pojmom *humanog razloga*, autor u vidu ima slučajeve u kojima je negativan junak potpuno nepravedno pogođen surovom igrom prirodnih zakona, što za posledicu ima snažnu frustraciju koja vodi u činjenje nedela. *Etički razlog* podrazumeva da su zločini negativnog junaka relativizovani zločinima njegovih žrtava, odnosno da se ponekad čak čini da nedela negativnog junaka zapravo predstavljaju ispunjenje neke božanske pravde. Konačno, *strukturni razlog* predstavlja verovatno i najpresudniji uzrok paradoksalne privlačnosti negativnih junaka, a podrazumeva činjenicu da se njihova priča praktično nameće organizacionim ustrojstvom samog narativa – odnosno, negativan junak i realnost prelomljena kroz prizmu njegovih stavova predstavljaju strukturalnu okosnicu priče – on je neprikosnoveni protagonista (Milošević, 1965: 38-50).

S druge strane, logičnim se čini da paradoksalna privlačnost negativnih junaka ne mora nužno da bude posledica načina na koji su oni predstavljeni tj. narativno formirani. Postoje teorije koje su relevantne prevashodno kada je reč o vizuelnim medijima poput televizijskih serija ili filmova (ali i pozorišnih predstava), prvenstveno zbog specifičnosti *pozicije recipijenta* tih narativnih sadržaja. Teorija poznata kao *ADT*⁵ (*Affective Disposition Theory*) jedna je od njih. Oblikovali su je 1976. godine Zilman [Dolf Zillmann] i Kantor [Joanne R. Kantor], a predstavlja pokušaj objašnjenja procesa kroz koji se putem medija kod publike izaziva zadovoljstvo. Odnosno, zadovoljstvo kao posledica recepcije sadržaja usko je povezano sa emotivnom povezanošću gledaoca sa prikazanim junacima i ishodima njihovih narativnih sudbina (Raney, A.A, Janicke, S.H, 2013: 152), a upravo to je zadovoljstvo osnovni cilj prikazanih sadržaja. Važno je, pri tome, pojasniti šta se podrazumeva pod zadovoljstvom u ovom kontekstu. U pitanju je posledica recipijentovog reagovanja na karaktere, odnosno junake narativa, njihove uspehe i neuspehe, (ne)izneverenost ukupnih očekivanja u pogledu razvoja događaja, što sve skupa, rezultira zadovoljstvom (Shafer, D. M, Raney, A.A, 2012: 1029). Gledaoci, pritom, nemaju mogućnost da sud o junacima donose na osnovu vlastitog kaprica, već on mora biti argumentovan. Kada ne bi bilo tako, došlo bi do kognitivne disonance i uznemirenosti (Shafer, D. M, Raney, A.A, 2012: 1029).

Pitanje koje se, stoga, nameće jeste zašto publika ponekad favorizuje otvoreno negativne fiktivne junake. Očekivano bi, naime, bilo da gledaoci funkcionišu kao vid *neumornih moralnih kontrolora* (Zillmann, 2000: 54, prema Shafer, D. M, Raney, A.A, 2012: 1029). Kao osnova svih vrsta narativa tokom dosadašnje istorije najčešće je postojala tradicionalna borba dobra i zla, odnosno sukob protagoniste i antagoniste. Posledično se gradilo prihvatanje ovih fiktivnih junaka kod publike – očekivano je bilo „voleti“ protagonistu i „mrzeti“ antagonistu nekog narativa. Stoga, olakšanje i zadovoljstvo uslediće samo onda kada se dogodi i očekivani rasplet (Raney, A.A, Janicke, S.H, 2013: 153, 157).

Problem nastaje pri susretu publike sa moralno kompleksnim, negativnim junacima. Razlog njihovog nastanka i sve većeg favorizovanja u današnje vreme je trojak. S jedne strane, u pitanju je udovoljavanje postmodernim načelima po kojima je kategorija apsolutno dobrog ili apsolutno lošeg junaka dovedena u pitanje. Sa druge strane, prisutna je i težnja ka prikazivanju junaka koji nisu ni potpuno moralni, a ni potpuno nemoralni kako bi se prosečan gledalac sa njima mogao lakše poistovetiti. U pitanju je u literaturi nesumnjivo prisutan stav koji je moguće pronaći još kod

⁵ *Teorija afektivne dispozicije*

Aristotela: tragički junak je onaj koji se ne ističe ni svojom vrlinom i pravednošću, niti svojom preteranom zlobom, već čovek proseka, što sličniji nama (Aristotel, 2008, 77). Razlika je, međutim, u tome što aristotelovski tragički junak, odnosno junak narativa koji publika prati i u odnosu na koji formira sopstveni stav, mora imati još dve odlike: *hibris*, odnosno jasno određenu tragičnu grešku, prestup koji dovodi do njegove nesreće i razlog iz koga on čini nedela, kao i *katarzu*, tj. trenutak pročišćenja izazvan kod publike nakon posmatranja tragičkog narativa.

Treći razlog sve većeg favorizovanja negativnih junaka u današnje vreme leži u načinu funkcionisanja masovnih medija čiji je jedini cilj zapravo podizanje gledanosti. Konkretnije, reč je o stvaranju *šablona zapleta*. Ustaljena izloženost narativima istog žanra uči gledaoce načinu na koji su oni izrađeni, načinu na koji fikcionalni uzroci dovode do fikcionalnih posledica i tome slično. Logično je pretpostaviti da i narativi koji prate negativne junake, iako variraju u određenim pojedinostima, takođe slede ustaljeni pripovedački šablon zapleta. Samim tim, kroz konstantno izlaganje gledanju ili čitanju narativa o negativnim junacima, recipijenti će naučiti i taj tip šablona zapleta, te stvoriti odgovarajuće kognitivne strukture koje će se aktivirati pri svakom ponovnom gledanju ili čitanju sadržaja ovog tipa. Upravo iz tog razloga, publika se neće ponašati kao pretpostavljeni *neumorni moralni kontrolori*, koji bi pomno pratili motive i ponašanja negativnih junaka, već će ih prosto prihvatiti. Takođe, kako je jedan od šablona i prihvatanje protagoniste (*strukturnalni razlog* u tumačenju Nikole Miloševića), recipijenti će bez obzira na njegove moralne nedostatke priželjkivati povoljan ishod i stvorice očekivanja koja takav ishod podrazumevaju (Shafer, D. M, Raney, A.A, 2012: 1031). Drugim rečima, narativi sami po sebi nude svojevrсна uputstva – oni navode na gotovo nesvesno prihvatanje po ustaljenim šablonima, čime se, tokom dužeg perioda, postiže i *moralno isključivanje – moral disengagement* (Shafer, D. M, Raney, A.A, 2012: 1038). Ovaj termin podrazumeva proces koji dovodi do toga da pojedinci počnu da prihvataju i brane moralno neprihvatljiva ponašanja (Bandura, 1986, prema Krakowiak, K.M, Tsay, M, 2011: 91).

Konačno, određujuće pri prihvatanju negativnih junaka u današnje vreme jeste i tumačenje konteksta. Na primer, zanimljivo je sagledati i situaciju koja je zadesila Srbiju turbulentnih devedesetih godina prošlog veka. U takvom okruženju, kako svedoči i istorija, narod se okreće određenom uzornom pojedincu u kog polaže nade za celokupno izbavljenje. U narodu se tada stvaraju *društveni heroji* koji „bi se, u najširem smislu, mogli odrediti kao osobe koje su personifikacija individualnih i kolektivnih ideala i aktivni borci za realizaciju i afirmaciju kolektivnih vrednosti“ (Pavićević, O, Simeunović-Patić, B, 2005: 161). Međutim, po modelu *pravednih prestupnika* iz junačke prošlosti i istorije odupiranja stranim agresorima, u Srbiji devedesetih godina zajedno sa bespravljem dolazi do „idolizacije i romantizacije shvatanja kriminalaca“

(Pavićević, O, Simeunović-Patić, B, 2007: 58). Nesumnjivo je da nacionalni heroji nisu uvek predstavljali moralne stožere društva, ali su morali imati i odveć prepoznatljive pozitivne karakteristike koje bi ih suštinski i *nedvosmisleno* odvajale od neprijatelja. No, ukoliko se procena moralnih kapaciteta određenog junaka vrši u doba velikih socijalnih potresa kakav je rat, onda je sasvim ispravno primetiti da „popustljivost kao moralna karakteristika nacionalnog heroja omogućava uzdizanje prestupnika do kulta heroja, pogotovo ukoliko su obavijeni velom *borbe protiv neprijatelja – „drugih“*“ (Pavićević, O, Simeunović-Patić, B, 2007: 54). Drugim rečima, standardi procene valjanosti pojedinca za ulogu nacionalnog heroja gotovo eksponencijalno opadaju sa povećanjem ugroženosti društva i nacije. Na isti način, Nesbeov *Magbet* govori o svima poznatom kontekstu posleratnog društva koje konstantno fluktuiru između težnji ka oporavku socijalne i moralne sredine i pokušajima za ostvarivanje lične dobiti. U takvom kontekstu koji je današnjim čitaocima prisnan, Nesbeov *Magbet* daleko lakše nameće svoju zavodljivost.

Šekspirovi negativni junaci i njihova privlačnost

Negativni junaci, kakvi su na primer Jago i Ričard Gloster, stvoreni su drugačiji od tragičkih junaka poput Hamleta ili pak samog Magbeta. Iako bi se dakako dali porediti intelektualni kapaciteti danskog kraljevića i Ričarda III, pogotovo kroz tumačenje lucidnosti i diskretne dvosmislenosti njihovih reči, publika je uvek imala drugačiji odnos prema njima. Nepravda Hamletove sudbine ispostavljala se određujućom i u kontekstu tolerancije koju publika ima za njegovu povremenu surovost. Potpuna amoralnost postupaka Ričarda Glostera nailazila je na čak sličan vid odobravanja uprkos tome što uzrok takve reakcije nije bio uočljiv. Zato je već vekovima um Ričarda III svojevrsan poligon za proučavanje prevashodno njegovih recipijenata i njihovih reakcija.

Sa druge pak strane, tragični junaci Šekspirovih drama imali su nedvosmisleno prisutan *hibris*, tragičnu grešku koja unekoliko odobrava sudbinu koja ih snalazi. Kod Magbeta je to želja za nadilaženjem granica ljudskosti, kod Hamleta pasivnost koja, opet, prelazi granice ljudskosti, a kod Otela patološka sumnja kao posledica želje za sigurnošću i izvesnošću koja, takođe, smrtnicima naprosto nije svojstvena. Dakle, čini se da tragička greška Šekspirovih protagonista gotovo po pravilu počiva u želji da se na neki način učine nadljudskim, da u nekom aspektu budu onakvi kakvi ljudima naprosto nije dato. Odlika tragičnosti, pri tome, nesumnjivo pripada svesti svakog čitaoca ili gledaoca koji shvata da tako *nije moralo biti*.

Ričard III – intelektualni razlog i fedrinska letargija

Tumačenje Nikole Miloševića koje nudi humani, etički i strukturalni razlog kao objašnjenje privlačnosti očigledno negativnog Ričarda Glostera predstavlja jedan maestralno pronicljiv pristup. Ipak, čini se da je tekst drame *Ričard III* svojevrsni „tamni vilajet“ takve kompleksnosti da praktično niko ne može u potpunosti iscrpeti njegov hermeneutički potencijal (koliko god dragulja analize poneli, biće vam žao što niste mogli više), ali i da u tom pokušaju nesumnjivo treba istrajavati. Kao jedan maleni doprinos u tom smislu, autor ovog rada predlaže dva moguća puta tumačenja. Prvi sledi duh analize Nikole Miloševića ili ideju *intelektualnog razloga*, a drugi vrši komparativno promatranje teksta, odnosno stvara svojevrsni dijalog Šekspirove drame sa Fedrom Euripidovog *Hipolita*.

Ideja *intelektualnog razloga* kao još jednog određenja paradoksalne privlačnosti Ričarda III podrazumeva činjenicu da čitaocima/gledaocima *imponuje* razumevanje Ričardovih dvosmislenih replika i surovog humora. U pitanju je nešto što je stoga *samo naše*, nešto što verujemo da drugi možda i ne bi umeli da shvate. Činom intelektualnog povezivanja sa Glosterom kroz jedan u potpunosti ličan dijalog, recipijenti drame zapravo dobijaju potvrdu da su dorasli razinama na kojima deluje njegov um, koji se po sebi već čini izuzetnim. Prodiranje u srž ideja koje iznosi Ričard III jednovremeno označava i potvrdu ličnih mentalnih mogućnosti, ali i svojevrsnu potvrdu kontrole nad radnjom koja se posmatra. U današnjem kontekstu upravo kontrola jeste ono što neretko manjka i vodi ličnoj nesigurnosti, o čemu će kasnije biti više reči.

Sa druge pak strane, *fedrinska letargija* će u ovom radu označavati svojevrsni derivat komparativnog pristupa u odnosu na Euripidovog *Hipolita*, to jest u odnosu na jednu vrlo konkretnu repliku koju izgovara Fedra u okviru II čina: *Mi znamo što je dobro*, razbiramo to/ *Al' ne marimo* – jedni radi lijenosti/ A drugi jer vam drugu neku vole slast/ Ne lijepost (Euripid, 1989: 373; naglašavanja – M.Lj.)

U kontekstu tragedije *Hipolit* ova misao odnosi se na razlikovanje prihvatljivog i neprihvatljivog delanja vođenog emocijama, a u tumačenju Šekspirovog *Ričarda III* može se govoriti o primenljivosti navedenog stava u odnosu na publiku (odnosno na čitaoce). Naime, uprkos tome što oni *znaju šta je dobro* – sve suprotno od onoga što čini Gloster, recipijenti svesno biraju da *ne mare*. Razlog, čini se, predstavlja isuviše jaka želja za *uživanjem* koja zavisi od sudbine protagoniste i daljeg toka radnje. U tom smislu, gledaoci i čitaoci ovog Šekspirovog komada biraju da budu letargični u kontekstu moralne kritike i to donekle iz istog razloga kao i Fedra. Ukoliko bi se ponašali u skladu sa onim što je dobro, njihova lična emotivna reakcija i stanje bili bi narušeni, što im se, verovatno sasvim nesvesno, čini neprihvatljivim. Drugim rečima,

emocija odnosi prevagu nad moralom te se svi prethodno navedeni razlozi u potpunosti uklapaju i u kontekst letargičnosti o kome je bilo reči.⁶ Poput Fedre, gledaoci znaju da Ričard i njegovi postupci nisu dobri, ali ne mare zato što je isuviše snažan emotivni naboj koji na različite načine dobijaju upravo kroz prikaz naslovnog junaka i njegovih postupaka. Oni, dakle, odlučuju da uživaju u prikazanom narativu.

Magbet i tragičnost (prekoračenja) granica ljudskosti

Svoju intrigantnu studiju pod nazivom „Demonic Macbeth“ objavljenu u okviru knjige *The Demonic*, Juan Ferni [Ewan Fernie] zasniva prevashodno na analizi motivacije koja pokreće protagonistu, s obzirom na to da je upravo ona svojevrsna *differentia specifica* u odnosu na gotovo sve druge negativne junake književnosti. Ferni zastupa inspirativnu tezu po kojoj je Magbetov pokretač, ali i njegov hibris, zapravo želja za *nadilaženjem granica ljudskosti* (Fernie, 2012: 55). On navodi kako je Magbet ujedno i najdemoničnija figura u okviru Šekspirovog opusa, ali i da je reč o svetu koji podrazumeva demoničnost kao svojevrsno ishodište svakog napretka i moći (Fernie, 2012: 51). Težeći za apsolutnom moći otelotvorenom u titulama vlastodržaca, Magbet i Ledi Magbet pokušavaju da svoje kretanje na društvenoj vertikali omoguće ubistvom Dankana koje, doista, nije moguće prihvatiti, opravdati niti razumeti (Fernie, 2012: 54). Drugim rečima, čin koji oni vrše radi sopstvenog daljeg uspona nije razumljiv umu koji poseduje moralnu percepciju, odnosno nije razumljiv nijednom drugom umu smrtnika. Na taj način, Magbet i Ledi Magbet doista *nadilaze* granice ljudskosti – oni vrše ono što drugi ne mogu da pojme čak ni u okviru granica sopstvene svesti i mašte, uprkos tome što su te granice drugima neprobojne.

Sa druge pak strane, neophodno je analizirati i tragičnost samog protagoniste, imajući u vidu da Ferni smatra kako je Magbet istinski đavo Šekspirove drame (Fernie, 2012: 53). Koliko god bilo nesumnjivo tačno da je on demonična, luciferska figura, moguće je primetiti i dva potencijalna problema ovakvog pristupa. Naime, ukoliko je Magbet svojevrsno otelotvorenje svega satanskog, postavlja se i pitanje zašto bi on onda težio da *nadilazi* sebi postavljene granice – za njega bi te granice bile odveć relativne. Ipak, moguće je pronaći donekle udaljenu paralelu između biblijske ideje o Sataninom

⁶ Ti razlozi se bez izuzetka odnose na emocije – sažaljenje u kontekstu humanog razloga, osećaj za pravdu kao osnova etičkog, emotivna povezanost sa protagonistom kao posledica šablona zapleta u biti je strukturalnog razloga, a samozadovoljnost predstavlja uslov postojanja dodatog intelektualnog razloga.

padu koji je bio posledica njegovih nesrazmernih ambicija. Ukoliko se i prihvati ideja o Magbetu kao gotovo đavolu lično, neodgovorenim se ostavlja pitanje: zašto je onda njegova sudbina tragična, odnosno ima li uopšte ičega tragičnog u zlu koje doživljava zlo? Odgovor je, dakako, moguće pronaći u okvirima Fernijeve studije, tačnije na samom njenom kraju. Autor tada i sam postavlja pitanje: Šta ako je demoničnost poslednja stepenica merdevina, šta ako je baš to najviša moguća ljudskost (Fernie, 2012: 68)? Ferni smatra da je takva pomisao jeziva, no moglo bi se reći i da je zapravo *tragična*. Ukoliko je u nekakvom odveć mračnom mogućem svetu upravo to vrhunac čovekovih mogućnosti koji jednovremeno podrazumeva i njegovu propast, onda je i takva sudbina nedvosmisleno *tragična*. Samim time, tragičnost Magbetovog junaka zasnovana je upravo na njegovom ostvarivanju najviših potencijala. Sasvim je sigurno, međutim, da tako prikazan Magbet kao tragički junak ni na koji način ne poseduje i paradoksalnu privlačnost kojom je odisao Ričard Gloster.

Ju Nesbe i privlačnost tragičnog

Roman *Magbet* trebalo je da predstavlja svojevrsnu obradu Šekspirove drame koja bi jednovremeno podsećala čitaoce na vanvremenost originala, ali se i obraćala svemu onome što je u periodu od oko pola milenijuma promenjeno. Ova je knjiga trebalo da na sebi svojstven način kontekstualizuje *Magbeta* u postmodernim okvirima. Interesantno je što je pri tom činu došlo i do redefinisanja karakteristika Magbetovog lika koji u Nesbeovoj knjizi poseduje i dozu inicijalno nesvojstvene paradoksalne privlačnosti. Stoga će dalji tekst pokušati da pronađe uzroke te privlačnosti – bili oni u samom tekstu ili pak odlika publike koja ga čita.

Nadilaženje granica ljudskosti u kom je Ferni video osnovnu motivaciju za delanje samog protagonista Šekspirove drame prisutno je i u Nesbeovom romanu: „I, dabome, ako već dobrim i lošim vremenima, ljudskim životom i smrću upravljaju nekakvi bogovi, onda se moraš potruditi da i sam postaneš bog” (Nesbe, 2018: 97).

Međutim, sam način na koji Nesbeovi junaci pokušavaju da nadiđu sebe, unekoliko je drugačiji, relevantniji. Reč je o određujućoj crti Magbetovog lika, njegovoj zavisničkoj prošlosti koja se ispostavlja i kao nužan preduslov za njegovo činjenje zla. Štaviše, Nesbe problem droge ne ograničava isključivo na *Magbeta* ili pak *Ledi* čije je ludilo objašnjeno u velikoj meri kao posledica korišćenja opijata, već je u pitanju pošast od koje propada čitav grad i svi njegovi stanovnici: „Pohodili su je [železničku stanicu] putnici koji su sada karte kupovali na uvek otvorenom tržištu narkotika, karte koje su im nudile raj i jemčile pakao” (Nesbe, 2018: 12).

Sama ideja poređenja uživanja droga i odlaska van granica ovostranosti (na ma koju njenu stranu) inkorporira i odveć relevantnu odliku konteksta koji Nesbeov roman

teži da dočara. U doba sveprisutnog kapitalizma posledice načina funkcionisanja tržišnog društva vidljive su i kao svojevrсни osnov i posredni uzrok vršenja krivičnih dela. U tom smislu, analizirajući uslovljenost kriminaliteta i konzumacije alkohola i opojnih droga, britanski sociolog i kriminolog, Ijan Tejlor [Ian Taylor], govori i o činjenici da su „najcenjenija dobra tog [tržišnog] društva ona koja naizgled pružaju privremen izlaz ili beg od osećanja ugroženosti, neprestanih promena, svakodnevnih zahteva i naravno, osećanja poraza i očaja koji donosi život u društvu tržišne privrede“ (navedeno prema Ignjatović, 2009: 363). Na taj način, Tejlor argumentuje sve veću zloupotrebu psihoaktivnih supstanci i konzumaciju alkohola koji su jednovremeno i neutralizatori uticaja inhibitornih mehanizama. Vrlo je moguće da do vršenja određenog dela ne bi ni došlo da izvršilac nije bio pod uticajem npr. droge, jer bi mogao da nepomućenog uma spozna ne samo protivpravnost ili nemoralnost onoga što je naumio, već i posledice koje će uslediti. Upravo to karakteristično je i za Magbeta, koji uspeva da ubije Dankana tek nakon uzete droge (Nesbe, 2018: 139). Pri tome je važno da su *veštice* te koje spravljaju drogu – upravo one koje čine svojevršnu sponu između ovostranog i onostranog. Može se, dakle, primetiti da je teza o begu iz ovostrane realnosti dvostruko potvrđena. Sa jedne strane, a prema idejama Ijana Tejlora, droga predstavlja vid bega zbog nemogućnosti individue da prihvati sopstveno biće i njegov položaj u društvenim okvirima. Sa druge strane, beg je umnogome sličan begu u svet fantazija, ličnih maštanja, težnji i žudnji. Veštice kod Nesbea doslovno nude prolaz u jedan drugi mogući svet u kome se relativizuju ustaljene norme i zahtevi. Na taj način, autor uspeva da zadate likove otelotvori kroz karakteristične odlike savremene epohe, a takav potez kod publike nužno vodi vidu aristotelovske radosti od prepoznavanja. Publika je u stanju da *razume* Magbetovu bespomoćnost pri susretu sa kardinalnim odlukama, a u nedostatku spoljašnje i veštačke motivacije. Takvo je stanje recipijentima posredno ili čak neposredno poznato što dalje vodi svojevršnoj emotivnoj upletenosti i uosećavanju, te doprinosi pozitivnom reagovanju na negativnog junaka.

Još jedno inspirativno polazište moguće je pronaći i u idejama Džeka Kaca [Jack Katz] koji navodi kako bi suštinsko polazno pitanje istraživača trebalo da bude usmereno na spoznaju karakteristika devijantnog iskustva učinioca zločina (navedeno prema Ignjatović, 2009: 339). Smatrajući da dosadašnja „naučna literatura samo u obrisima sadrži podatke o tome šta znači ili kako izgleda učiniti neki zločin tj. kakav je to osećaj, zvuk ili ukus“ (navedeno prema Ignjatović, 2009: 339), Kac pokušava da spozna zašto su ljudi privučeni, gotovo zavedeni činjenjem zla. Njegovo objašnjenje mahom se temelji na činjenici da je ljudska svest u konstantnom kretanju između pasivnosti i aktivnosti, pri čemu su „sva pripremanja za strast zabavna u jednom egzistencijalno specifičnom smislu: učesnici se igraju sa tankom linijom između osećanja da su objekti ili da su subjekti, sa tim da budu pod kontrolom ili van nje, da upravljaju situacionom dinamikom, ili da ona upravlja njima“ (navedeno prema

Ignjatović, 2009: 341). Upravo u tom kontekstu moguće je govoriti i o Magbetovom delanju u okviru romana, te uvideti razloge njegove dopadljivosti.

Priča o Magbetu i u svojoj originalnoj verziji, a dakako i u Nesbeovoj adaptaciji, predstavlja narativ koji govori upravo o zavodljivom iskustvu činjenja zla. Ono je za Magbeta instrument kojim teži da postigne najviše ciljeve. U Šekspirovoj drami tragičnost umnogome počiva upravo na Magbetovoj nemogućnosti da uvidi neumitnost posledica koje slede. Sa druge strane, u kontekstu u kojem Nesbe smešta radnju svog romana (a to je kapitalizam, koji prema mišljenju Ijana Tejlora uveliko podrazumeva svojevrsnu bespomoćnost i želju za begom od stvarnosti kroz korišćenje opijata), činjenje zla predstavlja i jednu od retkih situacija u kojima individua ima priliku da aktivno dela. U pitanju jesamo iluzija aktiviteta s obzirom na to da je on baziran na destrukciji. No, moguće je pretpostaviti i da su čitaoci umnogome postali tolerantniji prema nasilju i ideji vršenja zla, te da im je samim time lakše i da budu empatični prema njihovom vršiocu – Magbetu.

Upravo na tom tragu moguće je govoriti i o stavu da je zarad dobra nekada nužno činiti zlo. Iako je reč o odveć staroj ideji koja je možda najeksplicitnije problematizovana u okviru Geteovog *Fausta* i romana *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova, čini se sasvim savremenom i relevantnom i u današnjem kontekstu. Razlog tome može se reći da donekle predstavlja i sam postmodernizam koji je, kako je već bilo reči, relativizovao svaku isključivost te je ideji dobrog gotovo nužno pripojeno i zlo. Opšta nesigurnost u bilo kakvu konačnost posredno je dovela i do tolerancije prema zlu i njegovim činiteljima te se privlačnost negativnog junaka gotovo da više ne može nazivati paradoksalnom. U okviru Nesbeovog romana, štaviše, pomenuti stav pripisan je samom Dankanu koji u razgovoru sa Ledi govori: „Politika je umeće mogućnosti, a povremeno se zlo jedino može savladati drugim zlom. Radim ono što moram, nisam nikakav svetac (...)” (Nesbe, 2018: 123) Magbetu se takođe javljaju slične pomisli, te će mu neposredno pred ubistvo Dankana umom odjeknuti: „Ponekad se, Magbete, grozote čine i na strani dobra” (Nesbe, 2018: 135).

Iz svega navedenog moguće je zaključiti da se ideja o *opravdanom zlu* potencira tokom romana upravo kako bi se problematizovao jednostrani pristup Magbetovom liku i njegovim postupcima, te kako bi se za njega do samog kraja nastojalo pronaći kakvo iskupljenje ili makar želja čitalaca (koji nisu upućeni u original) za njegovim spasenjem. Upravo iz tog razloga valja reći i nešto više o drugim načinima na koje autor pokušava da održi privlačnost svog negativnog junaka do samog kraja romana. O tome je moguće govoriti iz dva ugla: prevashodno sa stanovišta analize završetka, a zatim i kroz svojevrsnu adaptaciju Miloševićevih razloga paradoksalne privlačnosti Ričarda III koji se Nesbeovim redefinisanjem Šekspirovog narativa mogu primeniti na inicijalno isključivo tragički lik Magbeta.

Roman Jua Nesbea završava se očekivanom smrću Magbeta, no interesantno je što na samom kraju Magbet pokazuje milost prema Bankovom sinu Flijansu kog spase smrti. Videvši njegov postupak, Daf mu govori: „ (...) Tvoja propast će ipak biti tvoja dobrotu, tvoj manjak svireposti” (Nesbe, 2018: 529). Može se reći da je Magbetov čin svojevrsna ispovest pred smrt, pokušaj da zasluži oprost grehova, no, može biti da je u pitanju i odveć promislen postupak kojim Nesbe pridobija sažaljenje publike za svog junaka. Radi poređenja, valja navesti i rezultate jednog istraživanja koje su sproveli autori Šafer [Daniel M. Shafer] i Renej [Arthur A. Raney], a obuhvatalo je 258 ispitanika koji su gledali ili film sa tradicionalnim junakom ili film sa negativnim junakom (filmovi *Raketaš* iz 1991. godine i *Profesionalac* iz 1994). Starost ispitanika bila je od 18 do 26 godina, a prosečna starost 20.1 godina. Od ispitanika bilo je traženo da ocene protagonistu u tri navrata tokom trajanja filma i odmah po njegovom završetku, a trebalo je da se izjasne i o stepenu *dopadljivosti* glavnog junaka i po pitanju njegove *moralnosti*. Rezultati su pokazali sledeće: iako su pozitivni glavni junaci bili bolje ocenjeni tokom trajanja filma na skali *dopadanja*, do kraja filma, odnosno po testiranju odmah nakon završetka filma, a tradicionalni i negativni glavni junak bili su podjednako prihvaćeni od strane ispitanika. Dakle, iako su postojala jasna razgraničenja na skali *moralnosti*, skala *dopadanja* pokazala je svojevrsnu ravnotežu između pozitivnog i negativnog protagoniste (Shafer, D.M., Raney, A.A., 2012: 1034).

Ono što, međutim, treba imati u vidu jeste da *Profesionalac* nije bio najbolji izbor za ovo istraživanje s obzirom na to da na kraju filma protagonista umire. Upravo to predstavlja najveće moguće *iskupljenje* koje daje sasvim drugačiji krajnji kontekst dotadašnjim nedelima glavnog junaka. Čitav film, pri tome, ima osvetničku notu – u žiži narativa jeste dete kome je ubijena porodica. Takva emotivna klima u koju je smeštena radnja filma, čini se, umnogome je zaslužna za pozitivnu ocenu njegovog protagoniste. Na vrlo sličan način postupa i Ju Nesbe stvarajući poslednje scene romana. Njemu Magbetova smrt nije predstavljala dovoljno iskupljenje s obzirom na to da je ona datost, uslov doslednosti originalu koji je autor svakako morao da poštuje. No, Nesbe bira ne samo da Magbetu dozvoli moralno ispravno delanje, već i da upravo Daf, kao Magbetova suprotnost i, uslovno rečeno, pozitivni junak romana, bude taj koji će ga odrediti kao dobrog. Ovakav postupak sigurno publici daje još jedan razlog za empatiju prema Magbetu. Ukoliko se sada u sećanje prizovu razlozi koje navodi Nikola Milošević – *humani, etički i strukturalni*, treba razmotriti i da li je moguće primeniti ih na privlačnost Magbeta zahvaljujući redefinisaju njegovih odlika koje autor čini u okviru romana.

Humani razlog za Nikolu Miloševića predstavlja svojevrsno dopadanje iz sažaljenja s obzirom na to da publika emotivno reaguje na nepravdu prirode i nezaslužene nedostatke protagoniste. U Nesbeovom romanu, ovakav vid nametanja

Magbetovog lika sadržan je u priči o njegovom detinjstvu u sirotištu u kome ga je zlostavljao upravnik Loril. O tome u romanu govori Daf, donekle se ispovedajući svojoj ljubavnici, inspektorki Kejtnes: „Zlostavljao je Magbeta od početka. Nisam mogao da poverujem svojim ušima. Radio mu je stvari koje... koje ne možeš zamisliti da neko može uraditi drugom čoveku ili da mu uopšte mogu doneti zadovoljstvo“ (Nesbe, 2018: 447).

Reč je o adekvatnoj verziji *humanog razloga* zato što se, sa jedne strane, Nesbe obraća najosetljivijem delu čitačeve svesti – onom koji ne može da prihvati ni samu ideju nasilja prema bespomoćnom i (pretpostavlja se) moralno čistom biću kakvo je dete, a sa druge i zato što o tome govori Daf, a ne sam Magbet. Time čitaoci zapravo saznaju Magbetovu tajnu, te se stiče utisak da je za Magbeta to i dalje emotivno nerazrešeno pitanje. Publika oseća da su posledice događaja iz Magbetovog detinjstva umnogome određujuće i za njegovu sadašnjost te se krivica za njegova zlodela donekle rasplinjava.

Etički razlog prisutan je u Nesbeovom romanu u odveć eksplicitnom obliku te se kroz njegove misli provlači i misao da: „U ovom gradu nijedna žrtva nije nevinna“ (Nesbe, 2018: 434).

Sam kontekst u kom se odvija radnja predstavljen je kao otrovan, pun korupcije, kriminala, narkotika i zla svih ostalih vrsta. Time se stvara utisak i da je čitavom društvu nužno *pročišćenje*, a da Magbetov uspon do mesta šefa policije predstavlja makijavelistički postupak u najkolokvijalnijem smislu. Sa druge pak strane, *etički razlog* sadržan je i u samom liku Dafa kao Magbetovog antipoda. Naime, Daf ne samo da se oženio Magbetovom prvom ljubavlju – Meredith, već je i vara. On, dakle, nema poštovanja niti obzira prema Magbetovim osećanjima, ali ni prema samoj Meredith, čime se znatno relativizuje relevantnost njegovih moralnih stanovišta i nezaslužena kazni koje ga stižu.

Konačno, ne može se govoriti o uticaju *strukturalnog razloga* na odobravanje publike prema Magbetu i njegovim zločinima na isti način na koji je on prisutan u tumačenju Nikole Miloševića. U Nesbeovom romanu Magbet jeste protagonista, ali ne nužno takav da je na njega u potpunosti usmeren narativ. Naprotiv, znatan deo romana odnosi se na Banka, Flijansa, Dafa ili pak Ledi, no Magbet je uvek *posredno prisutan*. Sve ostale priče navedene su kako bi se sam protagonista prikazao iz različitih uglova. Priča o Banku i njegovoj ženi Veri zapravo je priča o Magbetovom detinjstvu nakon što su ga oni praktično usvojili iz sirotišta, a sam Flijans vidi Magbeta kao svojevrsnu očinsku figuru, a isto čini i Bankov sin u odnosu prema Magbetu. Priča o Dafu, njegovoj aferi i braku ujedno je i priča o Magbetovoj prošlosti iz vremena studija na Policijskoj akademiji na kojoj je upoznao kako Dafa, tako i njegovu potonju suprugu –

to je priča o Magbetovom razočarenju i emotivnoj deterioraciji. Konačno, priča o Ledi i njenoj prošlosti ujedno predstavlja svojevrsnu verziju priče o Magbetovom ubistvu Dankana kao uslovu za socijalni uspon. Paralela koja se može uvideti sadržana je u Ledinom ubistvu sopstvenog deteta – ona je to učinila kako bi mogla da preživi i kako bi se i sama kretala na hijerarhijskoj lestvici društva. Njena je priča, dakle, uspešna verzija onoga u šta se i sam Magbet upušta, premda je završnica drugačija.

Moguće je stoga zaključiti da u strukturalnom smislu Magbetov lik i u Nesbeovom romanu ima primat, delom kroz neposrednu naraciju o njemu, delom kroz uvid u njegovu svest koji omogućava prozna struktura romana, a potom i kroz određenje svih ostalih junaka kroz relevantnosti koju imaju za samog Magbeta i kroz bliže određenje njega samog kao suštinski cilj njihovog fiktivnog postojanja.

Zaključna razmatranja

Paradoksalna privlačnost negativnih junaka dakako predstavlja fenomen koji je s razlogom okupirao pažnju tumača književnosti stotinama godina. Međutim, čini se da u doba postmodernizma *kontekst* postaje umnogome određujući kako pri stvaranju, tako i pri recipiranju ovakvih junaka književnosti. Reč je o kontekstu koji sa jedne strane relativizuje negativnost negativnih junaka, a sa druge o kontekstu koji ih unekoliko promovise. Primer Nesbeovog romana potvrđuje tu početnu hipotezu te je primetno da je većina razloga Magbetove privlačnosti zavisna upravo od povoljnog konteksta u koji je *Magbet* smešten, kao i od konteksta u kojem je čitan. Samim time, ispostavlja se da Magbetova tragičnost koja je u Šekspirovoj drami bila za njega određujuća, sada predstavlja adekvatno polazište za Magbeta kao privlačnog negativnog junaka, uprkos tome što mu nedostaje verovatno najkarakterističnija odlika Šekspirovih negativnih junaka – brza pamet i nenadmašna elokventncija. Moguće je stoga zaključiti i dodati da *intelektualni razlog* nije primenljiv u tumačenju romana Jua Nesbea. Jasno je i da paradoksalna privlačnost više ne predstavlja inherentnu osobinu samog negativnog junaka, već posledicu napora autora da Magbeta takvim načini.

Konačno, treba istaći i da je suštinski cilj ovog rada bila svojevrsna preporuka čitaocевой pažnji sadržana u pitanju: Šta su moguće posledice Nesbeovog redefinisanja paradoksalne privlačnosti Šekspirovih negativnih junaka? Nesbe zapravo osobine negativnih junaka kakav je Ričard Gloster prilagođava tragičkom junaku kakav je Magbet i na taj način dovodi do potencijalno opasnih konsekvenci. Opravdano je pretpostaviti da je u društvu čiju svakodnevicu umnogome čini i upliv različitih vidova fiktivne realnosti, od velikog značaja sagledati posledice do kojih takvi uplivi dovode. Reč, pri tome, nije o prostom sagledavanju tački preklapanja fiktivne i realne stvarnosti, već i o razumevanju značaja i dometa uticaja fiktivnog na realni svet. Stoga, veoma bi

bilo interesantno spoznati promene u ljudskom ponašanju izazvane snagom delovanja različitih vidova umetničkih medija – na primer, delovanjem filma kao verovatno najzastupljenijeg, ali ništa manje ni romana, kakav je Nesbeov *Magbet*. Moguće je pretpostaviti da se čestim izlaganjem ovakvim sadržajima stvara i svojevrsna tolerancija prema prikazanom nasilju, odnosno njegova normalizacija.

U tom smislu, moguće je u sećanje prizvati i jednu od najpoznatijih Šekspirovih tragedija koja iako ne prati negativne junake, krije odveć interesantnu misao izrečenu od strane monaha Lavrentija: „These violent delights have violent ends” (*Romeo and Juliet*, Act II, Scene VI). U srpskom prevodu navedenih reči izgubljena je osnovna intencija ove replike te ona glasi: „Nagle se sreće naglo i završe”.⁷ Ukoliko se u vidu ima semantička osnova ove rečenice koja počiva prevashodno na odnosu između zadovoljstva (reakcija čitalaca na prikazivanje negativnih junaka) i posledica tog zadovoljstva (izmenjena shvatanja recipijenata u odnosu na zlo koje negativni junaci čine, odnosno pomenuta normalizacija nasilja), adekvatniji prevod bio bi: „Nasilne naslade imaju i nasilne svršetke“. Valja misliti o tome.

Literatura

Aristotel (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.

Euripid (1989). “Hipolit”, u: *Sabrane grčke tragedije*. Beograd: Dosije.

Fernie, E. (2012). *The Demonic*. London and New York: Routledge.

Ignjatović, Đ. (2009). *Teorije u kriminologiji*. Beograd, Pravni fakultet u Beogradu.

Krakowiak, K. M. and Tsay, M. (2011). The role of moral disengagement in the enjoyment of real and fictional characters, *International Journal of Arts and Technology*, 4 (1), 90-101.

Milošević, N. (1965). *Negativan junak*. Beograd: Vuk Karadžić.

Moloney, A. (2014, October 21). Why are there so many TV anti-heroes? *BBC*. Dostupno preko: <http://www.bbc.com/culture/story/20130920-when-tv-characters-break-bad> [17.03.2020.]

⁷ Citirano prema prevodu Živojina Simića i Sime Pandurovića u: Šekspir, V. (2012) „Romeo i Julija“ u *Četiri tragedije*, Beograd: Laguna, str. 97.

Nesbe, J. (2018). *Magbet*, s norveškog prevela Jelena Loma, Beograd: Laguna.

Pavićević, O. i Simeunović-Patić, B. (2005). Srbija i (anti)heroji, *Sociologija*, XLVII (2), 161-182.

Raney, A.A and Janicke, S. H. (2013). How we enjoy and why we seek out morally complex characters in media entertainment, In: R. Tamborini (ed.) *Electronic media research series. Media and the moral mind* (pp. 152-169). Routledge/Taylor & Francis Group.

Shafer, D.M. and Raney, A.A. (2012). Exploring How We Enjoy Antihero Narratives, *Journal of Communication*, 62 (6),1028-1046.

Shakespeare, W. (1996). Romeo and Juliet. In: *The Complete Works of William Shakespeare*, Ware: Wordsworth Editions Limited.

Sigel, L. (2015). Čisto zlo: Ju Nesbe i uspon skandinavske krimi-priče. U: *Letopis Matice srpske*, 191 (4), 470-481.

Šekspir, V. (2012). *Magbet*. U: *Četiri tragedije*, Beograd: Laguna.

Šekspir, V. (2012). *Romeo i Julija*. U: *Četiri tragedije*, Beograd: Laguna.

Vladušić, S. (2015). Krimi-priča na početku XXI veka. U: *Letopis Matice srpske*, 191 (4), 482-501.

Marija V. Ljubinković

**JO NESBØ'S *MACBETH* AND THE REDEFINING OF
UNDERSTANDING THE SEDUCTIVENESS OF SHAKESPEARE'S
NEGATIVE HEROES – HERMENEUTICAL AND CRIMINOLOGICAL
APPROACH**

Abstract: In an inspirational sense, this study is a derivative of the *Hogarth Project* – its starting point is the novel *Macbeth* by the Scandinavian author Jo Nesbø, which in itself redefines Shakespeare's tragedy of the same name, placing it in a contemporary context. The starting point of Nesbø's version is in bringing Shakespeare's thought closer to the modern audience, as well as paying tribute to his genius 400 years after the writer's death. The method of this paper is based on the modernization of interpretation – it is an attempt at interdisciplinary reading (which incorporates approaches characteristic of hermeneutics and criminology) and comparative reading (through the comparison of Shakespeare's plays and Nesbø's novel). In order for such an analysis to be possible in the context of a limited written form, it will be limited to contemplating the notion of the negative hero in Shakespeare's works and Nesbø's novel. The aim of the paper is to interpret the phenomenon of the negative hero and his paradoxical seductiveness, and then to analyse Shakespeare's two protagonists – Richard the Third and Macbeth. Finally, the analysis will be aimed at redefining the phenomenon of the seductiveness of the negative hero done by Jo Nesbø.

Keywords: antihero, criminological analysis, hermeneutics, paradoxical seductiveness, *Macbeth*, Shakespeare, Jo Nesbø.

Datum prijema: 27.08.2020.

Datum ispravki: 02.10.2020.

Datum odobrenja: 09.10.2020.