

СЛОБОДАН ГРУБАЧИЋ

## ДВА ОГЛЕДА О ЕМОЦИОНАЛНОМ ДИСКУРСУ

*Ајсѿракѿни ѿољубац ѿрубадура*

Има у ритерској култури једна посебна врста емоционалног дискурса која се доводи у везу с дворском узвишеношћу и платонским заносом. Сјај осећања повезан је с магијом завођења: владари и песници имају сличне, богомдане пориве за привлачењем душа и неодољиву вољу за моћ. Њихови корени сежу у древну митологију, у свет легенди и сага. И док се њихова реч лако прихватала као план провиђења када је њихов слушалац био верник, у супротном је све личило на мистичну заверу. У спојеним концима судбине наслућивао се ручни рад вештица или митолошких бића.

Европско витештво, које свој највиши израз налази у *песнишћу*, одликовало се супротним, још суптилнијим настојањем – борбом за наклоност племените даме. Њеној „свемоћи” није дорасла ниједна чаролија завођења. И као што њено узвисивање лако постаје патетично, тако се и сама идеализација, као неупоредиви *excelsior*, успиње и прераста у неку врсту фетишизма прозраности; у неку врсту етеричности која, данас, измиче једноставној емпатији. Дубока веза са феудалним устројством, са витешким моралом и вазалским односом, са култом чисте Богородице и хришћанским аскетизмом постаје очигледна када се са култа подређености, покоравања и служења уклони лаки вео галантне борбе за наклоност господарице срца – *l'amour courtois*. Сличну стилизацију налазимо тек на фризовима који стоје напредо с каменим споменицима где је феудална хијерархија и у *орнаменту*, тачно и непомерљиво, попут мермерног литургијског на-

мештаја, обележена симболима њене друштвене повлашћености – њене моћи.

Није тајна да су литерарни модели служили јачању постојећих друштвених односа. Трубадурска поезија је, заправо, упорно подсећала слушаоце на непремостиве сталешке разлике: на хијерархију свега; на „лествицу” бића. Као у стакленој кугли, у њој су сачувани сви спектакли – турнири, прославе, процесије; све оне романтичне слике витезова што се херојским делима боре за наклоност, покривајући „небеском одором” овај тмурни овоземаљски живот. Попут унутрашњег огледала, њима је сваки идеал изгледао близу, најближи онда, када се чинио најдаљим.

А према *Саксонском огледалу* из 12. века, најстаријем запису обичајног права у Европи, књиге су спадале у „посебно власништво жене”, које „мушкарци не могу наследити”. Готово сва дворска књижевност била је намењена женској публици; писана је по њеном укусу. Али је писана *по налозу* мушкараца – од стране мушкараца. Њена јединствена снага чувала је морални и имагинативни простор, потамнелу и химеричну славу средњег века, његов угашени сјај. Пуна традиционалних формула и сталних епитета, па опет богата и префињена, чувала је ишчезли свет у коме је настала, промовисала вредности, одређивала начин на који се он поимао, ткала друштвене односе, откривајући више о тадашњим стандардима емоционалног, политичког и верског живота, него такозване *хронике владара*. Више него хагиографије и светотачке литерарне фреске.

Биће да су европски витезови били увезани ланцима и панцирима које историја зове традиција куртоазије, по којој је дама рођена да буде супериорна и постављена на пиједестал с кога, с висине, гледа на неоствареног љубавника, укључујући и оног који ју је на њега и поставио. Али за херменеутику културе осећајности може бити занимљива и једна друга врста екстрема. То је чињеница да се и непосредан афекат показује само у – крајностима. Ни свилени плашт трубадурске меланхолије не може сакрити да он долази до изражаја с огољеном жестином која не пита за последице, и која, од радости до бола, има онај степен апсолутности који искључује корист или прорачун – онај исти степен непосредности што га и данас има у детињој души.<sup>1</sup> Па ипак, у песништву средњег века постојала је и једна сфера осећајности чија се снага чак и појачава у безусловној спремности на пустоловину и подвиг, на све узвишено и далеко.

---

<sup>1</sup> Ј. Хуизинга, *Јесен средњега вијека*, прев. Д. Перковић, Загреб 1964, 5.

Реч је о љубави на даљину, *amor de lonh*. У њој се згуснуо дух једног времена у коме су јунаштво и част, врлина и преступ били осветљени осмесима „дивних жена”, у којима је љубав царовала свуда испод витешког оклопа или монашке ризе, када се умирало ради једног погледа и ишло на муке због несмотреног писма. Супротна нагонском, та љубав је била извор и порекло свега доброг, *fons et origo omnium bonorum*, како је, у свом трактату *De amore*,<sup>2</sup> писао Andreas Capellanus, духовник на двору Марије од Шампање и омиљени писац „краљице трубадура”, Елеоноре од Аквитаније. Ово „најчистије огледало душе” показивало је два пута који воде том племенитом циљу. Први је водио право изван овог света, кроз идеализацију, други је био мање налик сну – био је то пут непрекидног усавршавања кроз аскезу.

Довољно блиска да буде привучена погледом, довољно људска да је човек осети својом, а стално подједнако далека, будући неухватљива, да би била вечити циљ испред човека, та фата-моргана људског идеалитета могла је да буде трајан платонски оријентир мушкарцу на путу ка сталном напретку људскости у њему. Нека непрозирна сила га је довела у овај живот и цео космос као на неки празнични скуп – да буде посматрач свих догађаја и честољубиви такмичар.

*Такав је песнички свети минезенџера*. Он се, бар на пергаменту, предаје чежњи која је, у ствари, меланхолија жеље. У њему је највише сублимираног витештва, али се то човештво и то витештво не само потврђују него и самопоништавају, а стихија неразумевања их стално угрожава и пустоши, јер су у свом испољавању формални, у својој спонтаности артифицијелни, у својој чистоти непожељни.

Постојао је, додуше, и онај трећи пут *пошискивања* ероса рођеног у празноверју и страху од живота – потискивања које се налазило не само код редовника-женомрзца чија гинофобија води право до Стриндберга и Вајнинџера. Оно се огледало у сладострашћу флагеланата, у хистерiji упереној против вештица, у обредним култовима и морбидним облицима самокажњавања. Но, увек је то био церемонијални облик који подразумева покајничко одрицање од световних радости, од свега плотског, карналног. Увек је то била стилизација једног сасвим другачијег заноса у заједнички ритуални чин.

---

<sup>2</sup> Љубав се овде рађа у „нутрини човековој на основу визуелне перцепције и прекомерног интелектуалног посматрања лепоте другог пола, услед чега се више од свега јавља жеља за еротском близином, уз обострани пристанак на придржавање љубавних прописа.” (*Andrae Capellani regii Francorum de amore libri tres*, ed. E. Trojel, Gadianana, Kopenhagen 1892, I, 1.)

Постоји, зато, у поезији средњега века и један моменат који изискује дубљу анализу. Уместо да сасвим потоне у ганутљиву патетику и неподношљиву тривијалност општих места, тема љубави се непрекидно уздиже кроз – форму. Као да је сâм облик тај што тако ефикасно повезује смисао, као да се религија љубави огледа у самој структури химне, која на посебан, а то ће рећи, сасвим идеалистички начин, обликује и усмерава уметничке и естетске ефекте кроз енергију сакралног, постајући идеализовани конструкт, попут платоновског идеала. Љубавници и њихов песник живе своју религију љубави кроз – свету метрику.

*Трубадурска љубав је ајџиракција у акцији.* Метафизички и мистички набој њеног заноса спојен је с посве необичном, у Европи дотле невиђеном артифицијелношћу. На крилима те жеље започето је испредање нити које ће се сплести у мит о надземаљској, бесмртној љубави Тристана и Изолде. А то што је судбинска снага емоција понекад била заснована на личној способности песника да „своје дане претворе у стих”, а не на броју грана родословног стабла, доказивало је само то да се поетски култ љубави обнавља и замире из разних узрока. Да он зна да оваплоти мисли и расположења друштвених група са често супротним интересима, изван притиска социјалности. Служио је, заправо, *алеџорези*, као шифра и знак за неисказивост која плени ванвременски – која спаја у доба највеће феудалне расцепканости. Нема, уосталом, тог анђеоског праха, нема тог љубавног напитка и нема, најзад, ни те манифестације телесног нагона који ће помутити сјај романтичних и несретних љубавника живота, којима је човечанство одувек било наклоњено.

Потискивање сексуалности кроз спиритуализацију љубави – зарад „небеске награде” – створило је, међутим, нешто далекосежније. Створило је посебан књижевни дискурс који, вековима, проноси глас о томе да се аутентична љубав може наћи само изван брака. Изван окова матримонијума. И то управо према жени која се већ налази у браку. И док античка грчка књижевност није давала романтичну слику многострадалног љубавника, емоционално потпуно зависног од своје „господарице”, јер за то није било одговарајућих услова; док је, штавише, код старих Грка „несретна љубав” била *пайолошка њојава* којој подлежу малобројни, они што су их богови заслепели помрачивши им ум – дотле је средњовековни сакрамент, који је, попут рођења и сахране, давао склапању брака сјај божанског мистерија, знао да буде извор грубих еротских травестија.

Одржавајући, са свом својом виталношћу, висок степен ласцивности у сликању свадбених обичаја, банално безбожништво

се указивало као прилика за славље: цела једна ризница профане литургије. Из ње је одлепшало оно мало остатака уздржаности – у директној супротности с побожношћу и куртоазијом. Јер сигурно је ово: брак је имао мало везе с љубављу. И као што је жени једина алтернатива нежељеном браку била манастир, тако је мушком идеалу љубави, лепој фикцији пожртвовања, било остављено мало простора у врло материјалним разматрањима у којима се склапао брак.

Средњовековни циници које наводи Елијас у свом *Процесу цивилизације* питали су се да ли се то догађа и зато што је у браку, углавном, испрва све еротично, а после неуротично, или можда зато што се жена у почетку пита – шта би урадила без обожаваног човека, а после – шта да ради са њим. Љубави, напосто, у браку нема, тврдила је, 1174, мање цинично, али у најмању руку реално, трубадурска икона, грофица од Шампање. Тамо где је лажној срећи скинута маска није било лако остварити *promesse du bonheur*, како се брак тада дефинисао. У њему су се, осим тога, одувек решавали проблеми који, изван брака, не би ни постојали. Потребна је била не само много суптилнија игра удвоје која покреће све равне свести, па тако и дубљи доживљај сталешких појмова о етици, о сјају, церемонији и грбовима, него и много дубља снага осећања да би се одбацила оштра скепса средњовековног духа према тој архаичној друштвеној обавези. Есташ Дешам, коме Ауербах признаје реалистичку снагу, у свом *Огледалу брака* видео је у браку издају истинског духа заједништва; видео је октроисану здруженост, и то најчешће у злу, али и вечиту борбу, могућност да се парови – занавек оковани – узајамно најдубље повређују.<sup>3</sup> Скептичну традицију наследиће, уосталом, и груба сатира високе ренесансе. „Песник и ципелар” Ханс Сакс, увек оран за гротескни напев, обожавао је песме с називом *Како се зла жена може поправити помоћу речи, иправа и камења*.

Утолико је већи парадокс трубадурске љубави. „Вазалски однос без накнаде”: платонска љубав према туђој супрузи, не доводи у питање институцију брачне заједнице, иако је разара изнутра и споља на начин који је – двоструко иронично – друштвено санкционисан. Психолошко оправдање се крило у томе што је љубавни дискурс постао песничка слутња или „романтика будућности”, а она се, као и свака утопија, подсвесно плаши свог остварења. Свеједно да ли као нада или као формула патоса која

<sup>3</sup> Eustache Deschamps, *Miroir de Mariage, Quatorziesme Joye*, Bibliothèque elzevirienne, Paris 1857<sup>2</sup>, p. 5. Цит. према: Е. Ауербах, *Mimesis*, Београд 1978, 248.

је љубавни мит учврстила попут неке иконе у *сцени са балконом*, попут неке *lieu de mémoire* у свести европске културе – она врхуни у чудном парадоксу: у схватању да ниједна права љубав не достиже свој пуни размах уколико није додатно појачана неком вањском забраном или принудом: браком, конвенцијама, навиком – неком од стега, препрека и опасности, што је, изнутра, уједно спутавају и бодре као неуротички и морални синдром.

У дворском друштву, у затвореном систему ритуала и симбола, али са суптилно развијеним емотивним животом, колективна пажња се подиже на степен табуа највишег реда. Она је сигурна психодинамична брана против опасне провале субјективних осећања. Та „јавност” је својеврсни чулно-сензационалистички театар, присутан и опипљив и у оном што се не види. А у оном што се види: у споју грубости и грације, округлости и богато инсцениране дворске забаве, али нарочито у двобоју, на турнирима, с окрвављеном марамом своје изабранице на оклопу („мирис ружа и мирис крви”), витез открива развојни ланац ерос–психотика–фетишизација.

Или сцена друга: тек што је окончано свирепо мучење заробљених побуњеника, трубадур се, индиректно, удвара присутној дами лирском, љубавном кантиленом. Она је украс двора, *la parure du château*. Он хвали њене врлине пред свима – на свечаности, у истој дворани, за трпезом њеног супруга а његовог господара, који је побуњеницима лично окончао муке. Наравно да такве сцене до нас долазе с изгубљеним изворним конотацијама и наслагама доцнијих значења и тумачења. Ко не зна какву је улогу имала вашарски бучна и округла јавност, тај не може разумети зашто га супруг, пред свима, не позива на двобој, зашто га не баца у ланце и негве, „у одаје доње”. А сав тај компликовани, фини отров ласкања, поштовања, сасвим поништава, чупа из свести семе поноса као пресудни фактор у избегавању психолошког сукоба између еротске фиксације и Балинтове *окнофилије*, с применом сложене игре маскирања.

*Али ојевана љубав је дозвољена јер је неисцупљив сан, озакоњена незаконијосћ.* Похвала даме је, заправо, додворавање надређеном супругу и мушкој сујети. Функција песме је подилажење његовом посесивном нарцизму. Под маском универзалног појма Ероса, песник каналише либидоносну тензију и преусмерава своју еротску фиксацију и агресивност. Баш зато, од почетка, и пре него што се постави, проблем лажне идентификације решава се судбином препознавања, *анаѓнорезе*. Једини проблем је, наиме, каква ће бити судбина прећутног идентитета, тог посредног раскринкавања лирског субјекта. Он хода по жици. Занос

представља половину у његовим поетским залетима, он зна тачно ону тачку на којој му се песничка снага и разум разилазе.

Отуд његова стратегија има посебну психодинамику; маскирана је апстрактном химником лепоте. Присутни слушаоци прихватају правила игре која не дозвољава да се помене име даме, ишчекујући устаљене, унапред одређене епитете – попут фигура у плесу: црвене усне и белу пут, златну косу и плаве очи што изазивају радост и *fin'amors*. Зато пролог песме најозбиљније уверава слушаоце да у самој кантилени, гарантовано, нема никаквих поетских новотарија. Ловор са духовног турнира носи онај ко апартно комбинује постојеће; ко варијацијом разбија привидно вечну монотонију мотива љубавне патње.

Жена је само топос, апстрактно, вештачко биће без тела; само *алеџоријски*, морални и естетски „гешталт”. А он је, опет, највиши идејни свод на коме ће висити „гоблени мотива” целокупне љубавне доктрине у дворском песништву. Како би се до краја избегло препознавање објекта чежње, долази до удвајања субјекта: трубадур пева оно што би супруг – сваки супруг – помислио и пожелео, док изнутра користи тај званични, „објективни” лирски дискурс једино као пут или средство да би неутралисао своју скривену еротску експанзију.

Притом га искуство јавног, куртоазног одбијања уздиже у члана друштва чијој се искрености присутни диве: он га доживљава као дисциплиновање и поуку, као иницијацију и школовање за „светског човека”, *l'homme du monde*. Тиме је окончано уклапање у матрицу. И док се публика, замукла, потресена, разбуђена и преображена, плаши да ће слика лепотице нестати са последњим звуком, аристократска форма отмене уздржаности и удобне узвишености отклања опасност распусности, за коју црква тврди да би „породила колосе и крајности”.

Отуд неки медијевисти у трубадурима, минстрелима и минезенгерима виде једну неуротичну и мазохистичку компоненту. Као виртуози патњи, добровољни јунаци и мученици љубави, савезници бола и меланхолије, они показују да мазохизам игра и те како значајну улогу у култивисању и стилизацији патње – *maladie d'amour*. Они проклињу своје окове, иако се понекад њима поносе. Осећају се пријатно у свом болу, у својој несрећи, а срећно разрешени крајње одговорности. Отуд мотив Нарциса, отуд заљубљеност у сопствену патњу какву налазимо код Бернарта де Вентадорна.<sup>4</sup> Растављени грубо или одбијени благо, они „тугују за својом тугом”, а не за срећом и миром.

<sup>4</sup> Окситански оригинал: *Miralhs, pus me mirei en te, / m'an mort li sospir*



Али за химну љубави с њеним усрдно молитвеним расположењем, препрека је понекад неопходна. И што је најчудније: управо онда када је љубав – узвраћена. Неопходна је управо као основа, да би на њу љубавници положили екстатични тренутак узвинућа душе и неухватљиви доживљај „анархизма у љубави” као крхки темељ своје поетске заједнице, свога „човечанства удвоје”. А та нова заједница, опет, у виду радикалне издвојености, у виду сићушне друштвене енклаве која показује драматичну спремност да се узнесе на фуриозном и „бесном грифу мандолине”, могла се развити само уз стално диференцирање, отискивање од постојећег, уз стално издвајање и изузимање.

*Али њевана и реализована небеска срећа су засебни светови.* Мада можемо претпоставити да постоје тајни пролази кроз које, један с другим, ти светови комуницирају – као што се може веровати гласима да су, у стварности, љубавници умели да умакну злонамерницима, стражарима и фамозним „меркерима” – оним што љубавне грешнике вребају, ишчекујући архетипски приказ: растанак на балкону, велове на степеништу, најчудније костиме за преоблачење, искрадање у зору.

То не значи да су умакли осећању тескобе и љубавне боли. Нису, додуше, провансалски трубадури уопште размишљали на тај начин да би схватили где се скупља горки талог осећаја нелагоде: у глави или у пределу соларног плексуса. Нису били обавештени да емоције нису само ментални ентитети него и социјални конструкти. Још су мање били *свесни* да су на удару колективног *несвесног*, на удару разних утицаја из једног енергетског поља којим су сви повезани – једног поља које је на одређен начин програмирано и понаша се као модератор осећања и понашања. А ипак су створили динамичан, драматичан оквир који, готово визионарски далекосежно, открива битне аспекте и односе аналитичке психологије као што су: анима, јаство, фантомска жеља и њихова психоемотивна етиологија.

Њима доступно знање дели судбину психолошке и медицинске теорије једног раздобља у коме су оштро супротстављени филозофски дискурси танког слоја образованих људи и груба распушност народа. *И хемија је још увек алхемија, нарочито љубавна.* Као што је и веровање у љубав било исто тако чврсто и искрено као и вера у астрологију, јер ова, према потреби, подстиче

---

*de preon, / c'aissi.m perdei com perdet se/ lo bels Narcisus en la fon. (Can vei la lauzeta),* cf. Appel, Carl (ed.), *Bernart de Ventadorn.* Halle: Niemeyer, 1926, XLIII („Огледало, огледајући се у теби / умро сам од уздаха / и изгубио као што се изгубио / лепи Нарцис у кладенцу”, *Песма о шеви*).



љубав или мржњу, као што црна магија може да спречи склапање брака. Томе се придружује зебња што nagriza суштину животног осећања: страх од болести, од авети, од глади. Јер, то је и доба које, у страху од непрекидних таласа ужасних епидемија, још увек верује да је *куијање ойасан йодухвайи* при којем тело попут сунђера упија влажне отрове.

Културноисторијски поглед нам открива да су те теорије увек цивилизацијски конструкти одређени духом времена, попут других културних образаца. Није, притом, тешко наћи и оне трубадуре, „поклонике лишавања и уздржавања”, који су били склонни бизарним компензацијама изван витешког кода. Који полазе од лишности равне оној у смрти. Од понизности веће но у поразу или молитви. Ако је, на пример – помињући како креће да се набоду на трн руже који је дама управо помирисала; како је, чак, у искушењу да попије воду у којој је опрала руке – песник хтео да буде духовит, онда у тиме препознајемо упадљиву везу између еротике и мазохизма. Ако је пак био озбиљан – боље да је покушао да буде духовит.

То чудо које се зове еротски лиризам заувек је очарало нашу поетичку меморију, па зато и тражимо одговор на питања: како песништво инсценира љубав као текстуално ткање; зашто болни, потресни акорди гоне песника „да иде странпутицама”; чиме он то „чини безумним” монахиње и „помрачује разум” прицеца. И како се, најзад, еротска близина и дистанца, присуство и одсуство, језички исказују у имплицитној поетици љубавног дискурса.

Најпре треба осветлити улогу лирског субјекта као неког ко се узда. Јер он се, као песник Морунген, „расипник свих врлина”, узда у себе и остварење жеље која га вечито распиње. Узда се, свему упркос, у награђену врлину истрајности. У компензацију за ускраћеност у којој трубадурима, како је давно запазио драматичар Хебел, „час недостаје вино, час недостаје пехар”. За њега је она, дама – нежни убица (*sanfte Töterin*), она убија тиме што одлучује да утврди своју душу, да изгради *циџаделу своџа срца*.

Ратна, милитантна метафорика љубави мање означава интензитет но што показује пут и начин: она је тешко освојива тврђава, кула која се опседа, чак и по цену залудног „јуриша на небо”: *Зар мислиће да Вас, кад ме убијете, нећу више видећи?*<sup>5</sup> – баш као што се неизбрисива слика и даље види кроз затворене капке. Она је понекад „чиста душа”, али заиста и ништа друго до душа. У Морунговој песми *Љубав душе*, култ господарице срца је

<sup>5</sup> F. Neumann, *Deutscher Minnesang*, Stuttgart 1966, 63.

преображен у симбол Аниме – Госпе Душе. Притом је песничка дискреција још чуднија, ако је то могуће, од његове оданости.

Неуролози данас у њему виде заточеника свога мозга на краљевском двору синапси; он слепо верује у фикције; он негује једно „бекство у сублимацију” која према стварности стоји у крајње неугодној супротности. Песник фикције, међутим, није, попут путујућих глумаца, био „краљ за само један дан”. Ореол који сија око главе песника, љубавника, светитеља или мудраца одувек је био лепши од круне коју добија краљ. А када су узалуд освајане жене, истинске јунакиње поезије у раздобљу трубадура, трувера и минезенгера, постале идеал, уздигнут готово на верски престо, витешка љубав је постала чврсто установљени друштвени ритуал – непомерљив попут каменог литургијског намештаја. Или краљевског трона.

И ту смо, дакле, код краљевских инсигнија – јер управо поезија на необичан начин уводи *ћоћос краља* кроз оплемењеност емоција. „Лирски пољубац” је тај који трубадура чини краљем, при чему љубав не оплемењује саму заљубљену личност, већ њена осећања, па се и улога краља користи алегоријски, као део метафоричног сједињавања. – *Он владар, она ћершћорија*. Не зато да се успостави мушка доминација, већ да се докаже доминација емоције. Мајестетичност је трубадуру метафора љубави, врхунац среће који сажима парадоксална *краљевска формула* – близина госпе чини га владарем.

Он је господар што влада земљама и царствима, без љубави губи моћ и богатство. „Ја сам краљ без круне, лишен земље и богатства; пустош ми је у души”, каже Фридрих фон Хаузен, песнички узор цара Хајнриха IV, Барбаросиног сина, првог стварног песника-владара у трубадурском добу. „Твоја љубав би ме учинила већим од круне” (*Lied III*). Празнина и губитак су утолико већи што краљевство на које и цар Хајнрих мисли, није од овог света. – То није само још један поетски запис владара који је у аудијенцију примио своје емоције. Овај галантни песник чији је таленат и изразит, и особен, највише у споју благости и жестице, агоније и крика, заснива свој лирски дискурс на средњовековном односу „реалија” и „универзалија”. Није реалан витез који се бори на турниру или за наклоност даме, него су реалне универзалије – узвишени идеали витешког друштва: вечне истине чија „реалност” се доказује свим дозвољеним и недозвољеним средствима – етичким, али и поетичким.

Текстови, наимае, инсценирају жанровско прерушавање лирских мотива. Јер песник, сâм, свуда странац, без другог краљевства сем оног унутрашњег, описује сцену која је, у ствари, дубоко,

суштински театрална – попут слике „лепе душе” у раздобљу европске класике. Унутрашњи свет је позорница, „бина за двоје”, на којој је она, душа, у исти мах гледалац и глумац, задужен чак и за закулисне интриге, али у свему томе достиже највишу меру интроспекције.

*Песник је притом и даље свесћан да га неке незајворене очи издалека гледају са ујорном безизражајношћу њаве крви.* Тај неоспорни врхунац осећајне једностраности, којој околина узалуд супротставља слику „општости неког великог смисла”, одређује и исписује судбину песника коме се универзални појам Ероса преобраћа у моно(ауто)еротски процес. Његова је песма камерна музика у соби с огледалима. Госпа–господарица која је управо хтела да у њој угледа себе, мора да је овај процес другачије замишљала.

*Срце је замишљено као одаја у којој жена обитавала.* „Затворена си у мом срцу, а кључ је изгубљен, остаћеш у њему вечно”, каже анонимни песник из 12. века.<sup>6</sup> Створен да буде духован и у свом телу, постао је телесан чак и у свом духу. – У другој песми, заљубљени куца на врата срца, моли да га пусти унутра. Облик куцања је сама песма: она куца речима и до метафоричног пољупца ће заиста доћи, јер се то све заправо и одвија у њему, у срцу заљубљеног. Ствар постаје озбиљна уколико квалитет емоција преплављује „собу”, па више не може да мисли, рационално дела и одлучује – спреман да се, митски жртвено, зазида у високу кулу или да се, кроз њен узани прозор, баци у таласе. Опијен одрицањем, он смрт доживљава као апотеозу – одбацује ствари, жива бића и, најзад, себе самог.

„Ако ја умрем, она је мртва!”, узвикује Валтер, песнички узор доцнијих мајстерзингера. Оно што изгледа као врхунски парадокс лако је растумачити: када он, „божанствени песник”, оде, неће више бити никога да хвали њену врлину и лепоту на двору; она ће у друштвеном погледу доиста бити „мртва”: *Stürbe ich, so ist sie tot*. Није, притом, ова опијеност лепотом, сликом пољупца, срца и склопљених руку последица оног наивног, баштињеног учења о изгледу, грађи и физиологији људског тела, какво је владало у средњем веку, нити у томе треба видети тек неки облик иницијације, једну од додирних тачака тајне.

Није чак ни део неке – ма колико узвишене – реалности. Она је, барем у песми, припитомљена у слици, укочена у метафори, стилизована у симболу. Тај хаос, наиме, хаос у души који

---

<sup>6</sup> „Du bist beslozen in minem herzen, / verloren ist daz sluzzelin, / du muost ouch immêr dar inne sîn.” Цит. према: J. Koch, *Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Mittelalter I*, Stuttgart 1977.

је унаказио хармонију, захтева његово уобличавање као нешто безазлено – тако да се може посматрати безопасно, као звер у кавезу или славуј у крлетки. Са свиленим тракама око ногу и црвено-златним перјем, *соко у висини азура* је витешки, трубадурски симбол слободе и лепоте, поноса и племства, а кавез – начин стилизације, симетрије. Оно што је само по себи неукротно, безобално, разобручено, посматрамо у стилизованим, симетричним облицима, као стилизовани лик госпе заробљен у некој кристално леденој призми.

У томе би неко могао да види супротан процес у односу на Стендалову теорију о „кристализацији љубави”, о *природној* адицији делића на кристализованој грани соли коју Анри Бејл назива *rameau du Salzberg*, делића који сами од себе незадрживо расту, додајући нове провидне и правилне облике. Трубадури су склапали за људе, којих *можда* није било, једну узвишену представу, један лик жене, какве *сиђурно* није било – из самих цитата. Јер, главне теме: први занос страсти, привлачност и дамино врло одбијање, љубав и смрт, славуј и кавез, дате су тако хермелински преузвишено, гиздаво, са толико додатног маниризма и потенцираних ефеката, да савременом читаоцу понекад личе на пародију искрених осећања.

*Трубадур је каломанијак, наркоман лејоџе.* Његов свет је превасходно естетски оријентисан, што значи да се његов етички захтев ограничавао тек на извесне мистичне представе о једној богомданој хијерархији, у коју се он, без обзира на сву своју озбиљну посвећеност, уклапао са лагодним епикурејством. Али, кроз само то уклапање, обликовао је свој сопствени живот као неку врсту уметничког дела – стичући, као награду за то, право да у својој чулној и душевној необузданости приушти себи што више уживања, па и уметничких, укратко – а то је заправо повластица сваке владајуће класе – да свом животу да широку и прекомерну декорацију.

Својим поступком, гледано у целини, песник заправо унапред елиминише могуће *друшћивене* односе са удатом женом у обичајеном смислу, задржавајући још само идеју, само *душевни* култ жене као бића блиског нам колико смо и себи сами. Отуда се и његова врста емоционалне зависности означава тешко преводивим појмом из старог окситанског језика – *domnei*. „Певач” се мање заљубљује у њу, колико у саму идеју љубави, идеју своје емотивне везаности, своје сентименталне сагласности с њом. Заљубљен истовремено у природу, у људе, у цео свет, он је заљубљен и у себе самог – у огледалу другог. *Љубав је идеја, а у браку ња идеја њосијаје идеологија.* Јер, независно од забране и

присиле постојећих међуљудских односа у свету морала, идеја љубави напосто значи оно што ће на свој начин разрађивати филозофије Фихтеа и Бубера – могућност потпуног прожимања једног Ја и Не-Ја у љубави.

То је нешто налик на спој измишљених двојника, спој пун реципрочне сагласности која страх од раздвојености претвара у нежност самотичке здружености. Она живи у њему као духовна утопија, као отеловљена идеја највишег идеала смештеног у срцу двоје отпадника од стварности и земаљског морала. Рођена из недостатности живота онаквог какав јесте, из једне празнине у души човековој која стално вапи за употпуњавањем, љубав је утолико *ойјојносїи недосїи.жно̄* – она је део песниковог свесног утопизма, пројектовања новог живота и „другог”, потпунијег и срећнијег човека.

Дубоко платонистичка, метафизичко-космолошка и сасвим супротна неискреном самозаваравању, још више суровој безобзирности свакидашњице, она није производ неке подсвесне активности у искривљеној друштвеној или душевној личности, како најчешће происходи из психоаналитичких осветљавања текста. Она је несумњив знак једног неизмиреног и напетог односа према свету, али у суштини ништа друго до љубав, или тачније: ништа друго до оплемењена жеља, али опет жеља коју познају не само они ускраћени и по природи неуравнотежени, већ и они код којих је све у реду, и код којих је, такође, слутња страственија истине.

Ако се кроз маглу столећа која нас деле од средњег века нешто може разазнати у оном што Барбара Тачмен означава као „удаљено огледало” нашег сопственог времена,<sup>7</sup> онда су то *їојам надчулно̄ и уїїойїјска мисао*, а не рат или куга, не *vanitas* или *carpe diem*. У песмама што припадају тзв. „високом минезангу” једва да је нешто остало од правог предмета – љубави<sup>8</sup>; немир је већ сасвим сублимисан и скривен иза „сребрног огледала” апстракција; у тој мери скривен да се и његова супстанца расплинула попут оне чудне наслаге кандираног шећера и беланца што скрива сваки покрет даминог лица.

*Madonna mia!* узвикује неутешно Барбаросин унук Федерико у празним одајама свога царског двора *Castel del Monte*, у „каменој круни Апулије”. Стихови су посвећени мистериозној дами

<sup>7</sup> В. Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century*, Ballantine Books, Reissue edition, 1987.

<sup>8</sup> Е. Ауербах, *Филолоџија свейске књижевности*, прев. Т. Бекић, Сремски Карловци – Нови Сад 2009, 17.

(*Rosa*) коју чак ни његови смртни непријатељи, Гвелфи, нису успели да идентификују међу његовим супругама и љубавницама. Тај делић „империјалне поезије” показује и сву силу „империјалне љубави” према анонимној господарици што у 13. веку ослобађа тако моћну спиритуалну енергију као компензацију за „лирски целибат”: *Non pensai si forte mi parisse / lo dipartire da madonna mia.*<sup>9</sup>

Могући доживљај и могућа љубав нису ништа мање вредни од неке стварно доживљене љубави; напротив, они, бар по схватању овог „цара-певача с лиром”, носе у себи нешто *божанствено*, неки огањ, неки полет, стваралачку вољу и свесни утопизам, који љубав схвата као задатак и као изум који налази оправдање у самом свом постојању. Наравно да је сам лирски „јунак” – са својим апсолутно отвореним ставом, са својом заљубљеношћу у свет могућности: у оно што стицајем околности *није*, а што би исто тако *могло бити*, са својим, дакле, идеалистичким, утопијским држањем према стварима које постоје и према стварима којих (још) нема – уједно виновник емотивног *раскола* у самом себи.

Распет између притајеног маштања и адорације која се не разликује много од култа Богородице у „маријанској лирици”; између наивне чежње и безумне фиксације; између идиличне пасторале и ванбрачног искуства – он својим поступцима открива необичну моралну *расцељивост*, задржавајући стално неку безазлену *иморалност* игре, у једној од значајних епоха такозване лудичке културе, културе игре.

Али сежући до саме границе, он управо у часу који позива на стишану екстазу, на утихли глас и скрушену мисао, открива могућност да се, газећи преко задатих норми и принципа, с лакоћом с којом месечари опкорачују гребен крова, нађе с ону страну света добра и зла, на подручју једне душевне стварности где могу постојати само вера или сумња, где је слутња правичније стање од саме истине, где је љубав снажнија и људскија моћ од моралних заповести.

Уместо логичке и етичке, око њега лебди нека пламена правичност. Тај појам правичности изван сваког морала, изнад сваког зла, који око њега лебди у већини песама, није компромис створен за друге, за човечанство; он означава само вилински сусрет између Мене и Тебе, безумност првобитног сусрета која се још ничим није могла упоредити, нити је било мере којом би се дала премерити и нормама уредити. Заправо је љубав претварао у

---

<sup>9</sup> „Нисам мислио да ће ми тако тешко пасти растанак од моје драге.”

поклон дами, предајући се притом потпуно у њене руке, пун поверења да ће она морати да схвати његову непромишљеност, и ту је, по речима Музила, налик на децу која кад желе да поклоне нешто, а немају ништа, измишљају најневероватније ствари.

Прикован за њено виртуелно тело као распет на крст, лутајући витез, трубадур или дворски забављач, чврсто је позициониран управо у знаку крста: у вертикалном систему друштвене зависности, и хоризонталном систему духовне равноправности. Све је, међутим, помирено у осећању љубави. Бесмртност која се обећава ратницима што гину под заставом свог владара, бесмртност у љубави и, најзад, бесмртност у вери. Штавише, у песмама крсташа, тужбалице више наглашавају тугу због расанка него извесност погибије.

Такви су и лајтмотиви: силан на коњу, душевно убог и рањив на тлу, погружен и умотан у своју тугу као свитак какве важне царске наредбе, крсташ је развенчан са својом гордошћу. „Тело зове” верног витеза Хаузена у Трећи крсташки рат против пагана, у битку за ослобођење Христовог гроба под заставом његовог цара и мецене, али срце напушта – *издаје* даму којој се обећало. „Мала смрт”, губитак љубави, страшнија је и већа од оне у боју, до које ће убрзо и доћи, у јуну 1120, у малоазијском Филомелиуму. Крај драге и смрт је лепша.

Све слике и сва сећања била су даљином и маштом измењена, увећана и дотерана, узвишена и улепшана, сасвим у складу са духом доба. Сви духовни стубови витештва били су, уосталом, савременици: теолог Андреас Капеланус; „идеални витез” и трубадур Гијом ле Марешал; Елеонорин син Ричард Лавље срце који изјахује у авантуре смело и необуздано, сасвим супротно историјској истини. Све и да није тачна она легенда по којој је кренула у крсташки поход на Дамаск на челу одреда својих амазонки, Елеонора од Аквитаније је у исти мах изазивала дивљење својом профињеношћу – њена естетика је приковала савременике; културу њеног двора имитирала је цела Европа.

Савременик је, међутим, био и Улрих фон Лихтенштајн, који је апсурдним обожавањем довео култ жене на ивицу пародије. Ако је тај култ још и могао да поднесе поређења *врлине* са процесом *исцртања златиња* (гроф од Ритенбурга), онда се смисао њеног стицања сасвим изгубио када је био изједначен са неком врстом спорта или анти-бајке – са увек новим задацима и непремостивим препрекама. Авантуре у госпоино име, гротескне згоде у које трубадур упада, рутина без духа и самодопадљива неискреност у исказивању љубави већ су наговестиле долазећу контрафактуру романа *Амадис*, Сервантесовог Дон Кихота, који под утицајем



лектире узима улогу витеза луталице да са својим зарђалим копљем пође у бој против змаја Химере – једнако силовито као и у апсурдно обожавање Дулсинеје, „обичне жене из народа”, какво је могла да створи само помереност витешких мотива у свести „тужног хидалга”, неповратно заблуделог и занавек изгубљеног у нестварном свету витешке фикције.

Основни је, међутим, проблем да ли сам мотив љубави даје довољно чврсту базу за тако шаролику надградњу или сублимацију, за такав распон, уздигнут и помакнут с терена локалитета и фактографије на општи план емотивне проблематике и морала. И то управо у једном раздобљу када је други део *Романа о ружји*, можда најчитаније књиге средњег века, са ликовима чија опрема већ подсећа на Ботичелијеве ликове, проповедао *сујројиносии* духу првог дела књиге – пуну еротску једнакост и слободу.

То је проблем песника који су истовремено, поред „високе”, неговали и „ниску” поезију – поезију у којој срећемо циничну реплику на идеалистичко ниподаштавање тела. У њој, као *афронти* против узвишене игре душа, трагични јунак није више несрећно заљубљени песник. Он је *најушћени љубавник* који на сасвим другачији начин доживљава изазове маскулиног идеализма. Емоционално пометен, јавља се као представник необуздане воље за поседовањем. А у свему томе, опет, крије се, али се и препознаје, много универзалније питање: да ли би, уопште, било могуће живети животом свих, будући да би таква склоност била једна од најнеопозивијих врста бесмртности.

Предмет бесмртне тежње, мада не и „мрачни предмет жеља”, већ управо као опевани *abstractum*, отмена жена се у раздобљу од дванаестог до петнаестог века нашла у чудном положају: била је богиња просто зато што је жена. Истовремено моћна и нежна, сувише поштована и сувише подређена, жена је, барем на пергаменту – гордо самосвесна и крхка на начин који утеловљује у себи потребу за узимањем у заштиту – дражесна несрећа и раздор пријатељства, лепи грех и пожељно зло. Збирке анегдота пуне су прича о њеној тврдој благодати, лакомој на приврженост која захтева цело биће.

*You kiss by th' book.*

Пољубац, животна срећа уопште – то је ствар која се, кажу, најбоље чува међу корицама књиге. Но кад у Шекспировом *Ромеу и Јулији*, после првог пољупца који под маскама размењује најпознатији љубавни пар у историји, уследи и други пољубац,

Јулија ипак изговара нешто неочекивано. Она каже Ромеу да се љуби некако „књишки”, како правила кажу – *by th' book*.<sup>10</sup>

Познате су три верзије које тумаче овај суверени коментар малолетне Јулије.<sup>11</sup> Прва нас подсећа да су ренесансна друштва привремено укидала табуе у одређеним ритуалним контекстима. Маскарада је била елизабетанска форма у којој се приказује двострукост човека и живота који он организује; форма која супротност између образа и образине приказује као моралну конструкцију. Под заштитом маске, сред опијености спектаклом, када се у мрачним улицицама, данима, празнује без моралних обзира, маске опомињу да се маскирно друштво кобно заборавило. Да је своју суштину сакрило и од самог себе. Да се толико саживело са безличношћу да је изгубило везу са својим правим ликом.

У сплету улица, симболу свеколиких укрштаја, Ромео упада у мрежу тешко размрсивих препознавања и супротстављања, наглих емоционалних идентификација и антагонизама – у неку врсту *духовног* маскенбала, пуног контраста, еротских дубина и површности, стилизованог љубавног мита и грубог реализма. Цео спектар љубави, од карневалског, циничног говора до високо стилизованог, нежног и занесеног дрхтаја, показују да Шекспир схвата епоху у свим њеним регистрима и опрекама, које се условљавају – као колоритни, динамични свет драматских двосмислености, болних и страсних распона: готово дивљи интензитет доживљаја – непресушна је енергија у тексту.

Ромео се, притом, држи племићког бонтона. Целокупно ренесансно песништво се окреће много одређеније него раније непосредно античким узорима, нарочито римским, па ће се у његовим речима наћи и трагови Овидијевог утицаја. Рекло би се да Ромео овде следи упутства из бројних галантних приручника епохе – али претерана галантност, немаштовито „књишка” и досадна, буди код Јулије ироничну искру разочарења: *You kiss by th' book*. Свеједно да ли због тога што је и она читала књигу коју он добро познаје: ерос је сведен на ритуал, на литерарну маску и костим – управо у време када су све друге околности живота биле вашарски бучне и окрутно јавне, када су, према Буркхарту, обриси вањских, ренесансних, збивања били оштрији него икада раније.

<sup>10</sup> William Shakespeare, *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare, ed. Brian Gibbon, London & New York, 1980; rpt. 1986, scene 5. Текст ће надаље бити цитиран у заградама.

<sup>11</sup> Elisabeth Dangel-Pelloquin, *You kiss by the book*, Jarb. d. Schiller-Gesell, XLV, 2001, 359–379.

Друга верзија, која у Ромеу види искусног експерта за питања пољупца, препознаје у томе комплимент; нарочито ако се имају у виду све његове последице у наставку драме. Ромео се не ослања тек на фриволну дидактику Овидијеве *Љубавне технике* (*Ars amatoria*), на недвосмислена упутства да вештина треба да руководи љубављу (*Arte regendus Amor*). Он је и познавалац Петраркиног љубавног кода. У исти мах, објективност Јулијиног суда је зајамчена маском као што је то случај у свим културама које дају предност копренама, показујући при том да је маска уједно тамни, непрозирни симбол што спречава да продремо у силну моћ уобразиље оних писаца чији дух није само апстрактан, изоштрен и спиритуализован, него је сав био утонуо у чула, заробљен страстима, сасвим укопан у телу.

Јулија маскира своје задовољство. Под кринком неозбиљности, као да изазива Ромеа – крије да јој се пољубац заправо веома допао, али то не жели да призна, барем не директно, јер би га могла завести на смеле мисли и на још смелије кораке. То сигурно није вагнеровски пољубац Тристана и Изолде, у коме се љубав исцрпела у експлозивном тренутку сусрета, после чега је, тврди Ален Бадју, немогућ повратак у свет који остаје изван тог односа. Два разлога оправдавају такво тумачење. Први нас подсећа да их још није погодила стрела Купидона. Други је тај што Јулија не зна да Ромео носи у срцу бодљу неузвраћене љубави према охолј Роселини („*out of her favour where I am in love*”, I. 1, 166), коју носи као психолошки, неуротички синдром, видљив у низу оксиморона у духу љубави-мржње: „*O brawling love, O loving hate*” (I. 1, 174).

А не зна, и не може знати, да је баш њој суђено да га успешно излечи од меланхоличне љубавне патологије, од губитка себе („*I have lost my self*”, I. 1, 203), па стога и не жури да му одмах приреди тријумф што опседа његову рањену сујету. Њена ведрост супротстављена је леденој екстази самоустићења врле Роселине – симболу аутократски селективне аниме и неуслишене чулне гратификације која негира идеју модерне романтичне љубави.

Трећа верзија, коначно, има у виду управо супротно: „преученост” Ромеа и апел Јулије да се љуби спонтано, природно. Логиком овог тумачења, Шекспир је *реформисани Петрарка*. Али логиком оног што чини, и што постиже, Шекспир пародира не само „папирнати”, иделистички клише Петраркиних сонета као сладуњаву „укупност свих неузвраћених пољубаца” у книжевној историји. Он излаже подсмеху и неподношљиву инфлацију слика о неостварљивом и болном, неутешном разболеношћу прожетом поимању љубави у патријархалном свету и његовом

конзервативном дискурсу, миљама и вековима удаљеном од нове ренесансне стварности. Како, онда, Шекспир предочава гледаоцу једно душевно стање које испуњава јунака без икаквог спољног узрока или повода, да би га, као краткотрајни блесак непознате природе и порекла, озарило блаженством за које само он зна?

Он га на велика врата, већ у првом чину, уводи у елизабетанску ренесансу *ероџикона* из једне дуге традиције која иде од Овидија до Јохана Секундуса (1511–1536), чије дело *Basia* одушевљено слави и Гете, заједно са тројицом римских песника, „Аморових тријумвира”: Католом, Тибулом и Проперцијем. Пре свега са Католом, код кога је Јулије Цезар одседао у Верони, граду Ромеа и Јулије. И за Гетеа је, наиме, Катул био и остао песник еротских крајности, *poeta mentulatus*, уједно аутор класичног љубавног епиграма у елегичком дистиху *Odi et amo*: „Мрзим и волим, а зашто, упитаћеш можда, – ја не знам, тек осећање то мучи ме, раздире груд”,<sup>12</sup> али ништа мање и Секундус, чије ласцивне стихове је рецитовао с очаравајућом бестидношћу. Објављени 1539, неких петнаест година пре настанка драме о љубавницима из Вероне, ови новолатински *Пољубици* Секундусови, сензуални, елегантни а друштвено субверзивни, непосредно претходе Шекспировој другој фази стварања, када је у Лондону, идући од врата до врата, епидемија куге затворила сва позоришта.

*Љубав у време куће* – у деветнаест песама, једном од врхунаца еротске књижевности, Секундус варира тему пољупца: од лаког, необавезног додира усана, преко страсних загрљаја, до мистичких представа о „размени душа”.<sup>13</sup> У трубадурској песми, у дворској култури, већ је постојао један сасвим одређени тип понашања који вешто симулира заносе и кривотвори субјективни доживљај. У ренесанси добија сасвим одређену функцију – заједно са прстењем, веловима, драгуљима, маскама, али и с тајанственим лозинкама и знацима који су се, временом, извитоперили у непрозирне загонетке. И овде, зацело, стоји примедба да сложена вештина руковања оваквим реминисценцијама крије у себи опасност која са вековима расте, али не умањује вредност дела и његову високу песничку патину коју потоњи нараштаји теже

<sup>12</sup> Прев. Р. Шалабалић.

<sup>13</sup> Секундусу, „светом краљу пољубаца” био је наглашено склон „принц песника” Ј. В. Гете. Преводи Ј. Г. Шефнера (Scheffner, 1736–1820) из 1798. г. показују и зашто је *Basia* у 18. веку утицала како на француску поетесу Луиз Лабе (Louise Labé), тако и на барокне писце Опица и Флеминга. „An den Geist des Johannes Secundus,” писао је одушевљени Гете: „Lieber, heiliger, grosser Küsser, / Der du mir in lechzend atmender / Glückseligkeit fast vorgetan hast!” *Ch. W. Bauer, NZZ*, 16. 12. 2011.

разумевају. Поготово у случају Шекспира који је „латински знао мало, али више него грчки”.

И, као што, на пример, све више пада у очи да је историја романистике заправо историја латинитета и античке старине, која се показује као филијација, наставак и непресушни подстицај, тако се у Шекспировим сложеним делима већ назиру обриси будућих мисаоних фигура, које се по мери нових релација вреднују, а самим тим и обезвређују. И обратно: оно што данас чини средишњу спознају, било је у доба Шекспирово само периферија других вредносних средишта. У драми која данас једнострано оличава појам романтичне љубавне приче, „*a play about the transfiguring power of love*”,<sup>14</sup> некада су видели заверу и комплот, реалну опасност за представе о друштвеном поретку.

Ништа се, међутим, код Шекспира не разуме само по себи, премда су га, после Библије, највише истраживали и тумачили. Не посустају упозорења да је у тој непрозирности његова величина; да је упорно трагање за још неоткривеним историјским изворима исто тако бесмислено као и трагање за „црном дамом” из његових сонета. Јер сви ти извори, са истим или сличним сликама, све те сцене и ликови извучени из контекста, само су равнодушне, одложене шаховске фигуре након игре: вербалне маске које су и сами одбацили након књижевне маскарade у карневалској ноћи – до те мере различите да се те разлике запажају и у форми говорног геста. То је још важно у једно доба кад појављивање у јавности представља неку врсту менуета, при којем неки неспретан или погрешан корак одмах открива неуглађеног човека који, кад хоће да буде *gentiluomo*, запада у извесну афектацију, која му не пристаје. И зато: гледати шта нам текст говори, слушати Јулијин коментар, не значи само пратити извештај о љубавном међу, него бити сведок, судија и – лик из књиге.

*You kiss by th' book* – ова фраза доводи на доиста необичан начин у везу књигу и пољубац, дух и тело. У телесној „размени душа” није само реч о централном месту које заузима на античкој еротској лествици Аелија Доната. Метафора књиге има код Шекспира двоструки смисао јер се повезује с лицем. Топос књиге буди додуше сећање на магијско дружење с књигама. У близину те древне чаролије могао би доспети и сваки онај ко прихвата Шопенхауреово поређење из књиге *Свети као воља и предсјава*: „Живот и снови су листови једне исте књиге”. Лице је, међутим, код Шекспира и буквално *књига* – нека врста *књишког*

---

<sup>14</sup> Laurence Lerner, *Love and Marriage: Literature and its Social Context*, New York, 1979, 5.

огледала. Такву књигу лица отвара и дословно „разлистава” грофица Капулети:

Би ли могла волети / племића овог? Видећеш га сад, / вечерас на гозби. Прочитај му књиџу / лица, пронађи задовољство што је / пером лепоте исписано ту; / осмотри на њему складне црте ове / како једна другој дају чари нове; / а шта у тој књизи не буде ти јасно, / његове ће очи изразити гласно. / Савршенству свеске те љубави јаком, / тог дивног младића невезаног браком / треба само повез. Риби треба вода, / а лепом да се лепа жена дода. / У очима много књиџа славу стиже / кад јој златне копче стежу златне приче. / Ти ћеш с њим делити све чари што има, / и с њим умањена нећеш бити њима.

У стиховима се љубави приписује чудновата једноставност, очигледно прилагођена нежној свести коју треба третирати педагошки. Лепоту Парисову грофица велича у облику Петраркиног сонета, јер код Шекспира је у њему, сонету, увек велико оно што је лепо. Тако и пољубац Ромео и Јулије уопште није садржан само у царству лепих снова, осим оних снова што би да потрају вечно, док његова лепота, лепота љубави, уопште не цвета само у стиху, осим у стиху једне поезије срца у коју се транспонује више среће него патње.

Наравно, свет који садржи овај свет у малом, као у „повезу књиге”, заправо је свет елизабетанског театра, оног што ствара историју и што истовремено разлистава *history*, повест, у мале приповести, *stories*. Свака је срећа, опет, мало ремек-дело, сугерише писац, попут „савршене књиге” исписане „пером лепоте”. Догађаји притом теку потајном вољом случаја, остављајући за собом чврсте, једнозначне слике карактера попут знакова на путу, мада се помиње опасност да се ти знакови тумаче на најгори могући начин. Они, наизглед, љубавну повест чине лако читљивом, попут записа, попут хијероглифа на лицу. Нејасно постаје јасно, несклад се уклапа у склад. Ако је веровати речима грофице Капулети, особености Парисових складних црта само су одлике по којима се познаје савршена сличност једне иконе са лицем.

Али, као у *Венери и Адонису*, где Шекспир друкчије поставља акценте од Овидијевог оригинала, драстична је замена улога – жена се труди око мушкарца са логичком аргументацијом: Адонис чини неправду када своју лепоту задржава само за себе. Необична, пикантна поента поставља на главу конвенције епохе – као да је обрнула сложена правила која важе за интимне односе и вратила љубавни кôд у древна времена: у епоху римских *неоптерика*. Овде ће, међутим, Париса као „објекат вредан настојања”

заменити Ромео, а „златну причу” грофице Капулети допуниће лик Јулије као „златне копче” са којом се душе младих љубавника пењу на небо, однете спиралом свечане узвишености.

Религиозна метафорика је непосредно повезана с еротском потком драме, она је у њој толико присутна са основним паралелама, толико је натапа и на такав начин је срасла с најсуптилнијим детаљима књижевне структуре – да је постала синоним за неуништиву, бесмртну емоционалност, без које можда и нема праве лепоте, ни праве величине. Заузела је своје место у низу оличења најдобростивијег од свих богова – вечитог Ероса – која обнављају емотивни свет из столећа у столеће. И овде се, зацело, као у витешкој култури, забраном појачава љубав, али тек са последњом препреком, која значи смрт, љубав постаје мит и спиритуални тријумф.

Можемо то назвати Шекспировим нагоном за узвисивањем, или – речима које полажу на профињеност – спиритуализацијом. Или, још прецизније и без патетике: вештом и заводљивом применом сложене аналитичке процедуре што се оглашава кроз љубав према непосредном, узбудљивом тренутку, којег поима симболички у свему, у најмањем и највећем, у чулном и умном симбиотичком споју, у царству инстинкта и у капели срца.

Управо тако је поступала ренесансна душа, због чега јој, по речима Буркхарта, сви завидимо. Није Шекспир узалуд волео чудновате спојеве, химнику љубави и грозоту трагедије, *кайшарактички* усмерен на сукобе, антитезе и најснажније афекте, када идилични свет постаје непоправљиво ужасан. Зато је својим јунацима давао посебан облик и статуру, посебно оштро наглашени смисао за граничне, лиминалне напетости што у великим дијалозима доводе до *folie à deux*, до „лудила у двоје”.

А када Ромео прерушен у ходочасника гради доследну паралелу између плотске и религиозне симболике, онда у љубавном дуету с Јулијом, у заносном сонетном дијалогу, најсензибилнијем споју два гласа, долази до израза управо оно чиме се Шекспир *ошискује* од Петрарке. Љубав изван брака, *illicit love* – трагична неиспуњивост петраркистичке и трубадурске љубави – преокренута је у немогућност да се она оствари на овом свету какав јесте, у овој долини суза. А немогућност, знамо, често води идеализацији. Добро су рекли Атенајови *Учењаџи на ѓозби*: Чисто злато љубави меко је ако му се не дода мали проценат легуре страха и забране.

Али еротски кд испуњен је код Шекспира новим животом: он тематизује *обосираност* љубавног заноса у ватреном сладострашћу, у чаробно-патетичним или трезвено-мудрим пре-



ливима који потресају чула и срце. Они су тај комуникацијски код у коме се размењују сложена правила што важе за интимне односе. Шекспир проблематизује љубавни дискурс: говорећи отворено о телесно-еротском остварењу љубави, он *нормализује идеалности њадам у њриродну реалности* – у облику сонета. Чак и тамо, или нарочито тамо, где води искуству извесног сакралног еротизма, уносећи један дубок, тамно-узбудљив акорд. Ромео и Јулија се притом воле као што и говоре – блештаво. Безгранична међусобна преданост распламсава се у „шампањској арији” трубадурског растанка, у спонтаној реторици њиховог усаглашеног балконског дуета – као кад „сва звона у околини зазвоне сама од себе”.

Зацело је свака епоха у историји човечанства стварала свој језик љубави; списак филозофских погледа на љубав обично почиње са бизарном хипотезом из *Симпосиона*, коју је Платон ставио у уста Аристофану – да су људи првобитно били двополна бића, а потом, раздвојени, осуђени да вечито трагају за својом другом половином. Језичка магија Шекспирова, међутим, не следи ни ренесансни платонизам Марселија Фичина, преводиоца *Хермејичког коријуса*, ни било коју преображену, недоследну мистичну унију, обавијену тајанственом ауром. Никаква мистика, будући само мистика „дањег светла”, никаква унија, будући само унија очаравајуће младалачке лакомислености, она у бити није ништа друго до остварење исконске тежње за сједињењем у љубави, заснованој на чистој емоцији, а не на рефлексiji и казуистици разума.

Само што се љубав реализује као двоструки парадокс: као продукт силовите и необуздане ерупције изазова, пркоса и романтичног бунта, и као страст учињена мерилом најтврђе конвенционалне бусије: брака. Тајни, на брзину склопљени брак Ромео и Јулије као излаз и спас, доноси искуство фаталности; постаје, силом околности, поразна метафора о институцијама људског друштва – радикална енклава за двоје отпадника, доследних у љубави и смрти.

Јер, онај ко у овој драми каже „љубав”, каже такође и „смрт”, до које се доспева преко ње. *Толика сигурности да се умре њредсјавља свесни удео у бесмртности*. Бесмртност, наиме, значи смрт смрти, уједно трансценденцију љубави и апотеозу заљубљених. Но то су само онтолошки различите трансформације једне те исте естетичке принуде: да дело поред своје трагичне жижке интегрише у себи и једну жижку позитивног гледања. Смрт, међутим, несумњиво одређује и исписује земаљски усуд „заљубљених непријатеља”. Разбијајући, давно пре Фрома, мит о *њриладоњености* средини, отвара се динамично поље сукоба. „Слатка мала

смрт”: императив „постати једно, живети и дисати удвоје једном душом”, та световна *unio mystica* двоје „крадљиваца небеске ватре” доводи до фаталних судара са средином и преокрета емоционалног дискурса. У њему царују нож и ружа, маска и отров.

У отров је претворен и онај љубавни напитака, витешки мотив из приче о Тристану и Изолди који још припада магијском погледу на свет. Постао је инструмент смрти а не љубави. Трагичном иронијом, изједначен у чину који се издиже изнад свих обзира, он отвара реалне видике у схватању немоћи, клонућа ероса пред снагом коби. Судбина је катализатор, интерни режисер драме. Вребајући са стране као „ђаволов ученик”, као помоћник злог чаробњака, прерушена иза завесе као лик у драми који чека свој час, она смишља препреке, рушилачке снаге – опасност од куге, кобну замену, несмотреност свештеника. Поплочала је пут у пакао добрим намерама: претворила лик патера Лоренса, францисканца, у лик злодуха, елизабетанског *stage villain* о коме сања идеалан кривични законик; спречила је гласника да на „крилима брзим као молитва” стигне на време. Само је љубав, оличење верности и поетичности, држи на одстојању, све док најпре неприметно, а потом у све новијим круговима, појачавајући се као ватра, својом разорном моћи не захвати последњу одступницу на којој се умире по други пут.

Тема *eros-īanaiōs* налази своју пуну оркестрацију у двоструком укрштању две следе силе. Љубав је и бестелесна, чиста есенција, а смрт последњи испит и доказ љубави; судбина јој испуњава жељу. *I live dead*, каже Ромео. Због пољупца се умире, хладан поглед убија брже од грома. Ако је Ромео већ ожењен, страхује Јулија, за њу ће „гроб бити брачни кревет”, *my grave is like to be my wedding-bed* (I. 5, 134–5). Толика одлучност говори да њена љубав није променљива, лунарна, пасивна, тамна; она је, напротив, страсна, трајна, безобална, бескрајна,<sup>15</sup> тако да одлучно може рећи: што више дајем, све више имам. И једно и друго, каже Хегел, нема почетак и крај. Али њен врховни, неочекивани принцип звучи бизарно. Она производи саму себе, па чак и сопствену идеализацију и апотеозу: ... *thy gracious self, / Which is the god of my idolatry* (II. 2, 112–113).

Божански отров сопства, изданак ероса, укореењен је у сопственом феномену. Смисао љубави је сама љубав. Она налази задовољство у свом предмету, а у исти мах је и сама предмет задовољства које се либидоносно устремило ка сопственом крају,

---

<sup>15</sup> Juliet: *My bounty is as boundless as the sea, / My love as deep: the more I give to thee / The more I have, for both are infinite.* (II. 2, 133–135)

тражећи начине да га одложи каналисањем растерећујуће везе између еротике и патње, страсти и бола – баш као што гледаоци привремено одгађају негативан драмски обрт фантазијама о срећном расплету. Али све очекивано, чак и неочекивано, остаје слично међу собом. То је чудно наличје оне почетне Јулијине игре тактичког узмицања или лукавог одгађања, којим се јача радост зближавања.

Заједно са очекивањем публице, непрекидно тиња лукавство наде у тријумф ероса који се умножава сам у себи, који превазилази себе ради себе. Брза је његова сублимација, временски је то кратак процес у коме јунаци пламте од жеље да свом акту прибаве вредност етичке нужности, судбинске неминовности; у коме је сковитлана чудесна густина и количина емоција у затвореној сцени додатно оптерећеној тадашњом модом тешких костима.

Али је довољно дуг да се реконструише његова база, његова психоемотивна етиологија, његов мотивациони склоп. У томе, знамо, учествују хиперболичне слике: светло и тама, сунце, месец и звезде – све има своју функцију у динамичној измени наде и застоја, утопије и дистопије, као оштроумна игра лајтмотива, скривеног и очигледног смисла. И док су за њихово рационално оправдање и даље потребне нове анализе и студије, сви се ти агенси несвесно примају, схватају самим уживљавањем. Лако се на гледаоце преноси унутрашња оптика трагичних јунака, њихове екстатичне плиме и осеке. *У рају проишв љубави губе сви*. Као да се, под плаштом утопије, песник на нехуман начин поиграва с дубоко људским „принципом наде”.

Оба увида заједно упућују на трећи. Власник позоришне дружине *Краљеви људи* био је и власник непоновљиве литерарне легуре: слављени психолог свога и нашег времена – *ејџио-мајџор*, како га је звао аутор *Верџера* у гласовитом есеју *Шекспир и никад краја* – постигао је јединство аналитичке и антрополошке опсервације, а притом стварао стихијски, моћно, силовито и непоновљиво као природа, „која је једини његов узор и такмац”. Крај свих појединачних открића на плану унутарње психодинамике, књижевним средствима је оживео феномен што пулсира снагом моћног еротског крвотока: саму љубав, њену метафизичку основу, начело добра.

Не могу се, у свему томе, пречути убедљиви захтеви социолошке интерпретације. Наспрам „делиријума постмодернизма”,<sup>16</sup> рески тонови друштвеног контекста подсећају да је забрањена

---

<sup>16</sup> Fred Inglis, *Recovering Shakespeare*, in: *Shakespeare in the Changing Curriculum* (ed. L. Aers and N. Wheale), London/New York 1991, 63.

љубав побуна против друштва у којој се крије опасан социјални екразит и субверзивни револуционарни потенцијал. Штавише, тај *amour passion* следи властите законе самоодређења и аутономије појединца. Као напитак за успављивање свести о кризи патријархалног друштва крвне освете, он замагљује нашу представу о томе: да је завршетак трагичне романсе само пролог за социјалну меланхолију; да љубавници из Вероне животом плаћају одлуку да слободно управљају властитом судбином; да отпор друштва највише доприноси њиховом херојском узвисивању; да семантика љубави на нов начин обликује међусобни однос индивидуа у друштву; да пред Шекспировим упозоравајућим кажипрстом, најзад, сваки гледалац мора да прими, мора да *уије* његово наравоученије у своје сопствено, крхко и сваког трену угаснућу склоно биће.

Али приче о љубави су много једноставније од њене теорије. Нема сумње да социолошки дискурс има своје место у анализи миљеа што осветљава драму из историјских друштвених противречности, из опозиције према постојећем свету и његовим нормама.<sup>17</sup> Чак и тамо где неко жели добро, а непрекидно постиже супротно. Па чак и по цену увида да се зла коб увек понавља на истом месту, о чему говори *genius loci* – кад би ти исти становници Вероне видели Дантеа на улици, увек би понављали у страху: *Eccovi l'uom ch'è stato all' inferno*. Ево човека који је био у паклу. Али социолошки дискурс и историјска интерпретација<sup>18</sup> – од Хазлита и Џејсона до Бредлија и Блума – са необјашњивом доследношћу пропуштају сваку прилику да уоче како чиниоце стварности Шекспир не присиљава на пресек у једној тачки – због чега свако ново тумачење те врсте изазива новог противника.

Отуда се и ерос као тема, као интеграциона окосница, једанпут јавља као *идеал*, други пут као *ипарадокс*, а некад је само *функција* социјалног дискурса. Шекспир непрекидно децентрира. Он помера акценат и тежиште јер сматра да таква тачка, такав јединствени смисао друштвених противречности не постоји у историји, па не може постојати ни у животу – осим ако се он, наивно, не потражи тек на самом крају, у родитељском оплакивању, у завршној сцени када попут лишћа падају самогласници тужбалице

---

<sup>17</sup> Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London 1985, 192–216. Belsey koristi pojmove „autonomy”, „private realm of warmth”, „the enclave of the family”.

<sup>18</sup> Темељито разматрање те врсте на пример код: G. Taylor, *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*, Weidenfeld & Nicolson, London 1989.

на тела „грешне деце” над којима ће подићи споменик од злата<sup>19</sup> – естетизовани монумент трагичног – на коме ће васрснути као статуе, као објекат култа.

Зато Шекспир конституенте ове *tragic history* осветљава такорећи изнутра, али не трагајући за њиховим смислом, већ – повлађујући њиховој стихијној, контингентној, животној интенцији, оном што се отима свакој *ultima ratio* – води њихову паралелну, амбивалентну логику слободне воље, фанатизма и „потајне воље случаја” – не до тачке пресека, већ до неке врсте *кинеџичког уџоришћиа*, у коме се не може видети никакав коначни смисао, већ само многострука међусобна противречност и неразрешеност. Раскривена у свој својој унутрашњој апорији, слика живота пре свега је критичка слика: то није слика његовог смисла, већ слика његовог бесмисла.

То је и непрекидно бдење: *виџилија* у очекивању смрти, испрекидана магновењем, кристализацијом тренутка. Универзум ове драме је фрагментарни мултиверзум. Шекспир га пуни не свакидашњим случајностима, животно могућим, па ипак необјашњивим и зачуђујућим, кроз које се, не мање ретко, расплињују стварносни обриси једног љубавног сусрета с трагичним исходом, вазносећи га у вилински свет душевне устрепталости.

А када се у тај свет уведу ирационалност, морални синдром лојалности и кривице, инстинкти и фанатизам, па се укрсте са презиром према етичким нормама и колективној патријархалној посесивности, затим подстакне увид у зло и уведе добровољна смрт као етичка категорија, добија се мотивација незаслужене казне за надмоћна искушења којима двоје младих нису одолели. Ромео и Јулија нису револуционари, а колико то нису, то нико не зна боље од гледалаца и читалаца који се нагињу над њиховом судбином као над чистим сновима свога детињства.

---

<sup>19</sup> „... For I will raise her statue in pure gold”, IV. 8.