

preobraženi vratilo jan kot

oslobodio, ali on zna da svojim radom »obrađi svoje dnevne snove tako da oni izgube ono što je u njima suviše lično i što odbija strane ljude, te da tako i drugi mogu u njima uživati« (Sigmund Freud, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 352). Preko niza transformacija, deformacija i prurušavanja, umjetnik nastoji da prikrije svoj najličniji odnos prema prikazanom sadržaju, tako da ono najličnije i najposebnije postaje najtipičnije i najuniverzalnije. U istom smislu Freud je zabilježio u svojoj *Autobiografiji* da je psihoanaliza mogla da iz »medusobnog odnosa životnih utisaka, slučajnih sudbina i umejtnikovih djela, konstituše njegovu konstituciju i u njoj djelatne nagnoske pobude, dakle ono što je opšte ljudsko u njima« (Sigmund Freud, *Autobiografija*, Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 70)). To znači da je individualni fantazam umjetnika uvijek tipičan i da u osnovi nije ništa drugo nego varijacija jednog univerzalnog fantazma. Dokaz za to Freud nalazi u činjenici da se može prepoznati i u drugim kulturnim i psihičkim tvorevinama: mitovima, religiji, folkloru, snovima, neurotičnim simptomima, itd. Svuda se mogu prepoznati iste teme i isti fantazmi koji imaju svoje porijeklo u univerzalnoj edipalnoj strukturi. Ovo »opšte ljudsko« ili »vječno ljudsko«, koje je prisutno čak i u svojoj odsutnosti i prepoznatljivo čak i u svojoj prurušenosti, objašnjava kako jedno umjetničko djelo, kao izraz fantazma umjetnika, može da djeluje na sve ljude i u svim vremenima.

III

Sva ova, u osnovi vrlo zanimljiva, razmišljanja o umejtnosti gube iz vida jednu njenu karakteristiku po kojoj se ona razlikuje od svih drugih oblika čovjekove djelatnosti: jedino u umejtnosti čovjeku je uspjelo da ostvari bezvremeno postojanje još pod uslovima vremena. Na osnovu sličnog uvida Merlo-Pontij tvrdi da u slikarstvu nema stalnog progressa koji nužno vodi prema svom konačnom ispunjenju. Sve ponovo treba započeti iznova. Stoga Merlo-Pontiju izgleda da u tom pogledu umjetnost ima izvjesne sličnosti sa istorijom: kao što se istorija nikada ne dovršava u jednoj istini koja bi se mogla potpuno ispuniti, tako ni jedan slikar ne može pretendovati da će dovršiti čitavo slikarstvo. Stoga pojam istorije treba oblikovati po ugledu na slikarstvo i umjetnost uopšte. Iz tih razloga Merlo-Pontij je u posljednjim momentima svog života tražio od slikarstva upravo ono što mu istorija nije mogla otkriti na temelju stvari i što u *Oku i duhu* naziva »temeljem slikarstva, a možda i čitave kulture«. (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, str. 15) U tom smislu on je pisao nekoliko godina ranije da bi se »nesumnjivo mogao ponovo otkriti pojam istorije u njegovom pravom smislu ako bi se naučili da ga oblikujemo po ugledu na umetnost i jezik«. (Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, str. 84). Zato svaki umjetnik ponovo započinje traženje izvorne tajne bića koja je već prisutna u svakoj ljudskoj aktivnosti. Na osnovu toga Merlo-Pontij je mogao zaključiti na kraju svog eseja *Oku i duhu*: »Jer ako ni u slikarstvu, pa ni drugdje, ne možemo da zasnujemo hijerarhiju civilizacija, niti da govorimo o progresu, to nije zato što nas neka sudbina zadržava otpozadi, već bi se prije moglo reći da je već prvo slikarstvo išlo do dna budućnosti. (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, str. 92).

Ako je prvo slikarstvo išlo do dna budućnosti, tada potonje, ma koliko bilo savremeno, nema mogućnosti da ide dalje, već mora ponovo započeti ispočetka. Tako izgleda da pravo umjetničko djelo postize izvjesnu perfekciju zbog koje ono ima neprolaznu draž u kasnijim vremenima. To je navelo Hajdegera da povuče ostru razliku između načina postojanja obične stvari i načina postojanja umjetničkog djela. Umjetničko djelo postoji u svom prostoru i svom vremenu koji se razlikuju od prostora i vremena obične stvari. Obična materijalna stvar je data u cjelini sa drugim stvarima: kamen je na putu, drvo je u šumi, tabla je na zidu. Mi ih ne opažamo izdvojene od drugih stvari koje ih okružuju, već ih vidimo u njihovoj okolini i zajedno sa njom. One su podložne promjeni, jer vrijeme djeluje na njih. Tako svaka materijalna stvar čini samo jedan fragment šire cjeline svoje vlastite okoline. Fragmentarni karakter materijalne stvari jasno dolazi do izražaja na njenoj fotografiji: mi fotografisemo jednu stolicu i na fotografiji opažamo njeno fragmentarno svojstvo. Suprotno tome, naslikana stolica čini jednu cjelinu oko koje se grupišu sve druge stvari. Zato nema smisla govoriti o mjestu i okolini umjetničkog djela na način na koji se govori o mjestu i okolini materijalnih stvari. Umjetničko djelo je jedna završena cjelina koja izgleda da postoji tu samo zbog sebe same. Njeno vrijeme ne ostavlja nikakve tragove na njenom licu. Deveta simfonija je i danas mlada kao što je bila u trenutku njenog rođenja. Van Gogova slika jednog para starih seljačkih cipela nije ostarila. Umjetničko djelo ne stari kao materijalna stvar. Svako zna da umjetničko djelo nije ni zvuk, ni boja, ni kamen, već nešto bitno više od toga. Zato mi ne opažamo umjetničko djelo »u njegovoj okolini«, već u njegovoj »unutrašnjoj samostalnosti«, koja ima neprolaznu draž u kasnijim vremenima.

Umjetnost je stvar duha. A duh daje formalnu, a ne sadržinsku istinu. Originalnost forme je omogućila umjetnikovom svijetu da postane svijet za sebe i da čuva svoju neprolaznu draž kao svoje ontičko svojstvo. Ova formalna istina ima opštu valjanost i univerzalnu vrijednost, ali ne zato što bi ponavljala neku istorijsku istinu od opšteg značaja, već zato što po prvi put postavlja i ontički ozakonjuje jedan duhovni svijet koji nadilazi okvire subjektivne datosti. Zato psihologija, pa prema tome ni psihoanaliza, nema ni sredstava ni metoda da objasni ovu vrstu vrijednosti u njenom važenju.

Ali to ne znači da treba potpuno zanemariti ulogu koju ovi drugi sadržaji mogu imati u umjetnosti. Umjetničko djelo skoro nikada nije čista kreacija. Ono je uvijek manje ili više angažovano u istorijskim uslovima, čije je poznavanje uslov razumijevanja samog umjetničkog djela, ali se mora priznati da djelo kao jedinstveni totalitet nadilazi uslove svoga nastanka i da stiče jednu vrstu autonomije koja se može uporediti sa autonomijom prirodnih stvari.

Umjetničko djelo stiče relativnu nezavisnost u odnosu na svog a utora i svoj materijal, pa u principu ostaje neobjašnjivo subjektivnim i materijalnim uslovima.

I

»Jer srcem ljubav posmatra, ne okom« (I, 1) Helenin monolog na završetku prve scene I čina *Sna letnje noći* govori o ljubavnoj općinjenosti. Izgovara ga mladić ili devojka koja igra Heleninu ulogu. To je glas glumca. Ali nije ili bar nije samo glas jednoga od lica komedije. Pripada rastavljenom na glasove pesničkom i filozofskom diskursu, za koji su događaji u šumi i tragikomedijska koju su odigrale dvorske zanatlije samo ilustracija, *illustratio* u doslovnom smislu, predstava i primer ljubavnog ludila. U tome diskursu od prvog do posljednjeg čina ponavljače se iste *simile* figure i ikone. Termin »ikona« tu je najbolji, jer glavna figura, i ona koja u tome diskursu najviše znači, jeste Kupidon.

Taj Kupidon, »dete«, vragolast i veroloman, verno je ponavljanje postklasične ikone Kupidona s očima vezanim prevezom. »Zato je Amor čuvek kao slep.« Kao u još srednjovekovnoj didaktičnoj poemi (negde oko 1215. godine): »Slep sam i svet zaslepljum.«

Po čuvenom eseju Panofskog *Slepi Kupidon*, Šekspirovog Kupidona iz *Sna letnje noći* (»Krilā bez očiju to let je lakomisen«) sigurno je moguće još preciznije identifikovati sa slikom Kupidona razvijenih krila koji galopira na konju. Ali taj isti Kupidon, slep ili s prevezom na očima, odođen je u srednjem veku s alegorijama svekolikog zla i mraka, sa Smrcu, Sinagogom, Noću, Nevernošću i Slepom Sudbinom, u renesansi je već znak sa dvema suprotnim vrednostima i semantičkom opozicijom. »Slepi« Kupidon je »okat«, samo što vidi drugačije, vidi »bestesnim okom«. Taj drugi Kupidon, slep ali koji vidi, pojavljuje se u tome istom Heleninom monologu, ubrzo posle prvog:

Može ne znam kol'ko
Da bude zla i niska jedna stvar,
A ljubav da joj vrednost dá i dar. (I, 1)

Hermija, koja je maločas napustila scenu, »slatka« je i »lepa«, a ne »bedna i niska«. Helena ne zna da će ubrzo biti njena suparnica. U tome glasu o ludostima Erosa imamo dramatičnu najavu Titanijine zaludnosti u Vratila pretvorenog u magarca. Ali te noći nije Vratilo jedini bio »preobražen«. »preobražena« su i oba ljubavna para, i to doslovno: »Nisam li Hermija ja, i niste l' vi Lisander?« (III, 2) Vratilov preobražaj samo je vrhunska tačka šumskih zbivanja. I odmah posle njegovog vraćanja u ljudski lik završava se vladavina »noćnog reda« (III, 2). Oberon i Titanija »nestaju«. Na mesto svojih noćnih dvojnika vraćaju se s početkom novog dana Tezej i Hipolita. Ljubavnici se bude iz »sna«. I iz svoga »sna« budi se Vratilo.

Usnio sam san da prosto čoveku pamet stane kakav je to bio san: magarac bi bio ko bi se poduhvatio da izloži taj san. Činilo mi se da sam — nema žive duše koja bi mogla reći šta. /.../ Ljudsko oko toga nije čulo, ljudsko uvo toga nije videlo, niti je ljudska ruka kadra da to okusi, niti jezik kadar da to sebi ulije u glavu, ni srce kadro da ispriča ono što sam snio.

(IV, 1)

Frenk Kermoud je ukazao na izvor tih zapanjujućih rečenica u Vratilovom monologu. »Treba priznati«, pisao je, »da je to parodija *Prve poslanice Korinćanima*.«

»Što oko ne vide, i uho ne ču, i u srce čovjeku ne dođe, ono ugotovi Bog onima koji ga ljube.

A nama je Bog otkrio Duhom svojijem; jer Duh sve ispituje, i dubine Božije.«

Duh koji seže »sve do dna« svih tajni, navestio je Vratila. Ali Vratilo, koji tek što je bio »preveden« na magarca, preveo je svetog Pavla na svoj način: »Moram nekako da obrlatim Petra Dunju da napiše baladu o ovom snu: zvače se san majstor-Vratila, pošto se to vratilo ne može da navije« (IV, 1).

Krajnji cilj filološke kritike jeste da uspostavi veze između teksto-va i da što je moguće preciznije izvore teksta. Tumačenje počinje tamo gde se završava filološka kritika. Mnogi tekstovi koje redom čitaju pokolenja nisu »zamrznuti« u književnoj tradiciji, kao što su njihova prva izdanja na zaprašenim biblioteknim policama. Termin »tekst« nije isti pojam u filološkoj kritici i interpretativnoj kritici. Za tumača »tekst« ne postoji nezavisno od svojih čitanja. Veliki tekstovi, a možda još i više citati iz velikih tekstova, kako oni doslovni tako i parodirani, učestvuju u intelektualnim diskusijama i formiraju književnu tradiciju. Obrasli su komentarima i tumačenjima. Tumačenja i komentari su deo njihov. Veliki tekstovi i citati iz njih *aktivni* su opštem optičaju. Ta aktivnost ne daje im samo nove smislove, nego menja stare. Veliki tekstovi razgovaraju među sobom.

Za tumača je važna funkcija pozajmice i mesto pozajmljenog teksta u fabuli ili način njegove »dramatizacije« u pozorišnom dijalogu. Stih iz *Poslanice Korinćanima* koji je Vratilo parodirao, i biblijska »zla i niska stvar« u Heleninom monologu odnose se u *Sna letnje noći* na isto: na Vratilov preobražaj u magarca i na Titanijinu ljubavnu omamljenost. Pretvaranje u magarca i Titanijina seksualna općinjenost preuzeti su bez ikakve sumnje iz Apulejeva *Zlatnog magarca*, koga je Šekspir mogao čitati ako već ne u latinskom originalu, a ono bar u Edlingtono-

vom prevodu iz 1566. godine. Zagonetka *Sna letnje noći* i ključ za njegovo tumačenje nije samo u tome zašto je u njemu prizvan sveti Pavle ili Apulej, nego zašto su obojica prizvani i upleteni u isti dramski kontekst Vratilovog preobražaja u magarca.

Oba teksta, *Poslanica Korinćanima* i *Zlatni magarac ili Preobražaj* Lucija Apuleja, bila su široko poznata, komentarisana i često citirana u renesansnom dobu. Oba teksta su od rane renesanse pa do kraj XVII veka čitana odnabar dve izrazito odeljene intelektualne tradicije, imaju dva izrazito odeljena optičaja, i tumačena su u dvama uzajamno dopunjavanim, ali istovremeno protivrečnim kodovima. Prvi od tih kodova, koji su istovremeno i tradicija, i »jezik«, i sistem tumačenja, može se nazvati neoplatonskim ili hermetičnim, a drugi — kodom karnevala ili preciznije, po terminu Mihaila Bahtina, kodom karnevalske književne tradicije — »ozbiljnog smeha«.

II

Pavlova *Poslanica Korinćanima* jedan je od tekstova na koji se najčešće pozivaju u delima neoplatonista. Na jednoj i istoj strani kod Mirandole i Fičina, kod Leona Ebreja i Bruna sv. Pavle se navodi uporedno sa Sibilom iz *Eneide*, Davidom iz *Psalama*, Orfejem, Mojsijem i Platonom. Za hermetičare i firentinske filozofe, kao i za Levi-Strosa »mitovi se na neki način uzajamno do-mišljaju«. Ikone i oznake uzimali su se iz Platona i iz Plotina, iz Heraklita i Dionisija Areopagita, iz *Psalama*, iz orfičkih tekstova i iz delâ kabalista, ali označeno je uvek jedno i isto: Jedinstvo u Mnostvu, skriveni Bog. Metod neoplatonista povremeno je začudjujuće sličan veri poststrukturalista i novih hermeneutičara, da će permutacija znakova, obrtanje njihovih vrednosti i izmenjivanje po pravilima simboličke logike, otkriti, poput filozofskog kamena, duboku strukturu Bivstvovanja.

»Mislilac«, pisao je Panofski o Fičinu, »koji je smatrao Platona Mojsijem koji govori klasičnim grčkim jezikom« i koji je ekstaze svetog Pavla navodio zajedno sa *amor Socraticus*, nije bio u stanju da vidi nikakvu suštinsku razliku između platonističkog *eros* i hrišćanskog *caritas* (ljubavi prema Bogu i milosrđa). Slepí Kupídon želje, amblem elizabetanskih bordela, za neoplatoniste otkriva i božanske tajne. »Niske i zle stvari« iz Heleninog monologa, označavaju u ovom novom platonističkom kodu »dno tajni Božjih«. »Čovek se uzdiže u više predele« pisao je Mirandola, »ne odbacujući niži svet i može da spusti i niži svet, ne napuštajući viši«.

U toj novoj razmeni znakova na okomitoj osi, razmeni koja će se potom ponoviti kod Frojda, Nebeska Venera nalazi se iznad sfere intelekta. Venera ljubavnih ludila — ispod. Kao u planinskom jezeru u čijim se dubinama ogledaju vrhovi obližnjih planina, znaci »dna« odraz su i ponavljanje »vrha«. *Venus Vulgaris*, slepo uživanje životinjska žudnja, *Amor ferinus*, postaje sada »orude božanskog«, kako je to nazivao Fičino, uvođenje u tajne koje, kao kod svetog Pavla, »oko ne vide i uho ne ču«, »Orfej veli za ljubav da nema očiju«, pisao je Mirandola, »jer je iznad intelekta«. Iznad i istovremeno ispod. Silazak na dno za neoplatoniste je ulazak u nebo. Mrak je samo druga jasnost. Slepilo je samo drugo viđenje. »Mnogima koje je zanela vizija duhovne lepote, iz istog razloga bile su oslepljene telesne oči«, pisao je dalje Mirandola, i kao primere navodio je Homera, Tiresiju i svetog Pavla.

U Platonovoj paraboli o zatvoreniciima zavek zatvorenim u pećini, sve što mogu da vide jeste samo senka. Senke su nesavršeni odrazi instinskih bića i stvari izvan pećine. Senka u toj paraboli pokazuje otkuda pada svetlost. »Senka« je veoma šekspirova reč i ima u Šekspira mnogo značenja. Ali dva prva značenja jesu: dvojniki i glumac. Oberon u *Snu letnje noći* nazvan je »kraljem senki«, a Tezej kaže o pozorištu: »i ono što je najbolje u tome rodu, nije drugo do senka« (V, I). Pozorište je senka, to jest dvojniki. *Revelry* (odredi) znači i *revelation* (otkrivanje). U naoplatonističkom kodu *revels* i komadi koje igraju glumci-senke slični su snovima. Oni su tekstovi sa skrivenim značenjima.

»Može se reći da um ima dve moći. . . Jedna je viđenje trezne misli, drugu moć ima um u stanju ljubavnog ushićenja, jer kada opijen nektarom gubi moć razuma, sav se raspruže u uživanju; stoga je za um bolje da luduje nego da ne upozna to stanje pijanstva«. Taj Fičinov prevod-parafraza iz Plotinovi *Eneada* gotovo da je neoplatonističko pročitavanje Apulejevič *Preobražaja*. U svome čuvenom komentaru uz drugo renesansno izdanje *Zlatnog magarca* iz 1600. godine, kasnije više puta preštampano, Bercaldus obilato navodi Platona, Prokla i Origena, a u Apulejevim *Preobražajima* vidi alegoriju ili priču sa skrivenim značenjem, u kojoj se govori o mističnom posvećivanju u tajne božanske ljubavi: »Jer Platon u *Gozbi* piše kako oči duha počinju jasno da vide kada telesne oči počinju da izdaju«.

Taj komentar morao bi u čitaocu neupućenom u neoplatonističku razmenu znakova da budi izvesno čuđenje. Lucije je preobražen u magarca. Njegova ljubavnica, koja je bila služavka u veštičinj kući, prevrtila se uzimajući čarobnu mast, i umesto u pticu, pretvorila ga je u četvoronošca. Dok ga njegovi vlasnici koji se smenjuju tuku, udaraju nogom i muče gladu, on u svome novom obliku luta Tesalijom sve do Korinta. Svedok je pljački, ubistava i nasilja. Noćiva u razbojničkoj pećini, gleda postupke sodomita, učestvuje u niskim odredima evnuških sveštenika, i skoro umire od iscrpljenosti kada ga s robovima upregnu da okreće mlinski točak.

Od Petronijeva *Satirikona* i Apulejeva *Zlatnog magarca* počinje istorija romana. *Preobražaji*, kao kasnije pikarski roman, služe sa fiktivnom autobiografijom i imaju epizodičnu konstrukciju. Svaka od uzastopnih epizoda jeste suha, skoro linearna slika ljudske okrutnosti, nespupane pohlepe i svemoći seksa. Preobražen u životinju koja misli, Lucije luta među ljudima-životinjama koji ne misle. Najdrastičnija i najšokantnija epizoda jeste susret Lucija koji kao dresirani magarac pokazuje cirkuske veštine kod svojih poslednjih vlasnika, s novom Pasifajom, bogatom korintskom damom, koja se pošto je, kao Titanija, poprskana ljubavnim sokom, oduševljava upravo ljubavlju sa životinjama. »Volim te, želim te, samo tebe obožavam«.

Šekspirove opozicije između mesečinaste Titanije i Vratila, koji je u magarećoj kapi ostao »Slatki bičić« (»Očarao mi vid tvog lik i stas«, III, I) ponavljaju se po ugledu na Apuleja: »Kako da se svojim tako dugačkim nogama popnem na uvu finu ženu i kako da svojim tvrdim kopitima zagrlim te nežne i kao od mleka i meda načinjene udove? Kako da ovako velikim i ogromnim ustima, unakaženim zubima kao od kamena, poljubim njene usne crvene od vlage? Kako će, najzad, ova žena pa makar koliko je svrblje ispod nokata, moći da primi moj ogromni ud?«

Lucije se bojava da bi njegov glomazan ud mogao povrediti vitku gospu, ali grčka Titanija brzo ga je umirila: »Imam te, imam. . . mog malog goluba, mog vrapca! . . . U *Snu letnje noći* ponavlja se čak i groteskni humor te seksualne scene:

Hodi, na cvetnu postaju tu sedi,

Da ti ljupko lice mazim ja;

Da ruže stavljam, glatko čelo svedi;

Da dugo uši ljubim, srečo sva! (IV, I)

Ali *Zlatni magarac* sadrži još jednu priču ubačenu u realistički tok Lucijejvih doživljaja u magarećem liku. To je istorija ljubavi Kupidona i Psihe, *fabula*, bajka koja je možda najstarija književna verzija bajke o *Lepotici i zveri* (*La Belle et la Bête*). Tu priču pripoveda u razbojničkoj pećini pijana i poluluda starica, da bi utešila devicu po imenu Harita (*caritas*), koju su oteli uoči venčanja i koju će, ako se za nju ne isplati otkup, prodati u javnu kuću. Taj grubi, realistički okvir mitske bajke o Kupidonu i Psihi čini se da nije lišen značenja za opoziciju »vrha« i »dna« u Apuleja.

Na princezu Psihu ljubomorna je bila sama Venera. Poslala je svoga krilatog sina Kupidona da umiri Psihu. Trebalo je da on iz svoga luka pusti jednu strelu koja nanosi slatke rane, i učini da se psiha ludo zaljubi »u najpodlijeg, najsiromašnijeg i najružnijeg od svih stvorova na svetu«, i da se potom, kao Šekspirova Titanija, probudi »kad gadno što pojavi se« pored nje (II, 2). Ali sam Kupídon bezumno se zaljubio u Psihu i odlučio da se njome oženi. Pod jednim uslovom da ga nikad ne pogleda u postelji, koju će on napuštati u zoru. Psiha je narušila obećanje, zapalila uljanu svetiljku i videla Kupidona. Iz svetiljke je prsnula kap vrelog ulja, i opečeni Kupídon pobegao je zanavek. Uzalud ga je Psiha tražila na celom svetu. Pronašla ga je tek posle smrti, i s pristankom bogova udala se za njega još jednom, ovoga puta zanavek.



Psihina povest završava se time što ona, kada dođe vreme, rada kćer, koja dobija ime *Voluptas* — Naslada.

Priča o Lucijejom preobražaju završava se time što mu se ponovo vraća ljudski lik, i što biva posvećen najpre u Izidine tajne, a zatim, već posle povratka u Rim, i u Ozirisove obrede. Posvećenja su skupa, ali Lucije je postao advokat u kolegijumu koji je još davno osnovao Sula, i može da plati cenu tajnih obreda. Povest psihe, najlepše od smrtnica, vodi od Lepoga preko ljubavnih muka do večne Naslade. Povest Lucija koga je još pre no što je preobražen u dlakavog magarca, polno opčinjava kosa, vodi od zemaljskih Naslada do prosvetljenja golom lobanjom. Dva puta su mu nalazili da obrije glavu, kao Izidinom i kao Ozirisovom svešteniku.

Za Bahtina je *Zlatni magarac* remek-delo menipske satire. U renesansi su tu vrstu nazivali »*serio ludere*«, a za njen prauzor proglašavali su bakhičko odlomke iz Platonova *Fedra*. Ali koji je od dva preobražaja u *Zlatnom magarcu ozbiljan*, i u kojem se od njih čuje samo podrugljivi podsmeh?

Za Beroaldusa u Apulejevi *Preobražaji* bili napisani tajnim jezikom sa dva nivoa, »gornjim« i »donjim«, iznad i ispod sfere razuma, platonovska poruka o transcendentnoj Ljubavi, nevidljivoj za ljudsko oko. Od Bokačova *Rodoslova bogova* (1472) do *auto sacramental-a* Calderona de la Barke, gde povest Psihe i Amora simbolizuje mistično venčanje Crkve i Hrista i završava se veličanjem Euharistije, Apulejevi *Preobražaji* često su čitani kao orfička, platonaska ili hrišćanska alegorija mistične otmice ili božanskog ludila.

Ali duže i isto tako uporno *Zlatni magarac* je bio čitan i preradivan u suprotnom kodu »ozbiljnog smeha«: od *Dekameronu*, u kome su

dve novele preuzete iz Apuleja, do Makijavelijeva *Zlatnog magarca*, do *Don Kihota*, gde je epizoda juriša na krčage ponovljena za *Preobražajma*, do Molijerove i Lilijeve *Psihe*, do Lesažova *Žila Blaza*, pa sve do *Pečenjarnice kod kraljice Pedok* Anatola Fransa.

U oba koda, u obema tradicijama i sistemima dolazi do razmene ikona i znakova između »gore« i »dole«, između onoga što je iznad i ispod intelekta. U »platonskom prevodu«, gde logos, »gore«, izvan pećine, jeste stvarno bivstvovanje i jedina istina, dok je »dole« samo nejasna senka, znakovi »gore« objašnjavaju i dopunjavaju znakove onoga što je »dole«. *Venus Vulgaris* samo je odraz, najava i slutnja Nebeske Venere. U *serio ludere* »gore« je samo mit, a »dole« je ljudska sudbina. Znakovi i ikone onoga što je »dole« objašnjavaju, demistifikuju znakove i ikone onoga što je »gore«. Nebeska Venera samo je projekcija i mitska slika seksualne želje — *Amore bestiale*. Pravi Olimp je Had iz Lukijanovih *Razgovora mrtvacā* ili Aristofanovih *Zaba*, gde se kukavički Dionis-komedijant pretvara u Herkula. Vodeći poreklo iz karnevalskih saturnali-ja, *serio ludere* je sveti podsmeh, *parodia sacra*. U hermetičkim tumačenjima fabula o Psihi i Kupidonu je pročitavanje Lucijeve preobražaja kao mita. Preobražaj u magarca je tu priča čiji je mistični smisao sakriven. U kodu i poetici karnevala Lucijevi doživljaji u magarećoj koži čine javnu priču koja otkriva skriveni podsmeh iz bajke o Amoru.

Psihine dve sestre, ljubomorne na njenu lepotu i sjajni brak ubedile su je da spava s čudovištem-zmijom. Jadna Psiha otada nije upozнала mir: »u istom biću mrzela je životinju i volela muža«. Kao u simboličnim skrivenim smisao povesti o Psihi i Amoru postaje vidljiv u Lucijevim doživljajima. Znaci onoga što je »gore« u tome sistemu su izokrenutost i metafora znakova onoga što je »dole«. Kao što je korinška gospa oduševljena »nakaznošću« Lucija preobraženog u magarca, i kao što je potom Titanija u *Snu letnje noći* opčinjena životinjstvom Vratila preobraženog u magarca, Psiha je u *jednom licu* volela životinju i mrzela muža. Zle sestre su otkrile njenu tajnu: »To ponižavajuće i opasno vođenje ljubavi pruža ti, sestro naša, mnogo uživanja«.

U oba koda-sistema, neoplatonskom i karnevalskom »ozbiljnom smeću«, makrokosmos je slika i ponavljanje mikrokosmosa, i svet je slika čoveka. U tim slikama zasnovanim na vertikalnoj mašti čovek je podeljen: od pojasa naviše on predstavlja nebo, a od pojasa naniže — pakao. Ali svi paklovi, od antičkog Tartara do Danteova, Bošova i Šekspirova pakla, jesu Zemlja.

One su niže pojasa kentauri,
A gore žene. Samo do pojasa
Pripada bogovima, a niže njega sve
Đavolovo je; tu je pakao, tu tama.
(*Kralj Lir*, IV, 6)

U oba sistema znakovi »gore« i »dole«, makro i mikro, odgovaraju jedni drugima i razmenjivi su, ali njihove vrednosti u neoplatonističkom kodu i u karnevalskom kodu, a do izvesnog stepena takode u poetici tragedije i u poetici komedije, jesu suprotne. Od saturnali-ja, do srednjovekovnih i renesansnih vašarskih praznika i karnevalskih proslava, uzvišene i plemenite osobine ljudskog uma menjane su — kako to više puta pokazuje bahtin — u telesne funkcije s naročitim isticanjem sfere »od pojasa naniže« i njenih zadataka: varenja, pražnjenja, mokrenja, parenja i radanja. U mudrosti karnevala one su sama srž života i jamstvo njegove besmrtnosti.

III

Osnovni metod razmene znakova u književnosti »ozbiljnog smeha«, slično kao u karnevalskim povorkama, jeste prevodenje onoga što je »gore« na ono što je »dole«, prevodenje uzvišenosti na »Vratila«. Gombrović je to odlično shvatio i više puta je ponavljao tu karnevalsku »niškost«. Najveće remek-delo te književnosti i njen apogej jesu Rableovi *Gargantua i Pantagruel*.

U šestoj glavi prve knjige *Gargantue* Gargamena je osetila porođajne bolove. »Ubrzo zatim stade ona da ječi, da uzdiše, da jadikuje, da viče. I smesta skleptaše je babice sa svih strana, pa pipajući je dole osetiše neku kožuricu što je rdavo slutila, i pomisliše da je to dete, a to je bio čmar koji je pukao, jer se debelo crevo smekšalo. Prejela se škembića«.

Gargantuina majka tako se prejela, da je dete u toj karnevalskoj fiziologiji imalo zatvoren prirodni izlazni put. »Usled ove nezgode materični dikotiledoni rastaviše se, kroz njih iskoči dete, upade u šuplju žilu, izgura preko prečage do iznad ramena gde se ova žila račva u dve grane, skrete nalevo, pa ispade na levo uho«.

U srednjovekovnim moralnim traktatima i zbornicima propovedi često se tajna Bezgrešnog Zacheća objašnjavala kao glas Svetog Duha, koji je u Devu Mariju ušao kroz uho, i to uvek kroz njeno levo uho. Parodia sacra u tome čudesnom Gargantuinom rođenju sasvim je očigledna, ali da čitalac ne bi imao ni najmanje sumnje, Rable se odmah poziva na svetog Pavla: »Sve mi se čini da nikako ne verujete u ovo čudno rođenje. Ako ne verujete, meni je baš svejedno, ali znajte da čovek valjan, čovek zdravog rasuđivanja uvek veruje što mu kažu i što napisano nade. Zar Solomon nije rekao *Proverbiūm* XIV: *Innocens credit omni verbo*? a sveti Pavle *prima gorinthio* XIII: *Charitas omnia credit*? Zašto da ne poverujete? Jer, kažete vi, nema nikakvog izgleda. A ja vam kažem, baš na osnovu toga, treba potpuno da verujete, jer Sorbonci kažu da je vera dokaz stvari koje nikako ne izgledaju«.

Od rane renesanse sveti Pavle je postao i patron svetog podsmeha. U krugu književnosti *serio ludere* *Prva poslanica Korinćanima* citirala se isto tako često kao u delima neoplatonista. I izbor najomiljenijih citata gotovo uvek je isti:

Gdje je premudri? Gdje je književnik? Gdje je prepirač ovoga vijeka? ne pretvori li Bog mudrost ovoga svijeta u ludost? Jer budući da u premudrosti Božijoj ne pozna svijet premudročću Boga, bila je božija volja da ludošću poučenja spase one koji vjeruju. (1, 20 — 21)

Nego što je ludo pred svijetom ono izabra bog da posrami premudre; i što je slabo pred svijetom ono izabra Bog da posrami jako. (1, 27)

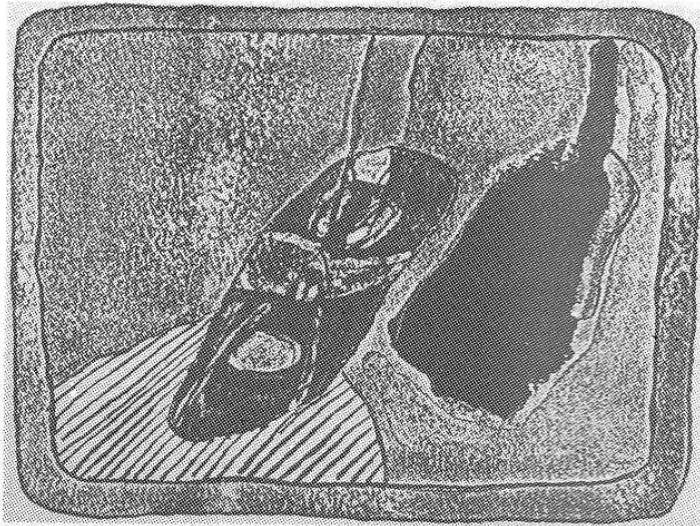
Niko neka se ne vara: ako ko među vama misli da je mudar na ovome svijetu, neka bude lud da bude mudar. Jer je premudrost ovoga svijeta ludost pred bogom. (3, 18 — 19)

Za firentinske neoplatoniste sveti Pavle je izlagao učenje o skrivenom Bogu i o tajnama *supra intellectum*. U karnevalskoj semiotici luda je mudrac i glupost-ludost je mudrost ovog sveta. Za Rablea i možda još više za Erazma, Pavlova *Poslanica Korinćanima* bila je pohvala ludosti: »Zato se ni veliki kralj ne stidi toga nadimka kad kaže u tirdesetoj glavi: 'Ja sam ludi od svakoga'. I sveti Pavle, učitelj naroda, u pismu Korinćanima. . . veli: 'Ne govorim po mudrosti — ja sam još više', kao da je smatrao za sramotu da ga neko prevaziđe u ludosti«.

U Erazmovoj *Pohvali ludosti* Ludost govori u prvom licu i u svoje ime. U tome najmenipiskijem od renesansnih traktata Ludosti se skoro na svakoj strani poziva na »ludost Božiju« o kojoj piše sveti Pavle. Negde pri kraju *Pohvale ludosti* Erazmo piše o čovekovom otimanju da stigne na nebo još za života, što može da da predosećanje »večite sreće« i »neiskazanih slasti«, koje, kao kod svetog Pavla »oko ne vide i uho ne ču«. Ali Erazmovu zemaljsku Ludost, više od mističnih uzleta i hrljenja k nebu, zanima povratak na zemlju i buđenje.

Stoga ljudi kojima je dato da osete takav zanos (. . .), doživljuju nešto vrlo slično bezumlju; oni govore reči bez veze, u njima nema ničeg ljudskog, iz grla im izlaze besmisleni glasovi, svakog časa menjaju izraz lica (. . .); ukratko, sasvim su 'izvan sebe'.

Oni dakle, postupaju kao Vratilo posle buđenja iz svoga »sna«: Usnio sam san da prosto čoveku pamet stane kakav je to san bio: magarac bi bio ko bi se poduhvatio da izloži taj san. Činilo mi se da sam



— nema žive duše koja bi mogla reći šta. Činilo mi se da sam, činilo mi se da imam — no, bio bi čaknuta cirkuska budala ko bi se zadržao da kaže šta mi se činilo da imam

(IV, 1)

Sada možemo da se vratimo na Erazmov tekst:

A kad se vrate sebi, ne znaju reći gde su bili, da li u telu ili izvan njega, da li su belili ili spavali; ne sećaju se šta su čuli, šta su govorili, šta su činili. Sve vide kao kroz maglu ili san. Znaju samo da su u tom svojem bezumnom stanju bili neopisano srećni. Mnogo im je zao što su se osvestili.

Čujmo sad opet Vratila kada se vratio svojim drugovima:

VRATILO:

O, braćo esnaflije, imam čudesa da vam napričam: samo ne pitajte šta: jer ako vam to kažem, ne bih bio pravi pravcati Atinjanin. Sve ću po redu da vam ispričam onako kako se ispodogadalo.

DUNJA:

Da čujemo, Vratilo obljubljeni.

VRATILO:

Ni da beknem neću. (IV, 2)

Posvećena Tomasu Moru, *Pohvala ludosti* je u Čelonerovom prevodu objavljena u Londonu 1549, i imala je dva izdanja pre nastanka *Sna letnje noći*. Vrlo je teško pretpostaviti da Šekspir nije imao u rukama tu knjigu, jednu od najslavnijih na svetu. U Vratilovom monologu citat iz *Poslanice Korinćanima*, iako travestiran, biva ponovljen za Erazmom u istoj situaciji povratka na zemlju posle boravka »na nebu«. Ali to Vratilovo »nebo« jeste metamorfoza preuzeta iz Apulejeva *Zlatnog magarca*. Apulej, sveti Pavle i Erazmo Roterdamski sreću se u Vratilovom monologu. To je najzračudniji susret u čitavom *Snu letnje noći*. »Usnio sam san da prosto čoveku pamet stane kakav je to bio san.« Kod Šekspira je tu reč *vision* jednom pre toga već izgovorila Titanija, kad se i ona probudila iz svoga »sna«:

Da znaš šta snevah, Oberone, ja!

U nekakvog magarca sam, kao,

Zaljubila se. (IV, 1)

(nastaviće se)

S poljskog: Petar Vujičić