

ne radi o Rusoovom naturalizmu). Isto tako, bogata otkrića novih dimenzija života do kojih je on došao čine prihvatljivim taj način viđenja. Ili, pak, hvale koje peva u čast tela i zemlje. Ne treba li da se upitamo da li taj poziv da se voli zemlja nema drugi zadnji motiv, nego samo tragičnu misao sadržanu u onom »AS ipak potčinjen sudbini?« Zar već i sama zemlja ne pokazuje ljubaznije lice? Da li ovdje prizvana zemlja jeste hladno čudovište? Neće li slučajno biti da ta zemlja, taj život, to telo sa »svojim velikim razumom« jesu nosioci pozitivnih metafizičkih vrednosti koje im Šopenhauer, dosledniji sebi samom, nikada ne bi bio priznao? Jer, kod njega, telo, predstavnik gluve volje, ne poseduje »veliki razum«.

Tako, dakle, baš u tački u kojoj Niče suprotstavlja Šopenhaueru nove ideale i izgleda da napušta kosmologiju, sukobljavamo se sa kosmološkim i metafizičkim problemom. Naime, od trenutka kada se Niče poziva na biće, ono treba ili da bude tragično i dionizijski podržano u svem svom bolu, ili, pak, da bude metafizička supstancija koja nije slepa u kosmološkom i pesimističkom smislu reči. Dakle, da li ono po čemu se Ničeove ideje udaljavaju od Šopenhauerovih jeste novo tumačenje vrednosti slepe univerzalne volje, s obzirom na kulturne ciljeve, ili, pak, optimistička procena samog bića?

Isto pitanje viđeno s druge strane: da li je natčovek ideal? Da li je to istorijski proizvod selekcije zamišljene sa pedagoškog stanovišta? Ili, pak, nada? Događaj koji treba očekivati od prirode? Ili, pak, Niče veruje da može da ga otrgne od slepe univerzalne volje naročito zastrašujućim merama? U tom slučaju, to bi značilo dati sebi ljudski cilj čiji bi konačni rezultat bio kosmološki događaj. To bi takođe bilo rešenje koje bi omogućilo da se shvati da su do ludila očajnički nastupi mogli da budu prozrokovani tim problemom.

U Volji za moći postoji aforizam koji izražava mogućnost za nas ne samo da stvorimo novu budućnost, da je naporom svoje volje učinimo nužnom, nego i mogućnost za nju samu da se stvori. Tamo je rečeno: U čitavoj evoluciji duha reč je možda o telu; to je istorija stvaranja savršenijeg tela koja postaje приметna. Organsko se još uspinje na više stepene. Ta rečenica trebalo je da bude shvaćena u optimističkom smislu, čak i ako kolo likova dolazi da ponovo poništi taj niz događaja. U tom slučaju, univerzalna volja rodila bi sama od sebe nešto razumno... Ovdje bi Šopenhauer bio napušten, Šopenhauer savršeno dosledan sebi samom.

Međutim, otvara se, evo, treća mogućnost. Zamislite, na primer, stanje umetnosti čiji bi nivo bio okarakterisan plitkim realizmom, verim više fotografski nego umetnički, koji je sav zaokupljen time da materijalnim i banalnim efektima postigne spoljne uspehe, nivo koji mašta čak više ne može da prevaziđe — zamislite da se tada najednom jave umetnički geniji ravnih Mikelandelu, Direru, Rembrantu ili, pak, pesnički geniji slični Danteu, Šekspiru, Geteu, itd. Zar se suština dotle praktikovane umetnosti ne bi promenila? Zar se dotle ostvarena koncepcija ne bi obogatila novim crtama? Ne bi li ona bila potpuno preokrenuta? Orlovi koji silaze među vrapce, kokoši i vrane stvaraju novu ideju u kralatolj vrsti. Tako Niče zamišlja pojavu svoga natčoveka usred ljudskog, suviše ljudskog stada. Pripremajući koncepciju nove aristokratije, nove kalagatije, on s razlogom veruje da stvara novu stvarnost. Jer nešto se čini čak i za primitivnu volju. Kao što je rođenje čoveka strmoglavilo tu volju u krize, rođenje natčoveka neće biti samo događaj za istoriju filozofije, nego kosmički događaj. Nove žice trepere, čak i ako tonovi koje one daju dotle nisu služili, da bi se već poznati tonovi okupili u akorde i melodične oblike. »Nova pesma«, kaže Niče. »Svet je preobražen i sva neba se raduju.«

Kako možemo da tumačimo zagonetku ovog sveta drugačije nego uz pomoć simbola? Ali odakle ćemo da izvučemo te simbole, ako ne iz naših najviših iskustava? I neće li sve to dobiti nove i duboke izgleda ako se gleda iz perspektive orla, pre nego iz do sada praktikovane perspektive, one vrapčije, ili, još gore, žablje? I zar slika ovoga sveta neće time biti izmenjena?

Moram da zaključim ovim pitanjima koja, istina, nisu slučajno postavljena, nego su tačno naznačena u glavnom Ničeovom delu: ono što je naizgled bilo samo istorija filozofije, sada nam izgleda važnim sa ontološkog stanovišta. Zemlji treba da se da nov smisao, uz pomoć nove, jake, plemenite, gorde, tvrde, hrabre, dobro sazdanе rase, sposobne za poštovanje, zahvalne, viteške. »Nedavno se govorilo Bog kada se gledalo udaljena mora; sada sam vas naučio da kažete: natčovek. Bog je pretpostavka, ali ja hoću da ono što smatrate pretpostavkom ne ide dalje od vaše stvaralačke volje. Da li ste ikada mogli da stvorite Boga? Dakle, ne govorite mi više o bogovima! Ali svakako ste mogli da stvorite natčoveka. I ono što ste nazvali vašim svetom, to najpre treba da bude stvoreno od strane vas: vaš razum, vaša slika, vaša volja. I sama vaša ljubav treba to da postane! I to će zaista da bude za vaše blaženstvo, a vi koji znate!«

Neće li biti moguće živeti u apsurdnom svetu kada se »bude organizovao jedan njegov deo?« Unoseći svoju volju u stvari, »bićemo primorani da zemlji damo njen smisao.«

Ostaje još samo jedno pitanje. Da li će iz nedokučivih i mračnih dubina da bude probuđeno biće koje se, usnulo, još uvek tamo nalazi? Ili će, pak, nova tvorevina da bude otrgnuta od haosa? To je ta poslednja pretpostavka koja mi izgleda da je Ničeov pravi metafizički san. Utoliko što ta ideja ima, štaviše, prednost da ohrabruje stvaralačke snage gordih bića kakvi su Titani. Ali ta tajna ostaje tajna stvaranja, rođenja, porađanja.

S francuskog: Gordana Stojković

Erich Rothacker, Schopenhauer et Nietzsche, u: Poètes et penseurs, Cahiers de l'Institut Allemand, I, Paris 1941, str. 13—57.

132 polja

preobraženi vratilo (II)

jan kot

IV

Od rimskih do srednjovekovnih saturnalija ljudi magarac odigra- va posebnu i značajnu ulogu u obredima, komičnim ritualima i prazničnim priredbama. Po sažetoj Bahtinovoju formuli magarac je »jevandeoski simbol poniznosti i smernosti (a ujedno i preporoda)«. Radosne i grube parodije liturgije bile su dozvoljene u prazničnim razdobljima, od Božića do Bogojavljenja, na kraju Velikog posta i u Cvetnoj nedelji. Bile su poznate kao Praznik luda ili Magarčev praznik. Tih dana, posvećenih opštem ludovanju, kada su glumci često bivali duhovnici, »magareća misa« bila je glavni događaj. »Svaki deo te mise«, piše Bahtin, »prati- lo je magareće njakanje nja-nja! Na kraju bogoslužjenja sveštenik ga je tri puta ponavljao. I isti taj povik, nja-nja! zamenjivao je završno Amin.« Magarca su nekad uvodili u crkvu, gde se pevala himna posebno napi- sana za tu priliku:

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.

U Engleskoj »magareće mise« nisu bile poznate, ali simbolika karnevalskog magarca i *parodia sacra* pretrajale su do elizabetanskog doba. Još 1559. godine, na samom početku vladavine Elizabete I, na dvoru je održana predstava za koju znamo iz vrlo gnevno izveštaja talijan- skog dopisnika kaštelanu Mantove: »Vaša Milost sigurno je već čula za farsu odigranu u Kraljičinom prisustvu o prazniku Bogojavljenja, i za maskaradu pokazanu istog dana sa gavranovima u kardinalskoj odeli, s magarcima preobučenim u Biskupe i s vukovima koji su predstavljali Opate. Više volim da o tome ne govorim.«

Godine 1564, koja je bila godina Šekspirova rođenja, u Kembridžu je, takode u kraljičinom prisustvu, odigrana maskarada u kojoj je biskup Londona držao u rukama jagnje, kao da ga je hteo pojesti, a među drugim likovima jedan je predstavljao psa sa hostijom u njušci. U Nešovom komadu *Poslednja volja i zaveštanje Lete*, odigrano u Krojdenju 1592. ili 1593. godine, što znači jedva nekoliko godina pre nastanka *Sna letnje noći*, Bah je ujahivao na scenu na magarcu okićenom girlandama od bršljana.

Od svih karnevalskih maski koje su prikazivale životinje, maga- reća maska bila je najviše značajna i najbogatija po semantici. »Magarac je«, ponovimo još jednom za Bahtinom, »jedan od najstarijih i najtrajni- jih simbola donjih delova ljudskog tela, znak istovremeno poniženja i obnove.« Ritualni i karnevalski magarac u izvesnom smislu je posled- nik između neba i zemlje, koji znakove »gore« menja u znakove »dole«. U toj svojoj simboličnoj funkciji prevoda viskoga na nisko, Magarac istu- paka kako u antičkoj tradiciji — kao kod Auleja — tako i u judeo-hriš- ćanskoj tradiciji — kao Valaamova magarica koja je progovorila ljud- skim glasom da bi svedočila o istini, i kao magarac okićen zelenilom, na kojem je Isus poslednji put ujahao u Jerusalim: »Kažite kćeri Sionovoj: evo car tvoje ide k tebi krotak i jaše na magareta sinu magaričinu« (Ma- tej, 21, 5).

U znaku i masci magarca nisko i telesno susreće se s visokim i duhovnim, i otuda susret Vratila i Titanije, kraljice iz začarane zemlje, susret koji je vrhunac noćnih i šumskih obreda ima u *Snu letnje noći* tako izuzetno značenje. Po tradicionalnim tumačenjima *Sna* lika komedi- je spadaju u tri razna »sveta« dvora Tezeja i Hipolite, atinskih zanatlija i »natprirodnog« sveta šumskih i mesečevih »duhova« — Puka, Oberona i Titanije s njenom elfovskom pratnjom. Ali baš u tome tradicionalnom tumačenju noć koju je Titanija provela s magarcem u svojoj cvetnoj i »posvećenoj« postelji mora delovati utoliko čudnije i neočekivanije.

Titanija je noćni i šumski dvojniki Hipolitin, njena dramska i pozori- šna »paradigma«. Moguće je da ju je u elizabetanskim vremenima ig- rao jedan i isti mladić na principu skoro sveopšteg tada pozorišnog dubiranja uloga, kao što ju je nedavno, u čuvenoj predstavi Pitera Bru- ka igrala ista glumica. Ali čak ako su je igrali razni glumci, preobražaj Hipolite u Titaniju i njen povratak u prvobitni lik, slično kao preobražaj Tezeja u Oberona, morali su elizabetanskim gledaocima izgledati kao nešto mnogo očiglednije nego za publiku naviknutu na konvenciju pozorišta devetnaestog i dvadesetog veka. *Sna letnje noći* najverovatnije je igran na aristokratskoj svadbi. Gledaoci su jednako dobro poznavali ikone, kao i pravila maske.

U dvorskoj masci iz vremena Tjodorā i Elizabete najuoštenije i najbitnije su uvek bile tri faze: prerusavanje u mitološku ili pastirsku odelu; ples, pantomima, ponekad s recitacijom ili pevanjem, i kraj maske, u kome su igrači i igratiče pozivali gledaoce da se uključe u zajed- nički ples. U maskama nisu učestvovali profesionalni glumci, ona je bila dvorsko prerusavanje i društvena zabava. »Going off« ili »taking out«, kako se nazivao taj poslednji zajednički ples učesnika maske sa gledaocima, bio je kraj preobražaja i povratak prerusanih na mesta i zvanja u društvu i na dvoru.

Prerusavanje je odgovaralo dvorskim i društvenim razlikama učesnika i učesnica maske. Hijerarhije su bivalo očuvane. Kneževi i lordovi nikada ne bi pristali da u masci predstavljaju nekoga ispod Tezeje- vo položaja, kao što je i Tezej mogao da se prerusi samo u lik »kralja el- fova«, a Kraljica Amazonki — u »villinsku kraljicu«. O likovima dvorske

maske najbolje svedoče godišnji popisi *Office of the Revels* (Ureda za razonode); od petnaest kostima na skladištu godine 1555. nalazili su se Mletački senatori, Venere i Nimfe. Godine 1560. dodati su novi kostimi Akteona i Dijane. U vreme kralja Džemsa I elizabetanske amazonke i nimfe koje su pratile Dijanu, ustupile su mesto nimfama engleskih reka, a pored Akteona i njegovih lovaca sa svojim pojavljuje se i Oberon sa svojim viteзовима. Godine 1611, što znači skoro petnaest godina posle Šekspirovog *Sna letnje noći*, U Džonsonovom *Oberonu* pojavio se kao prerušen u »vilinskog princa« prestolonaslednik, mladi Henri.

Najobavezniji, najčešći i najpopularniji »lik« kako dvorske tako i svadbene maske bio je Kupidon. Na slici koja predstavlja svadbenu masku na dvoru Henrija Atona iz 1572. godine, gosti koji sede za trpezom posmatraju povorku od deset Kupidona, pet belih i pet crnih, koje prate Merkur, Dijana i njenih šest nimfi.

Od rane tјudorovske maske do refiniranih iluzivnih maski Iniga Džonsa, Kupidon sa zlatnim krilima uvek ima istu odeću i nepromenljive rekvizite: luk i tobolac sa strelama. Taj Kupidon s prevezom na očima, ili i bez preveza, streljao je iz luka i pogadao drugu pastiricu nego što je nameravao, ili je naprosto promašivao:

Al' videh kako mladog Kupidona
Vatrena strela utrnu na čednim
Zracima vlažnog meseca, dok mirno
Kraljevska minu sveštenica dalje. (II, 1)

Ali taj renesansni Kupidon, koji se u pesničkom diskursu *Sna letnje noći* pojavljuje osam puta pored tri puta pomenute Venere, ima u fabuli i na sceni drugačije ime, drugačiji kostim, drugačiji jezik i drugačije atribute. Kupidon je »poengležen« ili »preveden« u Puka, ili Robinu-Drugara. Amrovu strelu zamenila je narodna ljubavna vodica. U mitološkoj poetici ovaj ljubavni sok uzet je još iz cveta koji je pocrveneo od Kupidove strele, dok je na sceni to već sok iz trave, kojim Puk prska u oči uspavanih ljubavnika. Taj »ljubavni sok« možda je Šekspir pronašao u Montemejerovoj *Dijani*, ali je poetsku metaforu preveo na vizuelni znak, na veoma izrazitu i grubu pozorišnu metaforu. »Taj cvet devojke zovu ljudbrag« (II, 1), pravo ime toga cveta jeste »love-in-idleness«. Bio je to dan i noć.

Ali u *Snu letnje noći* ne postoji jedan, nego dva Sveta: ljubavni sok, i sok koji uništava njegovo dejstvo; opozicija »slepog Kupidona« i Kupidona »bezočnog oka«, prevedena je na mitološku opoziciju cvetova;

Pupoljak dijanin satire
Amorova cveta vatre. (IV, 1)

Platonsko jedinstvo Ljubavi i Čistote oličava Venerin preobražaj u devičansku Dijanu. Tu promenu znakova neoplatonisti su izvodili iz jednog stiha Vergilijeve *Eneide*, gde se Venera pokazuje Eneju kao Venera s lukom — oružjem device, *virginis arma*. »Po običaju lovčaca o računici joj i strijela«, kako to prevodi Bratoljub Klaić (I, 318). U toj semantici amblema, luk, koji je oružje Amora i oružje devičanskih Amazonki, postaje posredovanje između Venere i Dijane. Sklad luka, kako je zaključivao Piko dela Mirandola, jeste »sklad u neskladu« (*harmony in discord*). Iz sjedinjavanja Amra i Psihe, grubo prekinutog na zemlji, rodila se na nebu kći Naslada; iz preljubničke veze Marsa i Venere rodila se kći Harmonija, ponavljali su neoplatonisti za Ovidijem i Horacijem, postoji *concordia discors* i *discordia concors*.

Za elizabetanske pesnike i kostimologe koji su pripremali dvorske maske i proslave, te neoplatonske promene ikona i amblema neočekivano su dobile izuzetno značenje. Elizabeta je bila Devičanska Kraljica; preobražaj Venere u Dijanu dopuštao je da se Elizabeta istovremeno proslavlja pod imenom Cintije-Dijane, i Venere-boginje-ljubavi. I čak pod imenom Junone. U Parisovom vrtu, izlagao je *Eroici furori* Đordano Bruno, jabuka dodeljena najboljoj boginji simbolično je data svim trima boginjama; »jer u svojoj božanskoj suštini sva savršenstva su međusobno jednaka, pošto su beskonačna.«

Džordž Pil mora da je čitao Bruna. U njegovom *parisovom sudu* (*ARRAIGNEMENT OF PARIS*), prvog od sačuvanih engleskih pastoralna s pevanjem i igranjem nimfi i pastirica, Paris dodeljuje jabuku Veneri, ali kada se Dijana obraća sudu bogova na Olimpu, zlatna kugla se uručuje prisutnoj u dvorani Elizabeti, »kraljici druge Troje«. Nimfa Eliza je »Junonina vršnjakinja« i »Jednaka s Minervom«:

Krasna i divna k'o Kraljica Ljubavi,
Čedna k'o Dijana u željama čistim. (V, 1)

U Ovidijevim *Preobražajima* Titanija je jedno od Dijaninih imena. Titanija u *Snu letnje noći* pojavljuje se bez luka, i luk je amblem Hipolite, kraljice Amazonki. Ali u prvoj sceni prvog čina u svojoj prvoj republici Hipolita govori o drugom luku:

pa će mesec mlad
Ko srebrn luk na nebu tek izvučen,
Gledati naših svečanosti noć. (I, 1)

Mlad mesec, kao i slovo D, izgleda kao zapet luk. U znaku meseca, »koji upravlja vodom« (II, 1), jeste titanija; njena noćna uživanja su »pirovanja na mesečini« (II, 1). U tome poetskom diskursu luk i mesečev srp oroduju međusobno Hipolitu i Titaniju, kraljicu Amazonki i vilinsku kraljicu. *San letnje noći* je u svome jezičkom sloju jedno od retkih i nesumnjivih remek-delâ manirizma.

U *Lilijevim dvorskim komedijama*, u *masci*, u *svečanostima*, nije bila pokazivana samo alegorična zamena mitoloških amblema, koje će nešto kasnije Ben Džonson nazvati »hijeroglifima«. Grčka Arkadija polako je iz Italije prelazila u Englesku. Mitski likovi i teme lako su se prilagodavali pastoralnoj stilizaciji. Ali u pastoralu »kraljica čarobne zemlje« takode je bila alegorija za Elizabetu. Na svečanosti u Elvetemu, gde

je odmah iza dvora, u podnožju šumovitih brežuljaka, bilo načinjeno veštačko jezero u obliku polumeseca, elfovi su pevali o Elizi, kraljici čari, i o Oberonu, kralju elfova.

Svečanost u Elvetemu, trideset milja udaljenom od Londona, održana je u jesen 1591. godine, jedva nekoliko godina pre poslednjih od mogućih datuma *Sna letnje noći*. Ako Šekspir u toj svečanosti čak i nije učestvovao, pripremali su je pesnici i muzičari s kojima je on bio u prijateljstvu ili koje je barem poznavao. Čak je i odstupano, i to u tri izdanja, kvarto s libretom i tekstovima, pesama i songova ove četvorodnevne predstave u čast Elizabete I. Oberon, Titanija i elfovi nisu ušli u Šekspirovu komediju iz starih romana, nego iz elizabetanske maske i svečanosti.

U maskama i dvorskim pastoralama, među mitološkim likovima uvek se pored Kupidona nalazi Merkur. U *Snu letnje noći* čini se da je mesto namenjeno Merкуру — prazno. Ali Merkur nije samo *psychopompos*, »predvodnik duša« koji, kao posle njega Puk i zatim Arijel, ljudima daje i oduzima san. Hermes-Merkur istovremeno je zavodnik. Zavodnička figura je najnepromenljivija, najopštija i najtrajnija u svim mitologijama i u folkloru svih naroda. Zavodnik je posrednik između bogova i ljudi, između gore i dole, ali posrednik posebne vrste: on zavodi bogove i obmanjuje ljude. Oličen je pokreta i promenljivosti. Prekorajućeg granice i ruši hijerarhije. Sve okreće naglavce, ali u tome svetu unaopako iz haosa se rada novi red i biva obnovljena suština i trajnost života.

Svak sa svojom dikom,
Da krivo nije nikom;
Svak na svoju bedeviju,
Za zdravlje vas sviju!

(III, 2)

U začudujućem i ushićujućem sinkretizmu *Sna letnje noći* Puk je istovremeno »prizemljenje«, prevod »na dno«, prevodenje Kupidona i Merkura na glumce karnevala. Harlekin, Luda i *Lord of Misrule*, Majstor Nereda, koga povremeno nazivaju i Opatom Nerazumnosti, spadaju u pozorišnu porodicu Zavodnikâ. Pukova »neslana šala« — »Nasadih /mu/ glavu magareću« (III, 2), što bi doslovno bilo »magareća kapa« — izvodi se iz najstarije tradicije narodnog praznika: prerusavanja povezanog s crnjenjem ili beljenjem lica, ili stavljanjem grotesknih i životinjskih maski, kao što se još i danas često vidi o Bogojavljenju, Pepelnickoj sredi ili o Svetom Valentinu uveče.

Ali nasadivanje magareće kape na Vratilovu glavu nije tek bilo samo pozorišno ponavljanje podsmeha i šala iz Praznika Ludâ, nego tu postoji još i drugi jedan, isto tako opšti obred narodnog praznika. Prostak, »stvar niska i zla«, biva krunisan za kralja karnevalskog podsmeha, da bi ga uskoro posle kratke vladavine tukli, ismevali i svrgli ga s prestola. Kao što opijenog kotlokrpu Kristofera Slaja uvode u dvor u *Ukroenoj zloći* (među svojim drugovima *Vratilo je takode imao »atinskog« kotlokrpu Njušku*), *Vratilo biva uveden na Titanijin dvor, gde će mu isplesti venac od ruža kao krunu na glavi, a Kraljičine sluge će ispunjavati sve njegove prohteve. I kao Slaj i svi kraljevi karnevalskog podsmeha, koji se ismejani vraćaju u svoje prvobitno stanje, on će se probuditi iz svoga sna, u kome se pokazalo da je bio samo magarac.*

Kako u tradicionalnim predstavama *Sna letnje noći* u kojima je boravak preobraženog Vratila na Titanijinom dvoru bio pokazivan kao »romantična« basnoslovna priča, tako i u predstavi Pitera Bruka i njegovih brojnih podražavalaca, gde je pokazana pre svega Titanijina opčinjenost čudovisnim falusom (*mea culpa!*), taj karnevalski i mnogoznačni ritual Vratilove pustolovine potpuno se izgubio. Čak i izgledni Lucij u magarećoj koži kod Apuleja bio se začudio seksualnoj spremnosti korintskih gospe koja »skide sve haljine... dobro se namaza mirisnim uljem« i milovaše ga veštije nego što u »javnim kućama ljube prostitutke«. Vratilo je najviše cenio to što se prema njemu odnose kao prema velikom gospodinu, i više od telesnih draži Titanijinih zanimalo ga je šta će dobiti da jede. Slovacki je u *Baladini* odlično ponovio humor te scene.

U Vratilovom preobražaju i u njegovim scenama s Titanijom ne sreću se samo visoko i nisko, metafizika i fizika, dve poetike i dva stila, nego i dve pozorišne tradicije i dva različita tipa prazničnih slavljâ: maska i dvorska svečanost s narodnim prerusavanjem i karnevalskim izokretanjem sveta naglavce. U maskama i svečanostima, doduše, »dostojne« likove ponekad su pratili Varvari, Divlji ljudi, Ribarke i Piljarice, a na svečanosti u elvtamu čak se pojavio »ružni« Nerej koji je plašio dvorske dame, ali prvi put u istoriji karnevala i pozorišta Titanija — Dijana — Vilinska kraljica uvela je magarca u svoju senicu od cveća. Taj susret Titanije i Vratila, magarca i karnevalskog kralja, početak je moderne komedije.

V

Prelaz iz noći u dan u *Snu letnje noći* jeste muzički interludij: »Čuju se rogovi. Ulaze Tezej, Hipolita, Egej i pratnja« (didaskalija, IV, 1). U poetskom diskursu sviranje lovačkih rogova, lavež pasa i odjek koji se razleže po brdima, preveden je na muzičku opoziciju, kao u platonovskoj tradiciji između nesklada i sklada. Ali karakteristično je da u toj opoziciji između noći i dana Tezej i Hipolita ne određuju kao disonansu noć, nego baš muzičku orkestraciju zore. Za Tezeja taj nesklad obeležava »kako spleće se i sliva hor pasa, dok se planina odziva« (IV, 1). Hipolita odgovara: »Nikad nisam nesklad skladniji ni grmljavinu sladu slušala«. Tek nekoliko stihova dalje, kada probuđeni iz »sna« Lisander i Demetar kleknus Tezeju pred noge, »nesklad« noći pretvara se u »sklad« dana: »Znam, vas dvojica ne trpite se jer ste suparnici: otkud sad ova porodi se sloga« (IV, 1).

Oba termina opozicije: »sklad« i »nesklad« Tezej će povezati tek tada kad mu Filostrat, majstor ceremonije, uruči »program« zabave koju će prirediti »atinske« zanatlije«

»Dosađno kratka, strašno žalno smešna
Igra o mladom Piramu i Tizbi.«
Žalna a smešna, dosađna a kratka!
To je vruć led i nevidovni sneg.
Kako taj nesklad da se uskladi?

(V, 1)

Ovaj novi *concordia-discors* — sloga nesloge — jeste tragikomedija, i čestiti gospodin Dunja daje njenu dosta dobru definiciju kada svojim glumcima saopštava kakav će to komad igrati: »Pa, boga mu — naš komad vam je strašno žalna komedija i užasno grozna smrt Pirama i Tispe« (I, 2). Iako samo atinski tesar, gospodin Dunja je, kako se vidi, bio sasvim pristojno načitan kad je reč o engleskom pozorišnom repertoaru, i naslov svoga malog komada sačinio je po ugledu na Edvardsovu »novu tragičnu komediju« *Damon i Pitija* (1564), ili po uzoru na Prestonovog *Kambisa*, »žalosnu tragediju, punu velike veselosti« (1569).

Taj način sastavljanja naslova, tradicionalan i očito podsticajan za čitaoc, uveli su štampari za plakate i naslovne strane Šekspirovih kvarto izdanja: *Komična povest Mletačkog trgovca i Najizvršnja i najžalosnija tragedija Romea i Julije*. Taj poslednji podnaslov savršeno bi odgovarao i za predstavu o Piramu i Tizbi. O sličnosti te povesti koju je opisao još Ovidije, s renesansnom pričom o Romeu i Juliji («strogost roditelja dovela je Pirama i Tizbu do žalosnog kraja, Romea i Juliju do prerane smrti») — pisalo se još blizu dvadeset godina pre Šekspirove tragedije o Ljubavnicima iz Verone i komedije o Ljubavnicima iz Atine.

Ne znamo i verovatno nikad nećemo saznati koji je komad — *Romeo i Julija* ili *San letnje noći* — Šekspir napisao ranije, ali istorija sveta i istorija književnosti uče nas da *opera buffa* ponavlja lica i uloge *opera seria*. »Najžalosnija komedija« pokazana je u *Snu letnje noći* dva puta za vreme pozorišne probe, i tek potom, u petom činu, kao predstava na Tezejevoj svadbi. Burleska i parodija nisu samo u tekstu: u dijalogu i pevanim »žalopjkama«; »najžalosnija komedija« o dvostrukom samoubistvu Pirama i Tizbe jeste tragedija Romea i Julije koju su odigrali klovnovi. Burlesku čine glumački postupci. Zid razdvaja ljubavnike, i samo kroz »rupicu«, »pukotinu«, »razmak«, mogu da guću, da se dotiču i ljube. Nepristojnosti te scene istovremeno su naivne i grube kao u školskim šalama i podsmevanjima kada se skaredna značenja pridaju nevinim rečima. Mnogo su vulgarniji gestovi.

Granični zid igra Njuška, kotlokrpa, i u skladu s Vratilovim uputstvima, koji se umešao i u režiranje, imao je raširene prste — »On neka ovako drži prste« (III, 1). Ali kakav je tu trebalo da bude gest? Ni tekst, ni didaskalija: »razmiče prste«, nisu uopšte jednoznačni. »Pukotina« sa slovom V od kažiprsta i srednjeg prsta može da bude uspravna ili vodoravna. U skladu sa glumačkom tradicijom devetnaestog veka Zid je ispružio ruku i širio prste da bi ljubavnici mogli između njih da se poljube. Ali to je mogao da bude i sasvim drugačiji gest. U elizabetanskom pozorištu klovnova Zid je, kao što je nedavno utvrđeno, stajao raskrečen i širio prste između nogu. Tako sam video odigranu tu scenu u Pozorišnoj školi u Krakovu. Kod Šekspira: »*And this the cranny is right and sinister*«, preveo bih: »I tu je pukotina od desne do leve«. Njuška, iako je bio »atinski« kotlokrpa, liznuo je malo latinskog ili talijanskog, i znao je šta znači »sinister«.

Romeo nije mogao čak ni da dotakne Juliju kad se nagnula sa zaklonjenog balkona na spratu svoga doma. Scena sa Zidom («Cmokni me sad kroz rupu gadnog zida«, V, 1) jeste prevod »na dole«, na nisko i vulgarno, balkonske scene iz *Romea i Julije*.

Samoubistva u toj »najžalosnijoj komediji« idu istim redom kao u *Romeu i Juliji*. Ali Tizba, Julija iz burleske, probija se kanijom od Piramova mača. I to je gotovo sve što pouzdano znamo o postavljanju *Sna letnje noći* za Šekspirova života.

Ljubavnici iz Tezejeva dvora nisu u svome noćnom pohodu naišli na lava, kao Piram i Tizba u toj istoj šumi pored Atine, ni na groznu lavicu kao Oliver i Orlando u veoma sličnoj Ardenskoj šumi u *Kako vam drago*. Ali pretnja smrti nadnosila se nad ljubavnicima od samog početka: »Ili života da se lišite, ili da se muškog društva zavetom zanavek odrećete«, (I, 1), govori Tezej Hermiji. Ljubavni zanos uvek priziva smrt kao partnera. Hermija govori Lisanderu: »Ili će smrt me snaći, ili ću tebe ovog časa naći« (II, 2). Lisander kaže o Heleni: »Kuju volim koliko dušu volim svoju« (III, 2). Helena veli o Demetru: »Ako mom životu kraj učiniš rukom dragom« (II, 1); i ponovno: »kriva sam donekle sama za to, a to će ispraviti ili uklanjanje brzo ili smrt« (III, 2). Čak i san »olovnih nogu (...) i sablasnog krila« jeste »mrtački« (III, 2).

U tome višeglasju ljubavnog ludila nema više ni mitoloških doslikavanja Kupidona s njegovim strelama, ni Amorove neoplatonističke metafizike s »netelesnim okom«. Na jeziku zemaljske želje glas je oko koje vidi blizinu drugog tela, i ruka koja seže za drugom rukom da bi oborila ili ubila.

Jezičko polje »smrti« prisutno je u blizu pedeset stihova *Sna letnje noći*, i podeljeno je skoro sasvim određeno između događaja u šumi i pozorišta u pozorištu na Tezejevoj svadbi. O ubijanju govori se u trinaest stihova, o »bolesti« — u šest stihova. U *Snu letnje noći*, koje su toliko puta nazivali najvrednijom od Šekspirovih »veselih komedija« o ljubavi — »ljubljenje« se pominje jedva šest puta, »radost« (»joy«) — osam puta, a »sreća« (*happiness*) — ni jednom.

Događaji u šumi i noći uoči venčanja samo su prva od nenadanih otkrića u *Snu letnje noći*, glavna radost je komad koji pripremaju klovnovi za svadbu. U obe »radosti«, onaj u šumi i onaj u Tezejevom dvoru, glavni glumac je Vratilo. Preobražen u magarca dok je u šumi probao svoj ulogu, on »umire« na pozornici kao Piram, samo da bi ga Tezej nazvao magarcem: »Pomoću kakvog vidara on može i da se povрати, pa da dokaže da je zvezda od magarca«.

(V, 1).

Ako se Vratilovi preobražaju u šumi i u dvoru čitaju sinhrono, kao što se čita muzička partitura, ili ako »strukturno« biva naslojen jedan

na drugi »mili momak«, kako ga drugovi zovu, u dvema svojim ulagama — magarca i Pirama — spava s Kraljicom Vila, biva krunisan i lišen krune, umire i vaskrsava me na sceni. Reditelj noćnih zbivanja u šumi bio je Puk, Kralj Nereda., Intermedijum o Piramu i Tizbi izabrao je za svadbenu svečanost Filostrat, majstor ceremonije. U *Snu letnje noći*, koji se izvodi kao intermedijum na aristokratskoj svadbi, intermedijum koji su izveli »atinski« zanatnici, jeste pozorišna paradigma Šekspirove komedije. *San letnje noći* ima »kutijastu« kompoziciju, mala »kutija« ponavlja veliku, kao u ruskoj lutki u čijoj sredini se uvek sadrži manja lutka, ista kao ranija, samo manja.

Gruba i silovita razmena ljubavnica tokom jedne noći, i noć uoči venčanja provedena s »čudovištem« ne izgledaju kao najprikladnija tema za svadbenu predstavu. Kao što ni burlesko samoubistvo antičkih prauzora Romea i Julije nije bilo baš najprikladnija tema za svadbenu svečanost kneza Tezeja. Noćni doživljaji Titanije i četvoro mladih ljudi iz dvora bivaju na kraju »poništeni« u svojoj realnosti i priznati da su bili samo neprijatan san.

Rešeno je da »drugačije se više ne sećaju noćasnih ovih zbitija, do kao svirepih muka jednog pustog sna« (IV, 1). »Najokrutnijoj smrti Pirama i Tizbe« takođe će biti oduzeta svaka važnost i ozbiljnost. »Tako nešto prosto još nikad nisam čula«, kaže Hipolita (V, 1). Semjuel Pips će u svome dnevniku pod datumom od 29. septembra 1662. godine ponoviti gotovo od reči do reči Hipolitino mišljenje: »najgluplji je to i najbesmisleniji komad koji sam ikad video«.

Najznačajniji je ipak Tezejev iskaz na početku poslednjeg čina, još pre nastupa klovova:

Umobolnik,

Ljubavnik, pesnik — to su ti stvorenja sazdana sva od uobrazilje.

(V, 1)

Tezejeve reči, slično kao i Helenin monolog u prvoj slici I čina — izgovara glumac koji igra lik, ali one nisu glas samog lika. One su glas u poetskom meta-diskursu, čija su tema »snovi« i *Snu letnje noći* i sam *San letnje noći*. I kao u Heleninom monologu, vraćaju se u njemu neoplatonske opozicije.

U svome delu *De amore* Fičino je razlikovao tri vrste »božanskog ludila« — *forur divins-a*: »nadahnuto ludilo pesnika«, »ushit proroka i zanos mistika«, i najzad, »zanesenost ljubavnika«. Dodavao je uz njih još Platonu tuđu četvrtu kategoriju »uzleta« i svete ludosti — najviši zanos — dobrovoljnu smrt (*furor amatorius*).

Ali mnogo važnije od navođenja neoplatonskih klasifikacija »svetog ludila« jeste izokretanje hijerarhija u toj razmeni zakona koje obavlja Tezej-Šekspir.

Dok pesnikovo oko, kovitalno

Bezumljem divnim, šiba pogledom

Čas s neba zemlji, čas sa zemlje nebu;

Pa kako mašta ovaploćuje

Vidove stvari nevidenih još,

Njih pesnikovo pero pretvara

U lik i oblik, ime dajući

I određeno mesto boravišta

Vazdušnom ničem.

(V, 1)

Nasuprot »nadahnutom ludilu« platonskog pesnika, Šekspirovo pero senkama »vazdušnog ničeg« daje zemaljsko ime i nalazi njihovo mesto na zemlji. Neoplatonističke »prorodke« i »mistike« u tome Tezejevu iskazu zamenjuje »ludak« koji »davola vidi tolko koliko u svem ih paklu prostranom nema« (V, 1), a ljubavnici umesto lepe Jelene biraju crne Ciganke. Sva trojica, umobolnik, ljubavnik, pesnik, slični su u toj Tezejevoj karakteristici Don Kihotu, koji se takođe prepuštao fantazijama, »*airu nothing*«, senkama lutajućih vitezova davao ime i adresu — »mesto boravišta«, i koji je u prljavoj sudoperi iz *Tcboze* video Dulsineju, i popot Šekspirova ludaka što »u mečku džbun preobrazi« (V, 1), napadao kopljem vetrenjače, smatrajući ih čarobnjacima i jurišao na mešine s vinom, misleći od njih da su razbojnici.

Zaljubljenici, kao i ludaci,

Imaju mozak tolko razbuktan

I fantaziju tolko stvaralačku

Da vide više no što ikad može

Da vidi razum hladni.

S poljskog: Petar Vujičić

(nasviće se)