

Marko Uršič

**»Ljubezen, s trakom čez oči,
na slepo pravo pot na cilj hiti«**

Esej o *Romeu in Juliji*

Najprej si priključimo v spomin zadnja verza Shakespearove žaloigre. V Župančičevem prevodu: »Ni dveh, ki užila srečo sta bolj zlo / kot Julija in z njo njen Romeo.« Ali v Jesihovem prevodu: »Bolj bridke zgodbe o ljubezni ni, / kot je o Romeu in Juliji.« V izvorniku je uporabljena beseda *woe*, ki pomeni globoko bol, žalost, gorjé. – O tem, da gre za pravo žaloigro, za resnično *tragedijo*, najbrž ni treba izgubljeni besed. Spričo tragičnega konca je očitno, da je Romeova in Julijina ljubezen njuna »zla sreča«, bridkost, gorjé ... toda ob tem se nam utrne čudna misel, da tako silna ljubezen, ki se dopolni šele v smrti, morda ni nič manjše zlo, recimo, od Hamletove in Ofelijine (ali Learove in Cordelijine) zle usode. Ampak ta misel se nemudoma zaustavi ob vprašanju: kako, nič manjše zlo? Sledi namreč ugovor: to že ne bo držalo, saj je zgodba o Romeu in Juliji »v bistvu« ljubezenska drama o véliki, četudi tragični ljubezni, ne pa o maščevanju, norosti in podlosti, kvečjemu o človeški slepoti. A tudi ta slepota, krvavo sovraštvo med Montegi in Capuleti, je zgolj »okvir« nečesa višjega, močnejšega: neustavljive ljubezni med mladima dušama, med njunima v prebujeni čutnosti gorečima telesoma. Toda tolažba, da je »idealna« ljubezen varno zavetje pred zlom, ne daje prave utehe, kajti katarza te drame ni v sami ljubezni, ampak v smrti, natančneje, v smrtni ljubezni ali v ljubezni-k-smrti: *eros–tanatos* se izkaže kot neizogibna prepletenost ljubezni in smrti, še več, kot njuna izvorna istost.

Ob misli na večna, idealna ljubimca Romea in Julijo običajno spregledamo, da se v sami srčki njune ljubavne strasti, ne samo v nesrečnem družbenem »okviru«, skriva temà, ki se razkrije in obenem razsvetli šele s smrtjo, z izničenjem njune čutne, zemeljske ljubezni. Romeo in Julija v zahodni kulturi literarno posebljata idealno ljubezen in v dobrih štirih stoletjih po prvi uprizoritvi Shakespearove drame je njun mit popularen malone do razglašeniosti, saj zmeraj znova, ne le v literaturi in umetnosti, ampak tudi v vsakdanjosti (pomislimo samo na valentinovo) neti čustva v srcih mladih ljubimcev, ki si prisegajo zvestobo do groba in onstran, tja do večnosti. Mi »starši«, ki sicer nočemo pozabiti ognja svojih mladih ljubezni, pa se včasih vendarle ozremo nazaj in se vprašamo: kako to, da je tragični mit o Romeu in Juliji obveljal za najvišji ideal ljubezni? In dalje: kako to, da naša vesela in nič manj kot nekdanj zaljubljena mladina, ki rada brezbrizno poseda, denimo, pri *Romeu* ali *Juliji* na Starem trgu v naši prestolnici, najbrž nikoli niti ne pomisli na grozljivo temò Capuletove grobnice, v kateri sta si Julija in Romeo vzela življenje, da bi ostala skupaj v smrti? Seveda je prav, da mlade ljubezni ne mislijo na smrt, toda če kultura tolikokrat »citira« Romea in Julijo, je vendarle čudno, od kod izvira vsesplošna pozaba, zabris – ali morda, kot bi rekli psihoanalitiki, »potlačitev« – tiste groze, ki veje iz Shakespearove tragedije? Gre pri tej pozabi zgolj za površne preobrazbe starega mita, ali pa je smrt v samem temelju »idealne ljubezni«?

Na to vprašanje pritrdilno odgovarja Denis de Rougemont v svoji znani, tudi v slovenščino prevedeni knjigi *Ljubezen in Zahod* (prva izdaja 1938). Rougemont, eden izmed utemeljiteljev sodobne Evropske skupnosti, ki naj bi jo povezovala ne le ekonomija, ampak tudi skupna duhovna zgodovina, se v svoji analizi zahodne ljubezenske mitologije, predvsem literarne, osredinja na mit o Tristanu in Izoldi. Rougemont povezuje in primerja mitična srednjeveška ljubimca z drugimi slavnimi literarnimi zaljubljenici, pri tem pa se – kar je dokaj nenavadno – komaj v nekaj vrsticah dotakne Romea in Julije, čeprav imata s Tristanom in Izoldo gotovo precej skupnega, od nesrečnega »družbenega okvira«, ki preprečuje, a ne prepreči njune ljubezenske združitve, do čarobnega napoja, ki opravi svojo usodno vlogo (čeprav na različen način: v prvem primeru na začetku, v drugem na koncu), predvsem pa je mitoma skupna »sveta poroka« ljubezni in smrti. Rougemont kritično piše: »Ljubezen in smrt, pogubna ljubezen: resda

to ni vsa poezija, je pa vsaj vse tisto, kar je priljubljeno, kar je v naših književnostih najbolj ganljivo; in v naših najstarejših legendah in najlepših pesmih. Srečna ljubezen nima zgodovine. So zgolj romani o usodni ljubezni, to je, ljubezni, ki jo ogroža in obsoja življenje samo. Zahodna lirika ne povzdiguje čutnega užitka in ne plodnega miru zakonskega para. Bolj povzdiguje ljubezensko strast kakor izpolnjeno ljubezen. Strast pa pomeni trpljenje. To je najpomembnejše« (Rougemont, str. 11-12). Seveda ostaja vprašanje, kaj sploh je srečna, izpolnjena ljubezen. Če je njena nujna sestavina čutni užitek, ga Romeo in Juliji ne manjka, čeprav ga použijeta tako rekoč v enem samem gorečem poljubu in v enem samem strastnem objemu njune za obljubljeni večnost preveč minljive poročne noči. Romeo je trubadur, ki se mu je želja izpolnila, Julija je njegova »dama«, ki jo je kot »vitez« osvojil, vso, do najgloblje kamrice srca in duše. Pravzaprav pa sta oba še otroka, ki vzplamtita in zgorita v mahoma prebujeni, neustavljivi čutni ljubezni. Trpljenje sledi strasti, v njej sami ga še ni. – Morda ravno ta njuna »izpolnjena« čutnost ne sodi prav dobro v Rougemontovo interpretacijsko shemo »zahodne ljubezni«?

Večina sodobnih bralcev in bralk Rougemontove knjige verjetno zavrača njegove misli o »plodnem miru zakonskega para« ipd. kot preveč konservativne ali krščansko moralistične (čeprav Rougemont ni bil tradicionalni kristjan, prej »personalist«). Toda v našem »naprednem« zavzemanju za »strastno ljubezen« nasproti »zakonskemu miru« vedno znova spregledujemo bistveno razsežnost zahodne ljubezenske mitologije: njeno neločljivo povezanost s smrtjo, še več, nemara celo z vojno, kot trdi Rougemont v enem izmed poznejših poglavij. Zato je zaskrbljen glede prihodnosti naše civilizacije: »Strastna ljubezen: želja po tem, kar nam zadaja rane in nas s svojim zmagoslavjem izničuje. To je skrivnost, ki je Zahod nikoli ni hotel priznati in ki jo je kar naprej potlačeval – in ohranjal! Le malo skrivnosti je bolj tragičnih, in to, da se ohranja, je razlog, da o prihodnosti Evrope sodimo zelo pesimistično« (*ibid.*, 46). Po Rougemontu je zastrta tragika zahodnega človeka ravno v tem, da v svoji najbolj »strastni ljubezni« ne prepozna pogube in usodnega zla. – Ob tem sem pomislil, da bi bilo treba razumeti tisti slavni, žal že skoraj pozabljeni slogan šestdesetih *make love ...* čim bolj dobesedno, nekako takole: »Ljudje, resnično se ljubite, čutite se, ne pa, da venomer sanjate o neki usodni, popolni, večni ljubezni, o ljubezni-k-smrti!« Kajti v tisti véliki, sanjani, nikoli dopolnjeni ljubezni je skrita želja po smrti, izničenju mene in tebe, vseh nas kot živih, osebnih bitij. Naj nas le vodi ideal ljubezni, toda če bi se ta ideal uresničil, bi nas pogoltnil s svojim silnim plamenom.

Najbrž se res ne moremo povsem strinjati z Rougemontovim pesimizmom in kritiko zahodnega mita o ljubezni, po drugi strani pa tudi ne moremo povsem mimo nje, saj je v tej kritiki nedvomno vsaj ščepec resnice. Sicer pa v knjigi *Ljubezen in Zahod* Rougemont preveč na kratko opravi z Romeom in Julijo verjetno tudi zato, ker v njuni drami ni ljubezenskega trikotnika, tako kot v jedru mita o Tristanu in Izoldi (in kralju Marku) – za Rougemonta pa je ravno glorifikacija ljubezenskih trikotnikov v zahodni literaturi ena izmed naših glavnih »zablod«. Toda, ali v *Romeu in Juliji* res ni nobenega »trikotnika«, niti v prenesenem pomenu? Julia Kristeva je v svojem eseju o Romeu in Juliji pod naslovom »Par v risu ljubezni in sovraštva« zapisala naslednjo misel: »Senca tretjega – staršev, očeta, moža ali žene za zakonolomca – je v mesenem nemiru nedvomno bolj prisotna, kot bi želeli priznati nedolžni iskalci sreče v dvoje. Odvzemite tega tretjega in zgradba se pogosto sesuje, saj ji, potem ko je izgubila kolorit strasti, manjka razlog za željo« (Kristeva, 23). V našem primeru je »tretji« samo sovraštvo med Montegi in Capuleti: ta nesrečni družbeni »okvir« je, sledeč Kristevi, *nujni* pogoj ljubezenski strasti Romea in Julije. Seveda bi bil okvir zgodbe lahko drugačen, vlogo »tretjega« bi lahko imel, recimo, nezdržljiv socialni status zaljubljenec, toda »trikotnik« nastopa pri vsaki véliki ljubezni, četudi je včasih čisto ponotranjen. Tako na primer Roland Barthes, ki v knjigi *Fragmenti ljubezenskega diskurza* (1977) precej piše o Wertherju (spet pa kar nekako »spregleda« Romea in Julijo), v fragmentu »Ljubiti ljubezen« ugotavlja, da nesrečni romantični ljubimec prenaša svojo ljubezensko željo iz nedosegljivega in zato v čutnosti »izničnega« objekta na željo samo: »Želim svojo željo in ljubljeno bitje je samo še njeno orodje« (Barthes, 40). Za Wertherja ima

vlogo »tretjega« bolj kot Lottin mož Albert »ljubezen sama«. Podobno bi lahko rekli za Prešerna in njegovo trubadursko ljubezen do Primičeve Julije, saj se naš pesnik ni nikoli povzpел do meščanskega okna svoje izvoljenke, kakor se je Romeo do balkončka Capuletove Julije. Divja vzajemna ljubezen Romea in Julije je preveč opojno čutna, da bi bila sublimirana v »ljubezen do ljubezni«, kljub temu pa sta ljubimca ujeta v »trojno« igro, ki jo iz ozadja vodi smrt.

Kristevina teoretska diagnoza vloge »tretjega« v ljubezenskem paru je sicer lucidna in zanimiva, vprašljiva pa se mi zdi njena nadaljnja psihoanalitična dekonstrukcija te vloge, s katero reducira tragedijo Romea in Julije na preveč shematične freudovske formule (Ojdipov kompleks, očetovo ime itd.). Pri tej redukciji se navezuje na nekatere sicer pomembne besede iz drame, ki pa so izrečene v drugačnem pomenu in kontekstu, na primer, ko Julija reče Romeu: »Samo ime je tvoje moj sovražnik; / ti bil bi ti, čeprav ne bil bi Monteg. / Kaj pa je Monteg? Roka, noga ni, / obraz ni, niti kak drug del človeka« (Shakespeare, II/2). V Kristevini interpretaciji je po mojem mnenju sporna tudi njena zamisel, naj bi se »paru približali s strani sovražstva« (Kristeva, 24), zlasti demoniziranje same Julije, češ da gre v njeni ljubezni do Romea hkrati za nezavedno sovražstvo, kar kritičarka spet utemeljuje z iztrganimi citati, na primer s tistim, ko Julija pravi: *My love sprung from my only hate!* (Shakespeare, I/5; res pa Župančič tega verza ni prevedel dovolj natančno: »Ljubezen, sredi srda [sovražstva] si pognala!«). Po Kristevi naj bi se v teh besedah skrival »simptom« Julijinega nezavednega sovražstva do Romea, namreč ne samo *prej*, ko je bil zanjo le eden izmed sovražnih Montegov, ampak tudi *potem*, ko ga je že poljubila in vzljubila. Za teoretsko psihoanalizo je značilno, da pogosto išče simptome »bolezni« tam, kjer jih skoraj zagotovo ni.

Če govorimo o sodobnih interpretacijah mita o Romeu in Juliji, ne moremo mimo (vsaj) dveh »kulturnih« filmov na to temo: Zeffirellijevega iz leta 1968 in Luhrmannovega iz leta 1996. Prvi je klasična filmska mojstrovina iz časov, ko je bil film še *art* (v glavnih vlogah nastopata Leonard Whiting in Olivia Hussey), drugi pa je nekakšen *hardcore* muzikal nove generacije, za katero je film predvsem spektakel, ki naj fascinira oči in ušesa. Luhrmann je popolnoma posodobil slavni mit: »degradirana« tragedija se dogaja v mestu Verona Beach na Floridi, Montegi in Capuleti so mafijske družine, pobijajo se seveda s pištolami, mladi norijo s *fancy* avtomobili, najstniška igra se mahoma sprevrže v krvavo rihto itd. – sicer pa »bistvo« mita ostaja isto: *presežna* ljubezen Romea in Julije (igrata ju najstnika Leonardo DiCaprio in Claire Danes). Temu filmu je bila malce podobna, čeprav ne tako radikalna posodobitev, predstava *Romea in Julije* v ljubljanski Drami leta 2002 v režiji Dušana Jovanovića (v glavnih vlogah Gregor Baković in Polona Juh). Takrat je Peter Kolšek v gledališki list pod naslovom »Ljubezen v času tehnične reprodukcije« zapisal o Luhrmannovem filmu tole zanimivo in lepo misel: »Romeo in Julija sta degradirano okolje svoje zgodbe použila kot hrano, s katero se krmi transcendenca« (Kolšek, 22). – Pri teh posodobitvah mita pa kljub njihovi nedvomni zanimivosti in »aktualnosti« manjka nekaj bistvenega: mit sam. Zato v Luhrmannovem filmu zvenijo Shakespearovi verzi vse bolj čudno in mizansceni neprimerno, čim bolj se približujemo mitičnemu vrhuncu tragedije, na koncu pa jih sploh ne moremo več smiselno lepiti na eskalirano hollywoodsko scenografijo, v kateri se črna groteska križa s ceneno romantiko. Pravzaprav je ta film kljub svoji še včerajšnji kultnosti dandanes že precej *passé*, vsekakor bolj kot trideset let starejši Zeffirellijev, ki priča o odpornosti klasike proti nenasitnemu hlastanju (post)modernosti.

Mimogrede se lahko vprašamo: kakšen pa bo tretji »kulturni« film o Romeu in Juliji, zgodba za naslednjo generacijo, recimo čez kakih dvajset let? Ali bo tedaj kulturna čutnost le še virtualna, mar bosta virtualni tudi ljubezen in smrt? O tem lahko seveda samo ugibamo, najbrž pa ne potrebujemo kakega posebnega preroškega daru za napoved, da se bo naslednji film iz te »serije« dogajal v nekakšnem 3D-kiberprostoru, kamor se film, ki je navsezadnje »umetnost iluzije«, vse bolj seli. In še nekaj se lahko vprašamo, če premišljujemo o Romeu in Juliji v prihodnosti: morda pa bo novi, še bolj razosebljeni »tretji« postala sama *virtualna realnost*? Se pravi, od današnje še

bolj »degradirana« realnost – vsaj če gledamo svet s čutnimi očmi in iščemo bližino drugih bitij v čutnem dotiku, ki nam je dan z utelešenjem, med rojstvom in smrtjo.

Ob koncu tega eseja pa se za hip vrnimo k enigmi »idealne ljubezni«, ki nam jo zastavlja Shakespearova žaloigra o »zli sreči« Romea in Julije. Ameriški literarni teoretik Harold Bloom je o tej drami zapisal: »Shakespeare je odkril formulo, da seksualna ljubezen postane erotična, ko jo prekriža senca smrti« (Bloom, 89). Nemara je res najvišja ljubezen tista, ki vzplamti v senci smrti, čeprav že ves čas vemo, da nas vodi v temo. Po drugi strani pa kot živ človek hrepenim po svetlobi in čutim, da je ljubezen *lepša* tedaj, ko se razodeva v svetli, pomladni, »renesančni« luči, tedaj, ko zasije v čutnem veselju, radostnem plesu telesa in duše, daleč od smrti, daleč od teme! (O tem sem pisal v knjigi *O renesančni lepoti*, 2004). Da, svetla ljubezen je gotovo lepša, toda – ali je tudi *resničnejša* od temne ljubezni-k-smrti? Le kako naj to vemo? Vemo pa vsaj to, da je ljubezen nerazrešljiv in obenem odrešljiv paradoks, o katerem govori Romeo že v prvem dejanju, še preden je spoznal Julijo, kot da bi vnaprej vedel za svojo usodo: »Ah, da ljubezen, s trakom čez oči, / na slepo pravo pot na cilj hiti!« (Shakespeare, I/1).

Literatura

Shakespeare, William: *Romeo in Julija*, prevedel Oton Župančič, DZS, Ljubljana, 1968; novejši prevod Milana Jesiha, MK, Ljubljana, 2005.

Barthes, Roland: *Fragmenti ljubezenskega diskurza*, prev. Zoja Skušek, Založba *cf., Ljubljana, 2002.

Bloom, Harold: *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998.

Kolšek, Peter: »Ljubezen v času tehnične reprodukcije«, v: *Romeo in Julija*, gledališki list SNG Drama, Ljubljana, 2002, str. 21-22.

Kristeva, Julia: »Par v risu ljubezni in sovraštva«, iz: *Histoires d'amour*, Pariz, 1983; slov. prev. Diana Koloini v: *Romeo in Julija*, gledališki list SNG Drama, Ljubljana, 2002, str. 23-27.

Rougemont, Denis de: *Ljubezen in Zahod*, prev. Zdenka Erbežnik, Založba *cf., Ljubljana, 1999.

Uršič, Marko: *O renesančni lepoti (Štirje časi – Poletje, I. del)*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2004.