

LJUBAVNI DISKURS U KNJIŽEVNOSTI¹

Sažetak: Ključni element savremenog shvatanja individualnosti jeste naša definicija ljubavi, budući da određenje identiteta podrazumeva samoidentifikaciju a ne više prilagođavanje definisanoj skali vrednosti. Rad će se iz perspektive filozofije poststrukturalizma pozabaviti govorom o ljubavi i fenomenom jezičkih znakova koji otelovljuju postojanost i izrecivost ljubavi na primerima različitih žanrova i autora, od Šekspira do savremenog romana na engleskom i srpskom jeziku.

Jezička igra, retorička obmana i verbalna manipulacija jesu način da se posreduju mehanizmi delovanja društvenog sistema, kulture i politike, a na sličan način se dramatižuje ambivalentnost izražavanja ljubavi kao specifičnog retoričkog izazova: „jezička inflacija“ (T. Iglton) istovremeno demonstrira svojstva ekonomičnosti i artifičijelnosti u jeziku, a govor o ljubavi mami i junaka i čitaoca da projektuju svoju želju u tekst.

Teri Iglton tvrdi da su poredak sveta i poredak reči u stalnom potencijalnom sukobu, te da uređen politički sistem neposredno uslovljava stabilnost jezika. Retorička obmana nastaje zbog toga što se svet i reč ne poklapaju; jezički znak ne otelovljuje pojam, reč ne uspeva da reprodukuje realni svet, te jezik stalno traga za idealnim izrazom između dve krajnosti: minimalizma i jezičke inflacije. Najopasniji je tvrdoglavi, utilitarni pokušaj otelotvorenja reči – a to se otelotvorenje manifestuje kroz pokušaj kvantifikacije ljubavi, čemu će u radu biti posvećena posebna pažnja.

Ključne reči: ljubav, diskurs, retorika, analiza

U delu *Poštanska karta*, Žak Derida je postavio naizgled jednostavno pitanje: „Kad te zovem moja ljubav, da li ja to zovem tebe, ili govorim svoju ljubav?“ („When I call you my love, is it that I am calling you, yourself, or is it that I am telling my love?“ (Derrida, 1987: 8)) Šta pita Derida, u stvari? On pita da li se, *kada govorimo o ljubavi*, obraćamo osobi koju volimo ili pak univerzalnoj, nedeljivoj emociji? Da li je ljubav realno osećanje koje se može posredovati, ili samo projekcija naše imaginacije?

O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi upitao se i američki pripovedač Rejmond Karver, u naslovu istoimene zbirke (*What We Talk About when We Talk About Love*). Karverovi junaci, u modernoj imitaciji Platonove *Gozbe*, dok piju i jedu postavljaju mnoštvo pitanja o prirodi ljubavi koja su prividno manje komplikovana od Deridinih, ali i teže rešiva: oni su najviše začuđeni nad činjenicom da je moguće voleti, pa prestati voleti, i otići u drugu krajnost, u zlo i smrt. Karverovi junaci, zbunjeni, razočarani i nadasve sagoreli od uticaja ljubavi, alkohola i američke istorije, reaguju kao i njihov tvorac koji je jednom izjavio da, ako bi morao da bira

¹ Rad je urađen u okviru projekta 178002: *Jeziči i kulture u vremenu i prostoru*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

ljubavnu tetovažu, bila bi to anatomska slika srca. Taj izbor realne predstave umesto stilizovane slike sasvim je u skladu sa Karverovom minimalističkom poetikom: ne samo da podseća na ogoljenu, denotativnu snagu jezika, već i svodi tematizovanje ljubavi na objektivnu anatomsku sliku, čime nas podseća da je stilizovana slika srca zapravo samo to – stilizacija koja ne odgovara realnosti.

Karverovi junaci zbunjeni su upravo onim stvarima o kojima je jeziku nemoguće da govori, a to su ljubav, zlo i smrt. O smrti nemamo prethodno iskustvo koje bismo pretočili u reč; zlo nas uvek zatiče nepripremljene, jer su manifestacije zla uvek neočekivane i šokantne, te stoga zalaze u područje neizgovorivog; ali ljubav se u modernom svetu u okvirima vaspitanja unapred kodira, unapred opisuje, kao prioritet i smisao, kao svojstvo za kojim tragamo i čije nam je prepoznavanje obećano. Uprkos tome što predstavlja unapred poznat sadržaj, izgleda da je ne možemo oteleviti u rečima. Ne žale se na neiskazivost ljubavi samo obični, maloreki ljudi: srećne ljubavi nemaju istoriju, napisao je Deni de Ružmon u svojoj istoriji ljubavi u zapadnom svetu (De Rougemont, 1983: 15), pokušavajući da kaže da se ni ljubav ni sreća ne mogu govoriti. Džon Don, opet, implicitno objašnjava samodovoljnost i nesvodivost ljubavi kroz sve ono što je domen njene nemoći: u pesmi „Kanonizacija“ podseća nas da ljubav ne izaziva brodolome, poplave i epidemije, pored nje slobodno mogu teći ratovi i parnice.

Jedna od mogućih hipoteza na koju nas, svaki na svoj način navode i De Ružmon, i Džozef Kembel i Karver i Derida, mogla bi se postaviti ovako: o ljubavi se ne može govoriti zato što se ona suprotstavlja poretku stvari; ona nastaje uprkos socijalnom okruženju, koje je inhibira i guši, koje pokušava da je kontroliše i koje njene pobede čini relativnim. Džozef Kembel nas podseća da se sva značenja koja pridajemo ljubavi temelje na poremećenom odnosu između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. U ljubavi se često ono što se može proživeti jedino unutar sebe, dakle simbolički, želi prevesti u fizičko, odnosno u empirijski svet, a tu su prioriteta ljubavi neostvarivi, te se tako stvarala disbalans između pojedinca i društva. Ljubav Tristana i Izolde nesrećna je zato što je neostvariva u realnosti i suprotstavljena važećim društvenim normama; no upravo povest o toj ljubavi prvi put postavlja temu ličnog izbora kao ravnopravnu sa temom političke ili društvene vrednosti braka. Pojam romantične ljubavi, koji se u srednjem veku javlja onda kada i povest o Tristani i Izoldi i trubadurska lirika, neraskidivo je povezan sa pojmom individualizma, i prvi put se tada lično iskustvo kao izvor mudrosti nadređuje dogmi, politici i svakom konceptu društvenog dobra. Specifičnost tematike ljubavi i govora o ljubavi ogleda se upravo u činjenici da se ljubav ne izražava na socijalno prihvaćene načine, pa Džozef Kembel kaže: „Ljubav nema nikakve veze sa društvenim poretkom. Ona je uzvišenije duhovno iskustvo nego društvena institucija kakva je brak“ (Campbell, 1991: 255–256).

Sa nastankom ideje o romantičnoj ljubavi, dakle, nastaje i priznata sfera individualnosti, rađa se vera u valjanost individualnog iskustva. Pravu revoluciju u shvatanju ljubavi dugujemo trubadurima iz dvanaestog veka, jer su oni prvi ljubav predstavili kao lični odnos dve osobe, inaugurišući shvatanje ljubavi kao ličnog iskustva: Eros i Agape do tada su oličavali samo impersonalna osećanja. Trubaduri slave agoniju ljubavi, bolest koju lekari ne leče, ranu koja zaceljuje samo od oružja koje ju je zadalo: „Slavili su život neposredno kroz iskustvo ljubavi kao profinjajuće, sublimne sile, otvarajući srce tužnoj slatkogorkoj melodiji bitka kroz ljubav, teskobu i radost“ (Campbell, 1991: 242).

Strasna ljubav kao sklonost autodestrukciji i suprotnost razumu, ljubavna strast stopljena sa žudnjom za smrću, obeležje je zapadne psihe i pokretač diskurzivnih praksi koje se bave ljubavlju. Uzajamna strasna ljubav osuđena na propast zato što se protivi društvenim normama, kao što to čini ljubav Tristana i Izolde, jeste neka vrsta samouništenja, odraz duboko potisnute žudnja za smrću. No strast koju njih dvoje osećaju nosi u sebi snagu promene koja nadilazi i užitak i bol i ta će se snaga promene osetiti i u svim kasnijim verzijama fatalnih ljubavi: od mitske priče o Piramu i Tizbi, preko Šekspirovog *Romea i Julije*, ili *Troila i Kreside* pa sve do *Orkanskih visova* ili *Velikog Getsbija*.

Likovi ukletih ljubavnika kreiraju se sa manje ili više varijacija, kao pobunjeni individualci koji se bore protiv nametnutih socijalnih okvira; likovi zavodnika, pak, osmišljavaju se kao mešovina pobunjenika i prestupnika. Don Žuan, kog August Štajger naziva „južnjački brat severnog Fausta“ (Steiger, 1904: 1), predstavlja senzualnu stranu ljudske prirode nasuprot metafizičkoj; bezmalo sve evropske književnosti od sedamnaestog veka naovamo obrađuju lik nestalnog ljubavnika i prestupnika, a nakon drame španskog pisca Tirsa de Moline, zaplet će varirati Karlo Goldoni, Mocart, Bajron, Molijer. Lik Don Žuana postaće moderni arhetip i u literaturi, i u scenskim umetnostima. Zanimljivo je da u engleskoj književnosti najmanje ima razvijanja donžuanskog lika, ako izuzmemo primer tragedije Tomasa Šadvela *Libertin*, koja je prvi put izvedena 1676. i iste godine štampana. Mnogi nedostatak Don Žuana u Engleskoj pripisuju činjenici da je Šekspir umro pola veka pre nego što su izvori mogli stići do Engleske: drama Tirsa de Moline *Seviljski zavodnik i kameni gost* štampana je 1630, da bi potom dospela u Italiju, gde su tema i motiv trivijalizovani i tretirani u stilu komedije del arte. Šadvelov *Libertin* jedna je od najsurovijih obrada teme o Don Žuanu, obiluje dvobojima, prolivanjem krvi, raskalašnim zabavama, scenskim efektima grmljavine, bure, prirodnih nepogoda i natprirodnih pojava; u njoj se desi tridesetak ubistava, od čega je deset prikazano na sceni, mnoštvo je zavedenih i silovanih žena, a u drugom činu se čak u jednom trenutku na sceni pojavljuje šest žena koje tvrde da su zavodnikove supruge.

Koliko je obrada teme o Don Žuanu, toliko je i tumačenja, a pored književnoistorijskih i književnokritičkih važna su ona koja temu zavodjenja proširuju na prostor jezičke i pojmovne kodifikacije; relevantan je, svakako, pokušaj teoretičarke Šošane Felman da ovu temu premesti u područje između lingvistike i filozofije jezika □ ona kaže da je Don Žuan mit o skrnavljenju, ali „ne o skrnavljenju žena, već njima danih obećanja; primjerice, bračnih obećanja“ (Felman, 1993: 8). Nemački teoretičar Niklas Luman u studiji *Ljubav kao strast: kodifikacija intimnosti* ukazuje da već u vreme nastanka mita o Don Žuanu uveliko postoji model ponašanja koji predstavlja i orijentir i izvor saznanja o važnosti potrage za idealnim partnerom (Luhmann, 1986: 20). Po njemu, potraga za ljubavlju nastaje iz svesti da postoji odsustvo koje treba nadomestiti, ali nema i obećanja da će se to zaista dogoditi, da će se prazno mesto u srcu popuniti i ispuniti. Potraga za ljubavlju je beskrajna, ostvarenje se uvek odlaže na neodređeno vreme a, po Lumanu, najveći paradoks je u sledećem: ljubav je u stanju da potakne komunikaciju mahom tako što opstaje bez komunikacije. Ljubav se ili oslanja na anticipaciju, ili na prethodno postignuto razumevanje, a jasna, nedvosmislena, otvorena i eksplicitna komunikacija može da joj naudi upravo tako što ta otvorenost, nedvosmislenost i eksplicitnost sugerišu da ipak postoji nešto što nije samo po sebi razumljivo. Luman će nas podsetiti da ljubav komunicira i neverbal-

no – podsetiće nas na govor očiju koji u opisima ljubavi navodno kazuje sve, dok se, opet, u beskrajnim razgovorima ljubavnika kroz verbalni sadržaj ne posreduje nikakva informacija.

Evo kako Luman govori o tom paradoksu ljubavi: „jednom kad se uspostavi autonomija intimnih odnosa i podigne na nivo refleksije, bilo je moguće opravdati ljubav neobjašnjivom *činjenicom da čovek voli*“ (Luhmann, 1986: 20). Ljubav je svoje sopstveno opravdanje, budući da je autoreferencijalni kontekst komunikacije.

Paradoks ljubavi predstavlja se u trubadurskoj ljubavi i kasnije u renesansnom sonetu kao napetost suprotnosti, kao istovremena slast i gorčina, a kako jezik menja poimanje ljubavi, videćemo na primeru Šekspirovih tragedija.

Paradigmatičnosti Šekspirovih komada doprinosi u najvećoj meri univerzalni jezički i komunikacioni kod. O jeziku tragedije pisano je mnogo u modernim kritičkim ključevima, i svaki je naglašavao remetilačku prirodu jezika. Ros McKdonald u tragediji kao formi uočava „autorovu opsednutost umećem jezika da načini štetu, da izvitoperuje i da zavodi na pogrešan put“; svaka tragedija nam, kaže on, jasno ukazuje na rizik od izopačenja jezika i pretvaranja reči u oruđe zla, jer je „jezik veroloman i nepouzdan čak i u rukama dobrih“ (McEachern, 2002: 45). Evidentna je nemoć kritičkog diskursa da jezik tragedije kontroliše, reguliše i dekodira: i sama opaska da je jezik nepouzdan čak i u *rukama dobrih* ukazuje na nemoć pred protejskom prirodom jezika: jezik menja oblik, pa samim tim menja i suštinu rečenog, relativizujući komunikaciju.

Jezik je nepobedivi neprijatelj tragičnog junaka: zaplet *Otela* pokazuje kakvu moć jezik zadobija kada se stavi u službu zla, i pretvori sitne nesporazume u kobne raskole; *Kralj Lir* dočarava razorni učinak opet prividno bezazlenih laskanja i laži; motivima „jezičke inflacije“, „retorike laži“ i ulagivačkog jezika lišenog značenja bavi se i pozna, nedovršena tragedija *Timon Atinjanin*.

Teri Iglton tvrdi da je Šekspirova vera u društvenu stabilnost ugrožena istim onim jezikom koji je formuliše. Retorička obmana nastaje zbog toga što se svet i reč ne poklapaju; jezički znak ne otelovljuje pojam, reč ne uspeva da reprodukuje realni svet, te zbog nemogućnosti da bude fizički adekvatan, jezik stalno traga za idealnim izrazom između dve krajnosti: između malorekosti s jedne i jezičke inflacije sa druge strane – a obe su jednako opasne po poredak. U *Kralju Liru* najveći je problem tvrdoglavi, utilitarni pokušaj otelotvorenja reči – a to se otelotvorenje manifestuje kroz pokušaj kvantifikacije ljubavi.

Šekspirov Lir primer je osobe koja želi da svetu neživih stvari (tačnije, socijalnoj hijerarhiji) prida urođenu kontradiktornost bića: ako čovek može u isti mah imati protivrečna osećanja, da voli i mrzi čak i u ljubavi, onda kralj može da ostane kralj i nakon što se povuče sa prestola i kraljevstvo podeli svojim biološkim naslednicama. Paradoks kvantifikacije ljubavi koja se direktno naslanja na ovo uvođenje načela kontradiktornosti u poredak prisiliće Lirove kćeri da u potrazi za adekvatnošću verbalnog opisa ljubavi pribegnu ili pogubnoj malorekosti ili slatkorečivosti.

Zato će Gonerila reći da oca voli više nego što kaže reč („more than words can *wield the matter*“): upotrebiće jezik tako da ukaže na njegovu potpunu nepodesnost, a ljubav će predstaviti kao nemoć verbalne ekspresije. Gonerilina retorička obmana temelji se na logici iluzije koliko i na iluziji logike: njena ljubav se ne može opisati – ali ne zato što svojom bezmernošću nadrasta reč, već stoga što ne postoji. Gonerilina ljubav tako će postati označitelj koji skriva nepostojanje označenog, a verbalna

iluzija biće promovisana u novu realnost, realnost koja je samo privid istine, i ta će realnost kompromitovati autentičnost Kordelijine ljubavi. Kordelijino „ništa“ neminovno će se pretvoriti u metaforu opasne nestabilnosti retoričkog znaka: to „ništa“ je manevar ženskog jezika i jedino stanište prave ljubavi, ali i opasno oružje muške borbe za prevlast, jer Edmund i Jago ovu reč izgovaraju s namerom da uspostave *efekat istinitosti* kao suprotnost istini.

Jago lažira dokaze o Dezdemoninom neverstvu i tako njenu odanost Otelu pretvara u privid, a izmišljenu preljubu u jedinu istinu. Radnju tragedije komplikuje i to što Dezdemonino neverstvo nije samo laž, već postaje i fantazija: Otela na osvetu motiviše fantazija o Dezdemoninom promiskuitetu, koja je ponikla u jeziku i u jeziku jedino postoji. Reč „ništa“ koja je u korenu te fantazije jeste retorička obmana prvog reda: to nije ono „ništa“ koje sugeriše odsustvo, već je to opasna praznina koja žudi da se ispuni značenjem.

Otelovi nastupi ljubomore mogu se uporediti sa dramatičnim promenama Pen-tejevog ponašanja pod uticajem boga Dionisa u Euripidovim *Bahantkinjama*; transformacija je utoliko bolnija što Otelo s početka drame asocira na idealno otelovljenje dionizijskih načela, zahvaljujući srećnom spoju snage nesvesnog i apsolutne svesne kontrole koje manifestuje. S druge strane, Otelo neke crte deli sa Euripidovom Medejom: oboje su stranci u svom kulturnom okruženju, pa stoga puno poverenje poklanjaju braku ne samo kao vrhunskoj potvrdi ljubavi, već i kao obećanju potpune i neopozive socijalne integracije.

Hasanaginica Ljubomira Simovića, iako zasnovana na istoimenoj narodnoj baladi, progovara takođe i o Šekspirovim preokupacijama iz velikih tragedija: o braku kao o socijalnoj integraciji koju diktira patrijarhalni poredak. Ne samo što Hasanaga u besu i inatu razvrgava svetu zajednicu sklopljenu pred Bogom i ljudskim zakonima, nego i čin apsolutne poslušnosti i potpunog pokoravanja kažnjava kao najveću pobunu.

Hasanaginičin odnos prema mužu replicira odnose Hamleta i Ofelije, Otela i Dezdemone, Lira i Kordelije najviše zato što se temelji na apsurdnom poimanju imaginarne krivice: Hasanaginica je kriva zbog pasivnosti i nedovoljno iskazane revnosti koje je Hamlet zamerao Ofeliji, zbog pokoravanja i trpljenja sličnih onim sa kojima Dezdemona podnosi Otelove ljubomorne uvrede i udarce, zbog poštovanja socijalno definisanih veza koje je razbaštinilo Kordeliju. Kriva je zbog gospodstva i plemenitog porekla kojima je unapredila društveni položaj svog muža. Simović prepoznaje onaj višak strasti i manjak razuma koji Šekspirove tragične junake navodi da žensku vernost proglase za neposlušnost i surovo je kazne. Simović efektno dramatiizuje bezizlaz ženskog položaja vidljiv još u Euripidovim tragedijama: Hasanaginica je obespravljena kao Medeja, čiji brak takođe zavisi samo od jedne muške reči. Brak se sklapa odlukom razuma, razvrgava odlukom zaslepljene strasti i tako postaje obećanje koje ne obećava ništa. Takvo nesigurno obećanje određuje ženinu društvenu poziciju. Ta pozicija postaje paradoksalna: pošto ispune zahteve patrijarhalnog poretka, i Medeja i Hasanaginica doživljavaju da ih sam patrijarhalni zakon gura u bezakonje i pretvara u izgnanice. Jason je uveren da je varvarki koju naziva „grdilom što oca izdade i zemlju hranilju“ učinio čast što ju je doveo u „dom helenski“, a Hasanaginica u miraz užarskom sinu i čuvaru nemirne granice kakav je begovima neophodan donosi status i poreklo koji se ipak obezvređivanjem svedu na Medejinu poziciju autsajdera. Medeja, slično Dezdemoni, doživljava da se njena

žrtva preobrati u dokaz krivice – obema napuštanje očinskog doma i domovine zarad ljubavi utiskuje žig imaginarne krivice – dok Hasanaginičinu poslušnost mužu upravo njen vlastiti muž tumači kao prestup. „Ja sam njemu obraz čuvala, / onako kako je on tražio da se čuva!“, kaže Hasanaginica.

Simovićeve drama počinje Hasanaginim nastupom duboke odvratnosti prema ženama, koja je slična Lirovom zgražanju nad onim što tumači kao Kordelijinu surovost, a još i više Hamletovom gnušanju nad slabim i prevrtljivim ženskim polom. Kao što reakciju danskog kraljevića prema celom ženskom rodu izaziva ponašanje jedne žene, njegove majke, i Hasanaga svoj bes generalizuje. Ženama se u svim ovim slučajevima zamera poštovanje društvenih običaja. Gertruda svoje seksualne želje realizuje na način jedino moguć u poretku – ponovnom udajom, Hasanaginica poštuje bračnu zapovest izolacije i zato ne ode u ratnički logor da poseti muža, Kordelija ispašta zato što obaveze prema suprugu izjednačava sa obavezama prema ocu. Ogorčeni očevi, sinovi i muževi traže prilično strahotne kazne za sve te poslušnosti: Lir moli bogove da utru seme iz koga nastaje nezahvalni čovek, Hamlet preti da brakova više neće biti, Hasanaga kaže da upravo „zbog žena ni carevina ne valja“.

Žigosan bolesnom ljubomorom, osoran i razmetljiv, Hasanaga kao da je građen po uzoru na pomahnitalog i ogorčenog Otela, čija neverovatna metamorfoza od dostojanstvenog ratnika u agresivnog očajnika pokazuje kako je lako postati nesiguran i uplašen u tuđem svetu. I Hasanaga i Otelo status duguju nužnosti države da bude branjena i odbranjena: oni su plaćenici koji krvave ruke za račun tuđe udobnosti, dobijajući ženu kao garant političkog saveza i kao olakšanje „nelagodnosti u kulturi“; njihova suštinska neadaptibilnost artikuliše se samo kroz nasilje prema ženi, viđenoj kao iznevereno obećanje socijalne integracije.

I Kordelija i Hasanaginica izvršavaju zadatak dužnost, u zabludi da čine najbolje i da čine ono što se od njih očekuje. Kordelija izriče jednu opštu istinu o tome kako se ženska ljubav i briga moraju podeliti između oca i muža – jedini je problem što je to učinila baš onda kad njen otac želi da mu se ona potpuno posveti i da ga neguje u starosti. Hasanaginica je čak, po rečima Hasanaginog savetnika efendije Jusufa, „čuvala svoj stid, Kuranom propisan“: Jusuf u svojstvu glasnogovornika zajednice njeno ponašanje odobrava, a Hasanagu kritikuje onako kako verni Kent kritikuje Lira. „Ne treba meni uteha; / meni treba da razumem!“, kaže Hasanaginica, tragajući za smislom u afektivnoj odluci. Navikla da patrijarhalni poredak ima opravdanje čak i za najapsurdnije zabrane, ona očekuje nekakvo objašnjenje kazne: Kordelija je zahtevala da kralj svima iznese razlog sa kog se odriče kćeri, da bi se znalo da nije počinila ni zločin ni sramotu.

Očevidni dokaz nevernosti prisutan je u *Otelu*, u komediji *Mnogo vike ni oko čega*, takođe i u poznoj romansi *Simbelin*: Dezdemonina maramica, inscenirano udvaranje na mesečini priređeno za Klaudijeve oči i Imogenin prsten sve su argumenti koji treba da uvere ljubomorne i nepoverljive muškarce da je njihova sumnja bila opravdana. Sve su to varijacije Šekspirovog stalnog motiva *kvantifikacije ljubavi*: duboko ukorenjena zabluda da se ljubav može egzaktno pokazati, dokazati i izmeriti stalno se iznova mora razvejavati u komedijama, i uspostavlja kao bolna lekcija u tragedijama. Hasanaga pokreće koloplet tragičnih događaja sa mnogo manje argumentata i opravdanja nego ijedan Šekspirov ljubomorni muž ili verenik: u *Otelu* je seme mržnje Jago posejao veštima manipulacijama, u *Mnogo vike ni oko čega* Klaudije je bio uveren da vidi svoju verenicu na ljubavnom sastanku sa drugim muškar-

cem samo zato što je prepoznao njenu haljinu, dok je Posthumus lažno dokazivanje preljube sam pokrenuo pristavši na opkladu u Imogeninu vernost.

Hamlet koristi reči samo da bi pokazao koliko je njihovo posredovanje značenja neadekvatno i premda njegova jezička manipulacija nema mračne motive kakve imaju Gonerila i Regana ili Edmund, Hamlet ne odbija da se poigra rečima kao što je to odbila Kordelija. Štaviše, on se naslađuje neprozirnošću znakova: s druge strane, Kordelija prihvata očev princip kvantifikacije ljubavi samo zato da bi mu dokazala koliko je egzaktnost podele u ljubavi nemoguća. Nesporazum kćeri i oca postaje fatalan upravo zbog retoričke obmane koja se isprečila između njih: smatrajući da retorika mora da odslika istinu, Lir ne shvata da jezički znak ljubav samo dočarava, ali ne i utelovljuje. Otud mu njene reči o razgraničenju ljubavi, brige i dužnosti koja se u patrijarhalnom svetu deli na jednake delove između oca i muža zvuče hladno i odbojno.

Drugi problem je Lirovo neumeće da razluči govor od delanja: Kordelijine reči o podeli ljubavi on doživljava kao čin surovosti, iako je to ista ona kvantifikacija ljubavi za kojom je sam posegao kao za merilom, i na taj čin odgovara performativnim činom odricanja od očinstva. Uveren je da joj se adekvatno odužio, da je progovorio njenim jezikom, da je uzvratio na surovost surovošću, na ništa ničim. Kordelija je prognana zbog odbijanja performativa obećanja: ona zna da otac mora deliti ljubav, brigu i posvećenost svoje kćeri sa njenim mužem, te stoga odbija da obeća ono što neće moći da ispuni, odbija ono što je zakonski i biološki neodrživo. Za razliku od kraljice u Hamletovoj „Mišolovci“ koja čak i po proceni nepronijeljive Gertrude „previše obećava“ vernost mužu, Kordelija ne obećava ništa, jer zna da je podela ljubavi, onako kako ju je predstavila, društveni običaj i opšteprihvata činja. Stoga osporavanje njene reakcije možemo pripisati samo nepravednom postupanju patrijarhalnog sistema koji od žene očekuje nemoguću dozu odanosti: no sama će Kordelija sebe demantovati kada na čelu muževljeve vojske pođe da spase oca, jer će tako pristati na regresiju u ulogu poslušne kćeri.

Disproporcija između reči i značenja čini Kordelijin odnos prema ocu neobično sličnim odnosu Hamleta i Ofelije. I Lir i Ofelija će ishitreno poverovati da je odsustvo ljubavnog govora znak odsustva ljubavi: oni veruju da se, kad nema reči, ljubav svodi na „ništa“ koje je ekvivalent odsutnosti i praznine. Hamlet i Kordelija pak pokušavaju da demaskiraju retoričku obmanu, ali i sami postaju njene žrtve. Dok Kordelijina opsesija postaje dokazivanje ljubavi, Hamleta će opsedati etička destruktivnost ženske seksualnosti.

Ofelija je retoričku obmanu u vidu konvencionalnog izražavanja ljubavi doživela kao realnost: svu veru i nadu uložila je u Hamletove reči o ljubavi umesto u ljubav samu. Njoj je svako Hamletovo odstupanje od romantičnih fraza svodivo na „ništa“, na odsustvo reči, a znakovi ljubavi koje očekuje izostaju, jer onaj koji treba da ih iskaže u znake je potpuno prestao da veruje. Hamlet zato neće tokom komada dati Ofeliji nijedan verbalni dokaz ljubavi, a ona jedino takve reči očekuje, i jedino njih razume. Da parafraziramo Gonerilu, ljubav ume da voli više nego što reč može da kaže: jer, suprotno racionalnom procesu kvantifikacije, ljubav se može deliti a uvek ostati cela; postojanost ljubavi ne može da bude žrtva promenljivosti retoričkih znakova koji simuliraju manjak ili obilje, nedostatak ili sveprisutnost a da se činjenično stanje ni u čemu ne promeni.

Hasanaginičin tragičan kraj najbolje je ocrtan u rečima Hasanaginog askera Muse: „Da nije umrla, niko joj ne bi verovo“. Žena u patrijarhalnom poretku nema

jezik, ni slobodu govora, njenim rečima se ne veruje, dok se, opet, njeno nemoćno ćutanje tumači kao odsustvo emocija i obzira. Ona može svoje postojanje da iskaže samo smrću. Dokaz njenog integriteta je smrt, a smrt je i mera njene lojalnosti. Šekspir možda upravo stoga u komediju uvodi motiv prividne smrti kao činilac preokreta u odnosu prema ženskoj vrlini. Smrt je postupak *revirginizacije*: žena prestaje da bude seksualno biće čija je želja nespoznatljiva i van kontrole muškarca, smrt ukida grešnu seksualnost njenog tela. Iz tih razloga Otelo ubija Dezdemonu, iz tih razloga Šekspir žrtvuje Kordeliju i Ofeliju, svestan da jedino smrt potvrđuje njihovu odanost. Mrtva Dezdemona više nije oličenje seksualnog greha, mrtva Ofelija je ponovo verna draga, mrtva Gertruda iznova postaje odana majka, mrtva Kordelija incestuozno vlasništvo svog oca a jedino mrtva Hasanaginica može da bude odana žena, jedino tako da s potpunim mirom, gotovošću i krotkošću primi ljubavni dodir svoga muža.

Brak kao stanje patnje, strepnje i prisile predstavljen je u još jednoj savremenoj srpskoj drami rađenoj po motivi narodne pesme – u *Banović Strahinji* Borislava Mihajlovića Mihiza, gde ćemo naići i kakav-takav odgovor na nedoumicu o čemu govorimo kada govorimo o ljubavi. Naslovni junak svestan je da je svoju ženu, ćerku Jug Bogdana, dobio „na silu“ i „na slučaj“; svoj motiv da se bori za nju i njenu odluku da pripadne pobedniku viteškog turnira iako je za muža želela Ivana Kosančića, objasniće svojom definicijom ljubavi: „Ljubav nije nešto što se hoće ili neće, ljubav je nešto što se ili mora, ili ne može“. Iako čovek dužnosti, onaj koji uvek hoće ono što zna da ionako mora biti, on razume da Žena pripada drugom svetu i nekoj svojoj „muci“ i svom „moranju“ koje joj ne dozvoljavaju da ga voli. Banović Strahinja je ostvaren kao inverzija Otela: dok Otelo ubija Dezdemonu zbog preljube koja se nikad nije dogodila, Strahinja Ženi oprašta i dokazanu preljubu, i nesumnjivu izdaju, i pokušaj da ga ubije. Dok Otelo prolazi transformaciju od zaljubljenog supruga do ljubomorne zveri, Strahinja je stameno dosledan u požrtvovanju i opraštanju uprkos tome što zna da Žena njegov oproštaj ne želi. Dok Otelo podleže brižljivo doziranoj manipulaciji, Strahinja se oglašuje na agresivne pritiske da suprugu kazni. I zašto onda Strahinjino dobro srce Ženi ipak donese kaznu? Zato što su i Dezdemonina nepravedna smrt i Ženin poklonjen život ishodi patrijarhalne odluke jednako koliko i Hasanaginičina tragična sudbina. „Nepravda nije izbirljiva“, kaže Hasanaginica, „nepravdi sve / može da bude razlog...“. Strahinja ovu situaciju obrće time što odbija da bude gospodar sudbine svoje supruge; spasivši je od kazne, on osujećuje njen pokušaj samorealizacije i sazrevanja. Žena Strahinji neuvijeno kaže: „Sad će me oni osuditi, teško, do dna, kako samo Jugovići znaju. To mogu da podnesem. Ono što ne mogu da izdržim □ to je da i vi niste s njima“.

Anonimizovana Mihizova junakinja Žena hrabrim izazivanjem poretka i prirodnih zakona popunjava prazan prostor između uloga koje igraju Medeja, svirepa osvetnica sopstvenog braka, i Dezdemona, koja bračni zavet brani od podivljale ljubomore svog muža po cenu fizičkog uništenja i odlaska u pakao. Između Medejine gotovosti na zločin i Dezdemoninog pasivnog pristanka na smrt Mihizova junakinja nalazi srednju vrednost gorde samoizolacije koja vreba trenutak pobune. Žena prekida veze sa očinskim domom, odbijajući istovremeno da ih uspostavi sa muževljevim, i poražena saznanjem da se njen bojkot patrijarhalne ženske uloge ignoriše, svoju slobodu traži u prestupu, u izdaji i preljubi. Ona smatra da je obećanje braka ispunila time što je dala ruku i telo Strahinji, i želela bi da je kazna tog obećanja

oslobodi. Ironični antiklimaks s kojim se *Banović Strahinja* završava pokazuje da je Ženina pobuna bila uzaludna: nastupajući krvavi boj ionako će poništiti oproštaj njenog muža, ukinuće i njene obaveze i njen status, malu ljudsku priču samleće velika priča veka.

* * *

U pokušaju da o mitu o najvećem ljubavniku i najvećem manipulatoru Don Žuanu progovori kroz susret Lakanove psihoanalize i Ostinove teorije performativa, Šošana Felman objasniće nam da, ako je problem tog mita „u odnosu erotike i lingvistike“ (Felman, 1993: 98), „skandal se ne nahodi toliko u činjenici da je lingvistika uvijek erotika, već u činjenici – mnogo skandaloznijoj – da je erotika uvijek lingvistika“ (Felman, 1993: 98). U jeziku se, kaže ona, činjenje tela nikad ne uspeva iskazati, dok se kazivanje uvek uspeva činiti (Felman, 1993: 98). Ako Lakan kaže da je jezik uvek neka vrsta opscenosti, to je stoga što seksualni čin zapravo ponavlja govorni čin. Seksualno i jezičko zavise jedno od drugog, zavise u svojoj neuspešnosti.

Moderni Don Žuani, kaže Felmanova, znaju da istina nije ništa drugo nego čin, pa zato istinu ruše i neće da je obećaju, već sebe obećavaju njoj, ostajući tako sablažnjivi tvorci promašaja koji ne prestaje da stvara istoriju (Felman, 1993: 138). Ako su književno delo i jezik neuspešni u iskazivanju ljubavi, taj neuspeh je i stvorio istoriju književnosti. A niz zapamćenih neuspeha nastavlja se, sa istom strašću sa kojom se piše i voli. Kao što Mihizov Banović Strahinja kaže, „ljubav nije nešto što se hoće ili neće, ljubav je nešto što se ili mora, ili ne može“; i jezik, izgleda, ne može da savlada opsesiju bavljenja ljubavlju, i pored svih poraza koje u predstavljanju ljubavi doživljava.

Literatura

- Campbell, J. (1991). *The Power of Myth*. New York: Doubleday.
- Derrida, J. (1987). *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Translated by Alan Bass. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Eagleton, T. (1986). *William Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell.
- Edwards, P. (ed.). (1985). *Hamlet, Prince of Denmark*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halio, J. L. (ed.). (1992). *The Tragedy of King Lear*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kermode, F. (2000). *Shakespeare's Language*. London: Penguin Books.
- Luhmann, N. (1986). *Love as Passion: The Codification of Intimacy*. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- McEachern, C. (ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiger, A. (1904). *Thomas Shadwell's „Libertine“: A Complementary Study to the Don Juan-literature*. Berne: A. Francke.



Vladislava Gordić Petković

THE DISCOURSE OF LOVE IN LITERATURE

Summary

In his book *A Lover's Discourse*, Roland Barthes wrote that the language we use when we are in love is a language of solitude, and Jacques Derrida shares his convictions when he wonders about the ways we address love: „When I call you my love, is it that I am calling you, yourself, or is it that I am telling my love? and when I tell you my love is it that I am declaring my love to you or indeed that I am telling *you*, yourself, my love, and that you are my love“. Many researchers, including Denis de Rougemont, claimed that love has nothing to do with social order, as it is a higher spiritual experience than that of socially organized marriage. Joseph Campbell differentiates between marriage and love affairs, attributing lofty ideals to marriage, in contrast to love affairs, which, according to his belief, inevitably end in disappointment. True marriage, in Campbell's opinion, embodies a spiritual identity and invokes the image of an incarnate God.

The paper examines the discourse of love and the representation of the institution of marriage in the literary works ranging from Shakespeare to contemporary Serbian playwrights. Shakespeare's dramatic art demonstrates how rhetorical deceptions endanger the set of societal values, as well as the stunningly efficient ways the words destroy the world whenever they unduly represent it. Wordplay, puns and linguistic ambiguity endow the love in Shakespeare's tragedies with an actual power to change their world, but at the same time null their impact upon the events.

vladyg@yahoo.com