

ANDY MOUSLEY

Ljubav u *Izgubljenom ljubavnom trudu*: ontološki temelj ili duhovitost?^I

1.

Područje ludosti u kojem ljubav igra vodeću ulogu u *Love's Labour's Lost* stalno se širi. Ludost toliko prožima komad da je na granici da postane egzistencijalnom izjavom. Ono što pokreće svijet nije ljubav ili novac ili moć ili žudnja za znanjem, nego ludost. Možemo juriti za tim poželjnim žudnjama, ali ako se osvrnemo unatrag preko ramena, vjerojatno ćemo vidjeti ludost nedaleko iza sebe, koja nam se smije zbog jednog ili drugog glupog impulsa koji pokreće naše nastojanje, bili mi toga svjesni ili ne. Kao što jasno pokazuje Erazmova *Pohvala ludosti*, ludost se pojavljuje u različitim oblicima i ima nekoliko prijatelja i suradnika, a jedan je samoljublje:

Postoji li ikakva dužnost tijekom života koju možeš obavljati [pita Ludost], osim ako nemaš Sebeljublje pri ruci da ti pomogne, Sebeljublje koje je tako spremno zauzeti moje mjesto u svim prilikama da je s pravom nazivaju mojom sestrom? Što je tako glupo kao samozadovoljstvo i samodivljenje? Ali kakav onda ugodan ili graciozan čin možete učiniti ako niste samozadovoljni?^{II}

2.

Karakteristično je da Erasmusova ludost ne donosi jednostavnu ili jednu poruku, zaštitu od ambivalentnosti ironije i paradoksa. Čini li nas ludost narcisoidnog samoljublja i samodivljenja samo smiješnima ili taj oblik ludosti služi nekoj nužnoj i važnoj

I Andy Mousley, "Love in *Love's Labour's Lost*: Ontological Foundation or Laughing Matter?" <https://doi.org/10.4000/shakespeare.3305>

II Desiderius Erasmus (1971) *Praise of Folly*, prijevod Betty Radice, Harmondsworth, Penguin, str. 94.

svrsi? Bez trunke samoljublja, život bi brzo postao nepodnošljiv. Ipak, samodivljenje nas lako može napraviti budalama. Kakva god mudrost na kraju bila otkupljena ludošću, svijest o sveprisutnosti ludosti kao ludosti rađa poniznu perspektivu da je ljudsko postojanje razlog za smijeh, veselje i podsmijeh. „Humor nas“, tvrdi filozof Simon Critchley, „podsjeća na skromnost i ograničenost ljudskog stanja, ograničenost koja ne traži tragičko-herojsku afirmaciju, nego komično priznanje, ne prometejsku autentičnost, nego smiješnu neautentičnost.“^{III} Jedina je ozbiljna poruka komedije, barem iz perspektive humora, da ne treba biti previše ozbiljan, a posebno možda kad se radi o stvarima srca i temeljnim sigurnostima koje srce traži.

3.

Kao što sam već tvrdio, Shakespeareova komedija ne odbacuje potpuno ozbiljnost, ali je to teško stečeno i sukobljava se s komičnom naredbom da sebe i svoju žudnju za temeljima i izvjesnostima ne shvaćamo preozbiljno.^{IV} To je jedan od načina na koji nas komedija obično usmjerava prema ljudskom životu. U tragediji smo prisiljeni intenzivno osjećati uklanjanje čvrstih temelja, kao gubitak. U *Otelu*, na primjer, Otelov ljubomorni um tjeskobno nastanjuje jaz između percepcije i stvarnosti:

„Neba mi i zemlje,“ kaže on Jagu, „Ja mislim, da je čestita mi žena, / A mislim, da i nije - mislim da si / Poštenjak ti, a mislim da i nisi.“^V

III Critchley, S. (2002) *On Humour*, London: Routledge, str. 102.

IV Mousley, A. (2007) *Re-Humanising Shakespeare*, 2nd edition, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015, str. 112–124.

V Shakespeare, W. (1950) *Otelo*, Zagreb, Matica hrvatska, prijevod Milan Bogdanović, str. 105.

“By the world”, he says to Iago, “I think my wife be honest, and think she is not. / I think that thou art just, and think thou art not.” (III, 3)

San o transparentnosti, pri čemu je jedna svijest toliko pupčano povezana s drugom da se komunikacija čini suvišnom, uništen je ljubomorom i insinuacijom zelenookog čudovišta da bismo mogli biti stranci jedni drugima. Međutim, u komediji se izvjesnost češće ismijava, a neizvjesnost prihvaća. U svijetu stripa se, na primjer, rade pogreške u kategorijama, pri čemu se neautentične strasti i porivi pogrešno zamjenjuju autentičnima. Iz te bezobzirno tretirane zbrke može proizići razjašnjenje kao i ozbiljnost, ali ozbiljnost nije odmah prihvatljiva u komičnom svemiru kao što je u tragičnom. One koji se prerano uozbilje u vezi s prirodom ljubavi, na primjer, vjerojatno će se smatrati pontifikatorima. U komediji se ozbiljnost mora zaslužiti. Jedina bezuvjetna ozbiljnost koju komedija dopušta jest ponovno ne shvaćati sebe ozbiljno. Tek s tom premisom mogu uslijediti drugi ozbiljni zaključci.

4.

U *Love's Labour's Lost* mreža ismijavanja se širi i uključuje gotovo sve likove u predstavi. Čak i oni koji sami sebe ismijavaju bivaju ismijani jer smatraju da su iznad ismijavanja. Scena koja posebno pokazuje postupnu kolonizaciju ludosti u svijetu predstave je ona u kojoj jedan plemić za drugim postiže komičnu nadmoć samo da bi njegov položaj nadmoći odmah bio srušen. Nakon što su kolektivno prisegnuli na ljubav, svaki se plemić (predvidivo) zaljubljuje i biva (jednako predvidivo) otkriven. (Nepredvidiva) metoda otkrivanja lijepo ismijava ismijavača i pretvara jednostrano nadmoć humora ega u zajedničko prepoznavanje naše „smiješne neautentičnosti“, da se prisjetimo izraza Simona Critchleyja. Najprije Kralj dolazi na pozornicu da bi nasamo pročitao svoj ljubavni sonet – ili barem tako misli – a zatim stoji sa strane i čuje kako Longueville čini isto. Taj se obrazac ponavlja, kao i naknadno izlaganje jednoga plemića drugome. Longueville istupi i kaže Dumaineu da bi „trebao

pocrvenjeti, znam, / Da me čuju i drijemaju tako“, samo da bi Kralj upotrijebio Longuevilleove riječi da posrami samog Longuevillea: *Crvente se i vi, sir; vaš je slučaj isti; / Predbacujte njemu, a ni vi niste čisti...*^{VI}

5.

Lik koji je sve nadgledao i naćuo, a da još nije razotkriven, je Biron/Berowne, ćiji je prijezir znatno ošćriji od prijezira prethodne dvojice razotkrivaća ludosti. Gdje Longueville i Kralj govore o tome da ih je sramota u smislu crvenjenja, Biron/Berowne govori o bićevanju i licemjerju: *Istupid ću da šibnem tu prijetvornost sve dalju*.^{VII} Bironova/Berowneova agresivna juvenilna satira od krtićnjaka radi poslovićnu planinu. To ćini katastrofu od ludosti. Nasuprot tome, pomisao da je prikladan odgovor na otkrivanje 'samo' pocrveniti, normalizira ludost. Ludost je razlog za „samo ljudsku“ komićnu neugodnost, a ne tragediju. Biron/Berowne je, kako istiće Kralj, pogodio pogrešan ton; njegova „šala je pregorka“.^{VIII}

VI Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, Zagreb, Nakladni zavod MH, prijevod L. Paljetak, str. 77.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost, The Norton Shakespeare*, New York: Norton & Company.

Longueville steps forward to tell Dumaine that "I should blush, I know, / To be o'erheard and taken napping so", only for the King to use

Longueville's own words to shame Longueville himself: "Come sir, you blush. As his, your case is such. / You chide at him, offending twice as much." (IV.iii)

VII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 78.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.

"Now step I forth to whip hypocrisy." (IV.iii. 149)

VIII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 78.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit. (IV.iii.)

6.

Crvenilo takoděr feminizira plemiće, jer se crvenilo konvencionalno povezivalo sa ženstvenošću. Naćelo niveliranja komedije primjenjuje se na rodne identitete, a možda posebno na rodne identitete u Shakespeareovim komedijama, jer su rodne hijerarhije poništene zbog toga što su žene oznaćene, iz razloga koji će postati jasni, kao ćuvarice ljudskog. Drugim rijećima, ženama su dodijeljene važne uloge, iznad muškaraca, kao spasiteljicama ugroženih ljudskih vrijednosti ili resursa. Jedno područje na koje se to jasno odnosi je ljubav. Ali takoděr se odnosi na ludost i prepoznavanje ludosti. Plemići trebaju prepoznati da je ludost normalna, da su glupi misleći da su imuni na nju i da ludost nije razlog za onu vrstu moralne panike za koju pošast Biron/Berowne misli da jest. Bironov/Berowneov trenutak trijumfa je u svakom slučaju kratkotrajan jer je njegova ljubav zauzvrat razotkrivena, a on sam sravnjen ludošću: *Priznajem cijelu stvar. (...) Samo još ja, luda, falim, da bude par*.^{IX} Stoga ludost, kao što sam već predložio, postaje gotovo egzistencijalna norma, a ne iznimka, tako da, kako to C. L. Barber kaće u Shakespeareovoj *Svećanoj komediji / Shakespeare's Festive Comedy* (1959.): „Na klasićan naćin Erazma u njegovoj *Pohvali ludosti*, postaje ludost ne biti budala.“^X

7.

Ali tu se treba vratiti na pitanje: kakva budala? Kao što pokazuju i Erazmova *Pohvala ludosti* i Shakespeareova djela, postoje budale

IX Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 80.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit. str. 772.

Biron: I confess, I confess... That you three fools lacked me fool to make up the mess. (IV.iii.)

X C. L. Barber (1959) *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton: Princeton University Press, str. 92.

i budale, mudri i drugi.^{XI} Slijedeći aforizam koji je citirao Touchstone u *As You Like It* da „budala misli da je mudar, ali mudri čovjek za sebe zna da je budala“,^{XII} mogli bismo reći da mudra budala zna da su ljudi skloni ludostima, umije se nasmijati sam sebi, prepoznaje vlastite granice (i granice ljudskih bića općenito) i svjestan je da zahtjevi za autentičnošću i znanjem mogu biti, u najboljem slučaju, preuranjeni, a u najgorem, trajno nerealni. Međutim, Touchstoneov aforizam može se shvatiti ne samo kao izvratanje kategorija mudrosti i ludosti, nego kao njihovo brkanje, jer sugerira, kao što je uobičajeno kod Shakespearea, da stvari nisu uvijek onakve kakvima se mogu činiti. Jedna stvar – mudrost – može biti ili postati – ludost. Ali može se zatim pretvoriti u nešto drugo. U Shakespeareovu svemiru kategorije su destabilizirane, a ne jednostavno preokrenute. U takvom naopako okrenutom svijetu, ono što se s jedne strane smatra glupim i vrijednim ismijavanja, a s druge strane mudrim i vrijednim ozbiljne pažnje, možda nije uvijek jasno. Dakle, kada i gdje ćemo ozbiljno shvatiti ljubavne budale u *Love's Labour's Lost*? Pod kojim uvjetima te lude ljubavi ispunjavaju uvjete za ozbiljan tretman? Je li njihovo udvaranje samo „kraćenje vremena“ (V.ii. 773), kako ga Kraljica poslije naziva, ili u tome postoji neka ozbiljna poanta? Mogli bismo biti u iskušenju da prerano iznesemo tako ozbiljne optužbe o plemićima kao što su: oni su plitki i lakomisleni, naučili su svu svoju ljubavnu predaju iz ne baš dobre ljubavne poezije i prema tome znaju malo ili ništa o stvarnosti ljubavi. Ali takve se optužbe, iako valjane, mogu činiti nepravovremenima i neumjerenima. Bi li samo budala koja se smatra mudrom, poput moralista Holoferna,

pokvarila blagdanski duh u ime takvih otrežnjujućih istina? Kad je pravi trenutak, ako uopće postoji, da se razotkriju glupe iluzije ljudskih bića i identificira istina koju oni, čini se, ne mogu dokučiti?

8.

Kad školovani koji su postali ljubavnici u *Love's Labour's Lost* otkriju da je svaki od njih odbacio zavjet da će se posvetiti isključivo životu uma, obraćaju se Bironu/Berowneu da opravdaju svoj zaokret. Kralj: *Dokaz, Berowne, daj nam ti / Da prirodno je voljet, da prestupnici nismo. / Dumaine slijedi primjer: Da, neki ukras napast da ukrasimo onu, a Longueville na sličan način moli za Autoritet neki da znamo slijedit njega; Neki trik, kako treba nadmudriti sotonu.*^{XIII} Čini se da će poslužiti neka lažna, izmišljena demonstracija autoriteta, temeljena na 'trikovima' i 'podmetanjima' (što znači zamjerkama). Neka iluzija autoriteta je sve što je potrebno jer plemićima je na prvom mjestu imperativ da ne izgube obraz. Istodobno, kod plemića postoji sofisticirana svijest o činjenici da su njihova lica ta koja su stalno u opasnosti da budu viđena i koja bi zapravo moglo biti zanimljivo izgubiti, ili barem razmišljati o gubitku. Zašto zanimljivo? Jer ugroziti identitet znači stvoriti napetost, a u slučaju romantične komedije stvoriti uvjete za igru i predigru. Dio koketne zafrkancije koja se događa između dviju glavnih grupa je oblik verbalnog striptiza u kojem se pokrivač ili maska razotkriva samo da bi još jedan sloj stao na put potpunog golotinji.

XI In Erasmus's text, Christian folly, for example, is wise folly: str. 188–208; scholastic obscurantism (...)

XII Shakespeare, W. (2007) *Kako vam drago*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 964, prijevod Mate Maras.

As You Like It (V, 1)

"The fool doth think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool."

XIII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 82–83.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.

"Now prove / Our loving lawful", says the King, "and our faith not torn." Dumaine follows suit: "Ay, marry there, some flattery for this evil" and Longueville in similar vein pleads for 'some authority how to proceed, / Some tricks, some quilllets how to cheat the devil.' (IV.iii. 282–286)

Kad se plemići maskiraju u Ruse, za dobrobit žena koje su i same maskirane, svi su izgledom jednaki:

Rosaline: *Koliko teških stopa,*

U miljama tim teškim koje ste preturili

Nabrojiti možete u samo jednoj milji?

Berowne: *Ništa ne brojimo što radi vas smo prošli.*

Naša je dužnost tako bogata, beskrajna,

Da možemo je uvijek vršiti bez računa.

Udostojte se kazat sunčev sjaj svoga lica,

Da možemo ga, kao divljaci, obožavat.

Rosaline: *Moje je lice mjesec, i sad ga oblak krije.*

Kralj: *Blažen je oblak, koji što i taj činit smije!*

Smiluj se, mjeseče sjajni, tih zvijezda sjaj,

I svoj, ukloniv oblak, vlažnom nam oku daj.

Rosaline: *O tašti molioče! zatraži štogod više,*

Ti tražiš samo mjesec što se na vodi njiše.^{XIV}

XIV Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 98–99.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*

ROSALINE: *How many weary steps,*

Of many weary miles you have o'ergone,

Are numbered in the travel of one mile?

BIRON: *We number nothing that we spend for you.*

Our duty is so rich, so infinite,

That we may do it still without account.

Vouchsafe to show the sunshine of your face,

That we, like savages, may worship it.

ROSALINE: *My face is but a moon, and clouded too.*

KING: *Blessed are clouds, to do as such clouds do.*

Vouchsafe, bright moon, and these thy stars, to shine,

Those clouds removed, upon our watery eyne.

ROSALINE: *O vain petitioner, beg a greater matter!*

Thou now requests but moonshine in the water.

(V.ii. 194–207)

Ispod izgleda Rusa nalazi se plemić Biron/Berowne koji govori romantične klišeje o blistavom izgledu koji zamišlja da vidi ispod maske koju nosi Rosaline, a zatim razotkriva otkrivenje koje žele plemići kao nebitno: ništa osim „mjesečevog sjaja u vodi“ / „moonshine in the water“. To su „znakovi nje“, da posudimo Bironov/Berowneov izraz, a ne „ona sama“. (V.ii. 468–469)

Ali komična igra znakova, prepuna pogrešnih identiteta, pogrešnih kategorija i metaforički nestalih osoba, zapalila je vatru žudnje istodobno kad se ljubav otvorila razigranoj neizvjesnosti. Jer ispod jednog „znaka nje“ može biti drugi znak, zatim još jedan, *ad infinitum*. Razmjerno je lako i očito reći da plemići rutinski zamjenjuju stvarne predmete svoje odanosti njihovim klišejiziranim, tekstualnim verzijama, verzijama koje su više u skladu s knjiškim načinima kojih su se navodno odrekli nego sa 'stvarnim životom'. Ali takvo razotkrivanje ponovno se čini preranim. Trijezno se obratiti nekoj 'stvarnoj' Rosaline ispod znakova za koje je uzeta ili pogreškom, ne čini se, u tom trenutku u predstavi, pravim potezom. Svečani duh predstave čini da se takva potraga za 'stvarnošću', 'istinom', 'autentičnošću' i temeljima čini neprimjerenom ili, da se prisjetim fraze koju sam već upotrijebio, neumjereno teškom. Da, istina je, da romantične iluzije muškaraca po navici diraju žene, ali jednostavne suprotnosti između izgleda i stvarnosti, iluzije i istine, autentičnosti i neautentičnosti, supstancijalnog i nesupstancijalnog, bestjelesnog i skromnog ne provode se odmah. Nakon što je Rosaline dosjetljivo implicirala da su romantične idealizacije plemića isprazne, umjesto da prekine ples riječi i znakova, čiji je odnos sa stvarnošću nesumnjivo uvijek dvojbjen, ona počinje još jednu 'igru duhovitosti':

Rosaline: *O tašti molioče! zatraži štogod više,*

Ti tražiš samo mjesec što se na vodi njiše.

Kralj: *Onda po našoj mjeri nek izmijeni se stvar.*

Tražiš da tražim; zahtjev tad nije vam stran bar.

Rosaline: *Muzike, plesa, dakle! Počnite s tim što prije. [Glazba svira] Ne još? – ne ples: ko mjesec mijenjat se drago mi je.*

(V.ii. 207–211)^{xv}

11.

Rosaline nije, u ovoj fazi, kvariteljica zabave. Ona ne želi da se predstava zaustavi u ime neke otrežnjujuće istine o tome tko je ona zapravo. Ono što ona želi je bolja i brža igra, igra koja pomiče igru ljubavi izvan umornih, istrošenih klišeja koje svjesno ili nesvjesno recikliraju plemići. U tren oka, Rosaline traži glazbu za ples, zahtijeva trenutni odgovor – „Počnite s tim što prije“ – a zatim odmah poništava zahtjev, kao da sugerira da su dvorjani jednostavno pretromi, prespori. Ako postoji igra pojavnosti, komedija pogrešnih ili polupogrešnih identiteta, neka ta igra bude brža i energičnija, s ciljem da se, možda, iscrpi brže nego sporijim tempom koji postavljaju ljudi.

XV Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 99.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*

ROSALINE: *O vain petitioner, beg a greater matter!*

Thou now requests but moonshine in the water.

KING: *Then in our measure do but vouchsafe one change*

Thou bid'st me beg; this begging is not strange

ROSALINE: *Play music, then!* [Music plays] *Nay, you must do it soon.*

Not yet? No dance! Thus change I like the moon.

(V.ii. 207–211)

12.

Likovi i krinke ljubavnika, dakle, ne razotkrivaju se toliko u ime istine, koliko se pretvaraju u različita lica. Ono što se odnosi na tobožnje objekte ljubavnih odanosti također se odnosi na ljubav samu. Jer sama ljubav brzo mijenja lice. Mijenja boju jednako brzo kao što to čine obrazovani koji su postali ljubavnici, koji su postali Rusi. Ljubav je zbrka zaljubljenosti, idolopoklonstva, tiranije, narcizma, suosjećanja, ludosti, sljepoće, ludila, pijanstva, vrtoglavice, religije, finih osjećaja i agenta civilizacije. Kad Biron/Berowne u trećem činu izjavljuje da je zaljubljen, to je kao netko koga je udario onaj: *slijepi, ćudljivi, plačljivi, samovoljni, / Star-mladac, div-patuljak, gospodin Kupido.*

Biron/Berowne:

O! zaljubljen zar i ja!

Ja, što bjeh bič za ljubav;

Smiješnome uzdisanju ljubavnom pandur živi;

Zazirač, ne, već pravi pravcati noćni žbir,

Nasilan cjepidlaka prema dječaku onom,

Što smrtnik mu ni jedan nije po slavi ravan!

Taj slijepi, ćudljivi, plačljivi, samovoljni,

Star-mladac, div-patuljak, gospodin Kupido;

Kralj rima ljubavnih, skrštenih ruku lord,

Taj pomazni vladar suza i uzdaha,

[...] [...] *O srdašce!*

Zar da mu zastavnik budem na bojnom polju,

I zastavu mu kao cirkuski obruč nosim!
(III.i. 169–183)^{XVI}

13.

Ljubav je ovdje ludost, i to nedvosmisleno, čini se, bez ikakve ispravljive mudrosti o tome, što se Birona/Berownea tiče. Ipak, pozvan nekoliko scena poslije kako bi opravdao odricanje dvorjana od njihova znanstvenog života, Biron/Berowne se uzdiže tako što obožava ljubav i pretvara je u oblik religije:

[Ljubav] dodaje on:

Dragocjeni vid pridaje očima;

Ljubavnik okom može orla zaslijepiti;

Ljubavnikovo uho najtiši čuje šum,

I tamo gdje podozriv sluh kradljivca je

gluh:

Osjećaj ljubavi tanji je, nježniji

- XVI Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 59.
Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.
And I, forsooth, in love! I that have been love's whip,
A very beadle to a humorous sigh,
A critic, nay, a night-watch constable,
A domineering pedant o'er the boy,
Than whom no mortal so magnificent!
This wimpled, whining, purblind, wayward boy.
This Signor Junior, giant dwarf, Dan Cupid
Regent of love-rhymes, lord of all folded arms,
Th'anointed sovereign of sighs and groans [...]
[...] O my little heart!
And I to be corporal of his field
And wear his colours like a tumbler's hoop!
(III.i. 169–183)

[...] Kad ljubav govori, glasovi svih bogova
Nebesa skladom tim u san uljuljaju.

Pjesnik još nikad nije uzeo svoje pero

Dok ljubav crnilo mu ne prožme uzdahom;

O! Tad će stih mu uši divljaka zanijeti,

I silnicima blagu usaditi poniznost

Iz ženskih očiju izvedoh ovaj nauk:

Iz njih još gori prava Prometejeva vatra;

To knjige su, umijeća, i akademije,

Što kažu, sadrže, i hrane cijeli svijet;

Osim njih ništa drugo izvrsno ne postoji.^{XVII}

14.

Bironovo/Berowneovo vladanje riječima je takvo da on može s njima činiti što hoće, ovdje rekreirajući značenje ljubavi prema potrebi, kao odgovor na Longuevilleovu

- XVII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 84.
Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.
[Love] adds a precious seeing to the eye –
A lover's eyes will gaze an eagle blind.
A lover's ear will hear the lowest sound
When the suspicious head of theft is stopped.
Love's feeling is more soft and sensible
Than are the tender horns of cockled snails. [...]
And when Love speaks, the voice of all the gods
Make heaven drowsy with the harmony.
Never durst poet touch a pen to write
Until his ink were tempered with Love's sighs.
O, then his lines would ravish savage ears,
And plant in tyrants mild humility.
From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world,
Else none at all in aught proves excellent.
(IV.iii. 309–30)

molbu Bironu/Berowneu da prizove *Autoritet neki da znamo slijedit njega; Neki trik, kako treba nadmudriti sotonu*. (IV.iii. 285–286) Ovdje se dakle radi o još jednoj pojavi, ili bi se barem tako moglo činiti, osim činjenice da bismo u nekom neodređenom trenutku mogli postati umorni od beskrajne zamjene jednog označitelja ljubavi drugim. Mogli bismo početi željeti više sadržaja, i to vjerojatno na poticaj likova (kao što je Rosaline, na primjer) koji igraju, ali igraju poluozbiljno, s ciljem razlikovanja između više ili manje važnih i više ili manje plitkih poziva na ljubav. A možda Bironov/Berowneov govor sam po sebi nije samo još jedna 'prividnost' ljubavi. Možda bismo mogli reći, oponašajući vlastitu sklonost predstave paradoksu, da je ono što Bironov/Berowneov govor nudi 'prividna pojava', pojava maskirana kao duboka stvarnost o ljubavi, ali takva koja bi mogla imati nešto istine u sebi. Kao što je dobro poznato, retorička obuka u renesansi uključivala je raspravljanje in *utramque partem*, s obje strane slučaja. Kao što su Aristotel i kasniji teoretičari retorike predložili, retorika je proizvela znanje koje je bilo vjerojatno, a ne sigurno. Retorička ljubav – ljubav podvrgnuta neprekidnoj retoričkoj obradi – u *Love's Labour's Lost* je u opasnosti da postane isprazna, ljubav u kojoj stil trajno vlada nad sadržajem, način nad materijom, rječitost nad mudrošću. Ipak, *sweet smoke of rhetoric* (III.i. 61), uključujući i ljubavnu retoriku, koja je očito predmet satire u predstavi, nije uvijek i samo predmet ismijavanja, jer ponekad postoji sasvim dovoljno 'vjerojatnosti' u tome što govori se o ljubavi kako bi nas natjerao da se zapitamo koje bi istine mogle ležati skrivene ili poluskrivene u raznim retoričkim izletima u predstavi.

15.

Govoriti o stvarima istine i supstancije naravno znači djelovati metafizički. Univerzalizirajućoj, temeljnoj strukturi mišljenja povezanoj s metafizikom nisu bili naklonjeni kulturološki nastrojani, povijesno orijenti-

rani kritičari tijekom posljednjih četrdeset godina. Ipak, predstava se gura prema 'ozbiljnosti' filozofije ljubavi koja traži temelje čak i dok ljubav i ljubavnike izvrgava ruglu te posreduje svoju metafiziku dijaloškim, 'vjerojatnim' kanalima drame i retorike. Drugi način razmišljanja o tim pitanjima je sugerirati da postoje dva komična registra koja djeluju u tandemu u *Love's Labour's Lost*: jedan svečan, podrugljiv, 'lagan', razigran i ispuhujući pokušaje ozbiljnosti; drugi – više narativne strukture nego registra – koji traži objašnjenje usred izvrsnog svijeta iluzija i pogrešnih percepcija također svojstvenih komediji. Kao što su C. L. Barber, Northrop Frye i drugi prepoznali, komedija može biti struktura zapleta koja je također ritualno modeliranje iskustva, koje vodi od zbunjenosti do razjašnjenja ili od uništenja sebe ismijavanjem i kaosom do njihova probnog obnavljanja.^{XVIII}

16.

Sam Biron/Berowne koristi se jezikom samogubljenja i samoobnavljanja – *Zavjet izgubimo da bismo našli sebe, / Il sebe gubimo držeći zavjet taj*. (IV.iii. 338–339)^{XIX} Čineći to, on gura predstavu da postane egzistencijalna potraga/priča, pri čemu se neautentično ja odbacuje u korist autentičnijeg, a površnosti kojima su ljubavnici skloni odbacuju se u stranu kako bi se otkrila dublja mudrost o ljubavi. Uz svu Biro-

XVIII Na primjer: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 163–186 and *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, Columbia University Press, 1965;

C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1959;

Edward Berry, *Shakespeare's Comic Rites*, Cambridge, CUP, 1984.

XIX Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 84.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.

– "Let us once lose our oaths to find ourselves, / Or else we lose ourselves to keep our oaths." (IV.iii. 338–339)

novu/Berowneovu verbalnu predstavu, koja na svečan način oslobađa jezik od nužnosti 'značenja', u toj se poluozbiljnoj potrazi za obnovom i ponovnim rođenjem priziva drugi komični registar prisutan u predstavi. Naglašavam 'poluozbiljno' jer se Bironovo/Berowneovo grandiozno uzdizanje ljubavi može istodobno čitati kao lažno uzdizanje. Udvostručenje komične perspektive znači da se opet moramo zapitati kada bismo trebali početi vagati ljubavne zahtjeve. Je li se Biron/Berowne već pokazao vrijednim da ga se ozbiljno shvati? Je li zaslužio pravo da bude ozbiljan?

17.

Nije lako točno reći kada ili gdje bismo trebali početi postavljati takva pitanja istine o ljubavi, kao što su: je li ljubav desublimirana kao seksualna želja, „To jetra tijelu nam božansku važnost daje“ (IV.iii. 71–73), kako Biron/Berowne kaže, istina o ljubavi? Ili je neoplatonizirana verzija ljubavi na koju se poziva u svojem kasnijem govoru istina koja laže reduktivni materijalizam tijela? Ljubav, kako Biron/Berowne tvrdi, produbljuje percepciju, dodajući da *Dragocjeni vid pridaje očima* (IV.iii. 309); senzibilizira – *Osjećaj ljubavi, tanji je, nježniji...* (IV.iii. 313)/; ljubav također civilizira, zanoseći 'uši divljaka' (IV. iii. 324/; ponizuje usadujući „u tirane blagu poniznost“ (IV.iii. 325)/ *I silnicima blagu usaditi poniznost* (IV.iii. 325) i donosi „sklad“ (IV. iii. 321). Jesu li to sve stihovi koji ne potvrđuju ništa osim opsežnosti Bironova/Berowneova verbalnog repertoara? Ili neki od njih postavljaju afektivne i ontološke zahtjeve za nas? Primamljivo je biti privučen barem nekima od tih apoteoza, kao što je ideja da i *Dragocjeni vid pridaje očima*; jer ta izjava evocira metafiziku angažmana. Naglašavam 'evocira' jer Biron/Berowne ne objašnjava što dragocjeno viđenje može uključivati. On sebe može smatrati filozofom, ali nije sustavan. Ipak, on nagovještava filozofiju ljubavi, temeljenu na zarukama. Kako bih vjerojatno znanje o retorici glupog ljubavnika pretvorio u nešto

važnije, želim se nakratko osvrnuti na jednu od najprosvjetljujućih sinoptičkih perspektiva o ljubavi koja se nedavno pojavila, a to je ona filozofa Simona Maya. „Ako svi imamo potrebu voljeti,“ piše May, „to je zato što se svi trebamo osjećati kao kod kuće u svijetu: ukorijeniti svoj život ovdje i sada; dati našem postojanju čvrstinu i valjanost; produbiti osjećaj postojanja; da nam omogući da iskusimo stvarnost našeg života kao neuništivu (čak i ako svi također prihvatimo da je naš život privremen i da će završiti smrću.“

18.

May te različite želje i potrebe svrstava u svoju prakategoriju, 'ontološke ukorijenjenosti'. Potreba za osjećajem ontološke ukorijenjenosti može se, prema Mayu, zadovoljiti na različite načine:

- Upočetku dom su nam majka i otac; postupno njegove mogućnosti postaju veće i složenije: one mogu uključivati naš posao, naše prijatelje, našu djecu, prirodu, Boga. Ili mjesta, ideje i ideale. Ili suprotno uobičajenim predrasudama – novac ili status i ljude koji nam nude pristup tome. Jer se mogu snažno ukorijeniti, čak i ako su manje plemeniti i očiglednije instrumentalni od drugih objekata ljubavi.^{xx}

19.

Obećanje ljubavi, kako je May filozofirao, jest da ona djeluje kao rješenje za nedoumice, neizvjesnosti i podjele postojanja, ukorjenjujući nas i produbljujući „osjećaj postojanja“, kako on to objašnjava. Mayova ideja bliska je Bironovoj/Berowneovoj ideji dragocjenog gledanja, viđenja koje je dragocjeno zato što čini da se osjećamo potpuno uključeni u svijet, a ne u suprotnosti s njim.

XX May, S. (2011) *Love: a History*, New Haven, Yale University Press, str. 6.

20.

Na početku, kao što je uobičajeno u romantičnoj ljubavi, ontološka ukorijenjenost događa se unutar ljubavnikove narcističke imaginacije. Postoji netko, naizgled vani, tko čini da svijet izgleda manje tuđinski, manje neprijateljski i vrijedan življenja u njemu. Ali objekt ljubavi je slika ili ideal koji postoji u umu ljubavnika i ima malo veze sa stvarnošću. Narcisoidna romantična ljubav i ego-humor, humor osmišljen da ojača sebe na račun drugoga, idu ruku pod ruku u *Love's Labour's Lost*. Oba se moraju odreći. Narcisoidnost ljubavi mora biti napuštena u spoznaji da se romantična percepcija osobe i sama osoba (ma tko to bio) ne moraju poklapati. A ego-humor, u slučaju Birona/Berownea, mora ustupiti mjesto humoru osjetljivom na stanje bolesnika i umirućih. To je test ljubavi koji je Rosaline postavila Bironu/Berowneu, test koji sada definitivno unosi ozbiljnost u 'sport' predstave. Od mnogih poslovice u *Love's Labour's Lost*, često korištenih šaljivo – sportski – kao mogući spremnici za iskustvo, Rosalineina se na kraju drame ističe kao ona koja zahtijeva nedvosmisleno ozbiljno razmatranje: *Jer uspjeh dosjetke leži u samom uhu / Onoga koji sluša nikad na jeziku.*^{XXI} (V.ii. 847–849) Rosalinein naglasak na recepciji, a ne na produkciji, upućuje Birona/Berownea da pripovjedači šala ovise o svojim slušateljima, da se slušatelji trebaju smatrati nečim višim od para ušiju kojima se dive i da se to treba odraziti na intimnije poznavanje nečije publike. Preneseno na domenu ljubavi, to znači da će Biron/Berowne morati podvrgnuti „ontološku ukorijenjenost“ koju želi od ljubavi rizika stvarne veze, a ne one koja postoji u njegovoj glavi. Ako je ljubav „dragocjeno viđenje“, jer nas uvelike uključuje u svijet i povezuje sa svijetom, onda će to 'viđenje' morati biti pažljivije i prihvatiti da

XXI Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 123.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.

A jest's prosperity lies in the ear / of him that hears it, never in the tongue / Of him that makes it. (V.ii. 847–849)

ljubav izvan narcizma ne dolazi s apsolutnim jamstvima.

21.

Ljubavni rad (*labour of love*) možda bi bio izgubljen u ovoj komediji da je njezin jedini komični modus bio svečani, ali njezin drugi komični modus, koji uključuje potragu za pojašnjenjem i mudrošću, znači da ljubav nije samo podsmijeh i znak ljudske ludosti. Trebamo priznati koliko je ludo preozbiljno shvaćati sebe, osobito svoje romantično ja, a predstava implicitno upozorava na preuranjeno filozofiranje. Ipak, predstava, posebno na kraju, postavlja uvjete da nas se ozbiljno shvati kao ljubavnike, a ti nas uvjeti onda mogu natjerati da se ozbiljno – pa čak i zabrinuto – zapitamo što ostaje od ljubavi izvan mnogih pojava koje je poprimila tijekom trajanja igre.

22.

Unoseći još jednu mračnu notu u komediju, Kraljica ima ovu otvorenu poruku za muškarce:

Mi dobile smo vašu ljubavi puna pisma;

I vaše darove, glasnike ljubavi;

I u svom djevojačkom vijeću, to shvatismo

Udvaranjem, i šalom ugodnom, uljudnošću,

I igrom, načinom da prekrati se vrijeme:

Nikakvu veću važnost od ovog nismo mi

Tome pridavale; gledasmo na tu ljubav

Jednako, samo kao čistu zabavu.

(V.ii. 769–776)^{XXII}

XXII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 120.

23.

Dumaineov odgovor na to je: *Naša su pisma krila više od šale, gospo.* (V.ii. 777)^{XXIII} *I naši pogledi* (V.ii. 778) je Longuevilleov podržavajući komentar. Rozalinein odgovor je oštar: *Ne smatrasmo ih takvim.* (V.ii. 779) Olako prosvjedovanje ozbiljne namjere nije dovoljno dobro.

24.

Ovdje i drugdje u Shakespeareovim komadima (Rosalind u *Kako vam se sviđa*, Paulina u *Zimskoj priči*, Cordelia kao, premda isprva ignorirana, glasnogovornica ljubavi u *Kralju Learu*), žene su osnažene u odnosu na ljubav, a muškarci obespravljeni. Žene su odgojiteljice, mudraci i suci, a muškarci iskušeni. Iako bi se to moglo protumačiti kao jačanje rodni stereotipa protjerivanjem žena u privatnu, a ne javnu sferu utjecaja, tolika je važnost ljubavi za svjetove koji su u Shakespeareovim dramama (podjednako komedijama i tragedijama) često predstavljeni kao bezosjećajni, da bi bili arbitri ljubavi, treba ih znatno osnažiti. Štoviše, ljubav gotovo da nije samo privatna stvar između dvoje ljudi, jer njezino značenje neprestano raste. U svijetu Shakespeareove komedije ljudi ne samo

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, op. cit.

QUEEN: *We have received your letters, full of love,*

Your favours, the ambassadors of love,

And in our maiden council rated them

At courtship, pleasant jest, and courtesy,

As bombast and as lining to the time.

But more devout than this in our respects

Have we not been, and therefore met your loves.

In their own fashion, like a merriment. (V.ii. 769–776)

XXIII Shakespeare, W. (1977), *Izgubljeni ljubavni trud*, op. cit. str. 120–121.

Shakespeare, W. (1997) *Love's Labor's Lost*, *The Norton Shakespeare*, op. cit. str. 797.

"Our letters... showed much more than jest." (V.ii. 777)

"So did our looks" (V.ii. 778) is Longueville's supporting comment. Rosaline's response is curt: "We did not quote them so." (V.ii. 779)

da se zaljubljuju (ili misle da su zaljubljeni), oni o tome govore, razmišljaju o tome, opravdavaju svoju zaljubljenost i proširuju svoja samoopravdanja u teške egzistencijalne izjave. Za žene intervenirati u stvari naklonosti i odrediti uvjete da ih se ozbiljno shvati kao ljubavnice, zato ne znači intervenirati ni u jednoj 'samo kućnoj' stvari.

25.

Ukratko ću iznijeti zaključak o svojoj metodi u ovom radu, u kontekstu onoga što vidim da se trenutno događa u književnim studijama. Dolazimo u situaciju u kojoj je opet moguće govoriti, provizorno i samorefleksivno dakako, o čovjeku. Dugo se to nije činilo mogućim. To je zato što je antiesencijalistički skepticizam prema ljudskim univerzalijama bila jedna od prevladavajućih ortodoksija u književnim studijama u posljednjih četrdeset godina. Povijest i povijesno kontingentne ideologije uzimaju se za oblikovanje ljudske svijesti, a ne obratno. „Sama ideja o 'definiranju ljudske biti' upravo je ono što novi historicisti smatraju ispraznim i neodrživim“, napisao je Stephen Greenblatt 1990., a taj osjećaj uvelike dijele historicistički kritičari i prije i nakon 1990.^{XXIV} Djelo o *Izgubljenom ljubavnom trudu* zato su tvrdokorni historičari često gubili. Godine 1982. Arthur Marotti napisao je ono što će postati utjecajan esej pod nazivom „Ljubav nije ljubav! Elizabetanske sonetne sekvence i društveni poredak“. Preokrećući ono što je smatrao formalističkom zabudom uklanjanja tekstova iz njihovih društvenih kontekstâ, Marotti je obnovio javnu dimenziju navodno privatnih pjesama i tretirao 'ljubav' kao medij kojim se otkrivaju elizabetanske socioekonomske okolnosti. „Ljubavna lirika“, piše Marotti, „mogla bi figurativno izraziti stvarnost odijela, usluge i naknade za koje su ambiciozni

XXIV Stephen Greenblatt (1990) "Resonance and Wonder", in his *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York, Routledge, str. 165.

ljudi bili ustrajno zabrinuti, kao i frustracije i razočaranja proživljena u društveno kompetitivnim okružjima.^{XXV} Marotti prema tome ljubav tretira manje kao fenomen sam po sebi nego kao epifenomen, sekundarni simptom uzroka smještenog negdje drugdje, u borbi za položaj i zaposlenje na dvoru.^{XXVI} Tobožnji predmet nizova soneta, naime ljubav, tako je u Marottijevu eseju zamijenjena 'stvarna' tema soneta, dakle udvaranje i moć. Ali kritičari i teoretičari ponovno usmjeravaju pozornost na ljudsko (uključujući posthumano kao uvijek prisutnog pratioca ljudskog), a humanizmi i humanističke znanosti bivaju na različite načine rekapitulirani i iznova izmišljeni. Pitanje je, dakle, kako nam književnost općenito, a posebno Shakespeare, pomažu razmišljati o egzistencijalnim pitanjima. Koja je specifičnost književnosti u načinu na koji tretira ljudski život? U slučaju *Love's Labour's Lost*, kao i sa svim književnim tekstovima, moramo računati s formom, žanrom i medijem te s načinom na koji nas njegova komika potiče da se posvetimo ljubavi na osebujne i emocionalno složene načine, kao pružateljici veselja i radosti, tjeskoba i ozbiljnosti.

Prijevod s engleskoga: Ljiljana Filipović

XXV Arthur F. Marotti, "'Love is not Love': Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order", *English* (...)

XXVI Slično stajalište nalazimo u: Achsah Guibbory, "Oh, let me not serve so": The Politics of Love.