

11. „Ромео и Жулиета” – една Дионисиева вакханалия за любовта и смъртта.

Драмата на Шекспир „Ромео и Жулиета” несъмнено е най-популярната творба на европейската литературна класика. Не се сещам за друго произведение, което може да се мери с нея по неувяхващ интерес от страна на европейците през вековете – нито Дантевия „Ад”, нито Сервантесовия „Дон Кихот”, нито Гьотевия „Фауст”, нито дори Шекспировите „Хамлет” и „Отело”. „Ромео и Жулиета” държи короната и по направени адаптации в киното, операта и балета. В туристическите страници за Верона има специален линк, посветен на двамата „*infelice amanti*”; пълно е със свети места за поклонение като балкони, гробници и какво ли още не. Митът е по-жив от всякога. (Точно „мит” е подходящата дума, защото устойчивостта на трагедията във въображението на европейца е недвусмислен знак, че в нея са обговорени древни митове на литературен език.)

Още на пръв прочит драмата грабва с очарователната си опозиция младост/любов – старост/омраза. Фактът, че от пепелта на омразата може да разцъфти цветето на невинната младежка любов, е нещо, което винаги ще трогва сърцата на европейците. Това е любов между двама млади, които още не са влезли в обществото през вратите на инициационните тайнства – те са още в царството на естествените чувства, които цъфтят в непоковарената от социума сърцевина на човека. Жулиета е чиста като сълза девица, с благородни обноски и нравствен абсолютизъм, непознаващ компромиси; Ромео, подквасен от любовната поезия на тречентистите, е готов във всеки момент да лумне в пожара на страстта. Тъй пламнала, любовта на двамата веронци излъчва благоухания тамян на първичния земен рай; тя е предгрехопаденийна любов, архетипална любов-матрица в идеалните фантазии на европейца. Дори и взета сама за себе си, без последвалите трагични завои на брачност и суицидалност, тя е извор на катарзис, на духовно пречистване чрез съпреживяване.

Освен опозицията младежка любов – старческа вражда, „Ромео и Жулиета” е основана на още няколко опозиции. Едната от тях е сюжетната опозиция влюбени и църква в съюз срещу обществото. Това, което става по улиците на Верона и в домовете на аристократите, е противопоставено на секретните тайнства в килията на падре Лоренцо (самият манастир е маргинален топос – той е накрая на града). Под прикритието на личностното право на изповед, двамата млади редовно висят при падрето и търсят съвет; тук те се венчават тайно, тук заплашват със самоубийство, тук се вземат приспивателни и се чертаят фантастични планове за бягство. Ако светът на обществото е окъпан в светлина, този на религията и любовта е сумрачен, подземен, мистериален. Тук стигаме до втората опозиция – на деня с нощта. Денят символизира един свят на условности, превземки, лицемерие и конфликти – с две думи, свят на воюващи идентичности. Нощта е царството на истината – в тъмното падат маските и влюбените най-сетне си отдъхват от условностите, наложени им от обществото. Тази дихотомия завършва трагично – младите избират „вечната нощ”, в която се спасяват завинаги от лудостта на един свят, който нито могат да разберат, нито да приемат.

Ако човек се вживее в драмата, започва да се ядосва на някои сюжетни завои, които му се струват нелепи с оглед спасяването на влюбените. (Всеки по-задълбочен читател на „Ромео и Жулиета” би предложил поне няколко варианти-конкуренти на

измислените от падре Лоренцо!) Отпървом се ядосваме на глупостта на Ромео да се дуелира с Тибалт при ясното съзнание, че или трябва да умре, или да убие Тибалт и да понесе наказанието на принца на Верона. (Тези алтернативи са премислени пост фактум и от самия падре Лоренцо, който разглежда изгнаничеството като най-благоприятния развой на стеклите се събития). Но тук се натъкваме на следващото безразсъдство – Ромео, вече женен за Жулиета, я изоставя след първата им брачна нощ и заминава сам за Мантуа. Вярно, такъв е съвета на падрето („Where thou shalt live, till we can find a time/ To blaze your marriage, reconcile your friends,/ Beg pardon of the prince, and call thee back”), обаче тази постановка противоречи на клетвата, която Жулиета дава на Ромео още в балконната сцена („And all my fortunes at thy foot I'll lay/ And follow thee my lord throughout the world”). Знаейки какви са последиците от плана на падре Лоренцо, не можем да се отървем от усещането, че Жулиета е трябвало да последва съпруга си по възената стълба и да сподели неговото заточение. Странна изглежда и постановката с приспивателното, дадено на Жулиета от падрето. Ситуацията е екстремална, задава се втори брак и най-естественото е падре Лоренцо и Жулиета да си признаят за секретната венчавка – новината ще предизвика яростта на фамилия Капулети, но пък брака с Парис би станал невъзможен. Едно изречение и опасността от задаващата се бигамия ще се разсея. Но не! И Жулиета, и падре Лоренцо не отронват дума по въпроса. Възможно е падре Лоренцо да гледа да си спаси кожата (паниката го гони от четвърто действие нататък), но Жулиета няма какво да губи. Тя вече е решила да се самоубива – а човек, който е готов на самоубийство, не се страхува от фактите. Още по-нелепо изглежда самоубийството на Ромео в гробницата на Капулети – логично би било да отиде първо при падре Лоренцо и да разбере какво точно е станало в негово отсъствие и т.н.

Някои от нещата започват да си идват на местата, ако „Ромео и Жулиета” се разгледа като инициационна алегория. Двамата млади са във възрастов преход. Любовта катализира тяхната житейска матурация – тя ги превръща в мъж и жена. До влюбването си Жулиета е едно възпитано и послушно девойче, а Ромео театралничи като един Петрарка, въздишайки оксиморонно по дамата на сърцето Розалина. Неговата хистерична любов обаче не е само драматургичен похват на контрастност; тя е знак, че Ромео не е женомразец по душа (като Хамлет например) и че смята любовта за висша ценност. Откровената показност на любовното чувство за него е непогрешим знак за мъжественост, което е в унисон с културните парадигми на италианския Ренесанс. Така имитаторската любов на Ромео по Розалина може да се разгледа като предлюбовна инициация (монологична репетиция за диалога на споделената любов); оттам нататък Ромео минава с лекота през инициационните врати на любовта и брака. Най-мистериозната му инициация обаче е на прага на първата му брачна нощ и се състои в убийството на Тибалт. Фактът, че Ромео се опитва да предотврати дуела, но в крайна сметка се поддава на провокацията, се тълкува често в традиционен за епохата ключ – макар и вътрешно противящ се на идеята за дуел с братовчеда на жена си, Ромео не може да избегне тежестта на обществените очаквания да защити честта си на мъж и аристократ. Един вид личните му предпочитания са за мирно уреждане на конфликта, но традицията го задължава да се дуелира.

Има и друг поглед към историята с дуела – инициационен такъв. Убийство в честен двубой е знак за окончателното преминаване в света на мъжете. То се явява

задължителна инициация по пътя към брачното ложе и неслучайно разделя времево бракосъчетанието от първата брачна нощ. Образно казано, Ромео добива силата да създава живот, след като е демонстрирал способност да отнема живот. Такава е инициационната логика (и в подкрепа се сещам за една паметна фраза от романа на Мериме „Летопис за царуването на Шарл Девети“: след дуела, на който рицарят Бернар убива съперника си, младият мъж е посъветван от секунданта си да изприпка при любовницата си и да ѝ направи дете с цел възстановяване на нарушения баланс!)

По отношение на Жулиета първата брачна нощ е централно инициационно тайнство. Тя притегля на фокус всичките ѝ мотиви, копнежи, страхове и екзалтации; накъдето и да се обърне, Жулиета търси перфектния брачен партньор, достойния мъж, който да отнеме девствеността ѝ. Още при първата си среща с Ромео на бала, тя започва да мисли за него в брачни тонове („if he be married/ my grave is like to be my wedding bed“). Ако при срещата им след бала (балконната сцена) Ромео мисли за правене на любов, то Жулиета мисли за венчавка („if that thy bent of love be honourable,/ thy purpose marriage“). Вече омъжена за Ромео, тя се отдава на фантазии за предстоящата брачна нощ – монологът ѝ всъщност е един химн на нощта и нощните тайнства; научавайки обаче за смъртта на братовчед си и за изгнаничеството на Ромео, Жулиета изпада в потрес от мисълта, че може да си умре „овдовяла девица“ („But I, a maid, die maiden-widowed“). Последното е разчетено като инициационна катастрофа, в чиято светлина смъртта на Тибалт и изгонването на Ромео са подробности.

Един от основните мотиви в драмата е този за дефлорацията на девицата – тя трябва да стане максимално бързо (иначе девойката ще се разболее от „green-sickness“) и максимално почтено (в рамките на брака). С инициацията на Жулиета са ангажирани всички – Ромео, Парис, родителите Капулети, дойката, дори падре Лоренцо. Нека да разгледаме поотделно как се проектира този въпрос в обръча от хора около Жулиета:

Ромео: отявлен противник на продължителното девичество. Още в първата сцена той излага философията си, че е срамота хубава жена да не направи копия на хубостта си (тук, разбира се, той визира неотзивчивата Розалина) – „For beauty starved with her severity/ cuts beauty off from all posterity“. Балконната сцена започва с любовен монолог, в който той насърчава Жулиета да изгрее като слънце и да „убие завистливата луна“ („Arise, fair sun, and kill the envious moon“). Тук има скрит подтекст. Луната е символ на девицата, а слънцето – на лишената от девичество жена. Ромео копнее за фазовия преход на Жулиета от луна в слънце, от девица в жена. Той вижда себе си като врата за тази инициация, но е достатъчно възпитан да не го изрече направо, а да го облече в поетичности, убеждавайки любимата си да захвърли своята „лунност“ („Be not her maid, since she is envious;/ Her vestal livery is but sick and green/ and none but fools do wear it; cast it off“). Ето го недвусмисления намек за опасностите от пролонгираното девичество – весталската ливрея на луната е болна и зелена (знак за „green-sickness“).

Синьор Капулети: в обръщенията му към Жулиета също присъства напомнянето за опасността от „зелена болест“, но изпразнено от лунно-слънчевата си фазовост. „Out, you green-sickness carrion!“, обижда той дъщеря си на девичество при отказа ѝ да се омъжи за неговия кандидат Парис.

Парис: подобно на Ромео, гледа на дефлорацията като на стъпка, която трябва да се предприеме час по-скоро, но тук той я свързва с майчинството – „Younger than

she are happy mothers made” (Акт 1, сцена 2). С това той мотивира нетърпението си да се ожени – на Жулиета ѝ е дошло време да става майка. Старият Капулети отначало се противи, но едно събитие го кара да промени мнението си и да избърза с брака – прекомерната скръб на дъщеря му по убития братовчед. Проектираните върху Тибалт сълзи на Жулиета по Ромео са разчетени от Капулети и Парис като проява на девичи „green-sickness” синдром. Дватама са загрижени за състоянието ѝ и разглеждат брака като лечение на болестта ѝ. Това прозира и в обясненията на Парис пред падре Лоренцо („Now, sir, her father counts it dangerous/ That she doth give her sorrow so much sway/ And his wisdom hastes our marriage/ To stop the inundation of her tears” – Act 4, sc1). Ако и отнемането на девичеството да е споделена ценност за Ромео и Парис, първият я облича в любовен и поетичен език, а вторият я артикулира хладно под формата на медицинско лечение.

Падре Лоренцо: тук акцентът е поставен върху абсолютната сакралност на първата брачна нощ, която е задължително тайнство, независимо от обстоятелствата. Сключването на ръцете при венчавката се разглежда като символ на сливащите се мъжка и женска половина, чието овеществяване става в първата брачна нощ. Затова когато Ромео кърши ръце при новината за заточението си в Мантуа, падре Лоренцо насочва вниманието му към съпружеските задължения в предстоящата нощ („Go, get thee to thy love, as was decreed,/ ascend her chamber, hence and comfort her” – Act 3, sc 3)

Най-противоречива е позицията на дойката, която принципно няма нищо против ранната дефлорация, но частта за почитеността ѝ се губи (тъй като е човек от народа, на нея ѝ е позволен по-халтав морал, граничещ с безпринципност – особено, когато съветва Жулиета да забрави за Ромео и да се омъжи за по-хубавия граф Парис, тласкайки я към бигамия). В друго време дойката се слюнчи похотливо при всяко споменаване на първа брачна нощ; тя с удоволствие осигурява въжената стълба, по която Ромео се изкачва до стаята на Жулиета в нощта след венчавката. „I am the drudge and toil in your delight/ But you shall bear the burden soon at night”, предупреждава тя Жулиета не без наслада от съзерцаването на нейната предстояща дефлорация. Подобни са намеците ѝ за първа брачна нощ с Парис в утрото на сватбата на Жулиета с графа („For the next night, I warrant/ The County Paris hath set up his rest,/ That you shall rest but little”, Act 4, sc 5).

Това непрекъснато сюжетно усукване около дефлорацията на Жулиета, ме кара да мисля, че историята има и трети прочит – митично-алегоричен. Този прочит се базира на презумпцията, че героите (особено главната двойка) въплъщават не толкова литературни конкретности, колкото митични универсалии. Жулиета например олицетворява прехода от Персефона (девица) в Деметра (майка). В класическия мит, разиграван на елевзинските мистерии, Персефона символизира инкарнираната душа, която е в подземното царство на мрака; преходът ѝ към слънчевата фаза на Деметра е знаково за освобождението на душата от идентификации и връщането в истинския ѝ дом. В драмата на Шекспир обаче този ключ е обърнат. Изключвайки лунно-слънчевата фазовост в монолога на Ромео, навсякъде нощта означава спасение и свобода, а денят е царство на лъжи и маски. От четвърто действие нататък подобна роля играе дихотомията живот/смърт като абсолютен ден/абсолютна нощ. Влюбените, избирали толкова нощи за време на тяхната истина, посягат накрая към смъртта като окончателна нощ, в която ще бъдат оставени на мира от обществото.

Казано другояче, ако нощта и смъртта в оригиналния мит за Персефона/Деметра символизируют пространство на илюзии, то при Шекспир е точно обратното. Причината за този обърнат прочит, се крие в образа на Ромео. Той е вратата за превръщането на Персефона в Деметра, той е йерогамния съпруг, който освобождава душата от оковите на света чрез свещен брак, прераснал в смърт. Неговите знаци са дионисиевите знаци на безформеното, безименното, екстатичното начало. Нощта е неговото време, смъртта е окончателното му царство.

Нека да разгледаме някои особености на Ромео, които хвърлят светлина върху конкретната му знаковост като Дионис и общата му знаковост като мистериален бог в мисия за спасяване на душата от царството на илюзиите.

Той е от благородна фамилия, но навсякъде витае усещането, че няма дом. Нито веднъж не се появява заедно с родителите си (в противовес на честите диалози на Жулиета с домашните ѝ). Нещо повече: нито веднъж действието не се пренася в дома на Монтеки (отново контраста с Капулети е безспорен). Намираме Ромео по улиците и площадите на Верона, понякога в градината на Жулиета, понякога в килията на падре Лоренцо, но никога в собствения му дом. Той е типичен скитащ и бездомен бог, какъвто е архетипалния мистериален бог по Средиземноморието. (Кулминация на тази бездомност е изгнаничеството му в Мантуа.)

Още в началните сцени Ромео е обрисован с логосни характеристики: той е толкова натежал от любов, че се намира в центъра на естеството като негова ос и опора; ето защо отказва да танцува на бала и иска вместо това да носи факела („Under love's heavy burden do I sink”, “I have a soul of lead/ So stakes me to the ground I cannot move”, “Being but heavy, I will bear the light” – Act 1, sc 4). Горните реплики осветяват неговата субектна центрираност (центростремителния нагон към безформената сърцевина на битието като типична дионисиева характеристика); тази субектна центрираност е еднозначна с любовта и светлината едновременно. На бала Ромео е с маска – отново знак за безформеност, за флуидна идентичност. Той вижда Жулиета и се влюбва в нея; Жулиета обаче не го вижда. Тя се влюбва в него, чувствайки го – прекрасна метафора за любовта на безформения Логос с формената Психика. Тук има един любопитен момент: когато Тибалт разпознава Ромео по гласа, той веднага алармира чичо си Капулети, настоявайки да изгони наглия Монтеки от бала. В реда на нещата би било Капулети да го стори (известна е голямата вражда между двете фамилии). Той обаче отказва – и то с една енигматична фраза („I would not for the wealth of all the town/ Here in my house do him disparagement”, Act 1, sc 5). Смисълът става още по-ясен, когато фразата се разчете в митичен план – кошунство е да се отказва гостоприемство на Дионис, дори когато присъствието му е нежелано. Той трябва да бъде изтърпян („He shall be endured”).

Първото зърване на Жулиета от Ромео води до мигновено влюбване – отново знак за абсолютния характер на мита, който се разиграва. Първата поетичност на влюбения Ромео е „тя учи факлите да горят по-светло”, втората сравнява Жулиета с бижу, което виси върху „бузата на нощта”. Сам бог на нощта и светлината, горяща в центъра на мрака, Ромео облича любовта си в типични за митичната му роля метафори. Флиртът му с Жулиета по време на танца е облечен в християнска образност – той е пилигрима, който благоговее пред свещеното; Жулиета е „holy shrine”, “saint”, нейната целувка е изкупителна (“from my lips, by yours, my sin is purged”). Тази религиозна образност обаче е в рамките на играта, на

жизнерадостното ухажване на двама млади; тя няма дълбочина, бидейки знак за светска обиграност („You kiss by the book”, упреква го шеговито Жулиета).

Маските падат в нощната сцена под балкона. Далеч от суматохата на живота, далеч от факлите на бала – това е истинското царство на Дионис. „Blind is his love and best befits the dark” – с тази чудна фраза братовчедът Бенволио синтезира основната характеристика на Дионис: сляпа е неговата любов и най-добре подхожда на нощта.

Много важен знак за дионисизъм е разколебаната идентичност. Дотук изброихме някои нейни проявления в Ромео – скиталчеството му по улиците, появата му на бала с маска. В нощната сцена в градината на Капулети обаче въпросът с неговата идентичност се поставя пряко от Жулиета, която го моли да се откаже от името си, което „не е част от него” („Retain that dear perfection which he owes/ Without that title. Romeo, doff thy name,/ And for that name which is no part of thee/ Take all myself” – Act 2, sc 2). Запазвайки своята същностна перфектност, Ромео е предизвикан да отхвърли условностите на името и ранга. Какво имаме тук – ситуация на разпознаване на Дионис преди той да се е разкрил или свидетелство за еволюцията на един веронски аристократ в дионисов архетип на лишен от име и статус любовник?

Знаменитият отговор на Ромео „Call me but love, and I'll be new baptized;/ Henceforth I never will be Romeo” е отговор на мистериален бог на любовта, каквито са цяла поредица архетипи в латинската традиция (от Апулеевия Купидон до Пучиниевия Калаф). Истинското име на Ромео е Любов, останалото е без значение. Тук сакралната формула е „new baptized”, защото любовната сцена е истински баптизъм в мистериите на любовта – едно дълбоко гмурване в безформената вода и изплуване от нея с обновена същност.

(Изкушавам се да видя в тази фраза нещо повече от любовно признание. Усещам в нея отглас от древни ритуали на умирање и възкръсване, на регенерация чрез унищожаване на старата идентичност. Това е архетипален жест, но ситуацията, в която е направен, не е архаичната ситуация на колективна мистерия, а ренесансовата ситуация на свободен избор на индивида да се „роди” отново чрез баптизма на любовта.)

И така – Ромео нахлува в трагедията под маската на Дионис като бог на нощта и безформеното, на любовта без идентичност. Той отнема девствености и животи (пряка причина за смъртта на Тибалт и Парис, косвена за тази на Жулиета и Меркуцио). Бог на смъртта и йерогамията едновременно, той пронизва и Тибалт, и Парис, изричайки сакралната формула „But love thee better than thou canst devise” в случая с Тибалт и „I love thee better than myself” в случая с Парис. Ясно е, че става дума за ритуални убийства на идентичности и форми от бога на безформеното Дионис. И в двата дуела той е въвлечен против волята си (мистериалният бог е принципно ненавиждан от обществото); предизвикателствата към него са базирани не на някакви негови актове, а на провидяната в него идентичност, каквато той в действителност няма. Казано другояче, Ромео е извикан на дуел двукратно заради името си. Тази „болест на идентичността”, която проектира върху околните собствената си сянка на омраза и враждебност, може да бъде излекувана само от катарзиса на смъртта. И Ромео-Дионис пронизва с рапирата си, произнасяйки успоредно формулата на любовта.

И ето го страстното отхвърляне на номиналната знаковост („O, tell me, friar, tell me, in what vile part of this anatomy doth my name lodge?”, Act 3, scene 3 – огледален

отглас на риторичния въпрос на Жулиета „What’s Montague? It is nor hand, no foot, no arm, no face, no any other part, belonging to a man”, Act 2, scene 2).

Неговата разколебана идентичност обаче отива по-дълбоко от номиналното поле. Тя засяга вече и половата му роля. Разбира се, никой не храни съмнение, че Ромео е мъж и половина, но за нуждите на мита е наблегнато на неговата символна феминизация. Това не е случайно – Дионис единствен сред гръцките богове има фемининни характеристики, тъй като е бог на онази примордиална същност, която още не е диференцирана по полов признак. В текста това е указано деликатно, но красноречиво: Ромео упреква Жулиета, че му е отслабила мъжката ръка („O sweet Juliet, thy beauty hath made me effeminate and in my temper soften’d valour’s steel!” – Act 3, scene 1). Това че Дионис е с флуидна полова знаковост е забелязано и от падре Лоренцо. „Art thou a man?” дива се падрето в Акт 3, сцена 3, “thy tears are womanish”. И продължава с находките си: „Thy noble shape is but a form of a wax,/ Digressing from a valour of a man” (какво да се коментира – дионисизъм at its best!). Изводът на падре Лоренцо: „Unseemly woman in a seeming man!”

Този бог без лице и пол е страстен, екстатичен, мразен, гонен, криещ се, убиващ, дефлориращ – изобщо, демонстриращ типично дионисиево поведение. Бог на спонтанното действие, нему е чужда себerefлексията. Той протестира бурно при самото споменаване от падре Лоренцо на думата „философия” („Hang up philosophy!/ Unless philosophy can make a Juliet,/ Displant a town, reverse a prince’s doom,/ It helps not, it prevails not: talk no more.” – Act 3, scene 3). Пламенната му неприязън към философията не бива да ни учудва, тъй като последната е територия на контрастното аполоново начало, донякъде представено от падре Лоренцо. Невъзможно е Дионис да се успокои до степен да зафилософства върху опита си; нулевата му себerefлексия е напълно в тон с главната му характеристика, дадена от падре Лоренцо – „wedded to calamity”.

Специално Акт 3, сцена 3 освен темпорален център на драмата е и своеобразна кулминация в еволюцията на Дионис от бог на любовта и нощта в бог на смъртта и разрухата. Това е точката, в която започва неговото изгнаничество. Реакцията на това отхвърляне от обществото е класическа дионисиева реакция – тъмна и стряскащо дива. Скубят се коси, говори се за смърт. Нежният любовник започва да разкрива своето зверинно, бестиално лице. „Thy wild acts denote the unreasonable fury of a beast”, отбелязва разтревожен падрето. И добавя: „Thou hast amazed me: by my holy order,/ I thought thy disposition better temper’d” – напомняне, че реакцията на Ромео е прекалена, екстремална, необуздана и излизаща от рамките на приемливото. Тя е сравнена с реакция на жена, което говори, че на жените им е позволено да бъдат ирационални, но мъжете трябва безусловно да се владеят.

Дионис обаче е ирационален бог, който не се владее – и затова в древността е бил популярен сред жените. Сцената, в която е обвинен от падрето, че губи разсъдъка си, напомня началото на сонет 236 на Петрарка (автор, харесва и четен от Ромео; на едно място приятелите му дори го сравняват с него). В този сонет Петрарка е провидял до каква лудост може да бъде докаран един мъж от неконсумирана любов (каквато се очертава да бъде любовта на Ромео). Това е едно бавно полудяване на фона на силна душевна болка („che l’ duol pur cresce, et la raggion ven meno”), водещо до чувство за смазаност („et e gia quasi vinta dal martire”). Никакви доводи, никаква философия не могат да утолят колосалното чувство за неудовлетвореност от отказаната любовна консумация. Това не е просто желание за секс, а копнеж по

преминаване в друго агрегатно състояние: от твърдата форма през течната безформеност към въздушното изчезване. И силата, която тласка индивида към тези степени на нарастващо топене, е любовта. Тя е дионисиева сила – необузdana, екстремална, гранична.

В този пласт на интерпретация на „Ромео и Жулиета” (не като конкретна история или инициационна алегория, а като йерогамен мит), образът на Ромео може да се разглежда в два варианта – като един завършен Дионис, нахлуващ в трагедията с маска и факел и напускащ я бежешком през прозорчето на Жулиета, или като един Дионис в еволюция, в процес на себесъздаване. Вторият вариант за мен е по-интересен – той предполага, че обикновен простосмъртен, по силата на някои свои качества, може да се превърне в живо въплъщение на божествеността. Какво имаме в началото – един млад мъж, който е честен, чувствен, романтичен и емоционален. Неговата страст по Розалина остава без ответ, но ако веронската мома не го е забелязала, то битието е забелязало изключителната възможност да изиграе чрез него и малката Жулиета Капулети един великолепен мит за голямата любов, която води до свещен брак, завършващ със смърт. Битието прави избор, а субектите на драмата са негови актьори.

Тази предопределеност е усетена от Ромео – още преди бала, той има предчувствие за нещо съдбовно, което ще го обрече на ранна смърт („For my mind misgives/ Some consequence yet hanging in the stars/ Shall bitterly begin his fearful date/ With this night’s revels and expire the term/ Of a despised life closed in my breast/ By some vile forfeit of untimely death”). Това предчувствие е прието спокойно; то не предизвиква страх за живота, който Ромео презира („despised life”) поради бремето на своята затвореност в твърда форма („closed in my breast”). Ето я изначалната Ромеева склонност към дионисиеви жестове за излизане от формата – склонност, която го прави идеален протагонист за нуждите на драмата. Но не е само презрението към заключения във форма живот, което прави от Ромео Дионисов архетип. Необходим е трагичен жест – и той е в безусловната готовност да се поеме кръста на съдбата („But He, that hath the steerage of my course,/ Direct my sail!”). Колко предмодерен е този жест, колко се родее с гръцкия епос и трагедия, с омировите герои, със страдащите титани и царе на Есхил и Софокъл. Той незабавно изстрелва Ромео във властта на Фортуна, във властта на архетипните начала на средиземноморската култура, които започват да го обвиват и извисяват за целите на героиката и саможертвата. За целите на Големия Мит.

Знае се, че за написването на „Ромео и Жулиета” Шекспир е ползвал сюжета на популярна италианска новела, излязла през 30-те години на 16-ти век. Не знам доколко образът на Ромео е близък до този в новелата и доколко е конструктор на Шекспир, но той демонстрира абсолютна вярност към културните парадигми на италианския Ренесанс и католическата образност на късносредновековния италианец. Тук искам да отбележа, че италианската култура от този период е под силното влияние на поезията от тречентото, чиято отличителна черта е отдаването на волята: на жената-ангел („Madonna, mia bisogna voi conoscete”, e cio ch’ad essa e buono” – Данте, Чистилище, песен 33) или на Бог („Degni esser Tua man presta” – Петрарка, сонет 365, Канцониере). Тези жестове са предмодерни, подобни на жестовете на трагическите герои на античността; те, в края на краищата, са религиозни. Но за да се разиграе голям йерогамен мит, този начален жест на религиозно приемане е абсолютно предусловие. Без него митът няма входен тласък.

Как е структуриран мита драматургично? В пет действия, всяко от които се увенчава с финално възлово събитие: първо действие – с влюбването на бала, второ – с венчавката, трето – с брачната нощ, четвърто – с мнимата смърт на Жулиета, пето – с окончателната смърт на Ромео и Жулиета. Трето действие е кулминацията на мита – тук се извършва йерогамното тайнство, регистрирано в началото на пета сцена и разделено от пиковите драматични осцилации на трета и пета сцена. Самото тайнство е като малка лирична релаксация между бурите на предходните и последвалите сцени, в които Ромео и Жулиета говорят съвсем сериозно за смърт.

Петте действия в „Ромео и Жулиета” могат да се разгледат и така: първо действие е цялото предчувствие, напрежение, влюбване; второ действие е посветено на обяснението в любов и венчавката; трето действие преплита убийство с еротика и бягство в тъмна доба; четвърто действие е това на смъртта, медирана от религията (тя се оказва фалшива); пето действие пък е на истинската смърт, движена от любовта.

До втората сцена на второ действие („балконната” сцена, когато падат маските на идентичностите) сюжетът е еднопластов; оттам нататък се разделя на два пласта – профанен, светски пласт, който е добре осветен, и сакрален любовен пласт, който се разиграва като един строго охраняван секрет (аналогия с религиозните мистерии, забранени за непосветени). Този втори пласт се разиграва нощем, в сумрачни места и в потайни части на деня. Той има три територии – стаята на Жулиета, която се превръща в брачна камера, килията на падре Лоренцо и гробницата на Капулети. Тези три територии, защитени от профанния пласт на драмата, са знакови за трите охранявани пространства на свещената любов – Ероса, Религията и Смъртта.

Двата пласта на драмата са строго паралелни; те не се пресичат никъде. Посланието е, че йерогамията, като явление от друг порядък, не може да пробие светския пласт и да се прояви в него. Това обяснява и едно от основните противоречия в драмата – нежеланието на знаещите (Жулиета и падре Лоренцо) да разкрият Тайната пред незнаещите (старите Капулети, Парис). Акт 3, сцена 5 е кулминация на тази трагична невъзможност да се вербализира сакралното и да бъде въведено в света на профанното. Насилена да се омъжи за Парис, Жулиета вижда изход в самоубийството. Смъртта става неин избор, когато най-логично би било да разкрие истината за брака си. Още повече, че старият Капулети вече е проявил благосклонност към Ромео на бала („Verona brags of him to be a virtuous and well-govern'd youth”).

Но старият Капулети е проявил благосклонност не към Ромео, а към Дионис, който е кощунствено да се гони. Той не бива да се предизвиква („let him alone”), той трябва да се изтърпи (“he shall be endured”). Изгонването му в Мантуа се посреща с известно облекчение от веронци, а самата Жулиета установява на сутринта след брачната си нощ, че се венчала за Смъртта.

За Смъртта не може да се говори. Тя е нищо, несъществуване. Невъзможно е да се постави като контрааргумент за женитбата на Жулиета с Парис.

За отбелязване е, че смъртта често се вмъква в монологите на двамата влюбени. Жулиета сравнява брачното си ложе със смъртта („My grave is like to be my wedding bed”, Act 1, scene 5), вижда Смъртта като агент на нейната дефлорация (“And death, not Romeo, take my maidenhead!” – Act 3, scene 2), което пък става по-късно грозно видение за клетия й баща („Flower as she was, deflowered by him./ Death is my son-in law, Death is my heir;/ My daughter he hath wedded;” Act 4, scene 5) – ето

една облечена в поетичности истина за свещения брак на дъщеря му със Смъртта. Ромео също често съзерцава смъртта като блажен изход на живота си, след като е опитал нектара на споделената любов: към падре Лоренцо по време на венчавката („Do thou but close our hands with holy words,/ Then love-devouring death do what he dare/ It is enough I may but call her mine”, Act 2, scene 6), към Жулиета след първата им любовна нощ („Let me be put to death;/ I am content.../ Come, death, and welcome! Juliet wills it so.” Act 3, scene 5) Последните му думи се превръщат в пророчество, потвърдено от видението на Жулиета – вече слязъл по стълбата в градината, Ромео е видян от нея като умрял на дъното на гробница.

Това не е просто предчувствие за предстоящата му смърт. Ромео буквално умира в секундата, в която слиза по въжената стълба в градината на Капулети и побягва към Мантуа. Както сакралният пласт на драмата не може да прореже профанния и да се окъпе в неговата светлина, тъй и Ромео отсега нататък ще бъде все едно мъртъв – Мантуа е паралелна и непресичаща се реалност с тази на Верона. Бог Дионис е побягнал в подземното си царство на нощта и смъртта; повече за него не може да се говори, нито пък да се взема под внимание бъдещето му. Той няма такава.

Потвърждение на горното е останалата част на сцената. Тя е сюрреалистична, вцепеняваща. Всички се държат така, като че ли Ромео е умрял (а не е само на 25 мили от Верона!). Старият Капулети нахлува с твърдото решение да омъжи час по скоро Жулиета за Парис. Госпожа Капулети съзерцава скорошната смърт на Ромео („He shall soon keep Tybalt company”). Жулиета си играе с думи, извличайки перверзно удоволствие да говори за Ромео пред майка си, която го ненавижда („I never shall be satisfied with Romeo, till I behold him – dead -...”), смесвайки темата за смъртта с темата за любовта, която иска да прави със съпруга си („To wreak the love I bore my cousin/ Upon his body that slaughter’d him!”). Дойката пък го брои съвсем буквално за умрял (хората от народа са директни поради неспособността си да каламбурничат като аристократите). „Your first is dead”, заявява тя пред изумената Жулиета; ето защо за нея не съществува морален проблем в брака на Жулиета с Парис, пред когото Ромео е един „dishclout”.

(В потвърждение на горното е и съобщението за смъртта на госпожа Монтеки от скръб по сина ѝ. Вярно, в ренесансова Италия заточението в друг град е било тежък удар за семейството на изгнаника, но екстремална реакция като тази на майката на Ромео говори само за едно – тук не става дума за заточение, а за символна смърт.)

Но с пропадането си в царството на смъртта, Ромео увлича със себе си и Жулиета. Отново не бива да се влияем от жалкото разстояние между Верона и Мантуа – след първата си брачна нощ съпрузите попадат в различни нива на реалност и не могат да осъществят контакт. В този смисъл може да се тълкува и краткия трагичен монолог на Жулиета в края на Акт 3, сцена 5 – съпругът ѝ е на „земята”, вярата ѝ е в „небето”, как да стане така, че Ромео да се изкачи до „небето” и да пусне оттам вярата ѝ. За да слезе Ромео от „небето” и да я спаси (на едно място тя дори го вижда „изсечен от звезди”), Жулиета трябва ритуално да умре, да слезе като една Евридика в царството на мъртвите, увличайки Ромео в спасително движение отгоре надолу.

Готовността на Жулиета да последва съпруга си в царството на Смъртта се експресира в два пласта – символен и буквален. Символният пласт е отглас от мита за Персефона и Деметра. Богът на подземното царство Хадес дава на Персефона семки

от нар в момента, в който тя се трансформира в Деметра и има опасност да го напусне завинаги, отлитайки на небето. Тези наррови семки са дадени с цел да я теглят обратно към подземното царство (което в класическия мит означава кармични притегляния към следващи реинкарнации). Но в драмата на Шекспир, митът за Персефона и Деметра е обърнат наопаки. Тук слизането в царството на смъртта не е разчетено като слизане в илюзията, а като спасение от нея, просветление. В този аспект може да се тълкува и утринната сцена след първата брачна нощ, когато Жулиета обяснява на Ромео, че цяла нощ едно славейче е пяло върху наровото дърво в градината („Nightly she sings on yon pomegranate-tree”) – събитие, успоредно на нейната дефлорация и трансформация от Персефона в Деметра. Тук нарът и пеещото птиче символизируют несвършващата брачна нощ, несвършващата наслада върху ложето на йерогамията. Влизайки в света на профанното, Жулиета мечтае да се върне отново в сакралния свят на любовта. Това нейно желание се превръща в наррови семки, които я теглят към подземното царство на Ромео-Дионис-Хадес.

Извън тази символика, Жулиета съвсем директно заявява, че е готова да умре, ако падре Лоренцо не излезе с някакво разрешение на казуса („If all else fail, myself have power to die”, Act 3, scene 5).

Падре Лоренцо обаче излиза с разрешение. На него може да се гледа като на опосредствана от религията операция по събирането на разлъчените съпрузи. Тъй като са в различни нива на реалност (живот/смърт), Жулиета трябва символно да „умре”, за да слезе до нивото на бога на смъртта Ромео. Падре Лоренцо ѝ дава приспивателно – символ на способността на религията да имитира смърт, но все пак това не е истинска смърт, а имитация. Тази имитация е като стогодишния сън на спящата красавица в очакване на принца-изкупител – едно тлеене между живота и смъртта в гробницата на Капулети, превърнала се в предверие към истинската брачна камера.

И ето – Ромео идва, притеглен от веста за смъртта на Жулиета. Идва, за да слее своята реалност с нейната, да премине през последната инициационна врата – тази на смъртта. Ако любовта е първата инициация по пътя на душата към дома ѝ (от твърдата формена идентичност към течна безформена идентичност), то смъртта е втората и последна инициационна врата към въздушната не-идентичност на пълно сливане с любимия. И ако на прага на първата инициация Ромео-Дионис е отдаден, любящ, смирен („Call me but love, and I'll be new baptized” – Act 2, scene 2), то на прага на втората инициация е див и необуздан („The time and my intent are savage-wild,/ more fierce and more inexorable far/ than empty tigers or the roaring sea” – Act 5, scene 3). Ако някой се е съмнявал, че зад маската на Ромео Монтеки се крие свирепия бог на безформеното, то тези финални думи разсейват всякакви съмнение. Див, яростен и неумолим е Дионис, по- свиреп от гладни тигри или ревящо море (класически дионисиеви символи).

И така – спящата красавица се събужда, но не за да живее с принца, а за да умре с него. Събужда се от илюзорната смърт на религията, за да заспи в истинската смърт на любовта (почти комичен е падре Лоренцо, предлагайки на Жулиета да постъпи в манастир). Жената на бога на любовта и смъртта трябва да го последва навсякъде, тя му е обещала това („And follow thee my lord throughout the world”, Act 2, scene 2).

Църквата е безсилна пред такава помитаща страст. Похвален е опита ѝ да бъде крило и опора на влюбените, но освен куража да склучи тайно брак, се иска и кураж

да го огласи. Такъв църквата няма. Йерогамията е явление от твърде висок порядък, за да бъде в прерогативите на традиционната религия; последната може да извърши венчавка, но не и брачно тайнство, както и да имитира смърт, но не и да убива истински. Ролята ѝ на посредник е знакова, ритуална; истинското се движи само от ръката на истински бог.

Тук искам да обърна внимание върху убийството на Парис в гробницата на Капулети. Кому е нужно още едно убийство, когато се пролива и бездруго толкова много кръв? Отново нещата добиват смисъл, когато се разгледат в символен, митичен план.

Парис е профанния съпруг на Жулиета (несъстоял се поради изпреварването му във времето от сакралния съпруг Ромео). Ако Ромео е Дионисиев архетип, знаков за разпада на формите в безформеното, то Парис е Аполонов архетип – бог на формите и нормите, на конвенциите и условностите. Първият е центростремителен, прицелен към безименната и безформена есенция на нещата; вторият е центробежен – патронизиращ социалната санкция. В драмата има твърде много моменти в подкрепа на горното. Парис е близък роднина на принца на Верона, който съблюдава строго обществения ред (той нарежда Ромео да бъде изгонен в Мантуа). Парис вижда Жулиета като съпруга и майка, той е готов да ѝ предложи социална роля в контраст с опустошителната антиобществена любов на Ромео. (Забележително е, че именно антиобществената страст резултира в брак, а не грижливо изпитаното сватовство с графа). Парис гледа на дефлорацията на Жулиета като на лечение на нейната девича „зелена болест”: ето го знака на Аполон Медикус – рационален, хладен, редуциращ брачното тайнство до медицински акт (несъмнено, прояви на „модерно” мислене в противовес на предмодерния, движен от съдбата и звездите Ромео). Но най-любопитен е диалога на Жулиета и Парис в килията на падре Лоренцо (дватамата се засичат там случайно в Акт 4, сцена 1). Тема на разговора е прекомерната скръб на Жулиета по Тибалт, довел до развалянето на лицето ѝ от сълзи („Thy face is much abused with tears”, загрижено отбелязва графът). Ето го аполоновото внимание върху формата, върху лицето като знаково за човешката идентичност – и не само внимание, но и претенция за собственост! („Thy face is mine, and thou hast slander'd it” – дали пък тази арогантност не е някаква форма на флирт, типична за Аполоновци? Жулиета се съгласява – „It may be so, for it is not my own” – вероятно да прикрие с игра на думи факта на нейната унищожена „лицева” идентичност от истинския ѝ съпруг Ромео-Дионис.)

Може би от драматургична гледна точка няма особен смисъл Парис да посещава гробницата на Капулети, за да занесе цветя на мъртвата си годеница – както винаги формално верен. Но от символна гледна точка неговата поява е необходима. Тя дава завършеност на мита. Трите трупа, сред които Жулиета се събужда – на братовчеда Тибалт, на кандидат-съпруга Парис и на съпруга Ромео – са трите аспекта на нейния Аз. Те трябва да умрат, за да настъпи смъртта ѝ: Тибалт като знак на фамилното начало, Парис като знак на обществото, Ромео като знак на любовта. Трите аспекта на Жулиета са преминали в царството на сенките (убити от ръката на Ромео, защото любовта е тази, която се разпорежда и с роднинството, и с обществото); накрая Жулиета може спокойно да умре. Без съмнение тя и нейните трима мъже ще лежат в една гробница – Тибалт е Капулети, Парис предсмъртно пожелава да бъде погребан до нея, а с Ромео и смъртта не би могла да я раздели.

„Ромео и Жулиета” е класически йерогамен мит – история за една голяма любов, която топи идентичности и търси стремглаво отдушник: отначало в таен и табуиран брак, а после и в самоубийството. По това, че в тъканта на творбата присъства брачната консумация, тя се родее с големите антични йерогаменни митове (за Купидон и Психея, за Христос и София). В края на 16-ти век европеизмът вече може да си позволи да разиграе една ренесансова история в античен ключ – и тук е геният на Шекспир, който е успял да влезе в резонанс с митичните парадигми на средиземноморската култура (за Дионис, за прехода на Персефона в Деметра) и да ги облече в езика на конкретното място и време – северноиталианските градове-републики от края на куатрочентото и началото на чинкуечентото. Това е езика на католическото християнство, на изящната стилновистка поезия, на култа към девецата, на интереса към жената въобще (върху чиято физиология биват проектирани мъжки рационализации за целите на еротичния контрол и доминация). Това е епоха, в която тречентисткото оценностяване на любовното чувство (доведено до ненадминати висоти от Данте и Петрарка) бива разхлабено от съзнанието за грях. Епоха, в която средновековният идеализъм подава ръка на ренесансовата виталност. Епоха, в която брачността и еротиката стават допустими канали за пълнокръвна експресия на любовното чувство.

Какво да кажем за враждата между Капулети и Монтеки? Нейното място в мита е да даде контраст между профанния свят, съставен от войнстващи идентичности, и сакралния свят на любовта, в който идентичностите се осъзнават като фалшиви. Любовта на Ромео и Жулиета се оказва табуирана от конвенции, които двамата влюбени осъзнават като илюзорни – и в това е голямата им драма. Те нямат вътрешни дилеми – нито Жулиета страда от това, че Ромео е Монтеки, нито Ромео страда от това, че Жулиета е Капулети. Любовта е смъкнала булото от очите им и е дала да видят истинското състояние на нещата – но това, което те виждат, е табу за обществото. За да узрее обществото за истината е необходимо двойно човешко жертвоприношение. Само катарзиса на двойната смърт може да разтърси социума така, че да го докара до точката на себерефлексия и покаяние – както става на финала.

В „Раждането на трагедията” Ницше определя мита като „ярко пресъздаден уникален пример за универсалност” (нещо, което важи с пълна сила за „Ромео и Жулиета”), а за ядро на трагедията определя метафизичната утеха, че въпреки промените във феномените, животът в сърцевината си е ликуващо неразрушим. Класическата трагедия според Ницше сочи истинската същност на нещата, която оцелява след всяка катаклизмена промяна във феномените.

По този критерий „Ромео и Жулиета” е истинска трагедия. Не е възможно да си тръгнеш след последната сцена на драмата без метафизичната утеха, че двамата влюбени оцеляват след всичко, което им се случва. Че тяхната истинска същност най-сетне е засияла в своята ликуваща неразрушимост, в своята перфектност оттатък воалите на илюзорните идентичности.

Ако досега говорих за универсалната тъкан на мита, сега искам да се спра на това, което Ницше нарича „ярко пресъздаден уникален пример”.

Нестихващият интерес към „Ромео и Жулиета“ през вековете се дължи не само на майсторски пресъздадения мит за йерогамията, а и на конкретните одежди, в които е облечен – тъй живи, тъй ярки, тъй достоверни. Героите на драмата дишат нашия въздух, врязват се в нашето ежедневие и го подпалват с ослепителния блясък на страстите си. Има една сцена в драмата, която е паметна по причина, че е липсваща – сцената на брачното тайнство, на дефлорацията на девицата. Напълно е възможно това да е най-фантазираната любовна нощ в европейското съзнание – даже си мисля, че фантазменото ѝ преживяване е знаково за принадлежността на индивида към европейската култура. Защото кое е това, което свързва хората в обща култура, ако не митовете и споделените фантазии върху тях?

Всеки европеец носи своите Ромео и Жулиета – изплетени от въображението или от впечатления, оставени от филми и театрални постановки. Търсейки възможно най-автентичните образи, аз се натъкнах на интересна находка. В кулата Сан Джорджо в Мантуа – градът, в който Ромео е бил изгнаник – има една стая, изрисувана от Андрея Мантеня по времето, съвпадащо горе-долу с действието на „Ромео и Жулиета“ (втората половина на 15-ти век). Стаята носи паметното название *Camera degli sposi* (брачна стая); кръстена е така впоследствие от някакъв венециански историк, може би защото е типична *Camera degli sposi* – квадратна, със сводести тавани, имитиращи небесни пространства и с един „окулус“ в центъра, който обаче не е истински окулус като този на Пантеона в Рим или вила Ротонда във Виченца (две сгради с несъмнено сакрално излъчване), ами е изрисуван в *trompe l'oeil* като отворен към небето прозорец, от който надничат облачета и ангелчета.

В брачната камера е нарисувано семейството на мантуанския херцог Гонзага и неговата свита. Като че ли битието си е направило шега и е облякло в образи героите на „Ромео и Жулиета“ сто и двадесет години преди да бъдат оживени литературно. Като херцог Гонзага виждаме например стария Капулети, а като съпругата му – госпожа Капулети. Зад тях е падре Лоренцо – достолепен белокопос мъж, гладко избръснат, с красиви и излъчващи мъдрост черти. Чудно хубава е младата Жулиета – със заоблено и по детски лунно лице, с тъмноруси, пригладени назад коси, с топли кафяви очи и пълни устни, които Ромео – тук можем да си представим с наслада – целува на бала „by the book“. Зад рамото ѝ наднича четвъртитата глава на дойката – с притворени очи и тънки пресметливи устни. Център на композицията е високия и елегантен Парис – рус, светлокопос, суетен и леко арогантен. Туниката му е перфектно плисирана, а пък краката му са обути по тогавашната мода с един бял и един червен чорап (!). Парис се намира на най-високото място, от което започват да слизат стъпала; по тях се суетят разни мъже от свитата на Гонзага – всичките със златисто-кафяви туники и червени шапки. На последното стъпало е застанал един млад мъж, който като че ли се опитва да комуницира с групата, но никой не го вижда. Той единствен е без шапка и туниката му е виолетова. Може да мине за изгнаника Ромео от съседна Верона, може да мине за принц на нощта този млад мъж в теменужена туника. Невисок е на ръст, с набито телосложение, със смугло лице и черни вълнисти коси, подрязани по тогавашната мода. Излъчва здраве и воля, но не е красавец. Права е била дойката, че Парис е по-представителен, но пък и Ромео в никакъв случай не е „dishclout“. Нещо тъмно и страстно има в него, някакъв особен магнетизъм, който притегля погледите – и Жулиета, и Парис са извили очи в неговата посока, но не го виждат, защото е отатък най-ниското стъпало.

Този мъж е в обществото и извън него. Не е трудно да си го представим на разсъмване след първата си брачна нощ с Жулиета – още по риза, още ненавлякъл виолетовата туника на нощта, с която ще хвърли върху битието булото на безформеното и обновяващо любовно начало. Още е по риза Ромео, по бяла надиплена риза – и тъй надничайки през прозореца, трепва опарен от зарите на източния хоризонт („look, love, what envious streaks do lace the severing clouds in yonder east”). Цяла нощ са горяли свещите на тайнството – дошло е време за гасенето им, време за бягство в несвършващата нощ на Любовната Мистерия, за да се спаси света на сакралното и абсолютното от профанация и релативизъм.

„Night’s candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone and live, or stay and die.”