

АНА М. АНДРЕЈЕВИЋ¹

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ
У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ, ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

РОМЕО И ЈУЛИЈА – ДРАМА ЉУБАВИ И СМРТИ²

САЖЕТАК. Ренесансна мисао је, после средњовековног једнообразног, хришћанског сагледавања смрти, донела нови однос према овом мистериозном феномену људског постојања и нестајања. Шекспир је већ овом својом раном трагедијом указао на религиозне и световне дилеме човека, посебно оне које се тичу највеће претње људском бићу – смрти. Посланство смрти Шекспир ће тек обухватније размотрити у својим великим трагедијама, посебно у *Хамлету*. Гутајући страсну љубав Ромеа и Јулије, смрт се у овој трагедији доживљава као мање трагична појава него што ће то бити у каснијим, мрачнијим Шекспировим трагедијама у којима смрт доминира светом, а љубав не успева да искаже своју магијску животну моћ. У љубави се отварамо ка не-смртности и она уздиже животе у бесконачно, што ће Ромео и Јулија потврдити. Циљ рада је управо истражити начин на који је Вилијам Шекспир приказао бинарно опозитне животне категорије (љубав и смрт) у трагедији *Ромео и Јулија*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: љубав, смрт, трагедија, *Плес смрти*, *memento mori*.

¹ andrejevic03@gmail.com

² Рад је настао као резултат истраживања за докторску дисертацију (*Феномен смрти у Шекспировим трагедијама*), која је у изради.

Рад је примљен 15. маја 2015, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 22. јула 2015.

Љубав као узрочник смрти и катализатор трагедије у оквиру крвно завађених и бинарно опозитних породичних целина, потка је у једној од најславнијих и најромантичнијих Шекспирових трагедија. *Ромео и Јулија* је постала синоним за љубавну трагедију и мотив љубави је оно што је овој трагедији дало трајну популарност. У драми нема трагичне кривице јунака по Аристотеловој концепцији (Aristotel, 2008, str. 77), већ је, као рана Шекспирова трагедија, она још увек писана по обрасцу средњовековне трагедије у којој судбина утиче на ликове, а не њихови карактери. Зато у овој трагедији случај игра велику улогу. Лоша срећа која прати љубавнике је систематска: од несреће да су се родили као чланови завађених породица до нестизања монаховог писма до Ромеа на време, што нас наводи да поверујемо у Лаврентијеве речи да се судбина уротила против њих (Wiggins, 2000, str. 51).³

Већ у самом прологу, хор као универзални глас и колективни субјект предсказује базичну темељну идеју о страдању љубавника који ће својим жртвованим животима искупити стари спор двеју породица, Капулета и Монтекија.

„У лепом граду Верони, где ова
Радња се збива, два дома чувена
Свој крвав стари спор начеше снова,
Те многа скупа крв би проливена.
Душманске куће те на свет донеше,
На јад њих самих, љубавника двоје,
Што спор тај смрћу својом тек затреше
И родитеље помирише своје.”

(Šekspir, 1966, str. 15)

Од самог почетка драме имамо најаву трагедије и смрти, јер је страст младих љубавника описана као љубав обележена смрћу због заваде две породице. Пролог нам одмах казује да су судбина и друштво главни разлози оваквог трагичког расплета. Мржња две породице ће стварати жељу за осветом, а она нове смрти и у таквом друштву љубав не може опстати. Веронски ауторитети, патријархално уређење и крути ставови друштва допринеће смрти љубави и љубави смрти. Љубав покушава да се отргне од терета прошлости и достигне вечност и апсолут, међутим, мржња јој стоји на путу и захтева велике жртве. Најјача осећања и идеализације нестају када се јави препрека за љубав, а како је

³ Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

смрт највећа препрека љубави, тако безусловна љубав изискује смрт и вољеног и оног који воли.

„Трагедија *Ромео и Јулијета* садржински имлицира двије крајности, двије противуречности, двије антитезе – мржњу и љубав које се узајамно искључују до њиховог поразног самоуништења. Нигдје тако као у овој драми Шекспир не слика лирски сензибилно филозофију мржње и филозофију љубави. Мржња се поистовећује са негацијом живота, показује да између мржње и смрти нема разлике, тј. мржња је, како слика Шекспир и доказује живот, пут у нестанак... Компаративним сликањем феномена мржње и љубави Шекспир истиче разлике спецификаума између мржње и љубави” (Радуловић, 2002, стр. 202–203).

Сенка смрти се надвила над Вероном због старе свађе две породице које не могу да обуздају своју мржњу. Већ ће се у првој сцени првог чина слуге две породице сукобити када их кнез Ескало раздваја и прети да ће наставак њихове мржње и свађе донети сваком виновнику смртну казну. Ромео је на самом почетку трагичног заплета свестан неодвојивости категорија љубави и смрти. Тугујући због неузвраћене љубави Розалинде, у које је ум Дажанин и која не жели да се пода страстима љубави, Ромео жали због смрти такве лепоте која не жели да спозна љубав.

„О, она ти је богата лепотом,
И то једино чини је сиротом,
Што ће богатство све које је стекла
Умрети с њом и с њезином красотом.”

(Шекспир 1966, I, i, str. 23)

Ова љубав је Ромео учинила меланхоличним, жељним самоће и таме и Монтеки се боји да ће такво расположење бити кобно за његовог сина. Меланхолично-заљубљеним расположењем, Ромео више показује своју младалачку позу или став. Петраркистичка екстраваганца коју Ромео користи разликује се од сексуалне грубости којом се служе Меркуцио и дадиља. Међутим, од дечака који има незрео и платонски однос према љубави, Ромео ће се трансформисати у човека који доживљава љубав као осећање због којег вреди умрети. Он и пре одласка на бал, под утицајем сна, осећа трагичну коб и страх га је да се његов, ионако неиспуњен живот, приближава крају.

„Злогука моја душа кобно неко
Писање слути што се засада
Још крије међу звездама, а што ће

Захуктати се горко ноћашњим
 Веселем овим, па ће његов страшни
 Ток да оконча казном свирепом
 Пре рока ово мало бедног даха
 У овим грудима. Ал' ко крму држи
 Живота мог, нек' он и чун мој води!"

(Šekspir 1966, I, V, str. 36)

Крај овог монолога открива Ромеово помирење са судбином или наду у божије провиђење које ће га усмеравати. Ромеов извештачени језик који одражава његову младалачку позу ће постати зрелији, јаснији и приземнији одраз његовог идентитета тек када се буде заљубио у Јулију. Када је буде видео по први пут на балу, он је опчаран и омађијан пред призором „снежне голубице међ вранама” (Šekspir, 1966, I, v, str. 39). Изузетност, али и алијенацију лепоте своје драге Јулије, Ромео исказује у постављању идеје љубави као нематеријалне, дакле, идеје метафизичке химере у метасвету изнад овог постојања. „За сваки дан оваква лепота није, ни за свет” (Šekspir, 1966, I, v, str. 39).

„Од првог тренутка сусрета, чин праве љубави укинуће испразну филозофију љубави... На италијанском 'romeo' значи ходочасник... Као ходочасник, Ромео се пред иконом и икони моли. А икона? Јулија то зна: Икона ћути и кад услишава. Тиме је све решено, бар што се тиче почетка” (Милошевић, 2006, стр. 452).

Пољупци које размењују на забави су одмах означени грехом, али је сила љубави толико јака да их ни грех не може спречити да у њој уживају. Сама Јулија, која у судбинском виђењу Ромеа осећа прст фатума али и злу коб, ипак даје предност љубави. Доводећи је у везу са смрћу, она поставља у свом животу однос „све или ништа”, љубав или смрт. Јулија је толико заљубљена да уколико буде сазнала да је Ромео ожењен, излаз из патње види само у смрти:

„Ако ли жену има, гроб ће мени
 Ложница брачна бити тад.”

(Šekspir, 1966, I, v, str. 42)

Поређење гроба са брачном постељом, смрт са љубављу и сексуалним односом јавља се на више места у току драме, па је потребно објаснити разлоге због којих се ова два стања поистовећују. Фројдово учење о два водећа људска нагона која су у саживоту

и вечној колизији (живот – Ерос и смрт – Танатос) нам нуди објашњење. Иако су ова два нагона у човеку испреплетена, нагон смрти је интензивнији и утицајнији. Та „примарна агресија настоји да живо врати у неживо, органско у мирно неорганско стање” (Стриковић, 1998, стр. 59), међутим, она и осмишљава живот и утиче на динамичан ток стварања. Ерос станује у врсти, а Танатос у јединки. Психолошки ефекат велике и страсне љубави је губитак дела сопствене личности која жели да се утопи у другу половину. На тај начин, јединка губи своју индивидуалност и ближа је смрти. Још је Платон писао о смртном ефекту страсне љубави. Љубомир Тадић каже да је овај филозоф у свом делу *Гозда* тумачио љубав кроз грчки мит о бићу са два тела, једним женским и једним мушким (androgune). Зевс је пресекао ово биће на два дела, две половине, а свака од њих „чезнула је за другом... и састала се са њом, па су се онда грлиле и припијале једна уз другу, пуне жудње да се срасту, и тако су умирале од глади и од другог нерада, јер једна без друге нису хтеле ништа да раде” (Тодић, 2003, стр. 222). Љубав на тај начин одузима живот, али нуди и бесмртност јер је рађање новог живота њен производ.

Љубав и секс су, у ренесанском периоду, поистовећивани са смрћу више због неконтролисане страсти и бестијалности у чину који одузима разум и чини људе сличним животињама. Тај нагон не долази из бесмртне душе већ из смртних тела када наступа метаморфоза човека до монструма који води љубав са смрћу. Зато таква осећања и нагоне треба потиснути. Жени је посебно приписиван епитет животињске страсти, па самим тим је била симбол смртности и бездушности (Calderwood, 1987, стр. 50) Мушкарци су инвестирали своју бесмртност у своју мушкост и требало је удаљити опасност коју је жена представљала. Ако се човек дефинише по својој различитости од животиња, жена, својом бестијалношћу може само поништити ту разлику и довести човека до смртности. Она га подсећа на смртност и чини га рањивог за смрт. Адам је постао смртни створ због Еве (Calderwood, 1987, стр. 54). Из тог разлога се жене махом идеализују у ренесансној књижевности, а љубав представља као платонска да би се човек осигурао од урањања у њену бестијалност, односно страст, односно смртност. Средњовековна иконографија смрти, посебно слике *Плеса смрти* (*Dance of Death*)⁴ поистовећивале су смрт са сексуалним чином. Пол Смрти је на сликама конвенционално мушки и он води застрашену и срамежљиву жртву, попут жене, у смрт (Neill, 2005, стр. 74–75).

„Смрт и секс су повезани биолошки као и симболички. Можемо рећи чак да зато што животиње умиру оне се морају размножавати... или зато што се размножавају оне морају да умру... секс и смрт су два велика извора људског понашања, смештена у телу која умањују читав културни пројекат трансцедентне природе. Због њих се не можемо јасно разликовати од нижих створења која се размножавају и умиру” (Calderwood, 1987, str. 54–55).

Из тог разлога не треба да нас изненађује често поистовећивање гроба са брачним креветом или смрти са љубавником или младожењом које срећемо у овој драми. У другом чину Ромео више није љубавник смрти, већ трансформисан правом љубављу он сада у смрти види непријатеља који га може одвојити од предмета жудње. Он више није меланхоличан и опседнут мрачним мислима зато што љубав уноси светлост и страст у његов живот, али према елизабетинском веровању претерана страст је болест, а болест води смрти.

„Ромео је прави Италијан из доба ренесансе, бујан и страстан, који уме подједнако да љуби и да влада мачем... До сусрета с Јулијом он је волео другу, али први Јулијин поглед одређује његову судбину. Шекспир нас не припрема за ово изненађење... Само тај преокрет, боље рећи искључива власт страсти у Ромеовој души, наговештава трагичан расплет. Али се узбудљива очекивања појачавају откривањем других страна Ромеовог карактера; он је потпуно равнодушан према непријатељству две породице, и некако неразумљиво нестаје у њему вековне мржње која је делила њихове породице. Ромео није практичан. Он затвара очи пред најглавнијим препрекама, њему ни на ум не пада да помири своје родитеље са родитељима своје обожаване” (Милошевић, 2006, стр. 449).

Као да не примећује опасност која вреба, он се тако одважно упућује у дом Капулетових за који и шаљиви Меркуцио мисли да је то место на коме ће Ромео срести смрт. Меркуцио је Ромеа обељио смрћу оног тренутка када се слепо и готово безумно посветио љубави према Розалинди.

„Авај, сироти Ромео, па он је већ мртав; прободен црним оком једне беле намигуше; прострељен кроз ухо љубавном једном пе-

⁴ Сlike *Плеса смрти* (Dance of Death) су се илустровале од XIV до XVIII века широм Европе. Овај уметнички жанр средњовековне алегорије приказивао је универзалност смрти. Мотиви скелета краљева, попова, монаха и девојака требало је да подсети људе на крхост њихових живота и безначајност славе овоземаљског живота у односу на универзалност смрти. Дајући смрти изглед и глас, уместо тишине и црнила, умањивао се њен нихилистички ударац.

смицом; прошишан кроз само срце стрелом оног слепог дерана” (Šekspir, 1966, II, iv, str. 57).

Иако Меркуцио не зна да је Купидон Ромеа пробо стрелом на којој је исписано Јулијино име, ова његова мисао о љубави која води смрти само пророчки наглашава исход трагедије. Љубав Ромеа и Јулије је и процветала у тренутку претње смрћу – Тибалд је упутио Ромеу позив на двобој.

Друга сцена другог чина спада у најпрепознатљивије сцене из Шекспировог опуса. Јулија је за Ромеа сунце, душа и господарица живота, а њене очи су звезде чијег се сјаја треба стидети читава васиона. Она обожава његов лик као да је идол, залуђена је љубављу дубоком као море. Међутим, сцена на балкону није само приказ идеализоване љубавне слике двоје младих који се куну на вечну љубав, већ носи призвук несреће, баца сенке таме и даје назнаке смрти. Одривање презимена у овој сцени значи губитак идентитета без кога се у патријархалном друштву не може постојати. Оваква одлука може пружити могућност стварања себе из почетка и зато Ромео каже Офелији да га зове љубав и тада ће поново бити крштен. И Јулија одбацује своје име када постају он и она и тако неодређени за тренутак могу бити бесмртни и вечни. Имена су за Јулију променљива категорија, само љубав као унутарње осећање личности може вечно да живи. („Слатким би дахом мирисала ружа да јој и какво друго име дамо.” – Šekspir, 1966, II, ii, str. 48). Љубавници се поистовећују са вечним звездама и тиме одбацују смрт макар на тренутак, али Ромео се мора вратити из бесмртног воћњака на улице Вероне којима влада смрт. После кратког тренутка среће и осећаја бесмртности, они су поново именовани у процесу мржње између две породице. Патријархат је тајни извор бесмртности за родитеље и децу и уколико се из њега појединац искључи следи претња смрти. Заправо, у таквом друштву Ромео и Јулија нису имали ни шансу – да су порекли своја презимена одrekli би се свог генеричког наслеђа и смрти, али би изгубили и бесмртност коју нуди патријархат. Они се окрећу замени за тај ауторитет, а то је отац Лаврентије (Calderwood, 1987, str. 107–109).

Именица смрт се у овој трагедији помиње више него биле где у Шекспировом канону, каже Керби Фарел (Farrell, 1989). Овај аутор сматра да се од злослутног пролога драматизује слом веронске државне и патријархалне могућности да контролише људске страхове од смрти и опасне последице тог слома. У римском свету дечак је остајао под влашћу свог оца и није постајао Римљанин

у пуном смислу значења до очеве смрти. И више од тога, отац је био попут судије и могао га је осудити на смрт. На сличан начин, овакав култ се наставио и у ренесанси. Патријархат поставља оца на позицију краља и бога: он креира дететову личност и потврђује је. Веровало се да овакав приступ треба да стабилизује породицу. Принц Ескало покушава да спречи завађене породице да продубљују сукоб претећи им животима, а стари Капулет проклиње своју непослушну ћерку и осуђује је на друштвену смрт, што говори о покушају контролисања живота од стране власти и главе породице (танатополитика). Онај ко је помирљив и послушан у патријархалном друштву могао је на неки начин да контролише смрт, односно да ужива у илузији о бесмртности у оквиру колективног постојања. У супротном, отуђење, самоћа и коначно смрт постају казна.

„У својој љубави, Ромео и Јулија изнова маштају да смрт, попут самоповлачења води ка апотеози. Одричући се својих имена, волећи се у тами, они покушавају да буду невидљиви у нади да ће избећи патријархалну контролу” (Farrell, 1989, str. 139).

Из тог разлога се смрт намеће као једино решење за љубавнике који не могу да опстану самостално, али ни као чланови завађених породица. Ромеово име постаје љубав и он постаје слеп за опасности које његов поступак може да изазове. Јулија је трезвенија и обзривија јер зна да смрт прети њеном драгом уколико га открију у врту Капулетових. Ромео за такву судбину не мари и смрт му не представља никакву претњу. Недостатак љубави би био неподношљив и страшан, а не смрт:

„Боље да с њине мржње погинем,
Него ли да без твоје љубави
Одлажем смрт.”

(Šekspir 1966, II, ii, str. 49)

Будући да се сцена на балкону дешава ноћу, сусрет Ромеоа и Јулије је истовремено тајни и представља грубо нарушавање мира. Љубавници се не препознају у мраку и сценом влада мучна тишина коју се они плаше да наруше. Када проговоре, они користе различите епитете, слике и осећања у опису своје љубави. Ромео говори о небу и светлу, а Јулија о ружи која је амбивалентан симбол смртности и бесмртности. Главна песничка слика која прожима целу трагедију везана је за светлост, а као супротност имамо слике мрака, магле, кише и ноћи. Дијалог који воде има

сексуалну конотацију. Левитација и лет су често експресивно значили сексуално узбуђење у сновима и фантазијама. Овај елемент се стално јавља у Ромеовом говору: од излазећег сунца до звезда које циљају кроз ваздушну регију до крилатог гласника који јаше на облацима и плови на грудима ваздуха. У овој последњој слици Ромео себе види као смртника који пиљи у анђела који пролази кроз ноћ. Светлост је хришћанска истина, а тама обележје греха и у том контексту се Ромео и Јулија могу посматрати и као свец и као грешници. Ромео и носи костим ходочасника кад се упознаје са Јулијом. Иако побеђују смрт када спиритуално трансформишу Верону, њихова љубав је превише страсна и грешна да елизабетинска публика не види у њој проклетство и заслужену казну судбине која ће их задесити (Brown, 1972, str. 55–56).

Ромеов језик повремено поприма религиозне тонове, али у њима нема метафизичке импликације нашег аутора, већ драма наставља да се развија на секуларном нивоу. Пред венчање са Јулијом, Ромео изазива смрт да чини шта буде хтела јер је њему важно само да Јулију назове својом. Смрт прождире љубав, свестан је и Ромео док хода по танкој демаркационој линији између љубави и смрти, док ивицом провалије одређује и прелази рубиконе породичног ограничења. Љубав не познаје лимите, претње, мржњу, задат живот. Она размиче границе живота и смрти, истовремено се налазећи и у жижи егзистенције и есенције човека, ван маргина света и његових оквира класне, материјалистичке или фамилијарне природе.

Можда само лик оца Лаврентија уноси дозу религиозности у драму. У монологу о улози које сунце и земља имају на растиње које може бити лековито и отровно (II, ii, str. 54), представљена је рефлексивна и софистицирана мисао о филозофији односа живота и смрти. Сложено и полифоно, Шекспир поставља дуалитете живота у јединство супротности, поетизујући синергију динарно-опозитних категорија живота. Све је на овом свету у садејству, саодносу и узајамном, повратном утицају. Све манифестације живота воде смрти, која је услов за почетак новог круга у цикличној структури цивилизацијских и антрополошких збивања. Тај зачарани круг токова великог механизма света намеће јединки законе спознаје и егзистенције. Међутим, монахова улога као духовног вође у драми је врло дискутабилна. Он се теоријски позива на хришћанска начела живота као кад подучава Ромеа да је плахост грех и да у неограниченој страсти лежи пропаст. Међутим, његово залагање за љубав а не ауторитет, не-

осуђивање самоубиства и бекство из гробнице Капулетових (односно исказивање страха од казне и смрти) говори више о световном односу према животу (Shaughnessy, 2011, str. 138). Чак и када саветује Ромеа хришћанским мудростима, оне су употребљене више као моралне вредности, а не доктриналне претње или осуде. Он неће учинити ништа у религиозном контексту свог положаја, штавише, он ће лагати, правити сплетке, водити сахрану Јулије за коју зна да је жива и због тога га не гризе савест. Јулија ће у тренутку пре испијања напитка посумњати у Лаврентијеве намере. Могуће је да је Шекспир желео да се Лаврентије препозна као католички свештеник који олако и световно схвата своју духовну улогу (Hills, 2011, chapter IV). До уништења млађе генерације у овој трагедији није довео само патријархални систем, већ и религијски и, можда, Шекспир критикује оба ауторитета.

Смрт Меркуција је преломни тренутак у драми не само зато што наговештава трагични облак над целом радњом, већ што из ње тада одлази симбол виталности и ведрине живота. Он се на самрти шали са смрћу као једним од начина ношења са њом, изазива је и задржава своју слободу (Dowden, 1962, str. 117). Када га Ромео упита колику је рану задобио, он одговара:

„Не, није дубока као бунар, ни широка као црквена врата; али је таман довољна, достаће; припитајте за мене сутра, па ћете ме наћи гробно озбиљна” (Šekspir, 1966, III, I, str. 72).

За њега више нема места у мрачном свету трагедије двоје младих људи чија ће се судбина од тада кретати низбрдо.

„Његова смрт је и прва варијација на тему непотребног губитка младог живота – тему која се поново оглашава у смрти Тибалда и Париса да би добила пуну оркестрацију у завршној сцени трагедије” (Костић, 1994, стр. 104).

Меркуцио у смрти постаје осветник који проклиње обе куће и Ромеа и Јулију (жели да их куга уништи) и од тог тренутка трагедија се креће својим убрзаним током. Његова агресивност је непосредно утицала на деструкцију љубави, али он умире трагичном иронијом када Ромео покушава да раздвоји њега од Тибалда, због љубави према Јулији, о чему Меркуцио не зна ништа. Меркуцио је жртвован због љубави, а умире у незнању разлога смрти. За њега је љубав само физичка привлачност, а не нешто због чега се умире, а како умире управо због романтичне љубави, његова смрт делује као гротескна иронија која предсказује и друге ироније које ће задесити протагонисте и због којих ће они умрети.

„Забидерено ми је на овом свету, можете бити уверени! Куга поморила оба ваша дома! Христа му!...

Куга на ваше домове! Због њих
Црви ће да ме једу; добио сам
Поштено баш – од тих домова ваших.”

(Šekspir 1966, III, I, str. 72)

Бенвољо нас обавештава да је Меркуцио умро и да је облацима узлетео његов племенит дух пре рока, чиме изражава наду у хришћански живот после смрти. Ромео осећа његов дух који им лебди над главама и захтева освету и тада извршава чин који ће проузроковати смрт љубави и живота – убија Тибалда. Као у трагедији освете, смрт Меркуција захтева одмазду и његов дух, иако се не материјализује у драми, опомиње осветника. Тибалд је био на истој позицији као и Ромео у том патријархалном друштву. Био је попут сина Капулету, те његовим убиством Ромео убија себе и симболички и буквално, јер ће после тог чина уследити његов трагични пад.

Ни дојкиња није ослобођена мисли о смрти и без обзира на њен рачунцијски менталитет и исто тако схватање љубави, она пати за својом мртвом ћерком Сузаном коју пореди са Јулијом (поистовећивање као предсказање смрти) и присећа се свог покојног мужа. Они су сада на небу, а речима „покој душама хришћанским” она изражава веровање у постојање живота после смрти сходно хришћанској традицији.

Ишчекујући свог драгог, Јулија призива страсну и црнпурасту ноћ која ће јој донети Ромеа, а када он једном премине, Јулија се нада да ће се раздробити у звезде које ће обасјавати читав свет. Јулија пореди снагу љубави са смрћу, животом и постајањем. Метафизичка моћ светлости која би настала Ромеовом смрћу обасјала би цео космос. Њена галактичка снага преплавила би и обручила се на цео свет. Када Јулија помисли да је Ромео мртав, а не рођак, она је већ спремна на смрт и пророчки прижељује заједничку раку у којој ће се ујединити:

„Ако је 'да', ја нисам више ја:
Склопићу очи ако речеш 'да'...
Препукни, срце, преконоћ сироче!
Препукни овај час! У тамницу
Утец'те очи, да не сагледате
Белог дана никад! Земља буди,
Кукавна земљо, опет! Даше, стани,

Па мене и Ромеа нек' понесу
Носила једна и у раку снесу."

(Šekspir 1966, III, ii, str. 78)

Вест да је прогнан не умањује њену слутњу да ће јој хладна смрт узети девичанску невиност, а не Ромео. Попут Ромеовог доживљаја прогонства као казне горе од смрти, Јулија доживљава последице тог чина као апокалиптичне.

„Ромео прогнан' – то је убило
Оца и мајку, Тибалда, Ромеа
И Булијету, све је побило,
Мртви су сви. 'Ромео прогнан'. Нема
Краја ни конца, нити граница,
Нит' мере смрти у тој речи, нити
Јад овај може икада измерити
Икоја реч...
Носи лестве те... Ромео
Прогнан је: вама попети се хтео
До одра мог, но судба хоће зла
Да обудовим к'о девојка ја.
Хајдемо, лестве; дојо, хајд; свом одру
Удовичкоме идем; младост бодру
И девичанску невиност узеће
Смрт хладна мени, а Ромеу неће."

(Šekspir, 1966, III, ii, str. 80)

Ромео је још више очајан и одмах спреман на самоубиство када чује пресуду о прогонству. Прогонство је једна врста друштвене смрти, а у овој ситуацији, оно је пакао и чистилиште јер је за Ромеа рај само тамо где је Јулија. Он би радо прихватио смрт када би могао да буде златица мува која ће слетети на руку Јулије. Прогонство је за њега спора смрт, те прижељкује неки напитака којим би окончао свој живот у часу. Јадикује над својом судбином која је трагичнија од слободне муве која може да живи у рају близу Јулије и осети јој усне. *Пројанан* је реч која га асоцира на пака јер ову реч проклете душе урлају.

„О, имај срца, реци: смрт;
Јер прогнан грозе у свом оку има
Више, далеко више него смрт:
Не реци 'прогон'...
Ван зидина Вероне
Свет не постоји, него чистилиште,

Пакао, муке; прогнан сам са света,
Ако сам прогнан одавде; а прогон
Са света значи смрт; те тако 'прогнан'
Само је назив погрешан за смрт.
Зовући смрт прогонством, ти ми главу
Секиром златном сечеш, смешећи се
Ударцу смртном.”

(Šekspir, 1966, III, iii, str. 82)

Лаврентије саветује Ромеа да буде задовољан прогонством уместо смртном казном и да не убија себе мржњом јер ће тиме убити и своју жену. Критикује његову женску слабост која га сада нагони да оконча себи живот чиме не би учинио неправду само Богу, већ и Јулији и доказује му да, с обзиром на околности, он ипак има среће. Не сме да хули на осмехивање судбине, јер такве људе може да задеси само бедан крај. Лаврентијеве речи ће се обистинити. Орасположен саветима Лаврентија, Ромео одлази Јулији у постељу као муж, а њихово раздвајање доноси последње упозорење смрти. Уколико остане после свитања, Ромео зна да ће умрети, а Јулија, без обзира на ту претњу, покушава да одложи његов одлазак ризикујући тако и његов живот. Он пристаје на такво жртвовање и призива смрт са добродошлицом. Обоје при последњем сусрету изгледају бледи као мртваци на дну гроба којима брига због расанка пије крв из тела. Снага љубави је толика да уколико не нађе испуњење, прети да пређе у тугу, бол и смрт. Глумећи пред мајком мржњу према Ромеу, Јулија изриче двосмислену реченицу: „Нећу ја с Ромеом дотле бити задовољна, докле га сама не угледам – мртва” (Šekspir 1966, III, v, str. 92–93). Као да је имала предосећај да ће га поново видети тек у смрти и тада наћи испуњење. Ту семантичку слутњу потврђује узвик госпође Капулети након Јулијиног одбијања венчања са Парисом:

„О камо да је с гробом венчана, будала!” (Šekspir, 1966, III, v, str. 94).

И отац ће је се одрећи и пожелети јој смрт уколико не пристане на брак са Парисом:

„вешај се, проси, гладуј, цркавај на улицама, јер те, душе ми, за своју никад нећу признати” (Šekspir, 1966, III, v, str. 96).

Јулијина судбина је запечаћена и она чак исказује мајци своју одлучност да радије нађе брачну постељу у смрти поред Тибалда него поред Париса.

Јулија на крају трећег чина, исказом „ако омане све умрети бар је лако”, показује филозофски чин мирења са смрћу и припреме за њу, нивелисања ове драстичне, коначне чињенице живота и равнотеже свег постојања. Исту решеност да умре и спремност да укине метафизику смрти и схвати је као блиску истини свог физичког живота има и када Лаврентију вели: „пожури, мени жури се умрети”. Она не преза да решење пронађе у крвавом ножу – самоубиству. Смрт овде постаје лек који не може више понудити ничија реч, ни животни чин, она представља решење за проблем, срамоту, немогућу љубав. У смрти Јулија види наду и спас. Зато пристаје да попије напиток који ће лажирати њену смрт јер би се пре стрмоглавила са куле него пошла за Париса. Лаврентије јој нуди излаз у нечему попут смрти – да би се спасила смрти. Доживљавање привремене смрти припада ренесансној топологији феникса или васкрсења, јер јој Лаврентије нуди привидну смрт зарад новог живота. Напитак који даје изглед суште и очите смрти она је спремна да попије јер нема избора:

„Ил’ ме закључај усред црне ноћи
 У мртвачницу пуну костура
 Где голеница смрадних кост клопара,
 А лубања се страшних чељуст шупља
 Жути и кези; или ми нареди
 У гроб да уђем сад баш ископан
 И да с мртвацем будем завијена
 У исти покров – а од свега тога
 На глави ми се коса дизала
 Кад би се само причало о томе –
 И ја ћу све то без оклевања,
 Без страха да извршим, тек да само
 Неокаљана останем за мужа.”

(Šekspir, 1966, IV, i, str. 102)

Иконографија смрти која преовладава овом сценом је типична средњовековна макабристична слика смрти. Попут слика *Плеса смрти*, она нуди церећу лобању, кости и гроб које традиционално изазивају језу и подсећају на смрт, док за Јулију значе спасење. Симулирана смрт коју ће напиток произвести налик је правој. Пулс ће јој стати, тело ће се охладити, лице ће посивети, удови ће се укочити и као кад се дах живота угаси, Јулија ће изгледати као мртва и биће однета у стару породичну гробницу „у празничном руху носилима непокривеним – к’о што је у нас обичај овде”

(Šekspir, 1966, IV, i, str. 103). Међутим, њена припрема за тобожњу смрт уноси више страх од смрти него што би требало. Без обзира на одлучност да умре, страх од смрти не јењава и жилама јој је за ледена мили и врелу крв јој смрзава. Жели и да позове дојиљу да би јој правила друштво у смрти, али схвата да тај мрачни приказ мора сама да одглуми. Нико не може умрети уместо нас и чак и ова четрнаестогодишњакиња схвата филозофску истину о смрти. Она чак жели да се осигура у случају да напитање не делује и ставља нож у постељу. Од девојчице у власти родитеља и дадиље, она снагом љубави постаје зрела жена која у смрт одлази незаштићена и усамљена, али одлучна и храбра, што изазива још већу самилост публике.

Иако смрт у овој сцени треба само да се одглуми, она постаје епизода генералне пробе стварног самоубиства. Јулији се поново пред очима јављају слике смрти: чељуст смрадна, костурница пуна сахрањених костију предака, крвав и гњео Тибалд, самртни крици, духови који устају ноћу. Боји се да ће, суочена с тим сликама, полудети. Јулија, пре свега, исказује тафетодију, односно страх од гроба или бити закопан и сахрањен жив (Мићуновић, 1991, стр. 715). Њена чула су пробудена до ужаса, тако да уз језовитост звука костију, она у својој машти види боју и осећа смрад распадајућих ногу и глава. Иако детаљно описује ову слику, не осећа се да о посмртним остацима говори са поштовањем. Она замишља себе сакривену на оваквом месту ужаса. Овај ланац слика није само опис контакта са мртвима већ и одјек последњих речи које је изговорила Ромеу када му је рекла да јој се чини да га види мртвог на дну гроба. Јулија је прво апсолутно свесна зашто пије отров који ће да учини да изгледа као мртва, али како се слике смрти развијају и напредују, она се плаши како ће глумљена смрт изгледати (Brown, 1972, str. 57–59). Ипак ће у њој жеља да се сретне са Ромеом победити страх од смрти – и она испија напитање.

Дојкињи Јулија изгледа као да спава дубоким сном, гђа Капулет покушава да је пробуди из смртног сна, док је оцу смрт узела са усана крик и он остаје нем пред тим приказом. Капулетов ланет над ћерком је дирљиво поетичан. Он је назива најлепшим цветом који покрива раку у пољу. У његовом монологу препознајемо поистовећивање смрти и љубави. Јулију ће смрт поседовати у првој брачној ноћи и алузија на сексуалну улогу смрти се поново јавља. Отац замишља смрт као младог наследника и ривала који је легао са Јулијом и узурпирао очеву контролу над њом.

Овакав опис његовог непријатеља апсолутно одговара Ромеу (Farrell, 1989, str. 143).

„Ноћ уочи твог венчања
Преспавала је смрт са женом твојом.
Ту, ево, лежи она, вазда цвет,
Сад процветала с пољубаца њених.
Смрт је сад зет мој, смрт мој наследник,
Смрт ми је кћер олтару одвела;
Хоћу да умрем и да завештањем
Оставим смрти све; и живот свој
И све што имам: све је њезино.”

(Šekspir 1966, IV, v, str. 111)

Парис је огорчен због одвратне смрти која му је однела љубав и ожалошћен је јер је сада може срести само у смрти и само Лаврентије успева да ублажи овај ужасни привид смрти, тврдњом да је Јулија сада бојја сва. За њу је то стање боље јер ће небо сачувати њен вечни живот, „удата је боље она што умре још к’о невеста” (Šekspir 1966, IV, v, str. 112). Хришћанска утеха се испољава у речима монаха, који, иако зна да Јулија није заиста мртва, подражава слику смрти и настоји да жалост учини веродостојном. Уношење комичног односа према смрти Шекспир није изоставио ни у овако трагичној сцени, мада треба имати на уму да је Јулијина смрт у овом тренутку само привидна. Наиме, музичари који су били унајмљени да свирају на свадби Јулије и Париса приморани су да одложе своје инструменте, али то их не спречава да се међусобно шале и одлуче да остану на погребном ручку, када већ свадбеног неће бити. Овај однос живота и смрти подсећа нас на сцену из *Хамлеџа*, када, обрнутим редоследом, погребни ручак постаје свадбени. Смрт не може и не треба прекинути живот, а то што се у истом тренутку и тако слободно прожимају резултат је специфичности елизабетинског човека који је био саживљенији са смрћу од модерног.

Док млади љубавници филозофирају о смрти, покушавају да је искусе, призивају је и обећавају јој се, за споредне ликове у драми она је просто свему крај, како би рекла дојиља или смо ми за њу и рођени, како хладнокрво закључује Капулет, чиме показује антрополошку истину и мудру искуствену утеху као одбрану од смрти. Његова супруга ће сличним речима умиривати Јулију чију тугу повезује са смрћу Тибалда. Сузама се он неће из гроба исплакнути, те се зато не сме много туговати (Šekspir 1966, III, iv,

str. 92). У овим речима препознаје се протестантски став према жалости због смрти који треба да буде умерен због вере у Бога и васкрсење. Оне подсећају и на Гертрудин и Клаудијев савет Хамлету да смрт треба прихватити као животну неминовност која се не треба дуго оплакивати. Капулет ће променити свој однос према смрти када изгуби своју ћерку Јулију. Тада смрт постаје власник читавог његовог живота коме треба служити и подати се. Првобитно охол према ћерци и жељан њене смрти уколико се не повинује његовој вољи, сада отац бива кажњен и поистовећује се са њом у смрти (Farrell, 1989, str. 18).

Ромеов сан да га Јулија налази мртвог развија даље моћ предказања и слутње, незаустављивог хода ка смрти. Химера смрти постаје сан као медиј метафизичког значења. Чудан сан у коме мртавац мисли указује на продор у онострано и езотеријско. Но, смрт потом помаља своје право лице у физичком животу – Ромео сазнаје за тобожњу смрт Јулије. Поново, љубав и смрт постају неодвојиве категорије које ће заједно донети бесмртност љубавницима у естетичком смислу. Ромео је спреман на смрт чим сазна за судбину која је задесила Јулију, он зна и код кога ће отићи по дозу смрти, што говори о томе да је и раније одлучио да ће смрт бити његова будућност:

„Станује овде негде, сећам се,
Некакав апотекар; обрва
Косматих, сав у дроњцима – ту скоро
Спазио сам га како траве скупља;
Изгладнео је био сав у лику,
А беда га до костију нагризла;”

(Šekspir 1966, V, i, str. 116)

Иако је закон у Мантови забранио продају отрова, Ромео сматра да ће због сиромаштва овај апотекар бити приморан да га прода. Како се апотекар већ налази на ивици смрти, или је сам оличење смрти, како су га многи критичари персонификовали због физичког описа који подсећа на средњовековне макабристичке слике смрти (*Плес смрти*), Ромео се нада да ће му продати лек за живот у виду смрти. Апотекар има људске карактеристике, али је истовремено и моћна визуелна алузија на алегоријске фигуре смрти које су се јављале у средњем веку. Злато, којим купује отров за тренутну смрт, Ромео сматра већим отровом. Иако је новац средство покушаја победе смрти, за Ромеа је оно горе од

смрти. Ромео види у апотекаревом отрову окрепљење јер ће се њиме придружити Јулији у љубави и смрти.

Као да све досада приказане слике смрти нису довољне да ову драму начине парадигмом *memento mori*⁵, сазнајемо да је куга запосела град. Сада се смрт јавља и на вишем, колективном, масовном, социјалном плану и постаје претња широј заједници. Судбина која је обележила двоје младих смрћу, прети да смрт у виду куге рашири целом Вероном која није умела да остави по страни рачунцијске манире, строга патријархална правила и прастари сукоб који никоме није донео добро. Верона је попут независног лика, која унутрашњом заразом лоше и слабе владавине доводи себе до самоубиства (Datton, Howard, 2003, str. 313–315). Овај зао удес, како монах Лаврентије назива појаву куге, донеће крај Ромеу који није сазнао истину о тобожњој смрти Јулије на време, а и самој Јулији.

Ромео силази у постељу мртвих да се нагледа Јулијиног лица и тада се директно обраћа смрти стојећи на уласку у гробницу Капулетових. Ромео се смрти обраћа као церећем скелету и замишља је у маниру средњовековних слика *Плеса смртии*. Холбејн је на слици *Млада* насликао смрт како води младу у гроб као да јој је муж који је прати са олтара (Spinrad, 1987, str. 17), а Ромео се гробу као симболу смрти овим речима обраћа:

„О, ждрело смрти, гнусна утробо,
Ти што си залог најслађи на земљи
Прождрла, ја ћу, гле, овако смрадне
Челусти да ти отворим, и хране
У њих на силу да натрпам још.”

(Šekspir 1966, V, iii, str. 116)

Парис га напада мислећи да жели да оскрнави гроб и свети се Капулетовима и у смрти, што је у ренесанси било могуће као израз религиозног осветничког односа према мртвима (поседно у време верске борбе католика и протестаната). Скрнављења гроба се и сам Шекспир придојавао, ако је судити по епитафу записаном на његовом споменику. После убиства Париса, Ромео именује гробницу Капулетових свечаним простором преображеним Јулијиним лепотом коју смрт није променила. Идеја о љубави као основној сили живота којој смрт не може ништа, као ни лепоти

⁵ Подсетник на неминовност смрти.

Јулијиног лика, налази парадигму у Ромеу који, већ с оне стране смрти, као живи мртавац спушта већ мртвог Париса у гроб.

„И Ромео и Парис, како је доликовало њиховом витешком достојанству, одбацују живот без Ђулијетине љубави. Шекспир драмским умјећем доводи ноћу у гробље поред Ђулијетиног ковчега обојицу, једнако одлучне да с њом мртвом у љубави оду у гроб. Управо, тим мотивом – љепше у љубави мртав него без љубави жив, Шекспирова драмска лирика добија значење узвишеног филозофског хуманизма” (Радуловић, 2002, стр. 209).

Моћно дејство велике лепоте Јулије наводи Ромеа да, верујући да је мртва, помисли да је и сама смрт бестелесна и спиритуална сенка на њеном лику. Нестварност њене лепоте у гробу остварена је литерарно ингениозно. Смрт је ипак одвратна наказа која Ромеа неће омети да јој се придружи и заједно са Јулијом, са црвима и дворкињама, остане у том гробу.

„Последњи поглед, очи, баците!
 Последњи пут још, руке, загрлите!
 Вратнице даха, о, ви, уснице,
 Запечатите чистим пољупцем
 Уговор мој на вечита времена
 С повериоцем свеопштим, са смрћу.
 О дођи, горки вођо, дођи ти,
 Одвратни спроводниче, па о хриди,
 Очајни крманоше, тресни снажно,
 Тресни је да се здоби сва, ту барку,
 Обелелу од морске болести!
 Напијам драгој својој! О поштени
 (пије)
 Апотекару! Лек ти је к’о муња.
 (умире)
 С пољупцем тако душу богу дајем.”

(Šekspir 1966, V, iii, str. 123–124)

Интуицијом која се од почетка креће ка слутњи смрти, осећајући као да пролази кроз процес иницијације у њену тајну, Ромео ће у једном тренутку указати добродошлицу смрти. Тиме и главни јунак трагедије признаје дејство и присутност мистерије нестанка у животу и њену метафизичку ауру приводи свом физичком постојању. Здравница љубави овога пута је здравица смрти.

„Прихватање смрти и суочавање са њом трансформише Ромеа из дечака у човека; [...] Прогонство из Вероне у Мантову – не тако

далеко – је мала ствар у поређењу са смрћу нечије тек венчане жене... Без сумње, Шекспирова интуиција смрти као помирителја свих људских противуречности довела је Париса до гробнице да би био убијен тамо и Ромео да понуди опроштај Тибалту у његовом 'крвавом плашту'. Нема романтизирања 'палате ноћи мрачне'. Она је тмурна као што ју је Јулија предвидела у свом монологу; Ромеова упаљена бакља пада на 'ископине и лобање без очију'... Али Јулија и њена лепота смрт може трансформисати у 'свечану дворану засуту сјајем'; и упркос томе, не због очаја, 'ропство кобних звезда' ће бити подигнуто са рамена које нису учиниле ништа да заслуже тај терет" (Speaight, 1977, str. 71–72).

Када размишља о својој судбини, Ромео користи врло једноставне, скоро све једносложне глаголе, анлосаксонске по пореклу, те је његово учешће у смрти артикулисано са лексичком тачношћу и економијом. Он не изражава филозофске мисли о својој судбини и смрти што би захтевало компликоване и софистициране глаголе (Brown, 1972, str. 59–60). Иако се смрти обраћа као да она има физичко лице, што је паганско веровање, ово је само реторичка слика и Ромео не исказује веру у хришћански живот после смрти (Hills, 2011, chapter IV). Англиканска црква није негирала распадање тела, штавише, потенцирала га је да би ставила нагласак на бесмртност душе. Међутим, ако љубав, као духовна сила, може да иструли као тело, тиме се одбацује и спиритуална димензија смрти. Тако бисмо могли рећи да је Шекспирова мисао о смрти у овој трагедији блиска нихилизму, тоталном поништењу бића, иако Ромео посвећује душу Богу. На неком трансценденталном нивоу можемо рећи да узимајући свој живот да би одбранио Јулију од напасника и ратника смрти, Ромео даје нови и узвишени живот веронском друштву.

„Осећај губитка који се развија у фазама до фантазије о Јулији као љубавници смрти, чини да Ромео пренагли у својој заклетви да умре са Јулијом, као што је и планирао када је дошао у гробницу. Он постаје свестан, поново, свог окружења, и мисли о смрти га воде до последњих одлука. Од сада, па надаље, нема изненађујуће транзиције; већ пре непоколебљивог развоја једне одлуке, када окончава свој живот и патњу" (Brown, 1972, str. 64).

Према мишљењу Расела Брауна срж ове сцене је коначно откривање карактера Ромеоа који је достигао храброст, слободу и отвореност ума, а не асоцијација на љубав и смрт, како су је многи критичари тумачили на основу слике из пролога о љубави која је смрћу обележена. Публика чак због искрености његових

мисли и заборавља да је Јулија жива и да ће његово самоубиство бити узалудно, на шта нас подсећа долазак Лаврентија.

Гробница Капулетових ипак постаје право „гнездо смрти, гнездо куге, неприродна сна” (Šekspir 1966, V, iii, str. 125). Јулија по буђењу схвата трагично осујећен план и у топлини Ромеових усана које су отровом натопљене тражи смрт. Узима Ромеов нож и њиме окончава свој живот падајући на његове груди. Обоје на крају чине смртни грех самоубиства и то у присуству светог лица – фратра који је ослобођен кривице због учешћа у њиховој судбини. По Диркемовој класификацији самоубиства, њихово бисмо могли сврстати у алтруистичко, јер нису могли да поднесу социјалну контролу и да искажу велики степен индивидуације. Међутим, посматрајући њихова самоубиства у контексту снажне друштвене организације Вероне, можемо их сврстати и у анонимна (Dirkem, 1997, str. 19–20). Шекспир не осуђује самоубиство љубавника, иако је као чин био сматран смртним грехом у његово време. У трагичној причи Артура Брука, која је Шекспиру вероватно служила као извор, Јулија исказује страх да ће због самоубиства dospети у пакао, док код Шекспира немамо помињање ове дојазни, али ни наде да ће се љубавници поново срести у рају. Шекспирова Јулија прихвата смрт на световни начин и деградира је, чак је и храбро пригрљује јер исказује своју индивидуалност и пркоси ауторитету. Шекспир ће из Брукове приче одбацили и протестантску загриженост и осећање заслужене казне за двоје младих љубавника који су због своје појуде и занемаривања ауторитета родитеља то и заслужили. Шекспир ће њихову смрт приказати као тужну последицу неслагања две породице и деловања судбине, односно сила које су изван њихове власти. Постмортални рај за младе заљубљене нигде није литерарно визуелизован. Будући да су се одрекли имена, породице и државе, Ромео и Јулија су остали један другом све и када то нестане, повратак сопственом идентитету је готово немогућ. Њихова смрт је симбиотичка унија индивидуалног пара који ће превазићи све препреке тако што ће се посветити саможртвовању као конзумацији своје везе у еротизованом самоубиству.

„Смрт из љубави у младалачкој екстази изгледа да се може унапред узети као неупитни и наивни хероизам на степену несвесног, што се на степену свесности и одговорности јавља као постојаније и јасније као активни хероизам одважности. Међутим, у смрти из љубави нешто је унапред узето што се у овом активном хероизму одважности не подразумева: дубина смрти као властитог бивства,

могућност да највиши живот хоће смрт, уместо да од ње страхује. У раскривању појаве отвара се смрт као једна истина и то не као граница, већ као испуњење” (Tadić, 2003, str. 154).

Погребна звона која одзвањају на крају трагедије не могу пробудити младе љубавнике који су одвећ рано легли, нити дићи из мирног сна госпођу Монтеки која је од туге за сином изгубила дах. Гроб Капулетових је требало да буде само позајмљен за представу смрти, а постао је њена главна сцена. Из мржње две породице излегао се страشان бич, како овакву судбину назива кнез Ескало. У том свету рачуна није било места за идеалну љубав и она се могла остварити једино у смрти. Принц говори о љубави и смрти и о губитку и жалости које су последица мржње. Љубав коју помиње није само она између двоје љубавника, већ и она која је требало да влада између родитеља и деце. Помињањем небеса и сунца донекле назначује утицаје на догађаје који нису били производ људске кривице, већ точка судбине. Све се плаћа, каже кнез (Šekspir 1966, V, iii, str. 130). Фокус се помера са деце на родитеље и ауторитете, па и самог кнеза који признаје удео своје кривице јер није био оштрији у спречавању заваде.

Коначно измирење породица донела је љубав у смрти и смрт у љубави. Златне статуе љубавника подсећаће вечно народ Вероне на љубав која је прекинула дуговековну мржњу. У идеји о подизању златних статуа деце лежи родитељско одбацивање смрти, жеља да зажмуре пред својом кривицом и потреба да створе замену за њих у виду материјалног и вечног споменика (Sandler, 1986, str. 32). Гробница Капулетових је тако симбол смртности и неминовности победе смрти, али и гроб тријумфа над смрћу (Neill, 2005, str. 312). Када ни љубав ни рат нису успели да прекину заваду породица, родитељи ће покушати да реконструишу своја убеђења вером у бесмртност, стварајући од своје деце свете мученике љубави. Међутим, велика је цена плаћена за овај исход и „сунце од туге не помаља главе” (Šekspir, 1966, V, iii, str. 131). Тела Ромеа и Јулије, Париса и Тибалда, кравих мачева и ножева су још на сцени, а читање Ромеовог писма ствара тишину која наводи и леди Капулет да мисли о својој смрти.

Једна природна смрт која се дешава у току радње (гђа Монтеки), две далеко у прошлости (ћерка и муж дојкиње), три убиства и два самоубиства, јесу скор који је смрт постигла у овој трагедији. Међутим, два млада и страсна бића која су своје животе окончала самоубиством, у смрти су тражила спас љубави и тако

победили саму смрт. Љубав је основно осећање које доминира овом драмом и чини ударац смрти мањим.

„Томе нежном цвету не прија тле на коме је био посађен, и нама не преостаје ништа друго него да оплакујемо жалосну пролазност тако лепе љубави која се попут неке нежне руже у долини овога света случајности слама услед сурових бура и олуја и погрешних процењивања племените добронамерности мудрих људи. Али та жалост која нас обузима представља само једно болно измирење, једно тако рећи кобно блаженство у несрећи” (Hegel, 1986, str. 636).

Страсна љубав ова два млада створења тежила је одбацивању смрти, али догађаји и мисли драме све време су наглашавали злослутну везу између сексуалне страсти и смрти. Наиме, љубав је донела и покораване смрти и тријумф над смрћу, јер долазимо до водеће мисли на крају драме – да се само у смрти постиже остваривање апсолутне љубави, ако у реалности оно није могуће.

„Њихова смрт нам не изгледа као крај, већ крајње испуњење њихове љубави као потпуно стапање оних Платонових ’располућених’ бића... Из света који не би могао да их разуме чак и кад би то хтео, Ромео и Јулија су отишли тамо где, изгледа, једино до краја могу да буду једно: сами, неометани у непомућеној екстази своје љубави која је, последњим чином самоубиства из љубави, достигла свој земаљски врхунац” (Кољевић, 1981, стр. 45).

Тако нам *Ромео и Јулија* остају као сведочанство велике снаге љубави, која једина може парирати смрти у титанској и вечној борби људског живота и победити је чинећи своју жртву бесмртном. После великог животног искуства, личних трагедија и мрачних друштвених околности, Шекспир није успео да одржи љубав на пијадесталу животних вредности којој ни смрт не може наудити. У „великим трагедијама” љубав не може да има трансценденталну вредност. Она постоји и настоји да умањи зле силе човека и света, али нема ту моћ да их надживи.

-
- ЛИТЕРАТУРА Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta.
- Brown, J. R. (1972). *Shakespeare's Dramatic Style*. London: Heinemann.
- Calderwood, J. L. (1987). *Shakespeare and the Denial of Death*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
- Datton, R., Howard, J. (2003). *A Companion to Shakespeare's Work. The Tragedies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dirkem, E. (1997). *Samoubistvo*. Beograd: BIGZ.

- Dowden, E. (1962). *Shakespeare. A Critical Study of His Mind and Art*. London: Routledge & Kegan Paul LTD.
- Farrell, K. (1989). *Play, Death and Heroism in Shakespeare*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Hegel, G. V. F. (1986). *Estetika*. Beograd: BIGZ.
- Hills, D. F. (2011). *Death's Dominion: The Tragedies of Shakespeare's First Folio*. Kindle edition.
- Кољевић, Н. (1981). *Шекспир, њираичар*. Сарајево: Свјетлост, ООУР издавачка дјелатност.
- Костић, В. (1994). *Сиваралашиво Виљема Шекспира*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Милошевић, М. (2006). *Ог Гилјамеша го Молијера*. Нови Сад: Змај.
- Мићуновић, Љ. (1991). *Савремени лексикон сивраних речи и израза*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Neill, M. (2005). *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Радуловић, Љ. (2002). *Шекспир о узвишеном и ниском*. Подгорица: Удружење књижевника РЦГ.
- Sandler, R. (1986). *Northrop Frye on Shakespeare*. New Haven and London: Yale University Press.
- Shaughnessy, R. (2011). *The Routledge Guide to William Shakespeare*. London and New York: Routledge.
- Speaight, R. (1977). *Shakespeare, The Man and His Achievement*. New York: A Scarborough Book, Stein and Day Publishers.
- Spinrad, P. S. (1987). *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State University Press.
- Стриковић, Н. Ј. (1998). *Самоудисиво и ајсурд*. Подгорица: Унирекс.
- Šekspir, V. (1966). *Romeo i Đulijeta*. Beograd: Kultura.
- Tadić, Lj. (2003). *Zagonetka smrti*. Beograd: Filip Višnjić.
- Wiggins, M. (2000). *Shakespeare and the Drama of his Time*. New York: Oxford University Press.

ANA M. ANDREJEVIĆ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA WITH TEMPORARY HEAD-OFFICE
IN KOSOVSKA MITROVICA, FACULTY OF PHILOSOPHY

SUMMARY

ROMEO AND JULIET – PLAY ABOUT LOVE AND DEATH

In the play *Romeo and Juliet*, which has become the synonym for the love tragedy, death is represented as the ultimate, all-consuming, and almost nihilistic power that cannot be conquered even by the most pure and passionate love. But, its devastating effect is reduced by the strong, transcendent, and the idealistic vision of love of the two young creatures who became immortal as the materialistic golden monuments, due to the power of the eternal art and the word of Shakespeare. Presenting it in the traditional frame of the *Dance of Death* and *memento mori* iconography, Shakespeare is showing us the different aspects of the Renaissance thought of death. The older generation sees it as the natural progression of life that cannot and must not stop everyday activities, but the younger hopes to find in death the salvation and escape from the insupportable and pragmatic world. Although there are religiously guided thoughts about life after death in the play, secular statements about death as a flight from the unbearable reality and the cure for the impossible love are more present. Even suicide is not conventionally represented as the sinful and devilish enterprise that must be condemned, but as the sacrifice and radical attempt to protect and preserve love. Shakespeare makes his lovers the owners of death, despite the rigid patriarchal effort to control both life and its opposite force. Love of Romeo and Juliet thus becomes victorious in death.

KEY WORDS: love, death, tragedy, *Dance of Death*, *memento mori*.