

TREĆA

TREĆA, BR. 2, VOL. X, 2008.

SADRŽAJ

FEMINIZAM I RENESANSA

Nataša Govedić: ARHEOLOGIJA PONOVIH POČETAKA 5

STUDIJE

Karolina Mjeda: MACHO ŽENE: FEMINISTIČKO DJELOVANJE U DVIJE ELIZABETANSKE POEME 9

**Lada Čale-Feldman: JEZIK, ZRCALO, PORTRET: VIOLA I ROZALINDA U OZRAČJU
MARIVAUXOVA "FEMINIZMA"** 17

**Iva Radat: POVRATAK LEZBIJSKOJ ŽUDNJI U SHAKESPEAREOVIM DRAMAMA
NA TRI KRALJA I KAKO VAM SE SVIĐA** 39

Suzana Marjanić: ZOOSFERA TITA ANDRONIKA: LJUDSKA, ODVIŠE LJUDSKA BESTIJALNOST 59

**Nataša Govedić: OFELIJINA VODA U SVEČANOJ DVORANI ELSINOREA ILI
METATEATRALNA RASTAKANJA HAMLETA** 83

ESEJI

**Milena Benini: GROMOVI PO NARUDŽBI – SHAKESPEAREOVA OLUJA
KAO PROTOSTEAMPUNK** 97

RECENZIJE

Kristina Grgić, KAKO JE LIBERALNI KAPITALIZAM ŠOKIRAO SVIJET 107

Sanja Potkonjak, TEORIJA BALKANU, TRAUMA ŽENAMA?! 111

Valentina Gulin Zrnić, STRAST I SLAST ZALOGAJA ZVANOG DRŽIĆ 115

**Slavica Jakobović Fribec, U POTRAZI ZA FEMINILNOM JUNAKINJOM ILI O AUTORSTVU
"VOLJENE KĆERI PATRIJARHATA"** 118

Darija Žilić, OGLEDI O EGZILU I NACIONALIZMU 121

ARHEOLOGIJA PONOVIH POČETAKA

Nataša Govedić

*All with one consent praise new born gauds,
Though they are made and molded of things past.
William Shakespeare, Troilus and
Cressida (III, iii, 175)*

Prikupljanje tekstova za temat *Treće* naslovljen “Feminizam i renesansa” trajalo je dvije i pol godine – ali ne zato što domaćoj sceni literarnih, izvedbenih i kulturnih tumačenja nedostaje interesa za spregu novovjekovne i novomilenijske *starine*¹, već zato što smo redakcijski inzistirali na originalnim studijama koje k tome nalaze jasan oslonac u feminističkoj metodologiji znanstvenog istraživanja. Pokazalo se da je suradnički interes velik, obećanja brojna, ali i da nije lako “izmišljati” stalno iznova vlastitu struku, pogotovo ne u okvirima uobičajeno kratkih rokova za predaju teksta. Činilo nam se, stoga, da je vrednije pričekati predložene tekstove te uložiti određeni urednički napor u motiviranje profesionalnih suradnica da, lakanovski govoreći, doista *slijede svoju žudnju* i pišu o renesansnoj problematici koja ih duboko zanima, umjesto ubrzati proces i zadovoljiti se brzim “dopunama i preradama” već poznatog materijala.

Na međunarodni poziv za sudjelovanje u ovom broju javilo se i nekoliko inozemnih kolegica i kolega, među kojima je za objavljivanje prihvaćen tekst Karoline Mjeda, zaokupljen feminističkim “djelovanjem” u dvjema elizabetanskim poemama te napisan posebno za *Treću*. Izravnom pozivu na sudjelovanje u časopisnoj antologiji promišljanja feminističke renesanse odgovorili su i domaći tekstovi teatrologinje Lade Čale-Feldman (uspredbom Marivauxa i Shakespearea), antropologinje Suzane Marjanić (traženjem kanibalističkih paradoksa u Shakespeareovu *Titu Androniku*) te autorice ovih redaka (zanimala me subverzivna metateatralnost dvaju ženskih tumačenja Shakespeareova *Hamleta*). U slučaju studije anglistice Ive Radat, čiji je prevrednovateljski zamah političkog pozicioniranja lezbijske žudnje u središte književnih studija novovjekovlja poslužio kao prvobitni tematski poticaj za nastanak čitavog temata, ipak smo urednički napravili ustupak i prihvatili tekst koji je prethodno u ponešto drugačijoj verziji objavljen u beogradskoj *Reči*, smatrajući da (za naše prilike pionirsko) istraživanje lezbijske žudnje u Shakespeareovim komedijama zaslužuje osobitu javnu vidljivost unutar aktualnog nam temata. Iznimno nas je obradovalo i pristizanje eseja Milene Benini, zaokupljenog *Olujom* kao pretečom *protosteampunk* žanra, doimajući nas se kao uistinu kreativan odgovor na mogućnosti koje pruža trajna nekonvencionalnost i interakcijska nepredvidljivost otvaranja “renesansne kutije”.

Drugo je pitanje kakav “preporod” iliti *renesansu* stvaramo razmišljajući o literarnim klizištima rodova i vrsta u veoma različitim novovjekovnim tekstovima. Feministička tumačenja elizabetanske epohe od samog su početka, dakle od prvotne antologije *Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (1980) uredničkog trojca u sastavu Gayle Greene, Carolyn Ruth Swift i Carol Thomas Neely,

¹ Usp. primjerice časopis *Umjetnost riječi* br. 3-4 (2007) ili zbornik *Poetika renesansne kulture* (2007) urednika Davida Šporera, u izdanju Disputa.

upozoravale na nestabilnost takozvanog Shakespeareova “kanona”, kao i na djelatnu nelagodu koju sami tekstovi pokazuju oko heteronormativne konstrukcije feminiteta i maskuliniteta, baš kao što bilježe i uznemiravajuću višestrukost seksualnih orijentacija. No feministička tumačenja Shakespearea i njegovih suvremenika u proteklih su se tridesetak godina bavila i znatno širom problematikom: ukazivanjem na strogu ideologijsku kontrolu i različite aproprijacije leksičkih i sintaktičkih rješenja “nejasnih mjesta” koje je “rješavala” dugačka povorka muških urednika dramatičarova opusa; usporedbom kanoniziranih renesansnih dramatičara i njihovih manje poznatih književnih suvremenika; izvedbenom i medijskom politikom adaptacija i prerada Shakespeareova djela; savezništvom feminizma sa svim novijim pravcima književne i kulturne teorije (dekonstrukcijom, postkolonijalnom kritikom, studijima popularne kulture, novim historizmom i kulturnim materijalizmom, lakanovskom i žižekovskom psihoanalizom, pa čak i religijskom hermeneutikom). U djelu *A Feminist Companion to Shakespeare* (2000), urednica Dympna Callaghan zapisuje:

Feminističke šekspirologinje zainteresirane su ne samo za to kakve ženske likove nudi dramski korpus renesansnih tekstova, nego i kako drame održavaju živote stvarnih žena onog vremena; kako pozornica stvara, prevrednuje i uznemirava tadašnja oblikovanja ženskosti i muškosti.

Unatoč otporima koje izaziva, feminističko čitanje Shakespeareovih pomiješanih rodova i “trajne pomutnje” koju izazivaju važno je i za razumijevanje britanskog nacionalnog identiteta, o čemu posebno svjedoči knjiga Jean E. Howard i Phyllis Rackin, naslovljena *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories* iz 1997. godine. Politički mehanizmi glorifikacije i divinizirane mistifikacije Shakespeareova djela također su dugotrajni predmet feminističke kritike: glas protiv uvriježenog političkog protežiranja muških autora, posebno Shakespeareova “genija” i njegove kolonijalističke nacije, obilježava i *Vlastitu sobu* Virginije Woolf (1929), s time da je u međuvremenu “Shakespeareova sestra” Judith, kako je imenuje Virginia Woolf, možda zaradila slavno feminističko prezime Butler.

Hoću reći da feministička šekspirologija nije nikakva ezoterična grana teorije, već disciplina koja se bavi stvarnim i simboličkim nasiljem stereotipa i isključivosti na ljudskoj pozornici, kao i mogućnostima njihova višestruko izvedbenog, nije pretjerano reći ni *aktivističkog*, nadilaženja. Riječima Maureen Quilligan iz teksta “Completing the Conversation” (1997): “Nije stvar samo u tome da na staru kartu ubacimo dosad nepoznatu destinaciju, nego da razmislimo kako nova teorijska destinacija mijenja *sve odnose* među *postojećim* lokacijama”. Tekst Lade Čale-Feldman, zastupljen u ovom broju, također eksplicitno “preslaguje” i englesku i francusku književnost, otvarajući među njima neočekivanu dijalošku povezanost te dokazujući da se i tobože *fikсна* komediografska “struktura” mijenja obzirom na nezaustavljiva zrcalna umnažanja inverzija rodnih očekivanja, do danas iznova pitajući o “kontroli” njihova prepoznavanja.

Naglašavam da je poziv na suradnju u ovom tematu u više navrata bio javno oglašavan u tiskovnim i elektronskim medijima, nadajmo se uspostavljajući kriterije što veće strukovne inkluzivnosti. Želja je uredništva da čitateljice i čitatelji, ali i autorice i autori, prihvate *Treću* kao mjesto u kojem su srodno dobrodošla veoma različita promišljanja odabranih umjetničkih, socijalnih i političkih fenomena. U tom smislu za brojeve u 2009. godini najavljujemo temu feminističkog majčinstva, kao i nastavljanje problematike istraživanja političkih trauma, posebno onih prisilno migracijskih. Arheologija ponovnih početaka, rada na “svježim iskopinama” (koliko god to prizivalo retoričku figuru oksimorona), nije samo specijalnost šekspirologije, nego i feminizma, pa i humanističkih istraživanja uopće: tekstovi kojih se laćamo stalno iznova izmiču starijoj klasifikaciji, stalno nas pitaju o prijevorima prethodno uspostavljenih muzejskih “kanona” ili prihvaćenih značenja; stalno izbacuju na površinu jezika elemente i relacije kojih dojučerašnja recepcija nikako nije bila svjesna. Zato *iskopavanje renesanse* toliko i nalikuje umijeću predskazivanja.

FEMINIZAM I RENESANSA

MACHO ŽENE: FEMINISTIČKO DJELOVANJE U DVIJE ELIZABETANSKE POEME

Karolina Mjeda

Sveučilište Calgary, Alberta

Izvorni znanstveni rad

Sažetak >

Uloge koje igraju Venera i Adonis u istoimenoj Shakespeareovoj narativnoj poemi možda nemaju nikakve veze s njihovim spolom. Takav pogled podupire i feminističko čitanje, zato što ono potpuno odvaja spol od konvencionalnih rodni uloga. Osim obrtanja rodni uloga, u renesansnim su se poemama oblikovale i dvoznačnosti koje okružuju značenje i implikacije nečijeg spola. Izraz “amazonski”, rezerviran za ženu koja je bila socijalizirana u društvu sačinjenom samo od žena, ali koja se “muški” ponašala i imala “muške” crte ličnosti, doveo je u pitanje društvene definicije muškog i ženskog, kao i društveno dodijeljene rodne uloge. Utoliko se čini primjerenim govoriti o feminističkim činovima novovjekovnih tekstova.

Ključne riječi >

Shakespeare, *Venera i Adonis*, rodne uloge, Orfej, Euridika, feminističko djelovanje, isključivanje žena.

Fuj, neživa sliko, liče smrti, tame,
Obojen idole, od bešćutne stijene,
Kiše koji oči zadovoljiš same,
Na čovjeka nalik, nerođen od žene!
Nisi čovjek, premda čovječje si puti,
Jer ljude na cjelov već nagnuće puti.

Shakespeare, *Venera i Adonis* (1969: 5)**

Nema prikladnijih stihova kojima bih mogla otvoriti raspravu o feminizmu u elizabetanskim poemama od ovih kojima se Venera obraća Adonisu u narativnoj poemi *Venera i Adonis* Williama Shakespearea. Obraćajući se Adonisu, Venera izražava odbojnost prema ortodoksnom rodnom protokolu – osjetljiva žena, nasrtljivi muškarac – time što mladiću priopćava da to što njegovo srce tako okrutno odbija njezino udvaranje još uvijek Adonisa *ne čini muškarcem*. Venera svakako obrće tradicionalne uloge i time što igra ulogu muškarca, jer muškarac je obično taj koji ima inicijativu u ljubavnom odnosu. Štoviše, ona pokušava pokazati Adonisu *kako* da bude muškarac – to jest, kako da impresionira ženu i osvoji njezino srce. No Venera nije jedini ženski niti, po mojem mišljenju, feministički lik u elizabetanskim poemama. U sljedećem ću tekstu prvo ukratko prikazati povijest narativne poeme kao žanra, a zatim ću ispitati složeni odnos između spola i roda, kao i dvoznačnost rodnog identiteta u renesansnoj Engleskoj te ih povezati s nekim kratkim opažanjima o *Veneri i Adonisu*. Potom ću detaljnom analizom djela *Orfej: njegovo putovanje u pakao* (vidi originalni naziv u popisu literature), koje je napisao autor čiji identitet nije sa sigurnošću utvrđen, pa ga se obično navodi kao R.B., poduprijeti svoje feminističko tumačenje tog teksta. Naposljetku, imajući na umu značajnost cijele ove rasprave, ponudit ću nekoliko važnih zaključaka i ukazati na značaj poema u društvu u kojem su se stavovi prema ženama brzo mijenjali te opisati cjelokupni učinak tih promjena na same žene.

Moja analiza ove dvije poeme istaknut će kao važno sljedeće:

Prvo: te dvije poeme, premda su napisane muškom rukom i iz muške perspektive, prikazuju žene koje imaju vlastitu osobnost i vlastiti glas, što još više naglašava njihovu subjektivnost.

Drugo: u poemama je prisutan otpor ženskih likova patrijarhalnom pokoravanju, kao i njihovo kršenje patrijarhalnih standarda ponašanja, što likove ujedno čini feminističkima. Usprkos (ukratko analiziranim) problemima koje stvaraju izraz *feminizam* i njegove implikacije, prisutnost feminizma ipak se jasno osjeća i prepoznaje u prikazu likova agresivnih, ljutih i senzualnih žena. No krenimo prvo s povijesnim pregledom poema.

Elizabetanska poema, napisana u formi stiha, bila je vrlo popularan žanr poezije prvenstveno zbog svoje erotske i inače seksualne obojenosti. Uglavnom se bavila metamorfozom ili transformacijom, dakle temom koja je nadilazila doslovnost i obuhvaćala ono metaforično i poetsko, čime se podrazumijevala kako transformacija čitatelja pri susretu s poemom, tako i transformacija pjesnika po završetku pisanja poeme. Odnos muškog pjesnika prema muškoj publici nesumnjivo je isključivao žensku publiku ne samo iz dokolice komponiranja poeme, nego i iz zajedničkog uživanja u njoj. Međutim, ne može se reći da u ovom poetskom žanru ne postoji snažna ženska prisutnost. U svojoj knjizi *Ventriloquized Voices* [Otrbuhozboreni glasovi], Elizabeth Harvey izražava gledište jednako mojemu, kako će se uskoro i pokazati u daljnjem tekstu. Harvey navodi sljedeće: “Ženski glas prikazan u tekstovima muških

** Preveo i pripremio Mate Maras; Matica hrvatska, Zagreb 1996.

autora iz razdoblja renesanse zadobiva riječ jer izravno proizlazi iz ženskog tijela koje mu daje život i uvjerljivost” (Harvey, 3). Ovom rječitom izjavom Elizabeth Harvey na suvremen način razdvaja autora kako od teksta, tako i od same priče i glasova likova. I ja slično pristupam spomenutim renesansnim tekstovima, čitajući ih iz suvremene perspektive, s time što bespoštedno koristim izraz *feministički* kako bih opisala žensku seksualnost i agresiju prisutnu u ženama. Moja primjena te riječi na elizabetansko doba, a osobito na elizabetansku poeziju, nedvosmisleno podiže neka problemska pitanja. Prvo, pristupanje određenim aspektima renesansnog teksta kao “feminističkima” briše mogućnost da tekst tumačimo iz perspektive povijesnog konteksta, s obzirom na to da je feminizam relativno nov izraz dvadesetog stoljeća. Drugo, budući da je narativna poema u renesansi bila gotovo isključivo muški hobi, kako u smislu pisanja tako i u smislu čitanja, primjena riječi “feministički” čini se dodatno neprimjerenom. Nadalje, poetski žanr kao što je poema, koji su stvarali muškarci za razonodu muškaraca, daje netočnu sliku opresije kojoj su žene uistinu bile podvrgnute u društvu u kojem su vladali muškarci. U knjizi *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings* [Traženje žene u kasnim srednjovjekovnim i renesansnim pisanim djelima], Sheila Fisher i Janet Halley govore upravo o tim problemima. U toj zbirci eseja autorice razotkrivaju nespojivost povijesnog odsustva žena u odnosu na njihovu narativnu prisutnost (osobito onu koju su konstruirali muškarci) u renesansnim tekstovima. U svom eseju naslovljenom *Textual Intercourse* [Tekstualno općenje], Janet Halley istražuje nesrazmjer između nepostojanja biografskog znanja o Anne Donne i njezine snažne (premda možda netočno portretirane) prisutnosti u pjesmama i pismima njezina supruga Johna Donne. Međutim, moja se rasprava bavi poemom koja se primarno temelji na mitu i kao takva nije opterećena time da mora točno prikazati živote žena (bilo fikcionalnih ili povijesnih). Premda se feminističkim kritičarima ovakva sloboda može na prvi pogled činiti nedostatkom, pjesnik ovog žanra imao je zapravo više slobode u oslikavanju agresivne, nasilne, erotične žene, a pritom nije trpio neku veliku kritiku od patrijarhalnog društva. Budući da je moj cilj otkriti činove otpora patrijarhalnom pravilu koje propisuje ulogu ženskih likova u poemama (primarno fikcionalnom književnom žanru), neću se previše zamarati raspravom o tome mogu li muškarci ikad točno prikazati žensko iskustvo. Radije ću pokušati pokazati kako je feministički diskurz u poemama imao duboki utjecaj na promjenu društvenih stavova prema rodnom identitetu općenito, a osobito prema ženama. Usprkos već spomenutim preprekama koje postavlja feministički vokabular, vjerujem da je moje čitanje ipak opravdano.

Istraživanjem feminizma u poemama čiji su autori muškarci moći ćemo bolje razumjeti razliku između spola i roda kao složenog fenomena rodnog identiteta u renesansnoj Engleskoj. Jer ako su odnosi između muškog i ženskog identiteta, kao i muškog i ženskog ponašanja, dvoznačniji nego što trenutno mislimo, onda možda izraz *feminizam* (kao pojmovno oruđe za njihovo razumijevanje) i nije toliko neprimjeren.

Nadalje, budući da želim ispitati na koje načine (suptilne, ali i snažne) ženski likovi odolijevaju patrijarhatu i njegovoj dominaciji i opresiji te narušavaju patrijarhalne konvencije, što ja sve nazivam “feminističkim djelovanjem”, ovaj bi se projekt također trebao smatrati feminističkim. Iz moje perspektive, feminizam nije samo politički pokret ili pozicija; to je filozofija koja se može jednako primijeniti na renesansne tekstove i žene, bilo stvarne ili fikcionalne, kao i na one suvremenije. Kako ističe Constance Jordan u svojoj knjizi *Renaissance Feminism* [Renesansni feminizam], kritičari feminizma slažu se u tome da je žensko iskustvo različito od muškog i da je stoga “ta razlika vrijedna proučavanja” (Jordan 1). Ja unosim relativno nov izraz iz dvadesetog stoljeća u raspravu o engleskoj poeziji iz kasnog šesnaestog stoljeća, zato što vjerujem da se povijest ne može vidjeti ili razumijeti iz konteksta potpuno izmještenog iz sadašnjosti. U svojoj knjizi *The Subject of Tragedy* [Subjekt tragedije], Catherine Belsey započinje raspravu izražavanjem istog takvog pogleda na povijest u odnosu na naše razumijevanje iste te kaže sljedeće:

Povijest se uspostavlja praksom čitanja prošlosti. Stvaramo pripovijest iz dostupnih 'dokumenata', pisanih tekstova... tumačimo kako bismo proizveli znanje o svijetu koji više ne postoji. S druge strane, mi to znanje uvijek proizvodimo upravo iz sadašnjosti: ... i iz sadašnjosti u smislu da ga stvaramo iz razumijevanja oblikovanog sadašnjošću (Belsey 1).

Na taj način, budući da prošlost možemo donekle pojmiti samo na temelju malo onoga što o njoj znamo, uz naše puno dominantnije suvremene ideologije, feminističko čitanje renesansnih tekstova, premda možda nametnuto današnjim perspektivama čitanja iz povijesnog konteksta, ipak može biti korisno u našoj potrazi za boljim razumijevanjem povijesti žena u renesansi, kao i renesansne ženske subjektivnosti. Prije detaljne analize R.B.-ove poeme, želim nešto reći o spolu i rodu u renesansnoj Engleskoj, uz kratke ali pronicave komentare Shakespeareovog djela *Venera i Adonis*.

Suvremeno nam učenje stalno usmjerava pozornost na značajnost spola i roda u engleskoj kulturi u razdoblju novovjekovlja. Istraživanja pokazuju da su ti pojmovi uistinu bili izrazito dvoznačni. Na primjer, autorica Jordan u svojoj prethodno spomenutoj knjizi ističe da je razlika između spola i roda bila uspostavljena već u renesansi. Međutim, to je razlikovanje dalje komplicirala činjenica što su žene ponekad obavljale rodne uloge koje su se tipično dodjeljivale muškarcima i obrnuto. Jordan postavlja sljedeće pitanje kako bi potaknula svoju raspravu, a i moju: "Jesu li oblici ponašanja ili uloge koje su se dodjeljivale ženama i stoga bile rodno označene kao ženske posve ovisile o činjenici da je neka osoba žensko?" (Jordan 134). To nas pitanje dovodi do Shakespeareovog djela *Venera i Adonis*, u kojem su rodne uloge jasno zamijenjene. Venera kao aktivno zaljubljen, zavodljiv i erotičan ženski lik agresivno izražava svoju žudnju prema Adonisu, koji je, za razliku od nje, stidljiv i neiskus. U knjizi koju smo prethodno spomenuli, Jordan razmatra mogućnost da uloge koje igraju Venera i Adonis možda nemaju nikakve veze s njihovim spolom. Takav pogled nadalje podupire i feminističko čitanje, zato što ono potpuno odvaja spol od konvencionalnih rodnih uloga. Osim obrtanja rodnih uloga, oblikovale su se i dvoznačnosti koje okružuju značenje i implikacije nečijeg spola. Izraz "amazonški", rezerviran za ženu koja je bila socijalizirana u društvu sačinjenom samo od žena, ali koja se "muški" ponašala i imala "muške" crte ličnosti, doveo je u pitanje društvene definicije muškog i ženskog, kao i društveno dodijeljene rodne uloge. Sljedeći primjer rodne dvoznačnosti bilo je uobičajeno uvjerenje da su ženski spolni organi samo nesavršena verzija muških i da je previše topline u ženskom tijelu moglo potencijalno istjerati njezine skrivene muške genitalije. Imajući na umu to vjerovanje, moglo bi se ponuditi objašnjenje Venerine seksualne agresivnosti i tvrditi da ju je strah od toga da bi tenzija prouzročena njezinom žudnjom mogla aktivirati njezin muški spolni organ motivirao da nastavi proganjati Adonisa. Štoviše, ako je strah od gubitka ženstvenosti uzrok njezine nasilnosti, onda u skladu sa svojom ženstvenošću Venera istodobno zadržava svoju nasilnost. Sad njezina nasilnost postaje ne samo sredstvo pomoću kojeg ostaje žensko, nego i sastavni dio njezine ženstvenosti. Međutim, renesansni patrijarhat nesumnjivo bi osudio Venerinu silovitu strast i nasilnost da se radilo o stvarnoj ženi, što Venerino feminističko djelovanje čini još očiglednijim. I drugi su znanstvenici pridonijeli našoj svijesti o složenosti roda u kulturi Engleske u doba renesanse.

Zbirkom eseja naslovljenom *Playing with Gender* [Poigravajući se rodom], tri pisca pridonose temi rodne dvoznačnosti i ispituju transgresiju rodnih granica u drami, kao što su odijevanje u odjeću suprotnog spola i to što ženske uloge igraju mladi muškarci. Njihova je glavna premisa da je rod, premda ozbiljno pitanje u renesansnom društvu, također bio fleksibilan, razigran fenomen, sredstvo i objekt zabave i muškaraca i žena. Još jedan primjer istraživanja roda knjiga je Kim Hall pod naslovom *Things of Darkness* [Mračne stvari], koja ima kritičnu važnost zato što dodaje rasu kao još jedan čimbenik u složenom fenomenu roda. Širenje britanske kolonizacije bilo je okidač za suparništvo između "svjetloputih", "bijelih" Engleskinja i onih "drugih" ili strankinja u borbi za pozornost bijelih Engleza, ukazujući na agresiju (otud

pobuna protiv patrijarhata) bijele žene. Ovo suparništvo navelo je bijelu ženu da pridonese marginalizaciji svoje strane dvojnice. Tako se bijela put nametnula kao dodatni zahtjev ženskom identitetu, a gubitak naklonosti bijelog muškarca predstavljao gubitak ženstvenosti za bijelu Engleskinju. Sada nastavljam s detaljnom analizom druge poeme odabrane u ovu svrhu – *Orfej: njegovo putovanje u pakao*, koju je napisao R.B.

Ova poema opisuje dvije ljubavne priče, jednu između žene i muškarca, a drugu između muškarca i muškarca. Počinje prikazom svijeta kao savršenog i nenasilnog mjesta nimalo različitog od raja. No njegova je propast neizbježna, kao i propast čovječanstva. Obje su propasti potaknute Saturnovom podjelom i raspodjelom carstva među njegovom djecom. Tada se rađa Orfej. On je napravljen savršen, štoviše izuzetan, uz samo jedan nedostatak – smrtan je. Usprkos tome, njegove kvalitete kao pjesnika, glazbenika i pjevača priskrbile su mu veliko poštovanje među svim živim bićima koja su ga ikad čula. Glazba je tu od ključne važnosti, što postaje sve jasnije kako napredujemo kroz poemu. Orfejeva sreća, međutim, jenjava kad se zaljubi u Euridiku i ona u njega. Sve ide dobro do njihova vjenčanja, do svadbenog slavlja u kojem svi uživaju, uključujući Euridiku koja, s obzirom na patrijarhalnu etiketu, uživa malo previše. Euridika na svadbi počne flertovati s drugim muškarcima, kako se vidi iz sljedećih stihova:

Sad Orfej prebire po drhtavim strunama
na užitak Euridici i veselje,
ona pak malo pleše, malo sjedi i pjeva,
pa krene poljupce dijeliti i poigravati se, poput prave žene.

Premda se za Euridiku kaže da se ponaša “poput prave žene”, renesansni muškarac žestoko bi kritizirao njezino ponašanje. Isto vrijedi i za ponašanje Venere ili bilo koje žene koja je uistinu postojala. Prema tome, upravo je Euridikino podrivanje patrijarhalne doličnosti feministički čin. Kad u zalaz sunca novovjenčani par krene na put kući, Euridiku iznenada ugriže zmija i ona umire. Njezina smrt izuzetno je znakovita ako se tumači iz gledišta artikuliranog u zbirci eseja *Love and Death in the Renaissance* [Ljubav i smrt u renesansi]. U eseju “The Lover in the Beloved Transformed” [Ljubavnik u ljubljenu pretvoren], tiskanom u prethodno spomenutoj zbirci, Ellen Anderson tvrdi da u traženju ljubavi i vrline, koje su intelektualna postignuća, ljubavnik shvaća i ljepotu voljene i ljepotu samog sebe. U razmatranju Euridikinog ponašanja na vjenčanju, čvrsto zastupam mišljenje da ona umire zato što je u razmetanju vlastitom seksualnošću okrenula leđa ljubavi i vrlini te tako odbacila samu sebe. Njezina smrt dovodi do smrti Orfeja, budući da su ljubavnik i ljubljena dvije polovice istog bića. No Orfej je jednako tako odgovoran za vlastitu sudbinu, zato što se povinovao svojoj žudnji i osvrnuo da pogleda Euridiku te tako okrenuo leđa vrlini i posljedično samom sebi. Tada počinje Orfejeva dugačka lamentacija tijekom koje svira svoju liru i pjeva o boli zbog Euridike. Međutim, njegov očaj ni na koji način ne umanjuje plodove njegove kreativnosti, nego služi kao izvor inspiracije. U renesansi se, kako primjećuje Juliana Schiesari u svojoj knjizi *The Gendering of Melancholia* [Uspostavljanje roda melankolije], uobičajena povezanost melankolije i umjetničke kreativnosti smatrala isključivo muškim fenomenom. Schiesari koristi izraz “politika manjka” kako bi pokazala da, dok muškarac naricanjem pokazuje da mu nešto nedostaje i taj je njegov osjećaj plodan, ženin osjećaj nedostajanja ne samo da je jalov, nego joj je gotovo potpuno uskraćen. Osim toga, kad ženi nešto nedostaje, to se ne opisuje kao “melankolija”, nego kao “depresija”, koja ne može biti izvor nadahnuća. Orfejeva narcisoidna melankolija jedni je razlog Euridikine kratkotrajne, beznačajne prisutnosti u poemi. Osim toga, Euridiku se vidi samo kao muzu koja nadahnjuje Orfejevu glazbu kako prije, tako i nakon svoje smrti. Međutim, jednim zapanjujućim činom feminizma, žene koje su odredile Orfejevu sudbinu kasnije su jako dobro nadoknadile nedostatak Euridike prisutnosti. U međuvremenu, Orfej donosi hrabru odluku da sam siđe u pakao i vrati svoju Euridiku. Nakon preklinjanja bogova, osobito Plutona, Orfeja odvede u plameni oganj,

gdje on ponovno svira i pjeva. Čuju ga sve patničke duše i to im pruži privremeno olakšanje. Orfejevoj želji naposljetku bude udovoljeno i bogovi mu dopuštaju da odvede Euridiku, ali na putu gore ne smije joj se obratiti niti jednom riječju i ne smije se okrenuti da bi je pogledao. Orfej se rado podvrgava ovim uvjetima, no na samo nekoliko koraka od vanjskog svijeta, on zamisli Euridiku i zatečen njezinom ljepotom, osvrne se kako bi provjerio slijedi li ga uistinu. U tom trenutku ona nestane, a Orfej se vrati u vanjski svijet sam i obeshrabren. Potom se upusti u homoseksualni stil života, dajući muškarcima prednost nad boli zbog gubitka žene. U sljedećim stihovima on radije optužuje žene, da su previše lijepe pa im stoga muškarci ne mogu odoljeti, nego da preuzme odgovornost za vlastiti impulzivni čin osvrtnja:

Jadni blesavi muškarci nek' na oprezu budu
brzopleto će se zapetljati
tamo gdje počinju, pjeva on, varke tajne ljubavi
u umilnom, prevrtljivom društvu žena,
izvana pozlaćena cipela puna je otrovnih udica
odvodeći mnoge muškarce u propast.

Citirani stihovi također upozoravaju muškarce da se drže podalje od žena. U ovoj se točki cijelo to isključivanje ženskog može protumačiti kao metaforički kanibalizam. U zbirci eseja naslovljenoj *Women, "Race", and Writing in the Early Modern Period* [Žene, "rasa" i tekstovi u razdoblju novovjekovlja], Carla Freccero raspravlja o strahu od kanibalizma u doba renesanse i njegove povezanosti sa stranim kulturama, s onim što je drugačije. Proučavajući i prozu Michela de Montaignea napisanu na tu temu, Freccero navodi da najintimniji čin jednog muškarca koji jede meso drugog označava muški način krajnjeg isključivanja ženskog. Štoviše, muškarac čije se meso jede postaje neodvojiv dio sudionika toga čina. Freccero također objašnjava razliku između prijateljstva i braka, naglašavajući važnost ovog prvog za mušku intimnost na temelju toga što ono postoji ni iz kojeg drugog razloga do li zbog samog sebe. Kad se to spoji s perspektivom Orfeja, možemo tvrditi da je intimnost između njega i njegovih muških prijatelja tako isključiva da niti jedna žena u nju nikad neće moći prodrijeti. Ova se metafora može primijeniti i na intimni odnos između muškog pjesnika i njegove muške publike – u ovom slučaju, između R.B.-a i njegovih muških čitatelja. U sljedećoj točki u poemi Orfejeva glazba ponovno igra značajnu ulogu, zato što muškarce odvraća od njihovih žena i vuče ih prema Orfeju, kako nam odaju sljedeći stihovi:

Čije pjesme na nj tako dubok dojam ostaviše
da odvlače maštu muškaraca od nek'dašnjih im supruga,
taštu ljubav žena počinju zanemarivati,
i u poljima s Orfejem svoj život provode.

Potom nailazimo na najprkosniji čin feminizma u ovoj poemi. Žene, svjesne da im je "slava na zalasku", žele se čim prije riješiti Orfeja, pa se ujedinjuju u jedinstvenu žensku silu, odlaze tamo gdje boravi Orfej i ubijaju ga:

Kad se zadovoljno tamo sjatiše
gdje obično provodio je svoje bijedne dane
i pronađoše ga samog bez njegove svite,
navališe na njega svom silom
i u metežu oružja nasmrt ga prebiše...

Značajno je i to da se žene, nakon što ubiju Orfejeva, hrane njegovom krvlju: "Utažile su ljutu žeđ toplom krvlju Orfeja, na čiju preranu smrt nebesa se ipak mršte...". Premda metaforički, to što su žene okusile Orfejevu krv ima veliku važnost u poemi. Prvo, ovdje vidimo krajnje isključivanje muškaraca od strane žena, a onda i ravnomjernu osvetu za Orfejevo isključivanje ženskog spola iz svijeta ljubavi i zajedništva. Drugo, ovo je primjer matrijarhata koji preuzima dominaciju nad patrijarhatom, što se u fikciji događa veoma rijetko, a posve je nezamislivo prosječnom renesansnom muškarcu. Nadalje, žene koje piju Orfejevu krv izražavaju svoju želju za preobrazbom – žele biti poput boginja i tako dobiti još veću moć. Sljedeći razlog kojim žene opravdavaju svoje nasilje jednako je feministički kao i sam čin:

Pa ipak tvrde da svađa ima dobar razlog
i masakr ovako opravdavaju:
on bijaše neprijatelj rodu njihovu.

Ono što ovaj dio poeme čini feminističkim nije samo to što su se žene ujedinile i zajednički ubile Orfeja, nego i razlog zbog kojeg su to učinile. Bile su prisiljene počiniti ubojstvo zbog osporavanja i ignoriranja njihovih želja i osjećaja. One nisu samo ubile Orfeja, nego su i bacile njegovu liru u rijeku, što za mene simbolizira još jedan pokušaj preuzimanja njegovih čarobnih moći. Poema završava tako što bogovi tuguju nad Orfejevom sudbinom i podižući njegovu liru iz vode u nebesa, vječno očuvaju sjećanje na njega. Ukratko, R.B. je prikazao žene kao aktivne sudionice u određivanju onoga što hoće a što neće podnositi od muškaraca.

U zaključku bih rekla da, premda se moj projekt temeljio na ispitivanju poetskog žanra koji su pisali isključivo muškarci za gotovo isključivo mušku publiku, feminizam je i dalje velika snaga u ovoj vrsti poezije. Čak i ako pretpostavimo da ovaj poetski žanr nije nimalo utjecao ili je utjecao vrlo malo na poboljšanje života stvarnih žena u renesansnoj Engleskoj, sa sigurnošću možemo tvrditi da je, zajedno s drugim literarnim i povijesnim zapisima, odražavao promjene u društvenim rodnim konvencijama engleskog društva u renesansi. Zbog toga što su odnosi između spola i roda, kao i odnosi između društvenog i individualnog rodnog identiteta, bili nesigurni, muškarcima je postajalo sve teže opravdati svoju individualnu i kolektivnu opresiju i dominaciju nad ženama. Štoviše, kako su muškarci postajali svjesniji svojeg individualnog mjesta u toj izuzetno dvoznačnoj i složenoj spolnoj/rodnoj slici, njihove prethodne arogantne ideje o nepobjedivom muškom identitetu sad su stajale na nesigurnim temeljima. Žene su iskoristile ovu rodnu zbrku time što su izravno dovele u pitanje mušku opresiju, kao i društvene ideje o muškom i ženskom identitetu u smislu rodnih uloga. Kako su objasnile Patricia Parker i Margo Hendrix u svojoj knjizi *Political Rhetoric, Power, and Renaissance Women* [Politička retorika, moć i renesansne žene], žene na vlasti poput škotske kraljice Mary i kraljice Elizabete I odigrale su važnu ulogu u podizanju svijesti prosječne žene o opresiji koju su nametnuli muškarci. Štoviše, ove moćne žene ne samo da nisu uvažavale, nego nisu ni odobravale muško polaganje prava na superiornost nad ženama, što je nužno navelo muškarce da se zapitaju o svojoj ulozi u društvu. Rodne dvoznačnosti o kojima smo ranije raspravljali, zajedno sa živim primjerima moćnih žena, primorale su muškarca da vidi sebe u toj vrlo složenoj rodnoj slici, kao i da drugačije percipira vlastiti individualni doprinos opresiji žena. Uzimajući ovu raspravu u cjelini, zaključna primjedba s moje strane glasi da su svi činovi feminizma, dakle ne samo fiktivnih, nego i povijesnih žena, kroz kršenje i otpor prema patrijarhalnim pravilima i konvencijama oblikovali feminizam u renesansi. Taj je feminizam otvorio put daljnjim promjenama u muškim i ženskim stavovima prema ženama, koje su pak dovele do poboljšanja života žena kao društvene skupine te, što je još važnije, premda se često previđa, do jačanja individualnih ženskih sloboda.

S engleskog jezika prevela: Aleksandra Mišak

LITERATURA

- Bartlett, Kenneth R. (ur.). 1991. *Love and Death in the Renaissance*. Ottawa: Dovehouse.
- Belsey, Catherine. 1985. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Routledge.
- Brink, Jean R., Horowitz Maryanne C. i Coudert, Allison E. (ur.). 1991. *Playing With Gender: A Renaissance Pursuit*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Fisher, Sheila i Halley, Janet E. (ur.). 1989. *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Hall, Kim. 1995. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- Harvey, Elizabeth. 1992. *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Texts*. London i New York: Routledge.
- Hendrix, Margo i Parker, Patricia (ur.). 1994. *Women, "Race", and Writing in the Early Modern Period*. London i New York: Routledge.
- Jordan, Constance. 1990. *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- Levin, Carole i Sullivan Patricia A. (ur.). 1995. *Political Rhetoric, Power, and Renaissance Women*. Albany: State University of New York Press.
- R.B. 1595. "Orpheus His Journey to Hell (And His Musicke to the Ghosts)" [microform]: London: R. Johnes.
- Schiesari, Juliana. 1992. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- Shakespeare, William. 1969. "Venus and Adonis". U: *Shakespeare's Poems*, ur. Wright, Louis B. i Virginia LaMar. Washington: Washington Square.

SUMMARY

Macho Women: Acts of Feminism in Two Elizabethan Minor Epics

Through an exploration of feminism in the male-authored minor epic *Orpheus His Journey to Hell* and Shakespeare's *Venus and Adonis*, we will be better able to understand the distinction between sex and gender, as well as the complex phenomenon of gender identity in early modern England. For if the relationships between male and female identity as well as masculine and feminine behavior are more ambiguous than we may think at present, then maybe the term feminism before the XX century is not so out-of-place after all. Furthermore, since I am interested in examining some of the ways (subtle and forceful) in which female characters resist patriarchy with its domination and oppression, as well as violate patriarchal conventions, all of which I call "acts of feminism", my project ought to be perceived as a feminist one.

JEZIK, ZRCALO, PORTRET: VIOLA I ROZALINDA U OZRAČJU MARIVAUXOVA “FEMINIZMA”

Lada Čale-Feldman

Filozofski fakultet, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Sažetak >

O Shakespeareovoj Violi i Rozalindi, omiljenim likovima feminističke šekspirološke kritike, u ovome se članku govori u terminima njihovih intertekstnih (talijanskih) prethodnica i posebice (francuskih) nasljednica, i to iz dvaju razloga: prvo, kako bi se pronašla tradicija, ali i prokrčila daljnja, transkulturna i transpovijesna produktivnost njihova ponajprije metareprezentacijskog – retoričkog i ludičkog – učinka; drugo, kako bi se ponovnim “pronalaskom” ovih junakinja u Marivauxovom *Trijumfu ljubavi* pokazalo da kazališno-povijesne poveznice možda ne idu isključivo jednim, linearnim i prevodilačko-posudbenim kronološkim smjerom, primjerice od ranijeg, Shakespearea, prema kasnijem, francuskom rokoko piscu, nego da se možda – via Lacan i učinak *marivaudagea* nesumnjivo ugrađen i u njegove spekulacije – engleskom prethodniku i vraćaju, kada se god njegov opus, poglavito pak dvije komedije koje nas zanimaju, podvrgne spomenutom odvjetku psihoanalitičke ispomoći.

Ključne riječi >

Shakespeare, Marivaux, psihoanaliza, feminizam, braća i sestre

Susret psihoanalize i umjetničke prakse plod je uprizorenja, ali samo utoliko što se to uprizorenje već zbilo.
Jacqueline Rose, *Seksualnost u polju gledanja*

Premda su se od negdašnjih zastrašujućih i prezrenih fikcijskih "čudovišta", preko ambivalentno glumački zavodljivih koketa 18. i 19. stoljeća, uspjele probiti do aktualnog statusa teorijskih, posebice feminističko-kritičkih miljenica, Shakespeareove *cross-dressed* junakinje Viola i Rozalinda ostale su – srećom – prijeporne figure, bez obzira na kojoj se – kazališnoj ili tumačiteljskoj – pozornici odvijale prepirke oko njihova neodlučiva i stoga u razne svrhe sklonjiva identiteta. Nekad su te uloge – što nam je već možda i suvišno opominjati – glumili muškarci, dok ih danas izvode žene, pa je stoga dvojbeno koliko im je emancipacijske moći moguće retroaktivno pripisati a da se ne podlegne pritiscima suvremenih ideoloških pretpostavki i identifikacijskih apetita, od idealizacije androgine harmonije do otpora patrijarhalnom rodnom sustavu i njegovim "strukturama dominacije i eksploatacije" (usp. Howard, 1993, 20–22). Sam razilazak odjevnog znaka i postuliranoga jednoznačnog tjelesnog pripadništva ovome ili onome spolu, naglašeno markiran u *Na tri kralja* opetovanim igrama engleske riječi *suit*, uza sve probitke u pogledu obznane povijesnih kontingencija društveno-kulturne konstrukcije roda i njenih interaktivnih pritisaka na jastvo i drugog/druge, teško da je uspijevao opovrgnuti rodni binarizam, pa ni u svojstvu njegova "trenutačnog razglobljivanja" u zijevu kojega bi se moglo "nazrijeti moguće značenje, slika modusa bivanja koje nije ni aseksualno ni biseksualno, nego koje podriva sustav razlika o kojemu ovise spolni stereotipi" (Belsey, 1985, 190), jer je čak i priklon tezi o transvestitskim ženskim likovima kao potencijalu da se binarizam dekonstrukcijski potkreše ostavljao gorak okus obnovljena napora oko evaporacije same ženskosti:

Koliko god da je taj rad bio važan u istiskivanju predrasude, igra "binarne karte" povlači za sobom određene epistemološke rizike, kao što pokazuje nelagodan odnos queer-teorije i feminizma. Prvo, fiksirajući pozornost na semiotičke procese tvorbe značenja, queer-teorija izlaže se opasnosti da žene pretvori u rastjelovljene odsutnosti, što je položaj koji često i zauzimaju u ranonovovjekovnim tekstovima. Dovedena do svojih krajnjih logičkih zaključaka, queer-teorija dekonstruira pojam *femina* na kojemu feminizam počiva. Ako su sve konceptualne kategorije inherentno nestabilne, ima li na posljetku tu *ičega* podložnog izučavanju? (Smith, 1996, 97–98).

Dometnemo li toj konceptualno-metodološkoj sumnjičavosti napomenu o karnevalskim ili pastoralnim, dakle privremenim i strogo očuvanim, ako ne i nepropusnim vremenskim i prostornim međama spolne inverzije, obustavom koje obje heroine gube svoje kratkotrajne muške licencije, pristaju na brak te ponovno podliježu patrijarhalnim obrascima i heteroseksualnom upisu "ženskosti"¹ – na što, u vezi s *Kako vam drago*, upozorava Peter B. Erickson (1991), ističući završnu Rosalindinu podređenost istospolnim muškim vezama političke moći i njezina obiteljskog nasljeđivanja,² a

¹ Ljubav i brak kojemu obje komedije primarno teže iziskuju, naime, održanje rodni granica koje su samo privremeno dovedene u pitanje, jer propusnima postaju u pastoralnom svijetu lišenom političke težine i odgovornosti, pod znakom neobvezatnosti koja kao da potkresuje sve provokacije izazvane inverzijom spolnih uloga.

² Rozalindina androgina "cjelovitost", kako rekosmo, samo je kratkotrajna iluzija, koja traje koliko i funkcija njezina muškoga kostima: uvježbavanje supružničke moći za trajanja umetnute, hinjene prosidbe, doima se pukom privremenom prilikom da Rozalinda egzorcira svoje prevratničke misli jer joj ljubav prema Orlandu i prognanome ocu na kraju ipak oduzima moć: žena je, doduše, vladarica udvaračke igre, ali ne i bračnoga ugovora. Prema Ericksonu, androginja se ovdje pokazuje kompatibilnom sa stanovitom blagom, dobronamjernom patrijarhalnošću, koja voljno u sebe ucjepljuje ženske vrline savezništva i nježnosti, inzistirajući na uzajamnosti kao predujtu muško-ženskih relacija. Kao što se Rozalinda može "igrati" muške moći, tako i predstava u svojoj muškoj podjeli utjelovljuje privremeni muški eksperimentalni hod kroz žensku psihu, sagledavanje ženskosti u sebi. Žensko tako ostaje prijeteće i nedostupno Drugo u svojoj demonskoj varijanti, jednako kao što i Muško kao moć ostaje ženama nedostupno, zbog čega autor zaključuje kako su heteroseksualne veze braka subordinirane istospolnim muškim vezama političke moći i njena obiteljskog nasljeđivanja jer se razjedinjene muške veze na kraju ponovno uspostavljaju, dok isprva čvrste ženske veze labave, i to ili zbog uvida u njihovu latentnu homoseksualnost, ili zbog udaje. Završno razotkrice kazališne iluzije u Rozalindinu/glumčevu "da sam ja žena...", tvrdi autor, dodatno razvrgava imaginarnu ambivalenciju i očituje dominaciju muških veza koje se temelje na isključenju žene s pozornice.

glede *Na tri kralja* već navedena Jean Howard (1993), koja Violi osporava snagu izgreda, ne videći u njezinoj samozatajnosti ništa onkraj "prikladnoga ženskog subjektiviteta" – poželjet ćemo izaći iz dosad lapidarno sumiranog tumananja unutar, suprotiva ili onkraj zadanih opreka muškosti i ženskosti, odijela i tijela, maskulinih zakona kazališne konvencije i pripadne joj rodne morfologije ranonovovjekovne kulturne matrice. Konačno, upravo je zbog spomenutog bezizlaza šekspirološka feministička kritika već uspjela na sebe navući podosta metodološke i terminološke persiflaže, zaslužene u onoj mjeri u kojoj je gubila "osjećaj za komad kao dramu, 'djelovanja' koja imaju distinktnu i različite strukture", kao i u mjeri u kojoj je "ignorirala svako estetsko razmatranje i odabirala samo one elemente koji su se uklapali u aktualne feminističke preokupacije" (usp. Vickers, 1993: 344).

Stoga bih ovom prilikom, s Violom i Rozalindom kao suputnicama, krenula upravo naizgled prevladanim, "formalističkim" i "komparatističkim" putanjama razmjerno autonomnih kazališnopovijesnih nizova, tamo gdje kostimografska spolna inverzija pokazuje sklonost međugeneričkim i međunacionalnim premještanjima, združujući u sebi strukturno-funkcionalne s kulturološkim provokacijama, "djelujući", naime, u spomenutom smislu kao presudan pokretački čimbenik jednako naslijeđenih koliko i novonastalih distinktnih **dramaturških** struktura, dakle na razini koja se razvidi "onkraj" značenjski povlaštenih "sadržaja priče", pa i naizgled dramaturgiji imanentne kategorije, "zapleta" ili "radnje", ovisno već kojoj se terminološkoj tradiciji priklonimo u razlikovanju tih kategorija. Segnuti povodom spolne inverzije onkraj naizgled pronicne "sadržajne" površine, naime, moguće je ne samo kako bi se zaronilo u zadani kontekst, primjerice rodni uzusa elizabetanske Engleske i predprosvjetiteljske Francuske, nego i u možebitno neiščitane (meta)teatarske i (psih)antropološke dosluhe kao nerazaznane spojnice teksta i konteksta, dakle s primišlju kako je i tim povodom možda "sazrelo vrijeme da se.... mijene društvene i povijesne perspektive integriraju s formalnim imperativima pisanja komedije" (Lindheim, 2007: 679). Kada, dakle, o Shakespeareovoj Violi i Rozalindi nastavim govoriti u terminima njihovih intertekstnih (talijanskih) prethodnica i posebice (francuskih) nasljednica, bit će to iz dvaju razloga: prvo, kako bih podsjetila na tradiciju, ali i prokrčila daljnju, transkulturnu i transpovijesnu produktivnost njihova ponajprije metareprezentacijskog – retoričkog i ludičkog – učinka, te kako bih – obilaznicom ne toliko poznate, no odnedavna barem američkom ekranizacijom popularizirane Marivauxove komedije *Trijumf ljubavi*, pokazala da kazališno-povijesne poveznice možda ne idu isključivo jednim, linearnim i prevodilačko-posudbenim kronološkim smjerom, primjerice od ranijeg, tako Shakespearea, prema kasnijem, francuskom rokoko piscu,³ nego da se možda – via Lacan i učinak *marivaudagea* nesumnjivo ugrađen i u njegove spekulacije⁴ – engleskom prethodniku i vraćaju, kada se god njegov opus, poglavito pak dvije komedije koje nas zanimaju, podvrgne spomenutom odvjetku psihoanalitičke ispomoći.⁵

³ Anglo-američka je publika, kaže Guillaume Ansart, tek odnedavna u prilici raspolagati prijevodom te komedije, koja je ponovno otkrivena "djelomice i zaslugom suvremenog interesa za motiv inverznog spolnog presvlačenja te za pitanja rodnog identiteta uopće" pa i kritičar ne propušta napomenuti kako njen "složeni zaplet (...) nužno podsjeća na komediju *Na tri kralja*", no ne kazuje podrobnije zašto (usp. Ansart, 2002: 908). Cijeli se članak inače usredotočuje na transvestitsku preobrazbu kao na sredstvo "otkrivanja samoga sebe" ili pak prisile drugih na istovrsno samootkrivanje, što je, čini mi se, razmjerno općenit zaključak analize, koji ne govori dovoljno o specifičnostima Marivauxove komedije kojima se sa svoje strane kanim posvetiti.

⁴ Usp. u tome pogledu Grossman (2005), koja Lacanovu referencu na Marivauxa izdvaja iz njegova članka o "zabuni", gdje se izrijekom kaže: "lažna zabuna, ta dva termina spletena pod naslovom jedne Marivauxove komedije, nalazi ovdje obnovljeni smisao koji ne implicira istinu iznalaska...". Grossman na to upozorava kako Marivaux nije napisao komediju toga naslova, nego kako je sintagma koju Lacan navodi plod kombinacije riječi iz naslova čak triju Marivauxovih komedija, *Lažnih povjerenja*, *Lažne pratilje* i *Zabune*, te sama dodaje: "Lacanova *Lažna zabuna* je dakle prava zabuna (jer je posrijedi lažni komad)...a ipak, osjećamo dobro da je posrijedi "lažna zabuna" (hinjena pogreška, uprizorenje lapsusa)... osim ako to nije pravi lapsus (autentična zabuna?) ... i tako unedogled, u neodlučnosti da i ne, pravog i lažnog, jezika i metajezika" (ibid: 154–155).

⁵ Uz već spomenute Belsey i Smith, usp. i sažet osvrt u Armstrong (2001: 200–201) te kognitivnu polemiku sa psihoanalizom Thomas Crane (2001), a posebice Freedman (1991), na čije ćemo se tovrnsne anakronističke poveznice posebno oslanjati kada prispjemo do ključne teme zavodničkog trenja verbalnih znakova i vizualne prikazbe u dvaju pisaca, utoliko što autorica Shakespeareov komediografski opus smješta u dvojni perspektivu, s jedne strane ranonovovjekovne gledateljske svijesti, preciznije onodobnih rasprava o uvjetima predočivanja, a s druge suvremenog interpretacijskog rakursa Lacanove psihoanalize, poglavito u onome aspektu u kojemu francuski analitičar poziva na "meditaciju o optici", sugerirajući nerazdruživost seksualnosti i vizualnosti.

Najprije bi, dakako, valjalo riješiti same temelje usporedbenoj vezi engleskog i francuskog pisca, preuzetnoj utoliko što u Marivauxovoj junakinji Léonide, protagonistici *Trijumfa ljubavi*, čak ni Lucette Desvignes-Parent, autorica jedine sustavne monografije o utjecaju engleske lektire na francuskoga pisca (usp. Desvignes-Parent, 1970), ipak nije ugledala ni Violinu ni Rozalindinu nasljednicu. Poglavlje studije koje autorica posvećuje Shakespeareovu intertekstu Marivauxove dramatike nije samo potpalo pod rubriku "neprevedenih tekstova", dakle predložaka tek dvojbene dostupnosti tadašnje francuskoj intelektualnoj javnosti, nego je i u sferi potencijalnih "podzemnih infiltracija" – a na tragu devetnaestostoljetnih, preciznije Gautierovih, te kasnijih, uglavnom nepotkrijepljenih književno-kritičkih slutnji o Marivauxovim neidentificiranim "junakinjama" općenito kao o dalekim Rozalindinim ili Violinim rođakinjama – razaznala tek isključivost komediografskoga posudbenog interesa, preciznije veze istraživši jedino na razini pojedinačnih replika. One su, kako autorica pokazuje kontrastivnim nizanjem odlomaka, odjekivale nekim Rozalindinim formulacijama kroz Markizu Marivauxove komedije *Iskre*, dok su *Na tri kralja* snažnije povezivale s njegovom *Lažnom pratiljom*, također komedijom s transvestitskom junakinjom u središtu, koju ćemo i mi ovdje još spominjati, napose s komedijom *Drugo ljubavno iznenađenje*, no *Trijumf ljubavi* ostao je posve izvan autoričina šekspirološkog obzora. Ne bih se ovom prilikom upuštala u detaljnija obrazloženja koja bi mogla opovrgnuti pouzdanost i domet njezinih utvrđenih analogija, tek bih napomenula da se ni u jednoj od ustanovljenih usporedbi nije vodilo previše računa o dramaturškim korelacijama, nego samo o pojedinačnim jezičnim figurama i podudarnim motivima: oni nam, međutim, barem pružaju potvrdu da je Marivaux – unatoč nedostupnosti francuskoga prijevoda i raspoloživosti tek polovičnih engleskih izdanja Shakespeareova opusa, prije svega Johnsonove *Collection* što je izlazila između 1710. i 1718 – uistinu dvije nama ovdje važne engleske komedije pomno poznavao.

Zanimljivo, prema Lucette Desvignes-Parent, *Trijumf ljubavi* također je za autoricu baštinik engleske renesansne pjesničke riječi, samo ne Shakespeareove, nego Sidneyeve *Arkadije*, iz koje je epski razgranate romaneskne pastore, kao iz svojega "izvora", crpila, prema autorici, i novonastala spomenuta *comédie héroïque*, posuđujući od engleskog izvornika elemente njegova antičkog pustolovno-erotskog ambijenta. I u *Trijumfu ljubavi*, naime, na djelu je pastoralno transponirani svijet antičkih princeza i prinčeva, premda u njemu Harlekinovo ime – baštinjeno iz svijeta komedije *dell'arte*, Marivauxova nezaobilazna arsenala – nije začudni anakronizam, nego se sretno uklapa u namjernu artifičijalnost starogrčko-francuskih spojeva u imenima Léontine, Phocion, Aspazie, Hermidas, Agis, Hermocrate i Léonide. Zbivanja se francuske herojske komedije također, poput *Arkadijinih* narativnih putova i stranputica, odvijaju na razmeđu dvorskih boravišta i pastoralnih vrtova i šuma, a L. Desvignes-Parent nesumnjivo ima pravo i kad pojedine motive te dramske "priče" – kao što je podudarnost averzije prema ljubavi i braku kao motiva Hermokratova (*Trijumf ljubavi*) i Basiliusova (*Arkadija*) povlačenja u filozofsku osamu, akustička sličnost imena inače i karakterološki dodirno oblikovanih likova dvaju slugu, Damisa (*Trijumf ljubavi*) i Dametasa (*Arkadija*), ili pak glavna analogija, presvlačenje u drugi spol iz ljubavno-osvajачkih pobuda – povezuje s *divertissemantom* što ga je Sidney svojedobno posvetio svojoj sestri, grofici od Pembrokea. Na moguće komparatističke prigovore kako je odabrana *couleur antique* tek Marivauxov danak "banalnoj pokornosti modi" te da ionako ne nadilazi puku posudbu starogrčkih imena, L. Desvignes-Parent potvrdu o tome da je posrijedi upravo antička komponenta sljedbeništva Sidneyeve *Arkadije* ipak nalazi i u ključnim polugama zapleta, u "vrlo specijalnoj atmosferi bratskih suparništava i krvavih političkih ambicija" (ibid: 66) – kakva, uostalom, kako možemo samo dodati, kras i brojne Shakespeareove komade, među ostalim i pastoralnu komediju *Kako vam drago*, dakle, upravo Rozalindino fiksijsko obitavalište.

Koliko god, naime, "priča", "motivi", pa i pojedini "likovi", ako ne i "vrlo specijalna atmosfera" Sidneyeve "pastoralno-romantično-herojsko-filozofske pjesme u prozi" pružala mogući stilski okvir i podastirala neke narativne zglobove Marivauxovoj dramskoj fantaziji, teško da se njegove kristalne dramaturške figure i rasporedi što slijede njegove mehaničke

opruge, napose njegova izoštrene metateatarska antropološka perspektiva, dadu samo tako retroaktivno ugurati među šipražje Sidneyevih prepletenih priča i mekane rubove pjesnikova kršćanskog humanizma. Potonji se, doduše, nerijetko pripisivao i Marivauxu (usp. Coulet i Gilot, 1973), uza zaborav njegove implicitne i eksplicitne "okrutnosti", zbog koje se u kasnijoj kritici taj salonski duh odan psihološkim finesama volio predočivati i kao to ubojitiji anticipator de Sadeove radikalne sociokritičke vizure (usp. Pavis, 1986). Imajući kao lučonošu na umu ne sasvim zanemarivu razliku u pogledu karaktera spolnoinverznog motiva (umjesto Sidneyeva obrata muškarca u žensko, u Marivauxu se žena presvlači u muško odijelo), te vjerujući da je reski, kondenzirani i nesmiljeni Marivaux vrlo daleko od svijeta Sidneyevih vjernih čitatelja, za koje kao da, kako bi se izrazila V. Woolf, "ništa nije pretjerano sladunjavo, odviše neodređeno, previše dugočasno" (2006, 15), te da se francuski dramatičar britkošću replike i neuočenim smjelostima svoje dramaturške invencije prije približava ovdje izdvojenim Shakespeareovim komediografskim konstelacijama, nastavit ću, dakle, slijediti pretpostavku o primatu analogije eksploatacije istovrsnog medija, primatu dakle dramsko-dramskih nasuprot romaneskno-dramskim englesko-francuskim transferima. Izbor se doima posebice opravdanim u svjetlu glumačke analogije kostimografske spolne preobrazbe, posebno pak tematizacije verbalno-vizualne suigre koja je toliko važna zazivanoj kazališnoj "plurikodičnosti", osobito kad se ona metateatarskim intervencijama gura u prednji plan "priče", svojom eksperimentalnom okrutnošću gotovo zastirući prepoznatljive romaneskne sentimentalije, navodno toliko prirasle srcu Marivauxovih ženskih salonskih ljubiteljica.

Pitati nam se stoga kako bismo, povodom Violinih i Rozalindinih eventualnih preobrazbi u novonastalom svijetu *Trijumfa ljubavi*, mogli detaljnije opravdati dosadašnje komentare na istome tragu – svojedobne Gautierove pretpostavke o "tajnovitom srodstvu Marivauxovih junakinja sa ženama Shakespeareovih komedija" ili pak Daudetovu tvrdnju kako je Marivaux "šekspirijanac a da to i ne zna" jer mu "junakinje imaju nešto od eterične elegancije i pojavne dražesti" elizabetančevih komičnih ženskih likova, a i nešto, po riječima Paula de Saint-Victora, od "općeg i nejasnog dojma" o "delikatnoj, irealnoj, odmaknutoj atmosferi" Shakespeareova vremena, koji kritičar podupire upravo primjerom Marivauxovih ženskih likova kao "Rozalindinih sestara" (prema Desvignes-Parent, 1970: 136). Bismo li možebitna opravdanja mogli nizati lišeni svijesti da su netom izloženi dojmovi o usporedivosti ženskih likova dvaju pisaca plod ponajprije dramaturških učinaka, uzevši u obzir da dramski lik izranja iz dijalektike eksplicitne karakterizacije i djelovanja u specifičnim dramskim situacijama, da je dakle "spojnica između događaja i strukture" koja povezuje glumom dočarani "efekt stvarnosti, identifikaciju i sve projekcije koje je gledatelj kadar oćutjeti" te, s druge strane, "semiotičku integraciju u sustav radnji i likova unutar dramskog i scenskog univerzuma", da je, na posljetku, on/ona rezultat veze između "diskursa" koji ga "stvara" i svoje "situacije iskazivanja", daleko bilo od kakve "intuitivne vizije njegova unutarnjeg svijeta i njegove osobnosti" (Pavis, 2004: 211–212)?

Neopterećeni, prema tome, "intuitivnim vizijama" o "eteričnoj eleganciji i pojavnj dražesti" što nastupa u istovrsnoj "delikatnoj, irealnoj, odmaknutoj atmosferi", mogli bismo se, kao uvodom u prikaz Marivauxove na mušku presvučene protagonistice Leonide, poslužiti, primjerice, kroki-parafrazom *Trijumfa ljubavi* iz pera Michela Dégujja. Premda kritičar vidi sasvim neku drugu tradiciju književno-kazališnog tipa kojemu junakinja pripada – i on interes posvećujući primarno "pastoralno-herojsko-filozofskoj" priči – jasno će naznačiti, ako baš ne "specifičnost dramskih situacija", ono svakako cjelovit "sustav radnji i likova" unutar kojega nastaju junakinjin "diskurs" i "djelovanje", koji će već dati naslutiti na kojim je strukturnim temeljima moguće graditi usporedbu koja nas zanima:

Princeza Leonida, alias Fosion, alias Aspazija, sama je sa svojom tajnom, u koju polako upućuje Korinu, alias Hermidasa, svojeg historiografa i slikara, a s njome i samog gledatelja predstave; napustila je dvorac, prešla šumu, lovove i vile, šumu koja dijeli Dvor od filozofske osame, kako bi se ukazala u

vrtu stoika Hermokrata i sestre mu Leontine, djevičanskog para, vrtu italo-normandskom, gdje su sluge Harlekin i Dimas. Ona kraljuje. Mračna i složena povijest nasljedstva i uzurpacije, koje se želi osloboditi, njezina je nevinost i izvorni grijeh; *imbroglio* srodnštva i uzapćenosti: kao kći čovjeka koji je preuzeo uzurpatorovo prijestolje (grijeh je manji iz naraštaja u naraštaj), dolazi da potraži "legitimnog" nasljednika, da mu prištedi Edipovu sudbinu (? op. L. Č. F.): Laj i Jokasta u istoj osobi, izići će Agisu ususret, kako bi ga dovela na njegovo prijestolje i voljela, tog razvlaštenog princa, koji se kod filozofa izučio osveti, u zakutku njezina kraljevstva u kojem ona predstavlja figuru Zla. Ženski inverzni Tartuffe (? op. L. Č. F.), koji napreduje u ime dobra i svjetla, hipokritska princeza pod muškom maskom, dvaput dvojna, htjela bi zavesti cijelu jednu kuću kako bi trijumfiralno njezino kraljevstvo ljubavi (Deguy, 1986, 103–104).

Iz Deguyeva je sažetka (u produžetku kojega se Leonida čak naziva ženskim Hipolitom kad je posrijedi zavođenje filozofove sestre, a Fedrom kad je u pitanju osvajanje samog filozofa Hermokrata) vidljivo tek naslijeđe francuske klasicističke drame, i to prije svega, pomalo začuđujuće, tragedije (uključujući tu još jedan po mome sudu posve neumjesno spomenuti lik, Edipa), a tek onda komedije (Leonida kao lažni bogomoljac Tartuffe?) iako nijedan od dozvanih, tj. s junakinjom uspoređenih likova, nije transvestitska figura te unatoč tome što je dobro znano koliko je mnogo Marivaux i u formaciji svojih dramaturških konfiguracija okrenut ponajprije izvedbenoj vještini i repertoaru Comédie Italienne: utoliko mu je i dugove prije tražiti u *teatrogramima*⁶ talijanske komedije *dell'arte* koja se u toj kazališnoj kući njegovala, a preko nje i u eruditnoj matrici, kakva je, primjerice, svojstvena anonimnoj komediji *Gl'Ingannati* sienskih akademičara. Potonju spominjem kao dopunu načetoga kazališnopovijesnog lanca spolnoinverznog presvlačenja što od talijanske Lelije iz netom imenovane komedije preko Shakespeareove Viole i Rozalinde vodi do Marivauxove Leonide, mimo nijednoga Molièreova primjera: koliko god, naime, Marivaux dugovao rivalstvu s Molièreovom sjenom, u pitanju tretmana transvestitskih ženskih likova francuski preciozni komediograf uvelike odudara od zakonitosti pod kojima se takva praksa javlja u cjelokupnoj francuskoj književnoj i kazališnoj produkciji koja mu je prethodila⁷, ali su mu zato znatno bliži izazovi talijanskih i elizabetanskih inačica, koje donekle i "feministički" razrađuje, profitirajući uvelike u tom i od činjenice da u njegovo vrijeme u ulogama takvih junakinja u Francuskoj već nastupaju žene⁸.

⁶ Termin Georgea Louisa Clubba kojim se prerusavanja i presvlačenja u drugi spol, karakteristična za renesansnu komediju, definiraju kao njen tipičan "set jedinica lika, dijaloga i zapleta koji se može identificirati", a koji "odgoda završno razrješenje komada" (prema Gianetti, 2001: 55). L. Gianetti ga preuzima u kontekstu napomene o renesansnoj komediografskoj matrici kao izvedbenoj formi koja se ponajbolje daje definirati u terminima "igre" s naglašeno konvencionalnim i predvidljivim razvojem zapleta, oblikom, dakle, kako Pamela Stuart sugerira, "luzionističkog" nasuprot "iluzionističkom" kazalištu, u kojemu je i inverzno spolno presvlačenje prije svega dio ugovorene "igre" (prema *ibid*: 56). Studija L. Gianetti značajna je utoliko što će taj motiv izdvojiti iz hoda zapleta kao ugovorene igre, unutar kojega bi se presvlačenje u suprotni spol doimalo kao obilježeno nekom krajnjom svrhom, te predložiti da se u njemu vidi oblik igre u igri s autonomnom sferom (ženskog) *užitka*!

⁷ Tvrdnju temeljim na opsežnoj studiji pred-marivooske tradicije tog motiva iz pera Josepha Harrisa, naslovljenoj *Skriveni planovi, inverzno presvlačenje u Francuskoj 17. stoljeća* iz 2005. godine, u kojoj se ističu farsični tonovi Molièreovih primjera, gdje preruha u drugi spol ne implicira emancipacijski potencijal, nego komično uniženje. Spolna inverzija kakvu prakticira Marivauxovo kazalište donekle se stoga može vidjeti tek kao baštiničnik nešto većih sloboda preciozne, dakle prozne književnosti istog razdoblja (Harris i inače ističe "veću fleksibilnost" narativnih nasuprot dramskim "transvestitskim pričama"; *ibid*: 117), poglavito viteško-pustolovnih romana poput *Astreje* Honoré d'Urféa, ali Marivaux i tu ne samo prkosi dotadašnjoj većoj strogosti kad je u pitanju izvedba na pozornici nego i proširuje kompetencije svojih protagonistica u "eksperimentalnom" smjeru koji i inače njeguje njegova dramaturgija.

⁸ "Feminizam" koji imam na umu, osobito kad je posrijedi druga Marivauxova transvestitska komedija, *Lažna pratilja ili kažnjeni prijetvorica*, tiče se vrlo preciznih sloboda kakve ne pozna nijedna – bilo talijanska ili španjolska, bilo engleska ili francuska – prethodnica: Marivaux tu krši uzus ženskog presvlačenja iz ponižavajućih romantičnih pobuda, kako bi se dozvali odbjegli i nevjerni ljubavnici ili spasili iz kakve nevolje; presvlaka junakinju *ne* izlaže nikakvoj, pa ni privremenoj kazni; zapleti u kojima presvučene junakinje sudjeluju nužno se *ne* okončavaju brakom (dapače, preruseni "Vitez" iz *Lažne pratilje* zabavlja se razvrgavanjem i svojem i tuđih!); junakinja se u toj komediji, koliko god prkosila braku, svejedno *ne* zaljubi "usprkos samoj sebi"; na posljetku, u muško prerusene žene u Marivauxa se na kraju *ne* vraćaju odjeći koja im "dolikuje" (usp. Čale-Feldman, 2008a). Što se pak ženske glume tiče, ipak valja dometnuti da su žene, doduše, mogle glumiti *roles en travesti*, dakle, uloge junakinja koje (pretpostavlja se, privremeno) preuzimaju muško ruho, no nisu mogle nastupiti u muškim ulogama (usp. Harris, 73), kao što je to u još netom prije vrlo konzervativnoj Engleskoj glumica već mogla!

Što je redom zajedničko svim spomenutim junakinjama ovih triju različitih nacionalnih kazališnih vrhunaca? Priznamo li Leliji status "arhetipske" heroine u ovome nizu, uočiti ćemo da su svi ostali ovdje istaknuti primjeri varijacije osnovne zadane sheme: u muško presvučena junakinja preuzetom nepoznata identiteta dospijeva u stanje (bi)seksualne neodlučnosti i trokutni ljubavni odnos, na krajevima kojega je dvoje potencijalnih ljubavnika različita spola, s kojima oboma – ovisno već koju, tjelesnu ili kostimografsku "stranu" njezine seksualnosti odlučimo pripisati njezinoj "autentičnoj" prirodi – održava i hetero i homoseksualnu erotsku komunikaciju. Tako se Lelija iz komedije *Gl'Ingannati*, odbjela u potrazi za nevjernim Flamminijem, mora snaći u ulozi njegova paža Fabija te u njegovo ime snubiti Isabellu, koja se, dakako, zaljubljuje u posrednika, to jest posrednicu, ne znajući da je posrijedi žena. Podudarno vrijedi, kao što dobro znademo, i za Violu, koja se nađe u istom takvom trokutu, to više što i ona, poput Lelije, ima identičnog brata blizanca, koji je lako zamijeni u zabludjelo zaljubljene žene, te i Lelija i Viola na posljertku pripadnu odbijenim snubiteljima. S Rozalindom se može činiti drukčije, no kako inzistiraju Girard (1991), a zatim i Kott (1997: 162–164), i ona u "zeleni svijet" Ardenske šume prispijeva u paru, sa sestričnom Alienom, te drži na okupu spolne suprotnosti krajeva trokuta, na jednome zaljubljene Febe, na drugome Orlanda, kojega će dodatnom igrom petrarkističke prošnje, kad kao presvučeni "muškarac" stane dodatno "glumiti" vlastiti lik, navodno odvrćati od ljubavi prema tom izvedbenom emblemu ženske svojestivosti, mudrosti i jogunastosti.

Marivauxova Leonida, međutim, osim istovjetne smještenosti u središtu trokuta na kojemu su s jedne strane muškarci, željeni Agis i predmet himbenog zavođenja, filozof Hermokrat, a s druge žena, tj. sestra mu Leontina, dijeli još štošta s Violom i Rozalindom. Poput prve srodnice, nije samo u poziciji da "kruži između" dviju, ako ne i triju svojih ljubavnih meta (Kott, *ibid*: 161) nego je i u nezahvalnoj "situaciji" u kojoj ljubavno osvaja dvoje ljudi koji su s ljubavlju na neki način zaratili: dok su Orsino i Olivia to učinili zbog ljubavne neuslišanosti i pokore korote – Olivia, podsjetimo, žaluje za umrlim ocem i bratom – Marivauxov filozof Hermokrat i njegova sestra Leontina s ljubavlju ratuju iz doktrinarnih, pa čak i političkih razloga, te su se zavjetovali višegodišnjoj osami u kući pokraj šume, pa Leonidu pred vratima njihova vrta, kao i Violu pred Olivijinim, isprva očekuju nepremostive prepreke.⁹ Istina, Orsino se naizgled nije, poput Olivije, odrekao ljubavi, koju kanda više voli od samoga njena objekta, ali se zasigurno "glupavo" i "napuhano" utapa u neprobojnoj "melankoliji" i "samosažaljenju", izlici za stereotipno jadanje o petrarkističkim ljubavnim zamkama (Dash, 1997: 216–219), i on zarobljen u svojoj "klastrofobičnoj kući" (Howard, prema Thomas Crane, 2001: 106) i "oslikavanju idealiziranih slika samoga sebe" (Freedman, 1991: 216), baš kao što je i Olivia s opravdanim, premda odnedavna feministički revidiranim razlozima, sebi priskrbila kritičarsku ocjenu o posvemašnjoj "samoapsorpciji i tvrdoglavosti" (Dash, 1997: 214). Srodne odlike, zapravo, kao što ćemo doskora vidjeti, krasi i filozofski par brata i sestre iz *Trijumfa ljubavi* jer Hermokrat više od svega drži do svojeg ugleda razumu odanog znalca i kreposnika nego do razuma, znanja i kreposti same, dok Leontinu u zavjetu čednosti možda ponajvećma drži poslušnost bratu i – barem za ono vrijeme – već poodmakla dob od trideset i pet godina, koja je približuje Olivijinoj uvriježeno percipiranoj "zrelosti" u odnosu na Violu.¹⁰

⁹ Prostorni rasporedi dvaju komada – zatvorenost u vrt ili kuću u koju je junakinji zabranjeno prodrijeti – prema Mary Thomas Crane imali su i u ono vrijeme razaznatljive kognitivne implikacije prepreke prodora u jastvo, koje kasnija Freudova nalazišta tumačenja oniričkih motiva "vrata" kao spolnih organa i "kuće" kao ljudskog tijela samo potvrđuju. Olivia, tvrdi Thomas Crane, "pokušava uporabiti svoju kuću kao tvrđavu kako bi isključila ono što vidi kao neobuzdanu i neprikladnu žudnju. (...) Opisana kao 'samostanska zatvorenica' unutar svojega doma, skriva se i utamničuje pod nekoliko zaštitnih slojeva: vratima vrta, zidovima same kuće, kao i velom koji zakriva njezino lice dok je Viola ne potakne da ga podigne. (...) Zatvoreni prostor Olivijine kuće funkcionira kao očuvanje zatvorenog prostora njezina tijela od nasilnog prodora" (Thomas Crane, 2001: 103). I Leonidu već na ulazu u vrt Harlekin optužuje kao "lopova", a Damis upozorava kako je "gospodar naredio da se nitko u vrtu ne šeće" pa bi mu/joj bolje bilo "zakucati na vrata", kad već nije dozvao/la njega, vrtlara, da dopusti ulazak. Čak su četiri prizora pregovaranja sa slugama potrebna prije nego što će Leonida u ruhu Fosiona susresti Leontinu, spočetka jednako koliko i Olivia nevoljku da prekrši bratov zavjet izolacije.

¹⁰ Feministički se interes stoga i izmjestio s "feminine" Viole, klasno i naraštajno podređene čak i u ulozi paža Cezarija, na netipičnost Olivijina lika kao neovisne vladarice kuće (usp. Jardine, 1992; Howard, 1993; te Dash, koja ističe "spor razvoj" njezina lika, koji se postupno ukazuje u "čvrstoći" svojega nadzora nad kućom i odluke da se vodi "samački život", str. 225–226)

No brat i sestra iz Marivauxove komedije od svijeta, mondenosti i ljubavi povukli su se, kako rekosmo, i iz udruženih ideoloških i političkih pobuda: odbjegli u divljinu prirode, tamo su odgojili legitimnog nasljednika spartanskog prijestolja Agisa kako bi u njemu na miru pothranjivali osvetničke planove da se sa svojedobno uzurpiranog prijestolja svrgne nezakonita nasljednica Leonida. Ta pretpovijest zapleta, zbog koje se junaci tijekom komada što slijedi moraju odmetnuti u "zeleni svijet" ljekovite pastoralne preobrazbe, uvelike, kako već prije napomenusmo, nalikuju na pretpovijest o uzurpaciji zbog bratskog suparništva iz *Kako vam drago*, a kako je zakučasta, možda ju je najbolje predočiti u diskurzivnom ruhu junakinjina iskaza, nastala kad, već pod krinkom mladca Fosiona, navodno željna filozofske naobrazbe, u prvom prizoru vlastitu povijest prepričava svojoj pratilji Korini, s kojom tvori djevojačko-sestrinski par po uzoru na Rozalindu i Alienu, dopunjen u "izometričnosti" i utoliko što se u Marivauxa i Korina za volju kneginjina plana također presvuče u muškarca, Fosionova slugu, te se preimenuje kao Hermidas:

Fosion: Slušaj me pažljivo. Znaš li uslijed koje zgrade kraljujem ovim krajevima? Na mjestu sam koje je negda Leonidas, brat mog oca, uzurpirao Kleomenu, svojemu vladaru, jer se taj knez, čiju je vojsku vodio, za njegova odsustva zaljubio u njegovu ljubovcu i oteo je. Leonidas, lud od boli, a obojeban u vojnika, bijesan navalio na Kleomena, uhvatio ga sa suprugom mu kneginjom i oboje ih utamničio. Nakon nekoliko godina Kleomen umre, kao i kneginja, koja poživi tek šest mjeseci nakon njegove smrti te koja, umirući, porodila princa što nestade, spretno utajen Leonidasu, koji mu nikada ne uspijeđe učiti ni u najmanji trag, te koji i sam uskoro umre bez djece, uza žaljenje naroda kojime je dobro upravljao te koji mirno otrpi da ga naslijedi brat, kojemu pak ja dugujem rođenje i na čiji položaj sama dospjedoh.

Preciznost nam nalaže da uočimo kako se ovdje pretpovijest iz *Kako vam drago*, o bratskoj uzurpaciji koja je zakonitog vojvodu odagnala u Ardensku šumu da tamo sa sudrugovima, pa i Orlandom i Oliverom, snuje zavjeru o povratku na vlast, zamijenila zapletenijom pretpoviješću bratske podjele političkih posljedica ljubomore, pretpoviješću, nadalje, koja rodne rasporede "uzurpacije" i "zavjere" uvelike uravnotežuje. Odnosi krivnje i nevinosti dopijevaju u stanje simetrične suprotnosti, utoliko što se **nasljeđivanje očinske ljubavne krivnje** kad je u pitanju mladić Agis sučeljuje **nasljeđivanju (bratsko-)očinske političke krivnje** kad je posrijedi junakinja Leonida. Osim simetrične suprotnosti, na djelu je i svojevrsna inverzija, utoliko što se njezina sadašnja legitimnost kao vladarice suprotstavlja uzurpatorskim namjerama filozofski racionalnog muško-ženskog dvojca Hermokrata i Leontine, tako da samo izmirenjem tih međuzamjenjivih tabora može doći do društvenosti dvaju naizgled odvojivih, a ovdje duboko uzajamno impliciranih i prepletenih načela "muškog" i "ženskog", "ljubavi" i "politike". Mutna priča o rođenju zakonitog nasljednika – Agisa, sada odgojenog pod Hermokratovom i Leontininom paskom – gotovo da od nezakonite kneginje i zakonitoga kneževića tvori tajnovitim srodstvom povezane konkurente za prijestolje, a i Agisovi su zamjenski odgajatelji – poput Carise i Mesroua iz Marivauxove *Raspri* – i ovdje, umjesto ljubavnog para "oca" i "majke", od svijeta izolirani **brat i sestra**.

Kao što sam drugdje već istaknula (usp. Čale-Feldman, 2008b), Marivauxov svijet očeve uvijek ostavlja u pokopanoj prošlosti, dopuštajući nasuprot tome bujanje bratsko-sestrinskih odnosa, pa i kao pozadinske poluge erotskih sparivanja. Uza svu natopljenost Shakespeareova djela onime što Girard naziva mimetičkom žudnjom svojstvenom horizontalnom rivalstvu, očinstvo se u engleskog pisca nikad posvema ne gubi iz vida, čak ni u privremenosti "zelene" obustave, gdje Rozalindin otac ipak nastavlja figurirati, čak i kao medijator kćerine zaljubljenosti ("Vojvoda moj otac

duboko je ljubio njegova oca")¹¹ i potencijalna kćerina zaštita, a na kraju komada i obnovljeni njezin vlasnik ("Vama predajem sebe, jer sam vaša"), s kojega isti posjed može prijeći i Orlandu (ponovljeno "Vama predajem sebe jer sam vaša"). Leonida, međutim, djeluje lišena, ako ne i otuđena od očinske medijacije i pokroviteljstva te ne može drugo doli odlučivati sama, pa – podudarno još jednoj u muško prerusenoj Marivauxovoj junakinji, "lažnoj pratilji" iz istoimene komedije – izjavljuje kako čak, unatoč spletu očinsko-stričevskih grijeha što ih kani ispraviti prepuštanjem vlasti legitimnom nasljedniku, ipak osobno "nema nikakvih skrupula" kad je u pitanju ljubavni preodgoj što ga poduzima, ali, čini se, manje zbog osobnih emotivnih probitaka, a više kako bi kaznila filozofa i sestru mu za planirani politički prevrat. Uzevši u obzir da upravo oni zapremaju zamjensku roditeljsko-odgajateljsku funkciju u komadu, Leonida će svojim zavodjenjem, kako će se nadalje pokazati, prekoračiti naraštajna ograničenja i pravila vertikalne obiteljske hijerarhije prokazati kao podređena snazi horizontalne spekularnosti. Upravo kao što se Shakespeare poigrava aliteracijsko-palindromsko-anagramskom spekularnošću imena Orsino-Olivia, Olivia-Viola, Rozalinda-Orlando, tako će se i ovdje imena združivati poput akustičnih odraza s minimalnom razlikom: Hermidas-Hermokrat, Leonidas-Leonida-Leontina, a da pritom neće nužno sugerirati tajnoviti afektivni afinitet, nego situacijsko sparivanje pod učinkom zrcalne prisile, bilo dakle da ona djeluje kao pogon ljubavne zablude, bilo da sili na inverzno ponavljanje ljubavnog trokuta, kao u slučaju strica Leonidasa i nećakinje Leonide, koja kanda ispravlja ne samo njegove političke nego i emotivne zabludjelosti, zamjenjujući njegovu negdašnju ljubomornu mahnitost hladnoćom zavodnice lišene "skrupula", koja će trokutne relacije suparništva i žudnje što su strica stajale krivnje i smrti obrnuti u svoju korist.

No ako smo dosad, upozoravajući na mjestimično podudarne skretnice zapleta, donekle osigurali usporedbene pretpostavke tumačenja triju komedija, vrijeme je da prijedemo na svoju odredbenu analošku dramaturšku sklopku, procedure kojima sve tri junakinje (Viola, Rozalinda i Léonide) ostvaruju svoje nametnute ili planirane zavodničke naume, jer u tome je, čini mi se, ključ onih prije spomenutih maglovitih dojmova o njihovu srodničkom djelovanju i učinku u podudarnim uvjetima homo i heteroerotske ljubavne razmjene, koja se u svima trima prigodama ostvaruje kao metaestetska igra u igri dubinskih antropoloških rezonancija: igra, naime, koja kostimografski induciranu glumačku izvedbu varljive rodne identifikacije spreže s erotskim – skopofilijskim i fetišističkim – implikacijama varljivosti zrcalnog magnetizma same kazališne prikazbe, njenih sugestivnih odnosa i zamjena pozorničke vidljivosti i nevidljivosti, suigre verbalnog i vizualnog, jezične strategije i njene ekfrastičke, imaginarne opsjene, poglavito kada je u pitanju ljudski lik i lice, njegov glumački, jezični ili oslikani **portret**.

Dozovimo stoga prvi Violin susret s Olivijom, čije ime kao da, kako rekosmo, "jadnu gospu" nesvjesno predestinira za kobni sudar s dolutalom djevojkom, svojom zrcalnom inverzijom, koji će je nagnati da opovrgne sve prethodno zadane zavjete – među prvima, zastrtost vlastita lica velom. Ako ženi-pažu pod lažnim imenom osvajača Cezarija, zbog mladosti i "prisposobljenosti za žensku ulogu", više od Orsina "pristaje" da "bukom" i "preskakanjem granica uljudenosti" zorno "glumi njegove jade" jer "vrlo lijepo izgleda" i "govori vrlo resko", ali samo ono što nije "izvan njegove uloge", pa ga Olivija čak mora priupitati "jeste li vi glumac", a on/ona odgovoriti da "nije", no da ipak "nije ono što glumi", ni Olivija sa svoje strane nije sklona neoprezno zauzeti prvo lice jednine: ona je gospodarica

¹¹ René Girard, međutim, tvrdi kako je posrijedi "kamuflaža žudnje" što je "mimetička junakinja" nastoji "prikriti pod poštovanjem što se duguje očevima" te ističe upravo onu antropološko-dramaturšku okosnicu koja će postati ključnom karikom Marivauxova "pobratimstva" sa Shakespeareovim intertekstnim prethodništvom: "Očevi su uvijek manje važni nego što djeca i psihoanalitičari tvrde. (...) Jedan od dvojice očeva (koje Rozalinda spominje u navedenoj rečenici, op. L. Č. F) je mrtav, a drugi je odsutan; Rozalindina strast nema ništa ni s kojim od njih dvojice. Ovaj se put Shakespeare posve eksplicitno ruga očinskoj svemoći. Kad je pisao, taj mit nije toliko smiješno zavaravao kao što danas zavarava, ali bio je, čini se, dovoljno smiješan da opravda Shakespeareovu satiru. Paternalistički se sustav već dezintegrirao, ako je ikad i postojao na kršćanskom zapadu" (1991: 94).

kuće samo "ako samozvano ne prisvaja samu sebe" – a to, dakako, uzvraća Viola, i jest upravo zato što "samozvano prisvaja samu sebe". Nakon tih uvodnih dvosmislica, što obje sugovornice namjerice izmješta u okvire pripremljene "uloge" i ceremonijalno markirana jezičnog zaposjedanja "kuće" vlastita jastva, zavođenje će teći u uspostavljenim okvirima izričite objave da je "pohvala" što je vjesnik prenosi tek pripremljen "govor", da se može izložiti "srž" toga "priopćenja", ali samo odredištu koje o svojem identitetu može pružiti nekakva "jamstva". Violin/Cezarijev identitet mora ostati "tajnim kao djevičanstvo" kako bi samo za Olivijine uši bio "božanska riječ, za bilo čije druge, oskvrnuće". Ako je jezik dovoljan da jamčevine priskrbi "samozvanim prisvajanjem", ipak mu one ne traju dugo, pa Viola od Olivije mora zaiskati pravo da ih potvrdi razotkrićem svojeg lica. Dvije će se kazališne utvare koincidencije jezika i tjelesne slike konačno susresti jer i Olivia, kako izričkom kaže, "diže zastor". Ispod njega, međutim, nije glumačka mimička pokretljivost, nego trenutačna zamrznutost likovnog portreta što nagoni na želju za svojom opetovanom fiksacijom, materijalnim "prijepisom" i verbalnim "popisom" tj. "knjiženjem":

- Olivia: Imate li neku povjerbu od svoga gospodara da pregovarate s mojim licem? Sada ste izvan svoje uloge; ali dignut ćemo zastor i pokazati vam sliku. Pogledajte gospodine, ovakva sam bila u ovom trenutku. Zar nije dobro napravljena?
- Viola: Izvrsno napravljena, ako je Bog sve napravio.
- Olivia: To je trajna boja, gospodine, izdržat će vjetar i nevirijeme.
- Viola: To je vjerno stopljena ljepota, gdje je rumen i bjelinu polagala ljupka i vješta ruka prirode. Gospo, vi ste najokrutnija živa žena ako te draži odvedete u grob, a svijetu ne ostavite nijedan prijepis.
- Olivia: O gospodine, neću biti tako tvrda srca; objavit ću razne popise svoje ljepote. Bit će proknjižena, i svaka čestica i stavka priložit će se mojoj oporuci. Tako, item, dvije usne osrednje rumene; item, jedan vrat, jedna brada, i tako dalje. Jeste li ovamo poslani da me procijenite?

Ishod je razgovora poznat, jer kad za Violom pođe kazališni rekvizit Olivijina prstena, djevojka će se zapanjeno prisjetiti Olivijinih "očiju" što su se "razilazile s jezikom", sažaliti nad "jadnom gospom" kojoj bi "bolje bilo da ljubi neku sanju" nego da "u zabludi kao da luduje za njom" te će prokleti "prerušenje" kao "zloću", a na poslijetku i uvidjeti da "je lako varalicama lijepa lica utiskivati svoje obličje u voštana ženska srca". To šaroliko društvo jezične, kazališne i likovne terminologije i asocijacije, "glume", "prerušenja", "govora" i "slike", njezina mogućega ljubavnog "prijepisa", "knjiženja" i "procjene", zatim "utiskivanja obličja u voštano srce", nadalje "sanja", "zabluda" i "ludovanja", kao da proces zavodničke razmjene smješta na opsjenarsko raskrižje verbalnog i vizualnog, raskrižje na kojemu susrećišta, udaljavanja i preklapanja različitih komunikacijskih i umjetničkih medija slijede kružni tijek neutoljive dinamike želje: riječ pobuđuje ili iziskuje sliku, slika iznuđuje verbalno bilježenje. Prema Jamie Ake, posrijedi je ljubavna razmjena koja se protivi uzusima muško-ženskog snubljenja te bi je valjalo povezati s utvrdivom "lezbijskom poetikom" što je taj glasoviti prizor prvog susreta dviju ženskih prikaza iz *Na tri kralja* navodno ustoličuje, usprkos pretpostavkama da "distinktni 'lezbijski' identitet nije postojao u tome razdoblju". No prema J. Ake, tome "prepoznatljivom jeziku ženskoga homoerotizma" moguće je "ući u trag u ranonovovjekovnoj umjetnosti, pjesništvu i drami", osobito ima li se na umu matrica naglašeno javne, društvene ophodnje konvencionalnoga petrarkističkoga heteroerotskog diskursa (Ake, 2003: 375). I J. Ake eksplicite naziva Violin nastup zavodničkom izvedbom – s jedne strane ambivalentnom, predanom i distanciranom glumačkom intervencijom u unaprijed smišljene Orsinove izljeve, a s druge autonomnim prekršajem zaljubljenikova nadzora i pronalaskom novih

imaginativnih prostora, onkraj restrikcija maskuline petrarkističke poetike u kojoj Orsino kao da se utapa više nego u ljubavi samoj.

Kad se Olivia izričito ruga muškome pogledu na sebe samu kao sliku navedenim pedantnim "knjiženjem" dijelova svojega reklo bi se "raskomadanog" lica, postavlja se, dakle, kao ironijski revna čitateljica vlastita lica u ruhu konvencije petrarkističkih stihova u kojima figurira tek kao zamjenjivo utjelovljenje Orsinove želje te u kojima ne uspijeva razaznati vlastiti lik – dano joj je tek sudjelovati u zadanom scenariju ženske šutnje i prezira koje joj konvencija nameće, ostavljajući i neuslišanog ljubavnika u pjesnički uzvišenom stanju zadovoljene nezadovoljenosti. Nasuprot tome, Viola u obličju ljepolikog Cezarija Oliviju uspijeva osvojiti sposobnošću gipke improvizacije, neposrednim glumačkim djelovanjem licem u lice, ali i retoričkim zauzećem tuđega, gospodarova položaja ("kad bih vas ja ljubio u plamenu moga gospodara") kako bi izjavila da na njegovu mjestu u Olivijinu "odbijanju ne bi našao smisao", da "ga ne bi razumio".¹² Čini se da Oliviju više od svega zatravljuje upravo obilaznica kojom se mjesto ljubavnoga govora neodlučivo izmješta s "gospodarova plamena" na paževo protestno "nerazumijevanje", koliko god Viola naizgled pokušavala obrnuto, priskrbiti naime vlastito, vještije mjesto govora navodno jedinom autentičnom "gospodarovu plamenu". Ali Violin prodor s onu stranu Olivijina "zastora" zajamčen je prije svega poznavanjem vlastitoga "voštanog srca" i njegovih, ženskih erotičko-retoričkih apetita, pa i kad je posrijedi spomenuta zavodnička obilaznica kondicionala i "trećeg lica", te je utoliko umjesno zapitati se valja li u prizoru čitati "privatnu, dijalošku i prirodno recipročnu žudnju", a i njojzi pripadnu "lezbijску poetiku", ili slutnju o ljubavnoj razmjeni koja je ponovno najuspješnija kad se preko posredničkih slika obraća samoj sebi, nudeći isto i svojoj ljubavnoj sugovornici?¹³

Kako vam drago jednako je uronjena u namjerne konvergencije i divergencije vizualno i jezično uprizorivih slika, koje se "natječu za nadmoć", razorno djelujući na "prezentaciju likova i scena" kako bi nam se "skrenula pozornost na načine na koje jedan aspekt kazališta prkosi drugome", tako da se predočeno "raslojava na različite kvalitete", podcrtavajući "artificijelnu i neprikazivu prirodu onoga što se prikazuje", naime "nemogućnost onoga što se kazališno čini najočitijim", a "živopisnost onoga što se ne može vidjeti", dakle "destabilizaciju vidljivoga", "iskustvo kazališta u nastajanju" (Ronk, 2001: 255). Dakako da je sve što kritičarka navodi dobrim dijelom svojstveno cjelokupnoj Shakespeareovoj metateatralnosti, no nas će zanimati specifičnost tradicije na kojoj počivaju vizualno-verbalna prekoračenja u *Kako vam drago* te učinkovitost spomenute suigre kao zavodničke strategije u muško prerusene djevojke, dakle ono što i Martha Ronk teži izdvojiti kao ulogu ekfraze – "slike koja govori" o neobičnom, seže onkraj prirodnog znaka obračujući se oku uma. Oslanjajući se, naime, na propulzivnost ekfrastičkog emblema u elizabetanskoj kulturnoj produkciji, i *Kako vam drago* zavodništvo oblikuje preklapanjem i trvenjem "zaljublivanja na prvi pogled" i "zaljublivanja kroz ekstenzivni dijalog", to više što su zaljubljenici koji se verbalno predočuju kao slike izravno dani publici "na uvid"

¹² Iste ćemo retoričke skretnice na odsutna, zamjenska jastva pronaći i u Marivauxa, no zasad se zaustavimo samo na napomeni o diskurzivnom, psihičkom, a ujedno i kazališnom razlistavanju govorne instance što ga ta procedura u *Na tri kralja* postiže: "Kriva prepoznavanja koja ne možemo razriješiti naglašuju se u upućivanjima likova na same sebe u gramatičkom trećem licu, u njihovoj zazornoj svijesti o distanci u odnosu na same sebe koju teže, ali ne uspijevaju smanjiti" (Freedman, 1991: 215).

¹³ Podsjećajući na istraživanja Anthonyja Taylora, koji je u verbalnim aluzijama spomenutoga prizora uočio jeku Goldingova prijevoda Ovidijevih *Metamorfoza*, točnije njegova tretmana mita o Narcisu i Jeci, Ake prosvjeduje protiv tovrskih temelja sugestiji kako je Shakespeare u *Na tri kralja* ispisao tzv. *cautionary tale*, priču koja opominje o ekscesima žensko-ženske žudnje, tvrdeći nasuprot tome kako takva pretpostavka utjelovljuje zapravo "moderno poimanje homoseksualnosti kao vrste pogrešno usmjerena narcizma" (Ake, 2003, 382–383). No da je "stvar koju žude u samima njima" ovdje moraju razaznati svi, hetero i homoerotski investirani parovi. Freedman stoga dosjetljivo iščitava valencije podnaslova komedije (*...ili kako hoćete*), koji svoje recipijente upozorava kako njeni likovi svi redom traže da ljubavni sugovornik bude "kako oni hoće", dakle njihovo vlastito zrcalo, baš kao što i gledateljstvo isto traži od same komedije: "Poput Winnicottove majčinske figure, *Na tri kralja* uvlači nas samo kako bi nas sućelio s posljedicama naše vlastite žudnje. Poput Tobyja, Andrewa, Malvolija, Olivije i Antonija, i mi otkrivamo distinkciju između onoga što jest i onoga što hoćemo" (Freedman, 1991: 201).

u prostoru elizabetanske pozornice: "slike, čini se, pred nas dovode vizualnu nazočnost koju verbalni prikaz ne može evocirati, a u kazalištu slike šecu i govore, pojavljujući se kao glumci u fizičkoj i utjelovljenoj formi. Kazalište nas sili da buljimo, motrimo, slušamo, želimo i dodirujemo ili pak odgurnemo likove dane potpunoma na ogled kao slične ili neslične, poželjne ili pak odbojne" (ibid: 258). Potencija je ekfrastički dočarane "vidljivosti" nagnati nas, međutim, da vidimo onako kako vidi onaj koji nam sliku verbalno sugerira, a ta se slika može doimati dubljom, punijom i dovršenijom, "činiti se kao da unosi ili projicira neku formu drugosti, pa čak i subjektivnosti lika, i to tako što će izmjestiti kodove, od dramskog prema alegorijskom", iziskujući "spekulativnu dopunu", kao kad Rozalinda, poput Olivije kad je u pitanju Orsino, bude prisiljena u Orlandovu konvencionalnom i nespretnom portretu urezanom na drvo tražiti "neizrecivu sebe" ili kad se emblematski obilježi kao Kleopatra, Atalanta ili Lukrecija.¹⁴ I Rozalinda sama zavodi Febu i Orlanda naglom i bujnom smjenom verbalnih slika, napose slika u sukobu ili srazu sa slojevima vlastite kazališne pojavnosti – kao vojvodine kćeri Rozalinde, pastira Ganimeda ili "Orlandove Rozalinde" – zasljepljujući i Febu i Orlanda hinjenim tvorbama što ugadaju načelu njihove mimetičke želje: "kako vam drago".¹⁵

Vrijeme je, na poslijetku, da napokon u netom nabrojenim Shakespeareovim dramaturškim finesama demonstriramo izvorišta Marivauxove neuočene kongenijalnosti, koja će umjesto engleske tradicije emblematske ekfrazе u iste svrhe uposliti francusku tradiciju jezičnog portreta, što ju je Molière proslavio pakosnim Celimeninim satiričkim salonskim ritualom, u kojemu se žrtve najčešće svode na jedno posebno izraženo svojstvo, dodatno izrugano različitim usporedbenim i ostalim retoričkim majstorijama. Književni obrazac "portreta" u francuskoj je baroknoj i klasicističkoj poeziji, epici i drami predmnijevao diskurzivni oblik "kratka fizičkog ili moralnog opisa karaktera" što je osobito cvao u ženskoj, precioznoj književnoj produkciji, tako *Velikom Kiru* (1649–53) i *Kleliji* (1654–61) Madeleine de Scudéry, a njegovao se i kao samostalna vrsta salonskoga književnog života, kao što svjedoče zbirke *Različiti portreti* i *Zbirka portreta i pohvalnica* objavljene iste, 1659. godine. Stoga nije čudno što portret i Molière rabi kao prije svega ženski tip iskaza, oružje s dvjema oštricama, zbog kojeg na poslijetku u svojoj salonskoj vladavini strada i sama enigmatična kraljica *Mizantropa*.

Unatoč mogućim dramaturškim nedostacima uporabe portreta, kao što je "manjak istinolikosti" i "prekid pozorničke radnje" koji "imobilizira pojedinca podastirući njegovu bezvremensku i nepromjenjivu definiciju" u navodnoj "objektivnosti" prikaza što je udovoljavala taksonomijskoj opsesiji pertinentnih fizičkih i moralnih odlika svojstvenoj klasicističkoj epohi (Ekstein, 1989: 137–138), Molièreova je inkorporacija te forme stvorila poseban tip salonske dramaturgije u kojoj jezično manevriranje postiže učinak sraza nesukladnih slika među kojima gledatelj sam mora odlučivati želi li proniknuti u svojstva pojedinih karaktera. Pripisujući emisiju portreta specifično pozicioniranom (ženskom) liku u zadanoj dramskoj situaciji, Molière je portret rabio s potmulom satirom, dopuštajući mu istodobno svu dramaturšku učinkovitost: portret izniče kao plod ponajprije subjektivne i tendenciozne percepcije, a zatim i vješta retoričkog naknadnog oblikovanja, te razotkriva da jezik nije "neutralni i transparentni medij,

¹⁴ Osim što je kolizija dvaju modusa generiranja slika eminentno pitanje kazališne semiotike, u ozračju reformacije postaje posebice delikatno kao okvirna rasprava o tome u kojoj je od dviju sfera čovjeku tražiti pouzdaniju istinu, naime Božju objavu, dok je u sferi političke vidljivosti ista preokupacija doticala ključno pitanje moći, nadzora i utjecaja, lavirajući od nepovjerenja prema slici do općinjenosti spektaklom (usp. Ronk, 2001, 259–260).

¹⁵ Sjećamo se, istu je paratekstualnu nit vodilju za podnaslov *Na tri kralja* provela Freedman. Tako i Girard naslov *Kako vam drago* dovodi u vezu sa samom željom publike, kojoj Shakespeare hinjeno kao da podrugljivo poručuje: "Evo komada koji slika svijet ne kakvim ga ja vidim, pa ni kakav on zbilja jest, nego kakvim ga je vama, moja publiko, drago vidjeti, bez ambivalentnih osjećaja, bez dvosmislenih sukoba, komada punog likova jasno označenih kao 'junaka' i 'zlikovaca'" (Girard, 1991: 96). Girard će, dakako, i ovom prilikom ostati vjeran ekspoziciji svoje teorije, manje analizi preciznih slikovnih obrazaca kojim se u ovoj komediji ostvaruje kruženje mimetičke žudnje. Za nas je, međutim, presudno uočiti kako se i on bavi razgradnjom jedinstvenosti individualnoga lika za volju bezobzirne ovisnosti održanja njegove iluzije o tuđoj žudnji i tuđoj slici: samoljublje tu nije dug nužnoj stabilnosti bića, nego "nestalnosti i krajnjem onezbiljenju onoga što se izdaje našim 'karakterom'" utoliko što je pretpostavka narcizma ropska podvrgnutost "mimetičkoj prirodi kompozicije i dekompozicije" osobnosti (ibid: 103).

kadar vjerno prikazati" osobu koja se portretira, kao i da portretirana osoba nije "stabilna i nepromjenjiva esencija" (ibid: 138). To, dakako, ne znači da nas jezik nije uvijek iznova vješto sposoban nagnati da to mislimo: "putem svojih gipkih *formes brèves*, zagonetna komedija *Mizantrop* sugerira kako bi, sve da i nema ničega izvan reprezentacije, ipak trebalo biti svjestan svojega prisilnog sudioništva kao glumaca u toj univerzalnoj igri, makar i za volju smijeha" (Theobald, 2006: 31). Molièreov smijeh na račun te socijalne igre u 17. je stoljeću uključivao jansenističke implikacije samoljublja kao tendencije čovjeka da "jastvo" formira pri, kako to Nicole kaže, "pogledu na portrete koje otkriva u duhu drugih", priželjkujući tamo otkriti slog "idealiziranih dojmova" (ibid: 30), zrcalo idealizirane prirode od čijih je deformiranih inačica u komičkom sukobu komediograf stvorio neodlučive učinke svojega najslavnijeg i najozbiljnijega komada.

S ranim osamnaestim stoljećem, u kojemu stvara Marivaux, međutim, jačaju apetiti za fiziognomijskom znanstvenom racionalnošću, dakle težnja da se u "čitljivom tijelu" utvrde općenite psihomorfološke konstante, korespondencije oblička i karaktera, a ne da se u sugeriranome modelu portreta, kao u Molièrea, izdvoje karikaturalni detalji. Marivauxovi su dramaturški portreti gotovo izgubili svaku individualiziranost za volju pronalaska u idealima socijalne norme vlastite "čitljivosti", osobito u kontekstu u kojemu je ona u obliku fiziognomijskih traktata propisivala pouzdanost rodnoga, klasnog i naraštajnog znakovlja te njegovu nedvojbenu vezanost za određen skup moralnih, intelektualnih i ponašajnih odlika, presudnih a delikatnih za pitanje "ženskosti" te potencijalno posebice istaknutih u srazu s rodnom odjevnom "razlikom". No prije nego što se vratimo Leonidi iz *Trijumfa ljubavi*, valja upozoriti da nazočnost portreta u Marivauxovu opusu daleko nadmašuje razmjerno izdvojen, premda antologijski primjer iz Molièreova komediografskog djela. Zapravo, portret se u Marivauxu javlja na svim mogućim razinama njegova dramskog diskursa – i kao učestalo rabljena riječ, i kao diskurzivni umetak koji "zaustavlja radnju", ali i kao doslovni likovni predmet, rekvizit u rukama njegovih likova, katkad i, kao u *Raspri*, u društvu sa zrcalom ili odrazom na vodenoj površini. "Povijest zrcala" duga je i zanimljiva povijest sprege tehnoloških iznalazaka i prateće povijesti ideja, no ako postoji razdoblje koje taj čarobni predmet zajedno s umijećem portreta smješta u srce svojih najakutnijih rasprava o ljudskoj prirodi, samospoznaji i samoljublju, zakonima društvene ophodnje i meandrima ljubavnih tlapnji, onda je to zasigurno ono od sredine XVII. do sredine XVIII. stoljeća, u kojemu Marivaux zauzima poziciju krunskog majstora jezičnih i dramaturških odbljesaka sa zrcalnih i portretnih "varljivih površina" (Nicole). Uprizorena "osmoza između tijela i slike, između unutrašnjosti i pogleda svijeta" promovirat će pogled uperen u odraz svojega lika u samo "rođenje bića": "dispozitiv pojavnosti uvjetuje sam osjećaj da se postoji; u svojoj slici i zanimanju koje ona pobuđuje Marivauxov lik traži ne samo istinu vlastitih osjećaja nego i izvor svojih žudnji. Identitet se kreće od izvanjskog do unutrašnjeg, ljeska se u situacijama i preklapanjima osjetilnih informacija koje sankcionira i stabilizira pogled drugog" (Melchior-Bonnet, 1994: 175).

Pa premda Hendrik Kars, autor monografske studije o *Portretu u Marivauxu* (1981) iz svoje analize "metadiskurzivnih, definicijskih i formalnih aspekata" tog "tipa tekstovnog segmenta" potpunoma izbacuje promišljanje uloge portreta kao virtualnog predmeta na Marivauxovoj pozornici, tvrdeći kako u nizu komedija u kojima se javlja (*Ljubavno iznenađenje*, *Trijumf ljubavi*, *Sretna strategija*, *Lažna povjeravanja* i *Raspra*) portret, "čini se, nije ni u kakvom odnosu s nazočnošću ili odsutnošću verbalnih portreta", kao ni "s obilnošću verbalnih portreta u Marivauxovu djelu uopće" (ibid: 16), naša će diskusija nadalje pokušati pokazati suprotno. Bez analize te materijalne evidencije portreta u interakciji s njegovim drugim, jezično-diskurzivnim pojavnostima i samom nazočnosti glumice/glumca koji ima ulogu njegova modela nije, naime, moguće razumijevati bilo karakter bilo ishod komediografove suigre vizualnog i verbalnog, kao ni pojmiti spektralne preljeve njegova metateatarskog prodora u psihoantropološku matricu ljudskog – napose ženskog i muškog – "identiteta" i "žudnje". Ti se neopipljivi entiteti u Marivauxu predočuju, reklo bi se, *lege artis Lacani*: kao neraspleta međusobna uvjetovanost imaginarnog registra tjelesne slike i simboličkog registra jezika, koji presudan pogled u zrcalnu

sliku samoga sebe, što obilježava rođenje Gestalt-ideje jastva, presijeca pogledom Drugog, na takav način da se žudnja uspostavlja kao neutaživa težnja da se taj pogled zaposjedne, da se, naime, nađemo na nedostiznome mjestu s kojeg bi nam bio vidljiv naš vlastiti pogled, naše "autentično", no u zrcalima i jeziku zauvijek zagubljeno jastvo.¹⁶ Materijalnost portreta kao plastičnog rekvizita Marivauxove pozornice dio je, osim toga, bogata niza iz književnog nalazišta opetovanih pretumačenja motiva tvorbe likovnog ili plastičnog nadomjestka za odsutnoga ljubavnog partnera (usp. Bettini, 1992), tradicije koja je referentna "kupka" fatalnog učinka portreta kao predmeta na Marivauxove potencijalne i nazočne ljubavne partnere – ujedno i modele slike – upravo zato što oni u njegovoj pojavi lakovjerno "čitaju" mitom uspostavljenu, nedvoumnu potvrdu o tuđoj ljubavnoj zaludnosti njihovom slikom.¹⁷

I Marivaux će, dakle, slijedom Shakespeareove dramaturgije, ali i francuske komediografske i književne tradicije, zavodnički junakinjin obračun s protivnicima ljubavi uprizoriti kao sraz niza perspektivno izmještenih verbalnih i likovnih fiziognomijskih prikaza jer u zabranjeni Hermokratov vrt prerusena Leonida alias Fosion pristiže već oboružana i dvama likovnim portretima, koje je prije toga morala naslikati Korina alias Hermidas: no portreti će na pozornicu, kao osovinski opsjenarski argument, stupiti tek kad zato prisprije (dramaturško) vrijeme. Kao što rekosmo, Leonida/Fosion ne može se tek tako uvući pod Hermokratov i Leontinin filozofsko-osamljenički krov, pa prva etapa iziskuje da se najprije u oboje priskrbi interes za to da se zabrana prekrši. Simetrično vođen "eksperiment" prvu će žrtvu odabrati u Hermokratovoj sestri, a Leonida/Fosion poslužiti će se srodnom vrstom retoričke izmještenosti na treće lice kakvom se, i ne znajući koliko učinkovito, poslužila Viola/Cezario kad se obratila Oliviji, pa će u te okvire, a pred nesretno zavaranom Leontinom, spretno umetnuti potanki jezični portret svojeg navodnog odredišta ljubavnih naguča:

¹⁶ Ovo je, naravno, rudimentarni prikaz: za detaljnije obrazloženje uspostave te problematične veze imaginarnog i simboličkog registra usp. – osim, dakako, gotovo cijela Lacanova opusa – Rose, 1986, a u kontekstu filmoloških studija. Povodom pak neposrednije vezanim za kontekst tog dijela naše rasprave, naime srodnštva zrcala i likovnog prikaza zapečaćenog mimetičkim kriterijima renesansne perspektive, usp. Thévoz, u kojega je moguće naići na krasnu ilustraciju Lacanove teze s pomoću primjera što ishodi baš iz istoga, renesansnog razdoblja: riječ je o Brunelleschijevu pokušaju da protustavljanjem zrcala perspektivno oslikanom platnu, u kojemu je na mjestu perspektivne "točke bijega" izrezao rupu za vlastito oko, konačno – preko zrcala – ugleda "samu stvarnost" (1996: 10). Kad su pak posrijedi reperkusije te teorije za fenomen kazališnoga gledanja, posebice načina na koji Shakespeare daje povoda istoj diskusiji, usp. već spomenutu Freedman, 1991, koja u *Na tri kralja* razaznaje srodnu "fundamentalnu problematiku žudnje kao upletenosti u rivalstvo i reprezentaciju", i to specifično renesansom ustoličenu reprezentaciju kao perspektivni prikaz kojim se varljivo jamči uspostava jastva, osuđenog na "igru odraza žudnje" i opetovane pokušaje da "sebe vidi s mjesta na kojemu nije" (ibid: 214).

¹⁷ Tražeći u nizu prikupljenih antičkih primjera toga motiva zajedničku strukturu, Bettini razmatra odnose između slike, njena referenta i posjednika slike: oni se najčešće javljaju u uvjetima obećane vjernosti zaljubljenikâ, koja smrću ili nestankom jednog od ljubljenih dolazi u opasnost, tako da zamjenski simulakrum posluži kao potvrda o trajnosti ljubavne vjere (Bettini, 1992, 60–64). Marivaux se istom tradicijom, međutim, svjesno služi kao intertekstno induciranom varkom.

Fosion: Prije nekoliko sam dana, prolazeći ovim krajevima kao putnik, nedaleko odavde vidio kako se šeće neka dama, koja mene nije vidjela; valja da vam je oslikam, možda ćete je prepoznati, pa ćete se bolje uputiti u ono što vam imam reći. Njezin je stas, premda nevelik, ipak veličanstven; nigdje ne vidjeh tako plemenita izgleda; to je, vjerujem, jedina fizionomija na svijetu u kojoj se razvide najnježnije dražesti udružene a da pritom ništa ne izgube, s najdojmljivijim držanjem, najskromnijim a možda i najstrožim. Čovjek ne može odoljeti a da je ne zavoli, ali sramežljivom ljubavlju, reklo bi se zastrašenom poštovanjem koje udahnjuje; mlada je, ne u onoj zaludenoj mladosti koja me je uvijek odbijala, koju krase nesavršene čari, i koja samo znade zabaviti oči, ne zaslužujući da dosegne srce; ne, ona je u onoj doista ljupkoj dobi, koja dražestima daje svu njihovu snagu, i u kojoj se uživa u svemu što jesmo; u dobi u kojoj duša, više ne tako rastresena, ljepoti pridaje odlike neke zrake tankočutnosti koja se stekla.

Leontina je na nesvjesnom rubu prepoznavanja, no "portret je više nego laskav", pa se usteže, ali se Leonida/Fosion brani argumentom o superiornosti slike koja joj/mu se urezala u srce u odnosu na sliku koju može verbalno evocirati, dopunjavajući svoju narcističku klopu sugestijom o fatalnom i nepremostivom razmaku između dočarana portreta i svojega navodnog, jezično neiskazivog pogleda, zauvijek nedokučive slike svojeg uma i srca. Kad se "zagledala/o" u svoj "objekt", više ga nije mogla/o "pustiti iz vida", s toliko je "velikodušnosti i umiljatosti" nepoznata dama, unatoč svem svojem "strogom i skromnom držanju" razgovarala s nekim drugim, i ne znajući da je netko iz prikrajka promatra sa žudnjom. Sada se već zbunjena, ako ne i na sliku same sebe ljubomorna filozofova sestra uznemireno za sebe pita: "O kome li govori?", priželjkujući susret s vlastitom slikom u eventualnom razrješenju enigme, a Leonida/Fosion kreće u sljedeći napad: raspitavši se, doznade da je nepoznata dama upravo sestra "slavnog i uglednog čovjeka", pa kobna identifikacija, i opet proizvedena posredništvom bratove narcističke projekcije kojoj je i Leontina nesvjesnim podanikom, proizvede potpuni gubitak prostorne orijentacije, karakterističan za sve Marivauxove junake koji napokon dočuju ono što potajice jedino žude čuti:

Léontine, *ustranu*: Gdje li sam?

Leonida/Fosion, međutim, ne zadovoljava se samo svojim dvjema laskavim, no nepovratno razmaknutim slikama, jednom navodno urezanom u srcu, drugom nedostatno iskazanom riječima, kao što se neće zadovoljiti ni početnim transferom slike filozofove sestre na "nepoznatu damu", koja joj je dosad već prikladno poslužila za uspostavu šaljiva mimetičkog trokuta rivalstva modela i kopije: sada se prethodnima domeće završni udarac, slika koju navodno zaljubljenom znatiželjniku o Leontini nude nepoznati Drugi, jer osim što je od njih doznala/o za gospin identitet, od njih je doznala/o i:

Fosion: Da nije udana, da živi s bratom u povučenosti koja joj je u svojem nevinom odmoru milija od vreve svijeta što su je oduvijek prezirale uzvišene duše pune vrlina; na poslijetku, sve što sam doznao bila je čista hvala, tako da me i moj razum, jednako koliko i moje srce, na poslijetku zauvijek zavjetovao njoj.

Leontina je u čudu, ne zna kako da uzvрати sugovorniku, ne samo zato što "ne zna što je ljubav" nego i zato što je još tek "treća osoba" i "fizionomija" u Leonidinu/Fosionovu iskazu, otuđena od vlastite slike i istodobno neugodno izazvana da prizna kako se prepoznala u portretu svoje idealizirane prirode:

Fosion: Milost, dajte da dovršim, neka vas ne odbije govor o ljubavi; ljubav o kojoj vam govorim ne kalja moje srce, nego mu čini čast; ljubav prema vrlini raspaljuje ljubav koju osjećam za tu gospu; posrijedi su dva osjećaja koja se međusobno miješaju; volim li, obožavam li tu tako dražesnu fizionomiju koju u njoj nalazim, to je stoga jer mi duša posvuda vidi sliku ljepote njezine slike.

Leontina bi da ode, ali Leonida/Fosion "gospin", i dalje nominalno nepoznatoj, obećava doživotnu odanost i ljubav, cjeloživotno posvećenje vrlini, ponizno, marljivo i nježno poštovanje i počast, dakako pripusti li je/ga Hermokrat njezinoj blizini, da joj "dokaže strast na kojoj zahvaljuje bozima", moleći nakon dodatnih izljeva da ga Leontina savjetuje i u te gospe uloži svoje zagovore, "vjerujući onome što joj udahnjuje srce". Na Leontinin posljednji pokušaj da od iznenadnog napada zaštiti svoju vrlinu, Leonida/Fosion konačno se uznemirenoj ženi obrati kobnim ljubavnim

"vi" koji će, uzvikuje Leontina, "upropastiti njezin razum". A on joj govori da, za razliku od mladog i ljupkog Fosiona, ona "nije više ni jedno ni drugo", premda Fosion ne da u to "uvjeriti svoje oči".

S Hermokratom će procedura teći nešto drukčijim putem: filozof odmah kao da odnosi pobjedu u nadmudrivanju, prozrevši otrpve da se iza muške odjeće krije djevojka koju je jednoć vidio u šumi, i to kako promatra njegova štićenika Agisa; zato sada za nju ima samo riječi pogrde jer je lažno ime pod kojim se predstavila "tek najmanja zabluda u koju ga je htjela zavesti", obukavši se k tome još i u muško te tako povrijedivši "ono što priliči nevinosti običaja njezina spola", a samo kako bi mu otela dječaka. Leonida/Fosion hini smetenost i priznaje svoj ženski identitet, nudeći kao njegovu jamčevinu ponovno lažno ime Aspazija te zaničljivo interes za Agisa: u šumu je dospjela željna upoznati neko drugo, tvrdokornije srce, dok se odjenula u muško upravo zato što je to drugo srce "teže iznenaditi", s obzirom na to da nad njim "njezine oči nemaju nikakvu moć", a "ljepota na nj nikakva učinka", riječju, došla je za ruku zamoliti samog filozofa Hermokrata, kojega je, opet tvrdi, potajice promatrala u šumi, zaključivši da njezino srce "proniče" u njegovo. Ali Hermokratovoj je "samotnoj i divljoj duši", kako sam tvrdi, "strana svaka ljubav" pa bi mu "grubost morala odbiti njezinu mladost i šarm jer za njezino srce njegovo ne može ništa": pa ipak, Leonida/Phocion i ne želi ništa drugo doli poraditi na svojoj "vrlini" te se izbliza napajati filozofovom mudrošću i znanjem, osobito pak znanjem o tome kako da se izbjegnu ljubavne zamke i "zadrži razum", pa Hermokrat, zgrožen "otrovom toga govora", kao i nagrizen laskavom pretpostavkom o tome da je i ne znajući postao predmetom obožavanja on, a ne štićenik mu Agis ("koliko god divalj da sam, imam oči, vi ste lijepi, i vi me volite"), na posljertku oklijeva i tako prešutno Leonidi odobri privremeni ostanak, pod neizrečenim uvjetom da se kao žensko ne razotkrije Agisu i tako dokaže da nije došla ugrabiti priliku da dječaku izjavi ljubav. Leontini je tako osiguran dvostruki identitet za usporedne zavodničke zamke: Hermokrat je neće izdati iz dvaju dobrih razloga: da Agis ne potpadne pod čari djevojke te da jednako ukroćenoj sestri Leontini ne prizna kako im je žrtvom postao on sam. Agis je, međutim, Leonidinom/Fosionovom ljubavnom žrtvom već pao bez Hermokratova znanja te da toga ni sam nije bio svjestan jer se sve zbililo dok je još držao da je pred njim tek mladić poput njega, toliko dražestan da ga je sam prvi odlučio privoljeti na ostanak u zabranjenom vrtu, potjeravši čuvara Dimasa:

- Agis: Sam će vam se Hermokrat ispričati zbog njegova dočeka, a vaša fizionomija najavljuje obzire koje vam dugujemo.
- Fosion: Istina je da se vrtlar s mnome naglo ophodio; ali vaša pristojnost me obeštećuje, a ako me moja fizionomija o kojoj govorite predodređuje za dobro koje mi želite, smatrat ću je najsretnijom na svijetu te će to biti najveća usluga koju mi je pružila.
- Agis: Usluga ne zaslužuje da je toliko cijenite; ali kakva god bila, tu je, gospodine; i premda se poznajemo tek koji trenutak, uvjeravam vas da je nemoguće da netko bude sklon nekome koliko sam ja sklon vama.
- (...)
- Agis: Što tražite od Hermokrata? Dugujem mu svoj odgoj i obrazovanje; usuđujem se reći da me voli. Trebate li ga?
- Fosion: Privukao me njegov ugled; došavši ovamo, htio sam tek da podnese moju nazočnost uza sebe; ali otkad vas poznajem, taj je motiv ustuknuo pred drugim, hitnijim; da vas gledam što dulje mi to bude moguće.

Agis: A što ćete poslije?
Fosion: Ne znam o tome ništa, vi ćete odlučiti; savjetovat ću se samo s vama.
Agis: Savjetovat ću vas da me nikad ne izgubite iz vida.

Drugi čin u igru će zrcalnih bezdana ljubavne želje uvesti elemente naizgled izvanjske dijadama transvestitske djevojke i zavedenih žrtava: primjerice, Harlekin će na pozornicu prispjeti kako bi Leontinu navodno upozorio na ljubavnu opasnost što joj od Fosiona prijete i prepričao kako mu se "sluga" Hermidas raspituje za njezine ljubavi, prošle i buduće, a kad Harlekin ode, pred Fosiona i Leontinu stiće i sam Hermidas (alias Korina) kako bi gospodaru, prema prethodnome tajnom dogovoru, teatralno uručio neki portret. Prizor je vrijedan cjelovita prijepisa:

Fosion: Zašto mi ga donosite pred Gospođom? ... Pogledajmo: da, fizionomija je pogođena; evo toga plemenitog i tankočutnog držanja, kao i sve vatre njezinih očiju; čine mi se ipak malkice življima.
Leontina: Očito govorite o nekom portretu, gospodine?
Fosion: Da, gospođo.
Hermidas: Dajte mi ga, gospodine; promotrit ću što želite reći.
Leontina: Može li se vidjeti prije nego što se odnese?
Fosion: Nije dovršen, gospo.
Leontina: Ne inzistiram, imate svojih razloga da mi ga ne pokažete.
Fosion: Evo ga, gospo; ali vratit ćete mi ga.
Leontina: Što li vidim, to je moj portret!

Leontina je pred slomom, "tolika ljubav otima joj hrabrost" da se Fosionu suprotstavi, "suđeno je da ga voli". Simetrična procedura uništiti će i Hermokratovo opiranje jer, kao što Leonida/Fosion zlobno primjećuje, "ni sav njegov razum ne zaslužuje trošak kakve nove strategije": najprije će filozof morati otrpjeti Dimasovo uvježbano izvješće da prispjela dama Aspazija (tj. Leonida/Fosion) neprestance uzdiše za njim, a zatim će od Harlekina čuti da Leonidin/Fosionov/Aspazijin sluga "ispisuje njegovo lice" na portretu koji se na poslijetku nađe u rukama samoga modela te koji Korina/Hermidas silom želi dovršiti uz filozofov pristanak da za portret, navodno namijenjen neutješnoj Aspaziji, i on, konačno ponižen ljubavnom zamkom, svojevolumno pozira:

Fosion: Kažete da je ovo trenutak mojeg trijumfa, ne izgubimo ga, dragocjen je: vaše me oči gledaju nježnošću koju bih htio zateći kako bih joj sačuvao sliku. Vi ne vidite svoj pogled, a u njemu, gospodine, ima čara. Dovrši, Korino, dovrši.
Hermidas: Gospodine, malo ustranu, molim vas, dajte, pogledajte me.
Hermokrat: Nebesa, na što ste me nagnali da spadnem?
Fosion: Crveni li vam se srce zbog darova koje mi dijeli?
Hermidas: Podignite malko glavu, gospodine.
Hermokrat: Želite li to, Aspazijo?
Hermidas: Okrenite se malo udesno.

Kraj komada, kao što se može pretpostaviti, razriješit će nesporazume i posramiti asocijalne urotnike razotkrićem njihovih potajnih planova da se ožene istim "objektom", samom mrskom tirankom Leonidom. Kako im je, naime, ona prethodno oboma kao jamčevine svoje vjernosti na uzdarje dala vlastiti portret, prepoznavat će svoje zablude tek kad budu prisiljeni međusobno si podastrijeti dokaze o vlastitoj jedinstvenoj prednosti u Leonidinu/Fosionovu/Aspazijinu srcu, utoliko što će u njima vidjeti isto, udvostručeno lice. Leonida će pak sa sobom, velikodušno oprostivši dotučenim protivnicima, odvesti Agisa kako bi s njime podijelila vlast, nakon što i njega uspije pridobiti izravnijim zrcalnim učincima: najprije ga, kako čusmo, privoli za muško prijateljstvo, a zatim i za ljubav, odajući oprezno da je djevojka Aspazija, priznavši potom da je njegova naizgledna smrtna neprijateljica, oklevetana kneginja, a novopronađena ljubovca Leonida. Agis i Leonida ispostavit će se tako kao zanimljiva perturbacija strukturnoga kućišta blizanaca iz *Na tri kralja*, s obzirom na to da su oboje željeni objekti ljubavnog posjeda Hermokrata i Leontine, "blizanci" po naslijeđu, naraštaju, androginoj muškosti djevojke i ženskosti plaha ljepolikog mladića, ali i po promptnom uzajamnom ljubavnom prepoznavanju. "Blizanci" se, međutim, umjesto preodgojenim i kažnjenim Narcisima, kao što je to htio Shakespeare, ovdje revno okrenu vlastitim bratsko-sestrinskim zrcalnim slikama kako bi ujedno nagovijestili i sumnjičavo propitali rođenje novoga, harmoničnijeg tipa kraljevanja.

Ali dostaje li nam takav dvojbena, gotovo ishitreno konvencionalan "sretan kraj" te pseudopovijesne feerije,¹⁸ što je s postuliranim Marivauxovim "feminizmom" i zašto je komediograf od praižvedbe očekivao "ili potpunu propast ili velik uspjeh; potpunu propast jer **joj je tema jedinstvena** te se stoga izlaže opasnosti da bude **loše primljena**; velik uspjeh jer je vidio da bi, **bude li se tema shvatila**, komad mogao pružiti velik užitak"?¹⁹ Što bi se to moglo pogrešno shvatiti, je li u pitanju tijek ili ishod junakinjine prijevare? Leonida se, podsjetimo, za razliku od svih svojih književnih i kazališnih prethodnica, ne presvlači u muško zato što bi joj u protivnom pri izlasku u svijet prijetila kakva opasnost – ona kraljuje Spartom. Kao ni "lažna pratilja" iz komedije istoga naslova, ni Leonida nije kažnjena zbog svojega odjevnog prekršaja, premda taj prekršaj, kako čusmo, u Hermokrata – pretpostavlja se, "naprednoga" racionalističkog filozofa – izaziva posvemašnje zgražanje. Ni Leonida se na kraju komada neće vratiti "doličnijem" ruhu, kako je uvriježeno iziskivala konvencija okončanja privremenih sloboda pastoralne suspenzije. Dakako, prurušivanje je dovodi na prag braka i predaju vlasti Agisu, no čini se da te znamenite ženske abdikacije Marivaux želi pojmiti više u duhu istodobno idealiziranog i unaprijed potkresanoga ljubavnog sporazuma žene s muškarcem, utopijskog, no možda i uzaludnog nastojanja da se heteroseksualnim reciprocitetom u **uzajamnom dužništvu za slobodu i moć** prekine dojučerašnja nasljedna logika nasilja i krivnje.

Kad bismo si stoga dopustili doista povući sve ideološke konzekvencije Marivauxove dramaturške postave, mogli bismo prikazanu Hermokratovu i Leontinovu filozofsku urotu protiv zakonite kneginje, koja iziskuje da se buduća vlast pripremi dugotrajnim odgojem u socijalnoj izolaciji, protumačiti i kao Marivauxovu rugalicu nastupnom prosvjetiteljskom projektu što teoriju društva i čovjekove "prirode" gradi na radikalnoj "zabuni" (sic!) u pogledu neiskorjenjive društvene prirode čovjeka, koja ljude nemilosrdno izručuje nezaustavljivom pogonu verbalno-vizualnih preljeva spekularne identifikacije te koja je u izvorištu same tvorbe "sekundarne spekularnosti" kazališta. Znademo li pak s kojim je prezirom prosvjetiteljski filozof Rousseau prokazivao kazalište kao ženski mekoputno križište ruspunih potreba za miješanjem žena i muškaraca u istom društvenom prostoru, kao i mjesto na kojem se sentimentalnim prizorima kviri muškarčeva rasudna moć,

¹⁸ I tu se kritičari u zaključcima razilaze: dok Ansart, primjerice, vidi u njemu vedar pronalazak autentičnog jastva "koje je za Marivauxa uvijek zaljubljeno jastvo" (Ansart, 2002: 917), Patrizia Oster vidi protagonisticu na kraju "umornu i iscrpljenu" (Oster, 1992: 242).

¹⁹ Svi su navodi iz komedije, pa tako i iz "napomene autora" koja komediji prethodi, moj prijevod sročena na temelju izdanja Marivauxovih sabranih dramskih djela iz 1964. što ga je uredio Bernard Dort, str. 301–322.

Leonidina će nam se kazališna kazna za nepriznato filozofsko samoljublje ukazati u novom (kulturno-povijesnom) svjetlu, osobito pridodamo li joj napomenu o kućanskom uređenju filozofove osame, u kojoj je očito da naredbe i odluke donosi isključivo on, i to u uvjetima strogog nadzora nad slobodom onih kojima će je nominalno htjeti priskrbiti – sestre Leontine i dječaka Agisa.

Ono što je, dakle, na meti Leonidine "feminističke" reformulacije Violina i Rozalindina ludičkoga i retoričkoga kapitala uporabom portreta kao s jedne strane tradicionalnoga precioznog žanra, a s druge kazališnog rekvizita, jest ne samo opisana logika koja će poslije postati temeljem Lacanove misli, logika simboličko-imaginarnje proizvodnje spekularne žudnje, nego i projekt prosvjetiteljskog "bratstva" koji će precioznim ženskim (aristokratskim) slobodama na poslijetku i doći glave u idejnom obličju antimimetički nastrojenoga muškoga (građanskog) razuma²⁰ jer će u njemu žene, nominalno političke "sestre", trpjeti obnovljeni zapt, ograničenost kretanja i zabranu (ljubavne) samospoznaje: koliko se god može Leonidin tretman lakovjerne Leontine doimati pukim okrutnim uništenjem ljubavnih iluzija s latentnim homoerotskim tonovima, poduzetim "bez skrupula",²¹ valja nam na "sretnom kraju" svoje usporedbene priče istaknuti da tek zahvaljujući zavodničkoj prijeveri, koja u njoj budi pretpostavku da bi mogla biti voljena, Leontina u završnom, trećem činu dospijeva do pobune protiv bratove dotadašnje koristoljubive i nepriznato samoljubive manipulacije, kada konačno, probuđene želje, dakle subjektiviteta koji ne počiva na razumu, ushtije s Leonidom/Fosionom od brata pobjeći: "Ne ovisim ni o kome doli o sebi." No ako u posljednjem, jedanaestom prizoru III. čina Leonida Hermokratovo srce podrugljivo "ostavlja u rukama njegova razuma", završne riječi komada probuđenoj Leontini ipak dvosmisleno napominju da bi otkriće Leonidina spola "moralo raspršiti sve osjećaje koje je u njoj probudila njezina varka". S obzirom na to da je posrijedi ujedno i varka muškosti i varka samosvijesti i bezdana varka zrcalno-kazališne igre u igri, i Marivauxovom je hipotetskom "feminizmu" što ga danas u njemu razaznajemo, baš kao i njegovu prethodniku Shakespeareu, bilo suđeno potpasti pod krivudav lom povijesnog pogleda, koliko bi god on morao "priznati pogrešna prepoznavanja i izobličenja koja to izvlačenje omogućuju", jer su nam ionako "sva čitanja nužno zakasnijela" pa "ne možemo drugo doli u prošlosti tražiti vlastite zrcalne slike" (Freedman, 1991: 43).

²⁰ O tom sam ideološko-politički delikatnom povijesnom pregibu unutar kojega cvate Marivauxova dramaturgija kao njegova aktivna sastavnica opširnije raspravljala u vezi s autorovim utopijskim komadima – posebice *Kolonijom* kao verzijom Aristofanove *Ženske skupštine* – u kojima se eksplicitnije pozabavio zamišljajima alternativnih političkih poredaka (usp. Čale-Feldman, 2008a).

²¹ Patrizia Oster junakinjin pothvat tako vidi kao "gorku pobjedu, koja uništava iluzije, a pobjeđene ostavlja slomljenima", držeći da, za razliku od Hermokratova povrijeđenog samoljublja, Leontinina završna spoznaja o pravom identitetu svojega nesuđenog ljubavnika "nosi tragička obilježja" (Oster, 1992: 237).

LITERATURA

- Ake, Jami. 2003. "Glimpsing a 'Lesbian' Poetics in *Twelfth Night*", *SEL* 43, 2, 375–394.
- Ansart, Guillaume. 2002. "Le Triomphe de l'Amour: Cross-Dressing and Self-Discovery in Marivaux", *Modern Language Notes*, vol. 117, 4, 908–918.
- Armstrong, Philip. 2001. *Shakespeare in Psychoanalysis*, London i New York: Routledge.
- Belsey, Catherine. 1985. "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in Comedies", u: J. Drakakis, ur., *Alternative Shakespeares*, London i New York: Routledge, 166–190.
- Bettini, Maurizio. 1992. *Il ritratto dell'amante*, Torino: Einaudi.
- Coulet, Henri i Michel Gilot. 1973. *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris: Larousse.
- Čale-Feldman, Lada. 2008a. "Don Juan, galantnost, libertinizam: muški prototip i njegova ženska inverzija", u: ibid i M. Čale, *U kanonu, studije o dvojništvu*, 97–120.
- Čale-Feldman, Lada. 2008b. "Identité, altérité, autorité: Marivauxove utopijske komedije", u: ibid i M. Čale, *U kanonu, studije o dvojništvu*, 211–240.
- Dash, Irene G. 1997. *Women's Worlds in Shakespeare's Plays*, Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Press.
- Deguy, Michel. 1986. *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris: Gallimard.
- Desvignes-Parent, Lucette (1970) *Marivaux et l'Angleterre*, Paris: Klincksieck.
- Ekstein, Nina. 1989. "'Le Misanthrope' and 'Tartuffe': Two Critiques of Verbal Portraiture", *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XLII, 2, 137–152.
- Erickson, Peter B. 1991. "Sexual politics and the Social Structure in *As you like it*", u: G. Waller, ur., *Shakespeare's comedies*, London i New York: Longman, 155–167.
- Freedman, Barbara. 1991. *Staging the Gaze, Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Ithaca i London: Cornell University Press.
- Gianetti, Laura. 2001. "On the Deceptions of the Deceived: Lelia and The Pleasures of Play", *Modern Language Notes*, vol. 116, 1, 54–73.
- Girard, René. 1991. *A Theater of Envy, William Shakespeare*, New York-Oxford: Oxford University Press (3.–8. i 19. poglavlje, 29–79 i 167–173).
- Grossman, Evelyne. 2005. "'Il n'y a pas de metalangage' (Lacan et Beckett)", u: *Lacan & la littérature*, ur. E. Marty, Paris: Editions Manucius, 147–156.
- Harris, Joseph. 2005. *Hidden Agendas: Cross-dressing in Seventeenth Century France*, Tübingen: Günther Narr Verlag.
- Howard, Jean. 1993. "Cross-dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England", u: *Crossing the Stage, Controversies on Cross-dressing*, ur. Leslie Ferris, London i New York: Routledge, 20–46.
- Jardine, Lisa. 1992. "Twins and travesties: gender, dependency and sexual availability in *Twelfth Night*", u: *Erotic politics, Desire on the Renaissance Stage*, London i Routledge, 27–38.
- Kars, Hendrick. 1981. *Le portrait chez Marivaux, étude d'un type de segment textuel*, Amsterdam: Rodopi.
- Kott, Jan. 1997. *Rozalindin spol*, Zagreb: Znanje.
- Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed.

- Lindheim, Nancy. 2007. "Rethinking Sexuality and Class in *Twelfth Night*", *University of Toronto Quarterly*, 76, 2, 679–713.
- Melchior-Bonnet, Sabine. 1994. *Histoire du Miroir*, Paris: Editions Imago.
- Oster, Patricia. 1992. *Marivaux und das Ende der Tragödie*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Pavis, Patrice. 1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Antibarbarus.
- Ronk, Martha. 2001. "Locating the Visual in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, 255–276.
- Rose, Jacqueline. 1986. *Sexuality in the Field of Vision*, London i New York: Routledge.
- Smith, Bruce R. 1996. "Locating the sexual subject", u: T. Hawkes, ur., *Alternative Shakespeares*, II tom, , London i New York: Routledge, 95–121.
- Theobald, Catherine J. Lewis. 2006. "Formes brèves as Linguistic and Social Meditations in *Le Misanthrope*", *French Forum*, vol. 31, 2, 15–33.
- Thévoz, Michel. 1996. *Le miroir infidèle*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Thomas Crane, Mary. 2001. *Shakespeare's Brain, Reading with Cognitive Theory*, Princeton i Oxford: Princeton University Press.
- Verhoeff, Han. 1994. *Marivaux ou le dialogue avec la femme*, Orléans: Paradigme.
- Vickers, Brian. 1993. *Appropriating Shakespeare, Contemporary Critical Quarrels*, New Haven i London: Yale University Press.
- Woolf, Virginia. 2006. *Obična čitateljica*, prir. L. Čale-Feldman, Zagreb: Centar za ženske studije.

SUMMARY

Language, Mirror, Portrait: Viola and Rosalind In Light of Marivaux's "Feminism"

This article discusses Shakespeare's Viola and Rosalind, two favorite characters of the feminist Shakespeareological critique, in terms of their inter-textual (Italian) predecessors and in particular (French) successors, because of two reasons: first, in order to establish tradition and also to facilitate further, trans-cultural and trans-historical productivity of their primarily meta-representational – both rhetorical and ludic – effects; second, in order to “re-discover” these heroines in Marivaux's *Triumph of Love* and by doing so to show that the theatrical-historical links maybe do not run exclusively in one, linear and translational-borrowing chronological direction, for instance from early Shakespeare towards the later French Rococo author, but perhaps return – via Lacan and the effect of marivaudage, which is doubtlessly incorporated in his speculations – to the English forerunner, if his oeuvre, in particular the two comedies of interest to us, are analyzed with the help of the mentioned psychoanalytical branch.

POVRATAK LEZBIJSKOJ ŽUDNJI U SHAKESPEAREOVIM DRAMAMA NA TRI KRALJA I KAKO VAM SE SVIĐA

Iva Radat

Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Sažetak >

Posežući za primjerima Shakespeareovih komedija *Na Tri kralja* i *Kako vam se sviđa*, tekst uspostavlja kontinuitet ženske homoerotske žudnje te poklanja auru legitimnosti modernom lezbijском identitetu. Preodijevanjem su u navedenim dramama stvoreni likovi čiji identitet krši i negira binarne opreke, a dva roda jednog lika ujedno sudjeluju u paralelnoj cirkulaciji i heteroerotske i homoerotske žudnje u tekstu. Tumačenja koja svraćaju pozornost na strujenje ženske homoerotske žudnje ranonovovjekovnom dramom nisu samo pokazatelj bogatstva dramskog teksta, nego ujedno upućuju na otvorenost teksta nedominantnim interpretacijama koje su renesansnim ženama pružale nekonvencionalne užitke. Takve interpretacije nisu drastično mijenjale hijerarhiju tumačenja zbog postojanja razlika u moći među gledateljstvom (gdje nikako ne treba smetnuti s uma razliku u moći po spolu). No u interesu je feminističke analize (pokušati) doprijeti do tumačenja svojstvenih ženskom dijelu te publike, kao i osvijestiti postojanje interpretacije koja prepoznaje i cijeni "lezbijски" podtekst dramskog teksta, a koja nije bila strana ni renesansnoj publici.

Ključne riječi >

Lezbijска žudnja, Shakespeareove komedije, *Na tri kralja*, *Kako vam se sviđa*, butch/femme dihotomija, preodijevanje, istospolni erotizam, politika identiteta.

Pronalaženje dokaza koji upućuju na postojanje ženske homoerotike u prošlim stoljećima pothvat je koji prije svega zaokuplja lezbijski učenjački krug.¹ Taj je pothvat osobito važan zbog očitih političkih implikacija; njime se, naime, uspostavlja kontinuitet ženske homoerotske žudnje i daje aura legitimnosti modernom lezbijskom identitetu. Samo pak postojanje tog identiteta i posljedična mogućnost da se legitimizacijom putem prošlosti takva žudnja i seksualna praksa liše stigme duboko su ukorijenjeni u sadašnje vrijeme. Ako je istina da moderni homoseksualni identitet postoji tek stotinjak godina, lezbijka je “još novija diskurzivna tvorevina” (Traub, 1994: 62).² Učenjakinje su stoga suočene s brojnim teškoćama: ulaženje u trag tekstualnim dokazima žensko-ženske žudnje ili pak prepoznavanje tekstualnih signala takve žudnje tek je polovina problema, dok je pravi predmet rasprave na koji način takvo iskustvo (treba) dovesti u vezu sa suvremenim poimanjem lezbijstva. Takve su teškoće utjelovljene ponajprije u dilemi imenovanja, gdje se postavlja pitanje hoćemo li, i imamo li pravo, tu vrstu žudnje okrstiti “lezbijskom”. Tako na primjer Lillian Faderman, urednica antologije *Chloe plus Olivia: antologija lezbijske književnosti od sedamnaestog stoljeća do danas* (*Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*), nudi pregled “književnosti o ljubavi među ženama” od sedamnaestog stoljeća nadalje (Faderman, 1994: ix). Lillian Faderman, dakle, upotrebljava termin “lezbijski” kako bi opisala autorice i likove koje/i se pojavljuju u antologiji iako je takva odluka izlaže potencijalnim optužbama za iskrivljavanje povijesnih “činjenica”. Faderman u predgovoru priznaje postojanje problema, ali se ipak odlučuje za taj konkretan termin zato što se radi o “riječi koja je u naše doba najbolje poznata”, usput stavljajući navodnike kao podsjetnike da je takva upotreba termina uvijek provizorna (1994: ix).

Problem je još veći za kritičarke (i kritičare) koje zanima ženska homoerotika u doba renesanse, s obzirom na to da je ono još dalje od kritičarske ishodišne točke. Budući da je “konceptualni okvir” ranog novovjekovlja “radikalno različit” od onog postmodernog, još je teže povezati elizabetanski doživljaj ženske homoerotike s modernim lezbijskim identitetom (Traub, 1994: 62). Pri proučavanju žensko-ženske žudnje u navedenom razdoblju, kritičarka Valerie Traub za cilj si postavlja “održati živom našu povijesnu različitost od žena ranog novovjekovlja, i istovremeno pokazati kako se povijesno udaljeni prikazi ženske žudnje *moгу* dovesti u vezu... s modernim sustavima razumljivosti i *političke djelotvornosti*” (62, drugi kurziv moj).³ Ta “politička djelotvornost” postiže se “činom povijesne rekonstrukcije” istospolnog erotizma među ženama ranoga novog vijeka (62),⁴ čime V. Traub jasno upozorava koliko je važno takve povijesne podatke spasiti od zaborava pri ostvarivanju današnjih političkih ciljeva lezbijske zajednice. Traub nesumnjivo nudi jedan od najistančanijih prikaza renesansne homoerotike u žena, neprekidno balansirajući između ranonovovjekovnog i postmodernoga konceptualnog sustava, čime značajno obogaćuje svoj tekst. Postoji, međutim, svojevrsna tenzija u njezinu kritičarskom korpusu koja se ne može objasniti pukim pozivanjem na složenost njezina pristupa, a koja je možda neizbježna s obzirom na ciljeve koje si postavlja. Ta tenzija izbija na površinu u činu imenovanja, već spomenutom kamenu spoticanja u takvim pothvatima. Kroz njezine se tekstove, naime, kontinuirano provlači poriv za upotrebom termina “lezbijski”, koji pak podjednako uporno prati proturječan poriv za ublažavanjem toga (političkog) poteza. V. Traub tako uočljivo stavlja termin “lezbijski” (s navodnim znakovima) u sam naslov citiranog eseja, “(Be)Značajnost

¹ Tekst je izvorno napisan na engleskom jeziku, a nastao je početkom 2006. kao diplomski rad pod mentorstvom prof. dr. Janje Ciglar Žanić i Ivana Lupića na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Prvi je put objavljen u književno-kulturnom časopisu *Reč* 74.20 (2006: 127–161), pri čemu su u izvorni tekst unesene određene prilagodbe koje uključuju i neke od naknadnih sugestija Ivana Lupića. Uz njega, tekst mnogo duguje i Dejanu Iliču, pa im obojici zahvaljujem na svim dobromjernim komentarima. Ovdje se rad po prvi put predstavlja hrvatskoj publici, u ponešto zgusnutoj i modificiranoj verziji u odnosu na prvo objavljivanje.

² U originalu “even more recent discursive invention” (62). Ako nije drukčije naznačeno, sve citate prevodim sama.

³ U izvorniku “to keep alive our historical difference from early modern women and at the same time to show how historically distant representations of female desire *can* be correlated... to modern systems of intelligibility and political efficacy” (62).

⁴ U originalu “act of historical recovery” (64).

‘lezbijске’ žudnje u ranonovovjekovnoj Engleskoj” [“The (In)Significance of ‘Lesbian’ Desire in Early Modern England”], prvi put objavljenog 1992. godine, e da bi ga potpuno napustila već na samom početku eseja, i odlučila – “u nedostatku povijesno ispravnog termina za označavanje takvih žudnji” – u ostatku teksta upotrebljavati izraz “homoerotski” (Traub, 1994: 69). Gotovo desetljeće poslije V. Traub objavljuje tekst koji se bavi istom temom, no ovaj se put lezbijstvo ukazuje bez navodnika, i to unutar samog teksta jednako kao i u provokativnom naslovu “Renesansa lezbijstva u ranonovovjekovnoj Engleskoj” (“The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England”). Esej, međutim, završava upozorenjem na opasnost nekritičkog poistovjećivanja s homoerotskim prizorima iz prošlosti te autorica brže-bolje odbacuje pomisao da pokušava “gurnuti rođenje lezbijke u ranije vrijeme” (2001: 261): “odupirem se iskušenju da povijesnu analizu podredim identitetskoj politici” (261).⁵ Postavlja se pitanje zašto V. Traub jednostavno ne upotrebljava izraz “homoerotski”, umjesto da vrluda naprijed-natrag, gurajući u prvi plan termin nabijen identitetskom politikom, potom se povlaćeci u sigurniji prostor “ženske homoerotske žudnje” i “istospolne erotske prakse” (Traub, 2001: 247, 258).⁶

Očito je, dakle, da je projekt “povijesne rekonstrukcije” ženske homoerotike zahtjevna zadaća koja kritičarku dotiče i na osobnoj i na političkoj razini, zbog čega se terminologija pomalo shizofreno definira i redefinira. Valerie Traub otvoreno odabire više od puke razumljivosti koju Lillian Faderman navodi kao glavnu motivaciju za imenovanje ženske homoerotike iz prošlih vremena “lezbijskim” i, za razliku od potonje, naglašava svoju svijest o političkoj težini takvog čina. Ona kao da želi polagati pravo na naslijeđe ženske homoerotske žudnje i prakse u ime lezbijске zajednice, no istodobno osjeća da je dužna ograditi se od gorljivog i otvoreno političkog prisvajanja prošlosti, nedostojnog akademske radnice. Tako razotkriva unutarnji konflikt programa aktivistice nasuprot onog učenjakinje. Budući da govori u ime seksualno marginaliziranih, V. Traub je savršeno svjesna političke težine akademskog rada, no da bi iskoristila ovaj politički potencijal, mora igrati po pravilima akademske zajednice. Srž problema leži u uvođenju lezbijskog identiteta – putem termina “lezbijски” – u prošlost koja tu identitetsku poziciju jednostavno nije poznavala – ne, u svakom slučaju, na način na koji ona postoji danas. Ipak, ne može se tvrditi da seksualna žudnja i praksa između žena nisu postojale prije artikulacije tog identiteta. Osim toga, kako kaže V. Traub, “iako u ranonovovjekovnoj Engleskoj nećemo pronaći suvremene lezbijke, jednako tako nećemo pronaći ni suvremene heteroseksualce/ke” (2001: 262).⁷

I ovaj se rad hvata u koštac s tom problematikom i popratnim teškoćama, dvojbama i iskušenjima. U njemu se preispituje prikaz homoerotske žudnje među ženama u dvjema Shakespeareovim komedijama, *Na Tri kralja ili Kako hoćete* i *Kako vam se sviđa*. Tekst počinje kritičkim osvrtom na šekspirološke radove koji proučavaju homoerotski naboj u spomenutim dramama, ali pokazuju isključiv interes za homoerotsku žudnju među muškarcima. “Lezbijска” žudnja u takvim radovima prolazi potpuno neprimijećena, praktično nevidljiva, a za takve je uratke karakteristična i potpuna odsutnost interesa za ženski dio engleske renesansne publike. Nastavljam citiranjem radova koji dokazuju upoznatost ranonovovjekovne publike s istospolnom seksualnom praksom među ženama, čime se uspostavlja postojanje konceptualne podloge nužne za kodiranje i dekodiranje dramatizirane “lezbijске” žudnje u doba renesanse, a posljedično i za uživanje u homoerotskoj interpretaciji dramskog teksta.⁸ Potom slijedi poblize proučavanje dviju spomenutih komedija i dvaju diskurza

⁵ U izvorniku: “I resist the temptation to make historical inquiry culminate in a politics of identity” (261).

⁶ Bilo bi zanimljivo proučiti zašto njezin pristup postaje toliko izravniji desetak godina poslije; je li posrijedi promjena političke klime, razvoj na polju lezbijске kritike dotičnog razdoblja ili pak jačanje njezina statusa?

⁷ Između te dvije seksualne prakse postojala je, doduše, značajna razlika, kao što i sama Valerie Traub savjesno navodi u ranijem djelu (a tako i ja). “Heteroseksualna” je praksa, naime, “u društveni ustroj bila uključena i subjektivno i institucionalno” na način na koji homoseksualna to nije bila (1992: 111–112).

⁸ Budući da tekst dužinom premašuje zadane okvire *Treće*, spomenuti je segment ovaj put morao biti izostavljen.

ženske homoerotike koji se u njima isprepleću. Ispituje se opseg prikazanog, kao i ograničenja u reprezentaciji “lezbijske” žudnje u komedijama iz tog razdoblja.

Dodjeljivanje roda renesansnoj publici

Raspravljajući o erotizmu elizabetanske pozornice, Lisa Jardine koncentrira se na renesansnu konvenciju koja je nalagala da ženske uloge glume dječaci preobučeni u odjeću kakvu su nosile žene. Ta konvencija, smatra L. Jardine, nije bila glatko uklopljena u izvedbu, nego je stršala i generirala (muški) “homoseksualni” erotizam. Lisa Jardine tekst počinje pomnim proučavanjem ondašnjeg antikazališnog diskurza koji se oštro protivio prisutnosti preodjevenih mladića na pozornici, tvrdeći da se time kod publike potiče promiskuitet i muško “homoseksualno” ponašanje.⁹ Jardine potom pokazuje kako su se same drame gdje su koristile i poigravale tim diskurzom i dvosmislenom seksualnošću koja je obavijala preodjevenog mladića na pozornici. Preobučeni glumac mladić bio je, točnije rečeno, aluzija na Hermafrodita, koji renesansnoj publici “nije lik u kojem su sjedinjena oba kompleta spolnih organa..., nego erotski neodoljiv feminizirani mladić”, “pojava koja zrači erotizmom u očima *muškaraca*” (Jardine, 1983: 17–18, kurziv u originalu).¹⁰ Takav erotizam presvlači glumca mladića “kad god se na [takav erotizam] otvoreno aludira: uglavnom je ovdje riječ o komediji, gdje su igranje uloga i prerusavanje dio žanra” (23). Zaključak koji nameće L. Jardine jest da se u Shakespeareovim komedijama kroza sam dramski tekst publiku poticalo da ženske likove na pozornici vidi kao mladiće u ženskoj odjeći, te da su upravo kao takvi izazivali erotsko zanimanje, i to muškog dijela gledateljstva.

Lisa Jardine gradi svoju elegantnu, naizgled besprijekornu, argumentaciju na postavkama novohistorističke kritike, pokušavajući odgonetnuti značenje koje je kazališna konvencija preodjevenog mladića imala za elizabetinsku publiku. Ona se protivi tumačenjima koja taj običaj stavljaju u zagradu i tako odbijaju vidjeti njegov transgresivni (homo)erotski potencijal. Ako je, međutim, Jardine u pravu i ženski lik na pozornici nije bio drugo doli mladić u “ženskoj” odjeći, predmet erotskog zanimanja muškaraca u publici, što je sa ženama u publici? Naime, kao što ističe Stephen Orgel, rašireno je uvjerenje da je elizabetansko kazalište bilo muška domena. On, međutim, tvrdi da je “u Shakespeareovo doba pozornica bila isključivo muški teritorij (...), ali ne i kazalište” (Orgel, 1989: 7–8). Štoviše, kazalište je ženama onog doba bilo “mjesto nesvakidašnje slobode” jer su u njega mogle ići “bez pratnje i bez krinke” (8). Orgel čak smatra da su žene u publici nužno utjecale na dramsku reprezentaciju jer je i njihov ukus odlučivao o uspjehu pojedine drame.¹¹ Iako pridaje veliku važnost povijesnom kontekstu, Jardine, međutim, ne pokazuje nikakvo zanimanje za žene u renesansnoj publici i njihov(e) užitak/užitke u gledanju. Ona ne samo da potpuno ignorira njihovu prisutnost nego im i izričito odriče užitak kakav su nudile drame poput *Na Tri kralja*, gdje je mladić glumio djevojku (Violu) koja se zatim pod krinkom muškarca udvarala drugoj ženi, Oliviji:

Nije važno što suzdržanu zavodljivost glumca mladića za potrebe zapleta zamjećuje žena (kao što je slučaj u Violinu govoru pred Olivijom “Pred vašim vratima / Načinio bih sebi kolibicu” u *Na Tri*

⁹ Ovako Lisa Jardine sumira napise jednog od poznatijih protivnika pozornice, dr. Johna Rainoldesa: “Sexuality, misdirected towards the boy masquerading in female dress, is ‘stirred’ by attire and gesture; male prostitution and perverted sexual activity is the inevitable accompaniment of female impersonation” (1983: 9).

¹⁰ U izvorniku: “the sixteenth century’s primary understanding of Hermaphrodite is not a figure incorporating both sets of sexual parts... but the erotically irresistible effeminate boy” (17); “a figure vibrant with erotic interest for men” (18).

¹¹ Na žalost, Stephen Orgel ne nagađa koji su to bili konkretni užici kazališta za ondašnju žensku publiku, a ovaj argument uvodi e da bi mogao ustvrditi kako mizogine prikaze žena u elizabetanskoj drami ne možemo pripisati isključivo “muškim fantazijama”, već bismo ih trebale/i smatrati posljedicom “*kulturnih fantazija*” koje podrazumijevaju “upletenost” žena jednako kao i muškaraca (Orgel, 1989: 8, kurziv u originalu). Dalo bi se stoga sarkastično zaključiti kako Orgel “upleće” žene samo kako bi muškarce oslobodio krivnje.

kralja ... "Igranje ženske uloge" – muška feminiziranost – nastup je namijenjen oku muške publike.
(Jardine, 1983: 31)¹²

Prema Valerie Traub, takvo je poimanje onog što se često naziva "transvestitskim kazalištem" vrlo pojednostavljeno.¹³ Ona smatra da spomenutu konvenciju ne treba shvatiti kao korelat muške homoerotike, jer je ona prije bila "homoerotska podloga za gradnju struktura žudnje, koje se zatim kazališnom izvedbom pravilo dostupnima ne samo muškarcima nego i ženama u publici" (1992: 122).¹⁴ Usto, inzistiranje na uvjetima izvedbe na ranonovovjekovnoj pozornici kao odlučujućem faktoru u interpretaciji "mimetički brka... stvarnost drame sa svijetom pozornice" (122).¹⁵ Traub upozorava na narativni aspekt drama podvrgnutih analizi i traži da se uzme u obzir značaj dramskog teksta i svijeta koji se njime stvara. Upravo je u zapletu tih drama smještena "lezbijaska" žudnja, a univerzum priče nudio je ženama u renesansnoj publici pregršt materijala za homoerotske fantazije. Ovaj se rad stoga usredotočuje na ženski lik u dramskom tekstu, ostavljajući po strani glumca mladića u izvedbenoj dimenziji, budući da većina kritičkog diskurza tu kazališnu konvenciju interpretira nauštrb naznaka ženske homoerotike, a sam diskurz "ne mari za ženske žudnje oblikovane dramskim tekstom, a posjetiteljicama kazališta dostupne zamišljanjem" (Traub, 1992: 122).¹⁶ Time ne želim sugerirati kako bi se običaj koji je uređivao da ženske uloge glumi preodjeveni mladić trebao (ili mogao) potpuno zanemariti. Napokon, kao što je već spomenuto, Traub upravo taj postupak smatra zaslužnim za raspirivanje (i ženske i muške) "homoerotske aktivnosti" unutar Shakespeareovih drama (Traub, 1992: 122). Problem je zapravo u isključivosti novohistorističke kritike koja vidi jedino mladića glumca. Tekst *Kako vam se sviđa* u jednom trenutku otvoreno priznaje i u sebe upleće tu osobitost elizabetanskog kazališta, a Rozalindin/Ganimedov epilog obraća se publici iz stajališta koje ne pripada sasvim ni ženskom liku, ni mladom glumcu, to jest nije sasvim "unutar" kao ni "izvan" fikcije. Očito je stoga da je suodnos dramskog teksta s jedne strane i uvjeta izvedbe s druge presložen za bezbolno razdvajanje. Proučavajući žensku homoerotiku u dramama tog razdoblja, Denise Walen usredotočuje se na zaplet i primjenjuje teoriju "dvostruke svijesti", kako je naziva Michael Shapiro, a koja možda najpreciznije opisuje supostojanje glumca mladića i ženskog lika iz svijeta naracije na pozornici. Prema toj teoriji renesansna je publika istodobno zamjećivala i mladoga glumca i ženski lik, što joj je omogućavalo da dramu prihvaća i u njoj uživa na obje razine (Walen, 2002: 411).

"Lezbijaska" žudnja u *Na Tri kralja* i *Kako vam se sviđa*: Preodjevena junakinja

Kad se krene u proučavanje ženske homoerotike u engleskim renesansnim dramama, suvremenim kritičarkama i kritičarima za oko obično zapne junakinja preodjevena u muškarca. Čini se da je motiv prurušenoga ženskog lika imao posebnu draž renesansnoj imaginaciji, s obzirom na učestalo pojavljivanje u književnosti tog doba (Belsey,

¹² U izvorniku: "It does not matter that the coy seductiveness of the boy player is for plot purposes being appreciated by a woman (as in Viola's 'Make me a willow cabin at your gate' speech before Olivia in *Twelfth Night*... 'Playing the woman's part' – male effeminacy – is an act for a male audience's appreciation" (31). Valjalo bi napomenuti da svođenje tih drama na razmjenu između muškaraca na sceni s onima u publici i međusobno, ne ukida, istina, mogućnost da se ženski dio publike identificira s "muškim" subjektom (ako prihvatimo tumačenja koja tako vide renesansnu Rozalindu i Violu). Postupak identifikacije složen je i ne potpuno razjašnjen fenomen, u koji ovdje ne ulazim, među ostalim i zato što smatram da se spomenute junakinje uistinu *jest* doživljavalo kao ženske subjekte koji su ženskom dijelu gledateljstva služili kao mjesto ulaska u tekst s kojeg se onda moglo iskusiti "heteroseksualnu" ili, na što se ovaj rad usredotočuje, "lezbijsku" žudnju.

¹³ O takvoj upotrebi termina "transvestizam" vidi bilješku 19 u ovome radu.

¹⁴ "The material conditions of the early modern theater offered a de facto homoerotic basis upon which to build structures of desire, which were then, through theatrical representation, made available not only to male but to female audience members" (122).

¹⁵ U izvorniku "seems to confuse mimetically... the reality of the play with the world of the theater" (122).

¹⁶ U izvorniku: "as much as it brings to the fore homoerotic desires among men, it neglects the female desires constructed by the playtexts and imaginistically available to female play-goers" (1992: 122).

1986: 178).¹⁷ Prema Traub, kada bi ženski lik na sebe stavio odjeću kakvu su inače nosili muškarci, u onodobnoj bi se publici uskomešao nagovještaj nečeg uznemirujućeg, nečeg što je nadilazilo puke društvene beneficije kakve priskrbljuje “muška” odjeća. Točnije, junakinjino se preodijevanje nadovezivalo na medicinske zapise renesansnih anatoma i babica i njihovu dijagnozu klitoralne hipertrofije kao fenomena usko vezanog uz “zloporabu” (“abuse”) klitorisa u nedozvoljenom seksualnom kontaktu s drugim ženama (Traub, 2001: 248). Preodijevanje ženskog lika oponašalo je tribadin erotski prijestup u domenu seksualnog ponašanja rezerviranog za muškarce; “muška odjeća djelovala je kao projekcija na van, kazališni ekvivalent kulturne fantazije o povećanom klitorisu” (Traub, 1994: 69).¹⁸ Duh tribade nastanjivao je tako ranonovovjekovne drame u kojima se pojavljuje prerušeni ženski lik, a žensko je preodijevanje u tradicionalno mušku odjeću za publiku onog doba imalo jasnu erotsku konotaciju. Erotski naboj koji se stvara oblačenjem “muške” odjeće, smatra Traub, najbolje obuhvaća izraz “transvestizam”, iako “transvestizam” u tim dramama oslobađa erotičnost općenitije prirode, koja je “raspršena po cijelom tkivu teksta prije nego smještena i fiksirana unutar jednog lika” (Traub, 1992: 118–119).¹⁹

Preodijevanjem je stvoren lik čiji identitet krši i negira binarne opreke, zbog čega se Rozalinda i Viola u kritičkim tekstovima često pojavljuju kao Rozalinda/Ganimed i Viola/Cesario, gdje je druga polovica imena njihov “muški” alter ego.²⁰ Ta dva lika ne narušavaju samo binarnost roda; oni ujedno sudjeluju u cirkulaciji i heteroerotske i homoerotske žudnje u tekstu.²¹ U *Kako vam se sviđa* Rozalinda postaje predmetom Orlandove žudnje prije nego što

¹⁷ Belsey to pripisuje “sporu oko značenja obitelji” do kojeg dolazi u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću (Belsey, 1986: 178). Sukob između poimanja obitelji kao dinastičke, hijerarhijske jedinice gdje se ženu vrednuje na temelju reproduktivne sposobnosti, i “braka punog privrženosti” (“affective marriage”), gdje se od žene očekuje da svome mužu bude družica, izaziva krizu značenja pojma “žena” (171–178). To pak “stvara jaz u kojem definicije drukčijih načina bivanja za žene na trenutak postaju vidljive” (“produces a gap in which definitions of other modes of being for women are momentarily visible”, 178).

¹⁸ U izvorniku: “Male clothes worked as external projections, theatrical equivalents, of the cultural fantasy of the enlarged clitoris” (69).

¹⁹ Takva je upotreba izraza transvestizam veoma problematična. Valerie Traub svjesna je da je takva upotreba anakronizam, ali ne uviđa da se istovremeno koristi definicijom koja je, paradoksalno, zastarjela i koja sa sobom nosi niz neugodnih ideoloških implikacija. V. Traub se, naime, vodi danas uvelike osporavanim poimanjem transvestizma utemeljenim na psihoanalitičkoj definiciji po kojoj je poriv za nošenjem odjeće pripisane suprotnom spolu/rodu u direktnoj vezi s “erotskim uzbuđenjem” (“erotic excitement”, Traub, 1992: 118). Riječ je, međutim, u drugoj polovini 20. stoljeća promijenila značenje u oba diskursa u kojima se ponajviše koristi, medicinsko-psihijatrijskom i ljudsko-pravaškom. U ovom prvom odijevanje odjeće koja se tradicionalno veže uz drugi spol/rod u svrhu postizanja seksualnog uzbuđenja danas nosi naziv “fetišistički transvestizam”, i ne upotrebljava se za žene (štoviše, autoritet na području američke kliničke psihijatrije, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* iz 1994. (DSM-IV), izričito određuje da je “dijagnozu” moguće postaviti isključivo heteroseksualnim muškarcima, što pak otvara novu raspravu o normiranju ponašanja subjekata koji su i dalje nositelji glavnine društvene moći, ali za tu raspravu ovdje nema mjesta (<http://allpsych.com/disorders/paraphilias/transvestite.html>). Isti čin potaknut željom za promjenom spola nazvan je “transseksualizmom”, dok je sam transvestizam iz američke psihopatologije ispario. U Hrvatskoj je priča mnogo zbrčkanija i mijenja se ovisno o svjetonazoru i shvaćanjima pojedinog psihijatra/ice, no slaže se s američkom u tome da preodijevanje u odjeću tradicionalno vezanu uz drugi spol/rod tvori poremećaj, kao i da motivacija za takav čin ne mora biti seksualno uzbuđenje. U ljudsko-pravaškim krugovima u kojima se polazi od doživljaja samih subjekata transvestit je “osoba koja uživa u nošenju odjeće drugog roda”, a uvode se i pojmovi “drag queen/king” za osobe koje preuzimaju vizualni identitet i ponašanje koji im po običaju ne pripadaju, “u svrhu performansa, zabave ili osobnog ispunjenja”, parodije ili kulturne subverzije (Poštic, 2003). I dok je sasvim točno da unutar dramskog teksta junakinjino navlačenje “muške” odjeće djeluje kao okidač za raznovrsne erotske porive, nazivanje tog čina transvestitskim erotiziranjem je tog fenomena izvana s pomoću netočne (ili, u najboljem slučaju, tek parcijalno točne) definicije. Tako dominantna skupina tretira transvestite kao egzotična bića i imputira im isprojiciranu auru seksualnosti. Zbog svega navedenog držim se izraza kao što su “preodijevanje” i “preoblaka”.

²⁰ Dvostrukost koju kritičarke i kritičari prepoznaju često se pripisuje simultanoj prisutnosti ženskog lika i mladoga muškoga glumca na pozornici, no ta je dvojnost prisutna i na razini zapleta jer ženski lik pregovara između svoje pozicije i one svog alter ega. Tumačenje Catherine Belsey koristi se ponajprije (ali ne i isključivo) supostojanjem muškoga glumca i ženskog lika da bi pokazalo kako te dvije drame otvaraju mogućnost zauzimanja brojnih (relativnih) identitetskih pozicija.

²¹ Moglo bi se tvrditi da bi se, kad već upotrebljavam(o) suvremene izraze, te likove najtočnije opisalo izrazom “biseksualne/i”. S tim se slažem, no budući da me prije svega zanima erotizam među ženama, odlučila sam zadržati postojeće termine.

odjene “mušku” odjeću, i njih se dvoje upuštaju u razmjenu (“hetero”)seksualne energije. Rozalindino presvlačenje u “mušku” odjeću i preuzimanje imena s očitom homoerotskom konotacijom (Ganimed) samo produbljuje njihovo udvaranje.²² Kad Rozalinda/Ganimed predloži da Orlando zamisli kako je on/a njegova Rozalinda, Orlando spremno prihvaća, a njihova ljubavna igra uključuje udvaranje, pa čak i poljupce (85, 3.4.8–9, 13–14),²³ vrhunac dosežući glumljenim bračnim obredom (99–100, 4.1.103–119). Spremnost s kojom Orlando pristaje na takvu ljubavnu igru signalizira njegovu “sposobnost da u zraku drži dvostruku seksualnost koja nema poriv praviti proizvoljnu razliku između vrsta objekata” (Traub, 1992: 127).²⁴ Zaodjevena u “mušku” odjeću, Rozalinda/Ganimed postaje i predmetom žudnje jedne žene. Na prvi se pogled čini da zanos pastirice Febe proistječe iz pogrešna uvjerenja da je pred njom muškarac. Međutim, kao što ističe V. Traub, iz njezinih se riječi razabire da su upravo Rozalindini/Ganimedovi “ženski” atributi ono što se Febi najviše sviđa:

Baš prekrasno su crvene mu usne,
Crvenilo mu još je nešto življe
Od onog na licu; baš je razlika
Ko između tamno i svijetlo crvene ruže.
(92, 3.5.119–122)²⁵

Jednako se tako čini da Rozalinda/Ganimed uvelike uživa bivajući “muški predmet Febine žudnje” (Traub, 1992: 124). Iako s prezirom odbija Febinu rastuću naklonost, taj su prezir i poruga toliko teatralni da se doima kao da on/a veoma uživa “u svojoj ulozi muškarca koji odbija” (Traub, 1992: 126):

Al, djevojko, upoznaj se i klekni,
Zahvali bogu s postom za tu ljubav.
Ko prijatelj u uho ću ti šapnut:
Na pazar brzo, slaba ti si roba!
(89, 3.5.57–60)

Zanimljivo je da upravo nakon lavine pogrda na svoj račun Feba objavljuje ljubav prema Rozalindi/Ganimedu: “Mladiću mili, ljepoto dana psuj me,/ Od snubljenja mu tvoja je psovka slađa” (90, 3.5.64–65). Valerie Traub nadalje pronicavo opaža revnost i užitak s kojima se Rozalinda/Ganimed upleće u odnos Febe i Silvija. On/a Silvija podvrgava “istančanom

²² Mnoge kritičarke i kritičari upozoravaju na upoznatost obrazovanih članova (i članica) renesansne publike s tim imenom i njegovim značenjem – Ganimed je, naime, bio Zeusov dječjački ljubavnik. I u razgovornom jeziku taj je izraz označavao “muškarca koji je predmetom muške ljubavi” (“the male object of male love”), pa je stoga njegova upotreba bila jednako razumljiva i “neobrazovanom” puku (Traub, 1992: 124–125).

²³ Pri citiranju drama navodim broj stranice hrvatskog izdanja, kao i čin, prizor i stih prema izvorniku. Kad citiram *Kako vam se sviđa* (*As You Like It*) koristim se prijevodom Slavka Ježića u izdanju Matice hrvatske.

²⁴ U izvorniku: “ability to hold in suspension a dual sexuality that feels no compulsion to make arbitrary distinctions between kinds of objects” (127). V. Traub smatra da je strukturalni princip *Kako vam se sviđa* odupiranje “utjelovljenju i fiksiranju na bilo koji oblik žudnje” (“works... against fixing upon and reifying any one mode of desire”, 129).

²⁵ U prijevodu se na žalost izgubila senzualnost stiha “A little riper and more lusty red” (3.5.120), koji je ovdje preveden kao “Crvenilo mu još je nešto življe”. Takvu interpretaciju također koristi i dalje razrađuje Denise A. Walen u analizi jedne druge ranonovovjekovne drame, Lylyove *Galateje*: “[o]pisivanje međusobne privlačnosti između dviju žena koja se temelji na ženstvenim osobinama jasno definira njihovu žudnju kao homoerotsku” (Walen, 2002: 424). Takvo se tumačenje, međutim, izvrgava opasnosti da lezbijsku žudnju svede na žudnju za “ženstvenošću”.

mučenju” čitajući pred njim Febino ljubavno pismo Ganimedu ne bi li “naglasila vlastiti pobjednički status muškarca-suparnika” (Traub, 1992: 126). “Osjećaj moći” koji doživljava kao muškarac toliko je snažan da se ne ustručava ni smjelo zatražiti od Silvija da Febi poruči: “reci joj ovo: Ako me ljubi, ja joj nalažem, neka ljubi tebe” (107–108, 4.3.70–71) (Traub, 1992: 126). Valerie Traub stiže do zaključka da homoerotska žudnja u *Kako vam se sviđa* “kruži od Febine žudnje za ‘ženstvenom’ Rozalindom/Ganimedom do Rozalindine/Ganimedove žudnje da bude ‘muževni’ predmet Febine žudnje” (Traub, 1992: 126).²⁶

Na sličan način u *Na Tri kralja* Viola/Cesario ulazi u erotsku interakciju i s Orsinom i s Olivijom. Očit je, međutim, kontrast između Orlanda i Orsina s obzirom na lakoću, odnosno nelagodu, s kojom pristupaju homoerotski obojenoj komunikaciji. Dok Orlando bez ustezanja prihvaća Ganimedov prijedlog da ga snubi onako kao što bi činio da je posrijedi Rozalinda, i to istog dana kad se sretnu u šumi, Orsino uporno traži da Viola u potpunosti poprimi žensku rodnu ulogu prije nego što je prizna svojom budućom suprugom, a svoje prihvaćanje suspreže do trenutka kad ponovno bude u “ženskoj” odjeći. Njegovo ustrajanje na oštrom razgraničenju između Cesarija, što će biti dokle god nosi “mušku” odjeću, i Viole, koja će prikladno odjevena “gospodarica/ Orsinu ćete biti i carica” (362, 5.1.873–876),²⁷ signalizira razinu tjeskobe koju Orsino osjeća pri pomisli da bi mogao aktivno željeti nekog tko je oboje ili pak klizi između te dvije točke.²⁸ “U onom smislu u kojem njegova tjeskoba *jest* žudnja, potiskivanjem vlastite homoerotičnosti Orsino djeluje analogno Antoniju”, liku koji je, čini se, otvoreno i isključivo homoerotski (Traub, 1992: 135, kurziv u izvorniku).²⁹

“Lezbijska” žudnja u toj se drami rađa trvenjem između Viole/Cesarija i Olivije, a njihov je odnos složeniji i bogatiji od onog Rozalinde/Ganimedea i Febe. U oba je odnosa, čini se, pokretačka sila drskost preodjevene junakinje, čije neuljudno ponašanje obilježava početak obiju interakcija. Upravo je bezobrazna karta za ulazak Viole/Cesarija u Olivijin dom:

Gospo, onaj se mladić kune da hoće s vama govoriti. Rekao sam mu da ste bolesni, a on će na to da mu je već poznato i da baš zato dolazi, da govori s vama. Rekoh mu da spavate, a on kao da je i to već prije znao pa je baš zato došao, da govori s vama.

(268, 1.5.135–140)

Olivija traži od Malvolija da opiše mladića, a on na to kaže da je “Vrlo nečovječan, gospo – hoće da govori s vama, pa htjeli vi ili ne htjeli” (268, 1.5.149–150). Takav opis golica Oliviju, stoga prima još jednoga Orsinova izaslanika upravo zato što je takvo ponašanje intrigira: “Čula sam da ste bili drski na mojim vratima, pa sam vas pustila preda se više zato da vam se divim, nego da vas slušam” (270, 1.5.190–191). Našavši se u društvu Olivije, Viola/Cesario ubrzo odustaje od konvencionalnih hvalospjeva svojstvenih (heteroerotskoj) petrarkističkoj poeziji³⁰ i usuđuje se prigovoriti Oliviji zbog odbijanja Orsinova udvaranja: “s nepravom sami sebe prisvajate

²⁶ U izvorniku: “circulates from Phebe’s desire for the ‘feminine’ in Rosalind/Ganymede to Rosalind/Ganymede’s desire to be the ‘masculine’ object of Phebe’s desire” (126).

²⁷ Poznati nerazmjer u recepciji (Shakespeareovih) komedija u odnosu na tragedije i povijesne drame potvrdio se i na banalnom primjeru potrage za hrvatskim prijevodom ovih dviju drama po zagrebačkim knjižnicama. Na policama prepunim *Hamleta* i *Otela* komedija nije bilo ni za lijek, pa sam na koncu bila prisiljena posegnuti za izdanjem bardovih komedija koje se svojedobno prodavalo uz dnevne novine. Tako je nesmiljen udar na hrvatsko izdavaštvo u konačnici potpomogao književnokritičku proizvodnju. *Na Tri kralja ili Kako hoćete (Twelfth Night; or, What You Will)* tako citiram prema (ipak, pouzdanom!) prijevodu Milana Bogdanovića u izdanju kuće Globus media d.o.o.

²⁸ U izvorniku “Orsino’s mistress, and his fancy’s queen” (5.1.876) Jan Kott nudi posve suprotno čitanje Orsinova govora, upozoravajući da se izraz “queen” upotrebljavao i u elizabetansko doba, kad je također označavao preodjevenog subjekta. Kott stoga taj stih iščitava kao nagovještaj Orsinove namjere da zadrži dvosmisleni erotizam između sebe i Viole/Cesarija, koja/i će u “ženskoj” odjeći biti mladić odjeven u djevojku (Kott, 1997: 161–162).

²⁹ U izvorniku: “[t]o the extent that his anxiety is desire, Orsino figures as the repressed homoerotic analogue to Antonio” (135).

³⁰ Na što mi je pozornost skrenuo rad Jami Ake.

– jer što imate zato da darujete, nemate zato da zadržite. Ali to nije sadržaj mog naloga. Nastavit ću svoj govor da vas proslavim” (270, 1.5.181–184). Potom traži da s Olivijom govori nasamo i da vidi njezino velom zakriveno lice. Čak i kad hvali Olivijinu vanjštinu, mlado biće pokazuje neuobičajenu smjelost i strogoću, pa se ne ustručava reći joj “odviše ste ponosni” (272, 1.5.240) ili pak ustvrditi:

Najokrutnija ste
Vi, gospo, žena, ako čare te
Ponesete i u grob sa sobom
Ne ostavivši svijetu otisak.
(272, 1.5.231–233)

Nastup Viole/Cesarija veoma podsjeća na držanje Rozalinde/Ganimedea u razgovoru s Febom i Silvijem, i tonom i sadržajem. I Feba je okarakterizirana “oholom” i “naduvenkom” zbog otresanja na muškarca koji je voli (89, 3.5.40,45), ali zadobiva puno grublju pokudu od Olivije. Smjelost s kojom Viola/Cesario kudi Oliviju daleko je od okrutnog prezira s kojim se Rozalinda/Ganimed obraća Febi, pa se vrijedi zapitati odakle toliki nerazmjer u postupanju s tim dvjema ženama. Ono na što preobučene junakinje najviše svraćaju pozornost jest fizički izgled dviju žena, što otkriva značajnu razliku između Febe i Olivije. Rozalinda/Ganimed ne može se načuditi Febinu odbijanju Silvija:

Zašto, premda ružna,
(Jer, vjere mi, u tebi to tek vidim,
Bez svijeće što, u mraku, smije leći)
Ti smiješ biti ohola i tvrda?
(89, 3.5.37–40)

Vrhunac je Rozalindina/Ganimedova prezira prema Febi usporedba potonje s robom na tržnici: “Tek običnu u tebi vidjet mogu / Na rasprodaju robu” (89, 3.5.42–43), nakon čega slijedi savjet: “Na pazar brzo, slaba si ti roba!” (89, 3.5.60). Olivijino se lice, međutim, slavi puno laskavijim opisom:

Ljepota je nepatvorena to,
Rumenilo i bjelilo je njoj
Tek nježna, vješta ruka prirode
Bojadisala.
(272, 1.5.229–230)³¹

Glavna karakterna mana koja se pripisuje objema ženama njihov je tobožnji ponos; obje odbijaju udvaranje (navodno) čestitih muškaraca koji ih vole.³² Prosuđivanje žena na temelju izgleda i raspoloživosti muškarcima tradicionalno je muški kut gledanja, koji prerusena junakinja spremno preuzima.³³ Kriteriji koje Viola/Cesario i Rozalinda/Ganimed koriste pri prosudbi žena, kao i njihovo držanje (bezobračina, drskost, podrugljivost), čine ih vrlo “muževnima” u pristupanju ženama. I Feba i Olivija na takav nastup reagiraju

³¹ I Olivijino je tijelo pretvoreno u robu, no ona je ta koja bira i odmah potom razara spomenutu metaforu, čemu se vraćam kasnije.

³² Olivija bolje prolazi zato što može navesti dobar razlog za odbijanje Orsinove naklonosti (oplakivanje bratove smrti), dok Feba nema sličan izgovor. Viola/Cesario usto mora poštovati Olivijin status grofice, dok si Rozalinda/Ganimed može priuštiti da s pastiricom Febom razgovara kako god želi.

³³ Belsey pokušava ublažiti oštrinu “pogrda usmjerenih na žene” koje preodjevene junakinje spremno upućuju ženskim likovima u objema dramama tako što propituje identitet govornice/ka. Ona se zauzima za priznavanje “svojevrnsne autonomije” glasu Ganimedea (a tako i Cesarija), što postaje moguće “ako zamislimo muškoga glumca kako glumi tu ulogu” (Belsey, 1986: 183). “Vizualno i po sluhu”, dakle, glumac mladić “ostavlja pitanje neriješenim” (183), zbog čega je moguće uvredljive stavove o ženama pripisati Ganimedu, a ne Rozalindi. Belsey dodatno podupire svoj argument pozivanjem na narativni izvor *Kako vam se sviđa*, Lodgeovo djelo *Rosalind*, koje prerusenu junakinju identificira kao Ganimedea, a ne kao Rozalindu. S tog bi gledišta stoga bilo moguće ustvrditi da Viola i Rozalinda preuzimaju “muški” kut gledanja zbog toga što glume muškarce, zbog čega njihovo vrednovanje žena nužno slijedi “muške” kriterije.

zaljublivanjem. Za svoga prezirnog govora Febi i pastiru Rozalinda/Ganimed primjećuje Febinu rastuću naklonost i kaže “ona će se zaljubiti u moju srdžbu”, što se doista i dogodi (90, 3.5.67). A upravo se na kraju već opisanoga prvog susreta između Olivije i Viole/Cesarija Olivija počne zaljubljavati u drznicu/ka Violu/Cesarija. “Kolik rug / Proviruje mu milo kroz taj bijes / I prezir usta njegovih”, Olivija će poslije uskliknuti (310, 3.1.146–147), jasno pokazujući koliko je privlači (i) prezir iz usta Viole/Cesarija.³⁴ Čini se stoga da je upravo “muževnost” preodjevenih junakinja ono što privlači žene, što postaje bjelodano kad se njihov nastup usporedi s nastupom muškaraca koji neuspješno snube Oliviju i Febu.

Mnogo je kritičarki i kritičara već komentiralo Orsinovu “feminiziranost” iščitanu iz “troma djelovanja i naglašeno dvorskog načina izražavanja” (Traub, 1992: 135). Jami Ake izruguje se vojvodinu “samodovoljnom” petrarkističkom diskurzu i “smiješnom uvjerenju da će njegov petrarkistički tekst poslije slušanja raspirati strast u voljene žene” (Ake, 2003: 376). I Olivija se ruga takvom govoru; pripremajući se saslušati Orsinovu “poruku” (271), to jest u originalu “text” (1.5.212,215), odlučuje ispuniti zahtjev njegova izaslanika i podiže veo s lica uz riječi “dići ćemo zastor i pokazati vam sliku” (272, 1.5.224). Nakon što je Viola/Cesario ukori jer odbija “[ostaviti] svijetu otisak” (272, 1.5.233), ona predlaže izradu “inventar[a] svoje ljepote” – “item dvije prilično crvene usnice, item dva siva oka s vjeđama, item vrat, brada itd.” (272, 1.5.235–238). Ake upozorava da je time Olivija sarkastično preduhitrla petrarkističku konvenciju što “pokušava ovladati prijetnjom ženske erotske moći preko poezije koja komada žensko tijelo i ušutkava njezin glas” (379).³⁵ Olivija tako “komada petrarkističku retoriku” (379) i razotkriva odsuće referenta kao njezin sastavni dio, demonstrirajući kako se konvencijama soneta može “prkositi namjernim bezličjem” koje žene navlače na sebe (Schalkwyk u Ake, 2003: 379).³⁶ Promotrimo li pažljivije *Kako vam se sviđa*, otkrit ćemo da i Feba parodira ljubavne stihove koje joj upućuje Silvije:

U očima mi – veliš – leži smrt;
To lijepo je i vjerojatno zbilja,
Da oči – te krhke i tako nježne stvarce
Pred sunčanim što sklapaju se praškom –
I krvnici i tirani mogu bit!
Sad gledam u te s cijelim svojim srcem,
Pa mogu li, nek usmrte te oči;
Daj hini nesvijest; hajde, padaj dolje!
A ne možeš li, stidi se, da, stidi,
I ne laži, da oči mi smrt nose.

(87–88, 3.5.10–19)

I Feba, dakle, ismijava konvencionalnu ljubavnu poeziju kakvu joj upućuje Silvije. On spremno trpi njezinu porugu i traži samo samilost, zbog čega ga Rozalinda/Ganimed naziva ludom: “Od ljubavi izgubio si pamet” (105, 4.3.22–23). Ako se u ranom novom vijeku “feminiziranost” u muškaraca uistinu smatrala povezanom s “neumjerenom heteroseksualnom požudom”

³⁴ U izvorniku: “O! what a deal of scorn looks beautiful / In the contempt and anger of his lip” (3.1.146–147).

³⁵ U izvorniku: “attempts to master the threat of female erotic power by means of a poetry that dismembers the female body and silences her voice” (379).

³⁶ U izvorniku: “Olivia dismembers the Petrarchan rhetoric in prose” (379). David Schalkwyk Olivijin postupak opisuje kao “the way in which the sonnet’s conventional blazon may be outfaced by the deliberate facelessness that the [onstage] women assume towards it” (prema Ake, 2003: 379).

(Traub, 1992: 134), tada je moguće ustvrditi da je snažna privlačnost prema Oliviji i Febi prikazana kao razlog Orsinove i Silvijeve “feminiziranosti”. Posljedično, oni nisu dovoljno “muževni” da bi pobudili ljubav ili divljenje u svojih odabranica, dok žene u “muškoj” odjeći postaju nositeljice “muževnosti”, doimajući se “muževnijima” od muškaraca. “Kada moraš biti plijen, / Zar nije bolje da pred lava paneš / No pred vuka?” (309, 3.1.129–130), uskliknula je Olivija, zaljubivši se u Violu/Cesarija nakon što je uspješno odbijala Orsina. Na prvi bi se pogled moglo činiti da takvo tumačenje nanovo uspostavlja svojevrsnu heteroseksualnost kao dominantni oblik žudnje, u istom dahu u kojem je dovodi u pitanje uvođenjem ženske homoerotske žudnje. No, takav bi zaključak podrazumijevao redefiniranje lezbijstva u žudnju za ženstvenošću, a ne za drugim ženama. Tako bi se također previdio stupanj rodne subverzije u samom tekstu. Kao što je Judith Butler istaknula govoreći o butch/femme dihotomiji zamjetnoj u nekim lezbijskim vezama, činjenica da biološke žene mogu biti muževne razotkriva proizvoljnost veze između muškaraca i muževnosti, i pokazuje “da su i takozvani originali, muškarci i žene unutar heteroseksualnog okvira, na sličan način konstruirani i performativno uspostavljeni”, odnosno da je muževnost (baš kao i ženstvenost) izvedba koja se udomaćuje ponavljanjem (Butler, 2005: 185).³⁷ Ako muževnost nije nužno u vezi s biološkim spolom, tada žudnju za muževnošću ne možemo, dakle, svesti na žudnju za muškarcima.³⁸ Erotska dinamika između tih ženskih likova na relaciji ženstveno – muževno tako prije propituje modus operandi heteroseksualnosti nego što potvrđuje njen primat.

Valjalo bi još napomenuti da se interakcija između Olivije i Viole/Cesarija ne može svesti na Olivijino izražavanje žudnje koju osjeća, a što nailazi na odbijanje Viole/Cesarija; takav opis ne bi točno prenio sve nijanse njihove komunikacije. Prvi susret preodjevene junakinje i mlade grofice završava Olivijinim priznanjem “ko da osjećam, / Gdje čari mi se tog mladića krišom, / Neopaženi krađu u oči” (275, 1.5.286–288), čemu prethodi govor Viole/Cesarija koji neke kritičarke iščitavaju kao pokušaj zavođenja Olivije, i koji navodno sadrži zasade “‘lezbijske’ poetike” (Ake, 2003: 375). Nakon neuspješna pokušaja da u Orsinovo ime zavede Oliviju s pomoću dvorske poezije, Viola/Cesario izjavljuje da, kada bi je sam/a ljubio/la “S toliko žara”, ne bi prihvaćao/la odbijanje (273, 1.5.254).

Olivija: Pa što biste
Učinili?

Viola: Pred vašim vratima
Načinio bih sebi kolibicu
Od vrbe, pa bih svoju dušu iz kuće
Dozivao – i pjesme ponizne
O prezrenoj bih piso ljubavi
I glasno pjevao do u gluho doba –
I vaše ime ja bih vikao,
Te bregovi bi odjekivali,
A brbljavi bi zrak ponavljao:
“Oj, Olivija!” Svi elementi bi
Zemaljski vas i zračni smetali
Dok ne biste se smilovali na me.

(273, 1.5.257–266)

³⁷ Iako su te postavke prvobitno iznese u knjizi *Nevolje s rodnom*, ovdje koristim sažetak same Judith Butler u jednom kasnijem djelu jednostavno zato što mi je razumljiviji.

³⁸ Ako je ne vezemo uza spol, muževnost (i ženstvenost) nije potrebno stavljati u navodne znakove.

Ake ističe kako Viola/Cesario Oliviju ne snubi jezikom koji je sličan Orsinovu, nego “kreira pastoralnu poetiku” koja se pokazuje kudikamo učinkovitijom u buđenju ženske žudnje (Ake, 2003: 381–382). Takva poezija ne treba posrednike, bili to glasnici bio to sam pisani jezik (on/a bi pjevao/la o svojoj ljubavi), nego je puno neposrednija i osobnija (Ake, 2003: 381). Ovog puta ne zaziva se Olivijino fizičko biće, nego njezina “duša”; nema nabranjanja ženskih dijelova tijela kao što je to slučaj u petrarkističkoj poeziji kojoj je “svrha predstavljati je, nadomjestiti i staviti u optjecaj”, pa Olivija ostaje “čitava, prepoznata, prisutna” (Ake, 2003: 381).³⁹ Ta nova, “lezbijaska”, poetika izrazito je ženska, smatra Ake, i odmak je od “preostatka muškoga glasa” kojim se Viola/Cesario dotad služio/la (Ake, 2003: 379).⁴⁰ Citirani govor simbolizira “ženstvenu” stranu Virole/Cesarija. Budući da je sastavni dio prizora koji prikazuje prvi susret nje(ga) i Olivije – a koji završava Olivijinom objavom ljubavi – nemoguće je začetak Olivijine žudnje ograničiti isključivo na “muževni” nastup kakav Viola/Cesario zauzima prije okretanja takvom “ženstvenijem” poetskom diskurzu. Posljedično bi se moglo ustvrditi da Oliviju privlači i “muževna” i “ženstvena” strana Virole/Cesarija, što njezinu žudnju čini složenom i dinamičnom.

Preodjevena junakinja i njezina/njegova ograničenja

Olivija: Kad posljednji ste put me ono vi
Očarali, ja poslah za vama
Prstenak – pa sam tako prevarila⁴¹
I sebe, slugu svog, a – strah me – i vas.
(308, 3.1.111–114)

Ako je, kako tvrdi Traub, lik preodjevene junakinje renesansnu publiku asociirao na obličje monstrozne tribade i popratnu “zloporabu” ženskog tijela, tada je bilo nužno uposliti razne narativne strategije kako bi se junakinja učinila prihvatljivom. Samo je preodijevanje istodobno omogućavalo izražavanje ženske homoerotske žudnje i ujedno “štit[lo] likove od neprijateljstva uperenog na homoerotiku u nefikciji, budući da se privlačenje moglo opravdati kao rezultat pogreške, a ne namjere” (Walen, 2002: 412).⁴² Pripisivanje Olivijine i Febine žudnje zabuni u identitetu predmeta žudnje micalo je “krivnju” s likova uključenih u razmjenu “lezbijске” žudnje, a renesansnoj se publici nudio “benigan i stoga prihvatljiv” prikaz takve žudnje (Walen, 2002: 412). Ženska je publika tako dobila priliku posredno sudjelovati u homoerotskoj razmjeni bez popratnog rizika. Još jedna dramaturška strategija koja je za zadaću imala raspršiti tjeskobu vezanu uza seksualni kontakt među ženama bila je “stvoriti iščekivanje ženske homoerotike, ali

³⁹ U izvorniku: “she would not reduce Olivia to a written text designed to represent, replace, and circulate her. Rather, Olivia remains whole, identified, present” (381).

⁴⁰ U izvorniku “residual male voice” (379). Takva poetika zatim uzrokuje ponašanje kakvo si nedostižna i pasivna djeva koju slavi sonet ne može priuštiti. Olivija smišlja priču i Violi/Cesariju šalje prsten; žudnja kakvu nije mogla izazvati “u cijelosti maskulina i izrazito neteatralna” petrarkistička poezija navodi Oliviju na “svjesnu teatralnost” (Ake, 2003: 386).

⁴¹ U izvorniku “so did I abuse / Myself, my servant, and, I fear me, you” (3.1.113–114, kurziv moj). “Abuse” ili “zloporaba” termin je koji se u medicinskom diskurzu ranog novog vijeka koristio za opis seksualnih radnji u koje su se žene upuštale s drugim ženama, a koje su uključivale nadraživanje klitorisa.

⁴² Marginalizacija Antonija pred sam kraj drame djelomično proistječe iz činjenice da u njegovoj žudnji za Sebastianom nema olakšavajućih okolnosti, s obzirom na to da nema zabune oko Sebastianova spolnog identiteta.

uskratiti njegovo postvarenje” (Walen, 2002: 412).⁴³ U Shakespeareovim dramama nema mjesta konzumaciji ženske homoerotske žudnje; takva je žudnja, osim toga, uvijek prikazana jednostranom i nikad (otvoreno) uzvraćena (Walen, 2002: 421).⁴⁴ To je slučaj i u *Kako vam se sviđa* i u *Na Tri kralja*, gdje se žene koje žude za prerušenom junakinjom susreću s odbijanjem i prezirom. Tako, na primjer, u prizoru u vrtu (treći čin) svjedočimo Olivijinim dirljivim izljevima ljubavi koji nailaze na suzdržanost i odbijanje Viole/Cesarija:

Olivija: O, tako meni cvijeća proljetnoga
I djevičanstva i poštenja moga,
Cesario, premda ponosan si hudo,
Ja ljubim tebe bezumno i ludo.⁴⁵
(310, 3.1.150–153)

Viola: O – tako meni nevinosti mlade,
Tek jednu ljubav moje srce znade,
A ta ni jedne tiče se žene
I neće nikad – doli samo mene.
(310, 3.1.158–161)

Viola/Cesario pokušava obeshrabiliti Oliviju tako što “aludira na vlastiti ženski identitet” (Walen, 2002: 420), pazeći da u cijeloj stvari ostane nevinna. Također psuje svoju preoblaku:

Jadna gospo,
Da ljubiš sanak, bolje bi ti bilo!
O preoblako, ti si opasna
I mnogo može lukav dušmanin
U tebi. (...)
Al kakvim to uroditi će rodom?
Gospodar moj je ljubi od srca,
A ja sam bijedna nakaza toliko
U nj zaljubljena, koliko se ona
U mene varkom kanda zagledala.
(279, 2.2.24–33)

⁴³ U izvorniku: “playwrights construct an expectation of female homoerotics but deny its fulfillment” (412).

⁴⁴ Ne i u *Galateji*, gdje dva ženska lika, oba preodjevena u muškarce, jedna drugoj uzvraćaju osjećaje čak i nakon otkrića njihova “pravoga” spolnog identiteta (Walen, 2002: 423). U fascinantnom raspletu Venera obećava da će jednu od djevojaka pretvoriti u dječaka kako bi njihov brak bio moguć, a njihova ljubav legitimna. Ipak, promjena spola nije dio dramskog teksta, pa tako ni konzumacija te ljubavi.

⁴⁵ Dirljivost i gorljivost ovih stihova teže je, doduše, očitati iz hrvatskog prijevoda, pa ih navodim i prema izvorniku: “Cesario, by the roses of the spring, / By maidhood, honour, truth, and every thing, / I love thee so, that, maugre all thy pride, / Nor wit nor reason can my passion hide” (3.1.150–153).

Ovaj govor artikulira dominantni diskurz svog doba o tribadizmu i sodomiji (Traub, 1994: 70), i tako izričito osuđuje žensku homoerotiku kakvu utjelovljuje tribada.⁴⁶ U *Na Tri kralja* artikulacija ženske homoerotske žudnje pobuđuje toliku tjeskobu da je u pitanje dovedena sama sigurnost transgresivne junakinje. U prizoru orkestriranog dvoboja u trećem činu, Violi/Cesariju “prijeti uništenje” (Traub, 1992: 132). Iako je dvoboj dio komičnog raspoloženja, Viola/Cesario ne zna da je žrtva psine koju je smislio vitez Toby i osjeća stvaran strah: “Pomozi mi, Bože! Samo malo pa ću im reći, koliko mi treba do muškarca” (328, 3.4.286–287) ili, u izvorniku, “how much I lack of a man” (kurziv moj). Taj prizor podsjeća na “nedostatak” (“lack”) Viole/Cesarija, i time ponovno uspostavlja razliku između spolova (Traub, 1992: 132). Takvo tumačenje podupire odabir falusnog oružja, mača, kao oružja koje Viola/Cesario treba izvaditi i upotrijebiti, a budući da ne može izvesti ulogu kako treba, on/a ne uspijeva reproducirati konvencionalnu muževnost pa je označena kao “žensko”. Istovremeno se, međutim, iznova pokazuje da muževnost proistječe iz “posebne vrste izvedbe radije nego ikakve biološke opreme... sugerirajući u kolikoj je mjeri rod protetski” (Traub, 1992: 132).⁴⁷ Valerie Traub tvrdi da se u toj “točki pritiska na značenje roda napušta igra (drama) erotske raznolikosti”,⁴⁸ što se poklapa s ulaskom Antonija (Traub, 1992: 132). Njegov ulazak “uprizoruje središnji transfer u tekstu” jer se na njega usmjerava i u njemu koncentrira homoerotičnost svih ostalih likova – Viole/Cesarija, Olivije, Orsina i Sebastiana (Traub, 1992: 133).⁴⁹ Valerie Traub, međutim, ne razrađuje potpuno poruku što je sadržaj taj prizor i propušta uočiti obustavu (homo)erotske slobode već tijekom same scene dvoboja. Naime, opasnost s kojom se za dvoboja suočava Viola/Cesario nije samo opasnost mogućeg ozljeđivanja već i prijetnja razotkrivanja – uvjetno rečeno – njezina pravog statusa. Kad ona – jer ova izjava inzistira da je riječ o “njoj” – kaže: “Samo malo pa ću im reći, koliko mi treba do muškarca”, njezin je spolni identitet opisan kao tajna. Rečenica podrazumijeva da bi je odavanje te tajne spasilo, no moguće je upravo to razotkrivanje smatrati glavnom prijetnjom Violinu/Cesarijevu integritetu. Zbog čega bi to otkriće bilo toliko opasno? Odgovor se nalazi u mjestu koje scena dvoboja zauzima u cjelokupnom tekstu. Ona je, naime, smještena neposredno nakon emocionalno intenzivne epizode u vrtu, gdje Olivija Violi/Cesariju otkriva svoju ljubav i dirljivo nudi svoje srce. Ta bi se epizoda prema tome mogla smatrati kulminacijom homoerotske tenzije između te dvije žene. I ovdje se, kao i za njihova prvog susreta, intimnost razgovora pojačava Violinim/Cesarijevim ustrajanjem da s Olivijom govori nasamo, čemu svjedoče upravo oni likovi koji potom namještaju dvoboj. Kad se uzme u obzir tempiranje dvoboja, postaje jasno da se njime manifestira kulturna tjeskoba stvorena odnosom te dvije žene te da služi kao podsjetnik Violi/Cesariju, a jednako tako i publici, da takva ljubavna igra ne može proći bez ozbiljnih posljedica.⁵⁰ Viola/Cesario možda se stoga ne boji toliko fizičkog ozljeđivanja koliko interpretacije svog odnosa

⁴⁶ Žene koje su željele druge žene i koje su ulazile u seksualni kontakt s drugim ženama nisu se, međutim, nužno poistovjećivale s terminom “tribada”. V. Traub upozorava da se pojam sodomije u šesnaestom stoljeću vezao uz krivovjerje i izdaju, pa su “muškarci koji su se upuštali u homoerotske aktivnosti takve osude redovito odvajali od značenja koja su pridavali vlastitom ponašanju” (Traub, 1992: 106). Moguće je, stoga, da su se renesansne žene upuštale u “lezbijske” spolne odnose, a da su mirne duše slušale (i prihvaćale) osudu tribada (žena čudovišnog tijela, “bijednih nakaza”).

⁴⁷ U izvorniku: “masculinity... depends on a particular kind of performance rather than any biological equipment... suggest[ing] the extent to which gender is prosthetic” (132).

⁴⁸ U izvorniku “the play of erotic difference” (132).

⁴⁹ U izvorniku: “His entrance at this moment enacts the central displacement of the text” (133). Opasnost koja vreba na ulicama Ilirije i prijeti Antoniju postaje tako metafora za opasnost koja ide pod ruku s isključivo homoerotskom žudnjom (132–133).

⁵⁰ Lada Čale-Feldman i u “borbenom okršaju s muškarcem” i u “ljubavnom susretu sa ženom” u Shakespeareovoj, ali i jedinoj Držičevoj drami s preobučenom junakinjom vidi “iskušenja”, koja bi [junakinje] razotkrice[m] mogla lišiti zaštitničkog okrilja dvostrukoga, žensko-mušškoga identiteta” (Čale-Feldman, 2001: 135).

s Olivijom u svjetlu njezina primarnoga rodnog identiteta. To je razlog zašto ta tjeskobna scena ima reakcionaran učinak na dotada slobodan protok erotske energije. Traub koristi scenu dvoboja kao jedan od argumenata za tvrdnju da erotska razigranost *Kako vam se sviđa* u *Na Tri kralja* popušta pred homoerotikom koja je “tjeskobna i usiljena” (Traub, 1992: 123).⁵¹ Tvrdnju podupire i usporedba veoma različitih reakcija Orlanda i Orsina na komunikaciju s neodređenim/dvosmislenim erotskim nabojem. Dramski tekst uistinu nudi vrlo eksplicitne i snažne homoerotske situacije (razgovori Viole/Cesarija i Olivije, kao i Antonija i Sebastiana), no to, čini se, izaziva toliko jaku nelagodu da tekst na koncu kapitulira pred “institucionalnom heteroseksualnošću i generacijskim kontinuitetom” koji se osigurava “doličnim” heteroseksualnim sparivanjem i brakom (Traub, 1992: 123).⁵² Traub smatra da očitovana tjeskoba “nije [strah] od homoerotike kao takve”, nego od isključive homoerotičnosti koja u konačnoj instanci ne rezultira reprodukcijom (123).

“Lezbijska” žudnja u istospolnim ženskim prijateljstvima

Preodijevanje ženskog lika nadovezano na liječnički diskurz i njegovu konstrukciju tribade nije, međutim, jedini signal homoerotske interakcije među ženama renesansne drame (Traub, 2001: 249). Uz njega, V. Traub prepoznaje i izdvaja “literarno-filozofski diskurz idealiziranog prijateljstva” ili *amicitie* (249). Idealizirano žensko prijateljstvo pojavljuje se u nizu Shakespeareovih drama, gdje par konvencionalno “ženstvenih” ženskih likova pokazuje duboku međusobnu privrženost.⁵³ U *Kako vam se sviđa* odnos Celije i Rozalinde već se na samom početku opisuje kao iznimno prislan i pun ljubavi (“Nikada se dvije žene nisu tako ljubile kao one” [12, 1.1.108]), a ljubav između dvije sestrične da “Još jača im je od sestrične veze” (27, 1.2.261).⁵⁴ Obje izjave daju naslutiti da je ljubav Celije i Rozalinde pomalo nesvakidašnja jer “premašuje ugovorene granice ženskog zajedništva” (Tvordi, 1999: 118),⁵⁵ no erotski naboj takvih odnosa u književnokritičkim radovima često prolazi potpuno nezapažen. Podvrgne li se, međutim, jezik prisnoga ženskog prijateljstva pobližoj analizi, postaje razvidno da je “prvotno erotsko ulaganje” tih žena u onu drugu, jer je u upotrebi jezik koji je “erotski jednako snažan kao bilo što izgovoreno u heteroseksualnim trenucima” (Traub, 1994: 71).⁵⁶ Celija, primjerice, ovako oslikava svoju povezanost s Rozalindom:

... mi spavale smo skupa,
I učile se, igrale se, jele;
Kud išle smo, ko labudi Junone,
Nerazdvojno i zajedno smo išle.
(31, 1.3.70–73)

⁵¹ Walen ujedno naziva *Na Tri kralja* “najtjeskobnijom od svih [ranonovovjekovnih] drama s preodijevanjem”, upravo zbog ranjivosti Viole/Cesarija “za njezina intimnog dijaloga s Olivijom” (Walen, 2002: 429).

⁵² “The homoerotic energies of Viola, Olivia, and Orsino are displaced onto Antonio, whose relation to Sebastian is finally sacrificed for the maintenance of institutional heterosexuality and generational continuity” (123).

⁵³ Osim u *Kako vam se sviđa*, blisko prijateljstvo među ženama prikazano je u *Snu ivanjske noći* i *Dva veronska plemića*.

⁵⁴ U izvorniku “dearer than the natural bond of sisters” (1.2.261), dakle jača od prirodne sestrične veze.

⁵⁵ “Celia’s and Rosalind’s love for one another surpasses the accepted boundaries of communion between women” (118).

⁵⁶ U izvorniku: “initial erotic investment”; “Celia’s speeches to Rosalind are as erotically compelling as anything spoken in the heterosexual moments” (71).

Uspoređujući njihov odnos s labudovima koji druga, tj. družicu biraju za cijeli život, Celija sugerira da su ona i Rozalinda “sjedinjene u trajnoj zajednici”, možda čak doživotnog trajanja (Tvordi, 1999: 118). Takvo čitanje podupire i Celijino zazivanje božice braka Junone, čime se tom ženskom prijateljstvu dodjeljuje legitimitet bračne zajednice (Traub, 2001: 257). Celijin melankolični govor nešto kasnije u tekstu dodatno crpi iz bračnog diskurza:

Dakle Rozalindu ljubav
Ne uči, da smo ja i ona jedno?
Zar da se damo rastaviti, mila?⁵⁷
(32, 1.3.93–95)

Valerie Traub u Celijinim riječima primjećuje odjeke anglikanskoga bračnog obreda: “Koga Bog spoji, neka čovjek ne razdvoji”,⁵⁸ pa traži da se odnos Rozalinde i Celije shvati “analognim braku po emocionalnoj dubini i fizičkoj bliskosti” (2001: 257).⁵⁹ Celija njihov odnos predočuje putem sjedinjenosti kakva je tradicionalno rezervirana za bračni par, a upravo je taj erotizirani jezik “ključan pri otkrivanju erotskog aspekta ženskih zajednica” (Tvordi, 1999: 115). Jedan od razloga zašto se suptilni erotizam bliskih ženskih prijateljstava u spomenutim dramama često ne uočava jest “stoga što opipljiva ‘ženstvenost’ tih likova zasjenjuje... erotizam koji se jasno razaznaje u njihovu jeziku žudnje” (Traub, 1994: 80).⁶⁰ Važno je primijetiti da oba citata pripadaju Celiji, “ženstvenijoj” ženi u paru, a izgovorene su prije Rozalindina preodijevanja u “mušku” odjeću. Drugim riječima, ta svjedočenja ljubavi i požude ne trebaju preobučenu junakinju, iako pri proučavanju ženske homoerotike u ranonovovjekovnim dramama kritičarsko oko obično daje prednost liku koji se ogrješuje o konvencionalne rodne uloge. “Ženstvena” Celija “daje glas homoerotskoj žudnji” (Traub, 1994: 71),⁶¹ dok je Rozalinda uglavnom nijema primateljica.⁶² Rozalindin muk i Celijinu tužaljku V. Traub smatra pokazateljima ustrajnosti teksta u uobličavanju “raskida ženskog zajedništva” (1992: 72).⁶³ Tako što usmene izraze ženske homoerotske ljubavi prenose isključivo u “elegijskom modalitetu”,⁶⁴ ranonovovjekovni tekstovi homoerotsku žudnju među ženama prikazuju kao već završenu, “uvijek već dio prošlosti” (Traub, 1994: 72). Tako pjesnici muškarci prijetnju ženske homoerotike istodobno “priznaju i *nadvladavaju*” (72, kurziv u izvorniku). Iako obostrana, takva žudnja nužno sadrži “implicitnu asimetriju moći”: žena koja svojom šutnjom negira vezu u položaju je veće moći (72). Njezino nijekanje “emocionalnih potraživanja” one druge ono je što tu žudnju smješta u prošlost, a ne bilo kakvi postupci muških likova (72). Tako se žensko-ženska ljubav prikazuje “ne samo kao uvijek već izgubljena nego i uvijek suočena s *izdajom*” koja nastupa ulaskom ženika za onu koja je u homoerotskom odnosu primala (72, kurziv u izvorniku).

⁵⁷ U izvorniku: “Rosalind lacks then the love / Which teacheth thee that thou and I am one: / Shall we be sunder’d? shall we part, sweet girl?” (1.3.93–95).

⁵⁸ “Those whom God hath joined together, let no man put asunder” (257).

⁵⁹ U izvorniku: “analogous in its emotional intensity and physical closeness to marriage” (257).

⁶⁰ U izvorniku: “because palpable ‘femininity’ of these characters blinds us... to the eroticism evident in their language of desire” (80).

⁶¹ U izvorniku “the enunciator of homoerotic desire” (71).

⁶² Tvordi smatra da preodjevena junakinja prije svega služi kao katalizator *muške* homoerotske žudnje, a da je znatno manje važna pri proučavanju ženske homoerotike. Ona svraća pozornost na činjenicu da su u obje drame upravo prerusene junakinje one koje idu za heteroseksualnim odnosima koji “djeluju ograničavajuće i za njih same i za druge žene”, i koji dovode do razvrnuća “homosocijalne ili homoerotske ženske zajednice” između Olivije i Marije u *Na Tri kralja* i Rozalinde i Celije u *Kako vam se sviđa* (1999: 115). Kao što oštromno ističe Jean Howard, “politička prijetnja ženske bune u tekst ne ulazi s Violom... nego s Olivijom, likom čija se seksualna i gospodarska neovisnost ironijski obuzdava *uz pomoć* preobučene Viole” (“the political threat of female insurgency enters the text not through Viola... but through Olivia, a figure whose sexual and economic independence is ironically reined in *by means* of the cross-dressed Viola”, Howard prema Tvordi, 1999: 128, kurziv u izvorniku).

⁶³ U izvorniku “the divorce of female unity” (72).

⁶⁴ U izvorniku “an elegiac mode” (72).

Takvo, donekle sentimentalno, tumačenje odnosa Celije i Rozalinde protutežu nalazi u kudikamo prozaičnijem pristupu Jessice Tvordi. Za Tvordi, Celija je manipulativna i emocionalno zahtjevna osoba koja koristi razliku u moći između sebe i Rozalinde. Naime, iako su Celija i Rozalinda sestrične i pripadaju istoj klasi, Celijin je otac vladar kraljevstva koje je prije toga pripadalo njegovu bratu, Rozalindinu ocu, kojeg je on zbacio s trona i protjerao iz zemlje. Rozalindu je pak vojvoda-uzurpator zadržao kako bi pravila društvo njegovoj kćeri. Budući da ovisi o dobroj volji Celije i njezina oca, Rozalinda ne može potpuno slobodno odlučivati o prirodi svoje veze s Celijom. Te činjenice traže da Rozalindinu šutnju razmotrimo s obzirom na njezinu *nemogućnost da odbije* Celijinu ponudu. Za razliku od Traub, Tvordi ne vjeruje da je odnos dviju žena simetričan, nego, upravo suprotno, smatra da je zbog postojeće hijerarhije “usiljen” (118). Napokon, slika njihove ljubavi kao “duboko odane, pune ljubavi, i potpuno uzajamne” kakvu stvara govor “mi spavale smo skupa”, Celijino je viđenje njihova odnosa (Tvordi, 1999: 117). Celija, međutim, ubrzo postaje svjesna raskoraka između svojih i Rozalindinih osjećaja, i prigovara “vidim da me ti ne ljubiš toliko, koliko ja tebe ljubim” (15, 1.2.6–7). Tvordi čak optužuje Celiju da se ne ustručava “iskoristiti svoju političku moć kako bi prevladala jaz između svojih i Rozalindinih žudnji” (119). Kad Rozalindi obećava “ono što je [moj otac] uzeo tvome ocu silom, ja želim da ti vratim u ljubavi” (15, 1.2.17–19), ona se cjenka svojom političkom moći “u zamjenu za Rozalindinu ljubav” (119). Za Tvordi je Celijin otvoreni nedostatak zanimanja za muškarce samo još jedan manipulativni manevar kojemu je cilj zadržati Rozalindu za sebe. Kad Rozalindi savjetuje “ozbiljno se nemoj ni u koga zaljubiti” (16, 1.2.25),⁶⁵ Celija joj zapravo daje “pokrivenu direktivu” koja ima osigurati Rozalindinu pokornost (119). Takvo rezoniranje dobiva na težini kad se uzme u obzir da progon s dvora drastično mijenja dinamiku njihova odnosa jer se Rozalinda emocionalno usredotočuje na Orlanda, što pokazuje da je ta ženska zajednica “u cijelosti ovisila o ostanku na dvoru”, to jest domeni pod Celijinom kontrolom (Tvordi, 1999: 120).⁶⁶

Nesuglasje dviju kritičarki u doživljaju Celijina i Rozalindina odnosa odražava se i na percepciju subverzivnog potencijala “femme/femme” veze. Valerie Traub smatra da neizbježan raskid homoerotske zajednice “ženstvenih” žena u tijeku drame nije prikazan kao preduvjet psiho-seksualnog razvoja, nego je posrijedi “ekonomski, politički imperativ” braka i reprodukcije (Traub, 1994: 72–73). Kao dokaz navodi nedostatak animoziteta unutar samih drama prema formiranju takvih zajednica u djetinjstvu i ranom mladenaštvu. Zapravo, takva žudnja postaje važna “tek kad nastupi vrijeme za provedbu patrijarhalnog imperativa reprodukcije”, to jest stupanjem u dob koja se smatra pogodnom za udaju (78). Uspoređan “izostanak galame” oko homoerotičnosti “ženstvenih” žena i u nefikcionalnom diskurzu Traub jednako tako pripisuje

⁶⁵ U izvorniku “love no man in good earnest” (1.2.25), to jest nemoj ozbiljno voljeti muškarca.

⁶⁶ Iako su mnoga njezina opažanja zanimljiva, pronicava i svježja, Celija kakvu portretira Jessica Tvordi silno je emocionalno manipulativno stvorenje s “gotovo opsesivnom homoerotskom žudnjom” (Tvordi, 1999: 122). Takav je prikaz ipak pretjeran i jednostavno odskaka od samoga dramskog teksta. Ne bi li poduprla svoje viđenje odnosa dviju žena, J. Tvordi čak netočno prikazuje dijelove zapleta. Tako, na primjer, piše da “objema [ženama] prijeti progon” (120) premda je to očito iskrivljavanje činjenica; Rozalinda je ta kojoj prijeti progon, dok Celija spremno i svojevrijedno napušta dvor i izlaze se vanjskom svijetu iako time žrtvuje svoj položaj moći i popratnu “kontrolu” nad Rozalindom, kao i sve ostale povlastice koje idu uz status nasljednice. Celija kakvom je vidi J. Tvordi nikad ne bi svojevrijedno odbacila kontrolu nad Rozalindom kakvu joj jamči dvorsko okruženje, stoga Tvordi “korigira” sam tekst. (Ironično je da tako zapravo podupire Celijinu logiku po kojoj je vojvoda prognoo i nju jer su ona i Rozalinda jedno biće [32, 1.3.91–94].) Još jedan primjer krajnjeg natezanja teksta kritičarkin je opis Celijina prekoravanja Rozalinde u četvrtom činu; Celija predbacuje Rozalindi da je u svojoj ljubavnoj igri s Orlandom “zlostavila naš spol” jer je ženski rod zasula kišom uvreda (103, 4.1.179–180). “Moramo ti hlače i prsluk prebaciti preko glave i pokazati svijetu, što je ptica uradila protiv vlastitoga gnijezda”, kaže Celija (103, 4.1.180–182). J. Tvordi upozorava da su “glava” (“head”) i “gnijezdo” (“nest”) riječi iz slenga za ženske genitalije, pa Celijine riječi iščitava kao ukor Rozalindi zbog seksualne raspoloživosti. Takvo je čitanje vjerodostojno i veoma zanimljivo, no pitanje je kako Tvordi uspijeva zaoštriti tu interpretaciju do točke u kojoj će ustvrditi da to “nasilno verbalno razmetanje kao da prethodi fizičkom napadu” (“a violent verbal display that seems to anticipate a physical attack”, 120). Problem nije (toliko) u radikalizmu tumačenja Jessice Tvordi (u usporedbi s tradicionalnim tumačenjima) koliko u bezrezervnom pristajanju uz jednu interpretaciju Celijine motivacije. Ipak, ako je Valerie Traub raspravu o istospolnom ženskom prijateljstvu (u renesansnoj Engleskoj) zadužila bacivši romantično svjetlo na prijateljstvo Shakespeareovih protagonistica, tada i Jessici Tvordi treba odati priznanje zbog sagledavanja dinamike takvih odnosa u nešto trezvenijem svjetlu.

uvjerenju da su “femme” žene bile “raspoložive za rađanje” (78). Kako se nisu suprotstavljale zadanim rodnim ulogama niti uskraćivale svoju reproduktivnu sposobnost, nisu bile nikakva prijetnja patrijarhalnom ustroju, pa “na [njih] jedva da se obraćalo pozornost” (79). Valerie Traub čak nagađa da se za “ženstvenije” žene “ženska homoerotika doticala s heteroseksualnošću” (77);⁶⁷ između te dvije pozicije žudnja je strujila “slobodnije, ako već ne toliko senzacionalno” (78). Jessica Tvordi ne dovodi u pitanje sve tvrdnje koje iznosi Valerie Traub, ali se izričito suprotstavlja zaključku da “femme” žene nisu prkosile dominantnom poretku. Njezina analiza Celijina (kao i Marijina) ponašanja pokazuje da te žene osporavaju “maskuline tvorbe ženskog subjektiviteta prestupanjem prihvaćenih granica roda, seksualnosti i moći” (Tvordi, 1999: 116).⁶⁸ “Sve prije nego tiha i popustljiva”, Celija aktivno radi na zadržavanju Rozalidine ljubavi (za sebe), a u ostvarenju tog cilja služi se i svojom političkom moći (117). Time se aktivno opire prelasku u heteroseksualni oblik žudnje, što dovodi u pitanje postavku prema kojoj je taj proces više-manje glatko tekao kad su u pitanju bile “ženstvene” žene. Naknadna Celijina privola na (jasno, heteroseksualni) brak usto se doima donekle isforsiranom, s obzirom na to da je cjelokupno Oliverovo udvaranje Celiji tek ukratko prepričano, ali ne i prikazano (121). Tvordi primjećuje da Orlando s čuđenjem pita Olivera: “Je li moguće da bi je nakon tako kratkog poznanstva zavolio? Da si je samo vidio, i već se zaljubio? Tek si se zaljubio, i već si je zaprosio? Tek si je zaprosio, i već je pristala?” (116, 5.2.1–3) (121). Moglo bi se stoga tvrditi da tekst *ne* pretpostavlja Celijinu raspoloživost, jednako kao što Celijin prijelaz na heteroseksualnost ne prikazuje bez otpora i pokušaja da se Rozalinda zadrži. Takvo bi razmišljanje išlo u prilog tvrdnji Valerie Traub da je “ono što drama opsesivno artikulira i ublažava” upravo strah od homoerotske isključivosti (Traub, 1994: 78). Međutim, ta tvrdnja naizgled protuslovi nekim njezinim drugim zapažanjima jer postaje nejasno je li homoerotska žudnja “ženstvenih” žena ušla na pozornicu zato što je pobuđivala strah (od homoerotske isključivosti) ili je “dramatizirana upravo zato što je bila prazan označitelj” (Traub, 1994: 80).⁶⁹

Zaključak

Postoji osnova za tvrdnju da je ženska homoerotika u ove dvije drame bila raspoznatljiva barem dijelu ženske renesansne publike. Neke su žene u publici nužno bile vještije u dekodiranju takve žudnje od onih drugih, zato što su imale pristup raznim književnim i neknjiževnim spisima koji su tematizirali takvu žudnju, ali i znanje čitanja, kao i dovoljno slobodnog vremena za njihovo proučavanje (iako mora da su postojali i drugi načini spoznavanja i doživljavanja “lezbijске” žudnje od isključivo tekstualnih). Tumačenja koja svraćaju pozornost na strujenje ženske homoerotske žudnje ranonovovjekovnom dramom nisu samo pokazatelj bogatstva dramskog teksta nego ujedno upućuju na otvorenost teksta nedominantnim interpretacijama koje su renesansnim ženama pružale nekonvencionalne užitke. Takve interpretacije nisu drastično mijenjale hijerarhiju tumačenja zbog postojanja razlika u moći među gledateljstvom (gdje nikako ne treba smetnuti s uma razliku u moći po spolu). No u interesu je feminističke analize (pokušati) doprijeti do tumačenja

⁶⁷ U izvorniku: “It would seem that for certain types of women such a contiguity existed between female homoeroticism and heterosexuality that the direction of object choice hardly figured at all” (77).

⁶⁸ U izvorniku: “each represented woman directly challenges masculinist constructs of feminine subjectivity by transgressing accepted boundaries of gender, sexuality, and power” (116). J. Tvordi skreće pozornost na čvrst savez Olivije i Marije u *Na Tri kralja*. Kad Orsino, vitez Andrija i vitez Tobija svaki na svoj način guraju Oliviju u bračnu zajednicu koja bi je podredila budućem mužu, Marija je “potpomaže, suočena s muškarcima koji prkose njezinu autoritetu” (Tvordi, 1999: 121). Marija time štiti vlastite interese i svoju ulogu u Olivijinu kućanstvu. Pojavljivanje Viole/Cesarija muti njezine planove, pa Orsinova slugu pokušava ukloniti iz Olivijine blizine tako što pomaže Tobiji u orkestraciji dvoboja. To je, smatra J. Tvordi, ujedno i prilika “da se u svoje ime osveti Oliviji koja je... izgleda okrenula leđa ženskoj homosocijalnosti” (125). J. Tvordi još tvrdi da erotski naboj ostalih “odnosa služenja” unutar drame (između Orsina i njegova sluga, Olivije i Orsinova izaslanika, Antonija i Sebastiana) baca određeno svjetlo na odnos Olivije i Marije (122), koji time postaje u najmanju ruku “erotski neodređen” (“erotically ambiguous”, 126).

⁶⁹ U izvorniku: “these theatrical representations suggest that ‘feminine’ homoerotic desires were dramatized precisely because they did not signify” (80).

svojestvenih ženskom dijelu te publike, kao i osvijestiti postojanje interpretacije koja prepoznaje i cijeni “lezbijski” podtekst dramskog teksta, a koja nije bila strana ni renesansnoj publici. Daljnje istraživanje imalo bi koristi od praćenja razvoja u prepoznavanju “lezbijskog” sadržaja do kojeg se dolazi s protokom vremena. Ulazak glumica na englesku pozornicu drugom polovinom 17. stoljeća nužno se odrazio na tumačenje ovih dviju drama jer je nestankom mladića u “ženskoj” odjeći s pozornice znatno oslabio muški homoerotski naboj, a otvorio se dodatni prostor za iščitavanje ženske homoerotike, s obzirom na to da su sada Rozalindu, Febu, Violu i Oliviju tumačile glumice. Tvorba suvremenoga lezbijskog identiteta dodatno je uzdrmala interpretacijsku hijerarhiju; ne samo da je u kazalište ušla nova, samoproglašena lezbijaska publika s vlastitim tumačenjem/ima nego je i porast društvene vidljivosti te grupacije potaknuo prepoznavanje i revalorizaciju “lezbijskog” podteksta čak i kod heteroseksualne publike. Stoga u suvremenim postavama *Na Tri kralja* i *Kako vam se sviđa* “lezbijaska” žudnja nedvojbeno ima kudikamo istaknutije mjesto nego što je to bio slučaj na renesansnoj pozornici. Suvremena lezbijaska publika, iako unutar sebe jednako raznovrsna kao i ženska publika, u kritičku analizu ovih drama unosi skup supkulturnih znakova primjena kojih na erotski nabijene odnose ženskih likova daje svježju perspektivu. Muževno-ženstvena erotska napetost u homoerotskoj razmjeni između ženskih likova takvu publiku podsjeća na vlastito iskustvo igranja i pregovaranja s rodnim konvencijama, što je oduvijek bilo dio lezbijskih veza u većoj ili manjoj mjeri. U tom bi se smislu moglo reći da novi kontekst i nova publika iznova stvaraju dramu, tjerajući na ponovno razmatranje ustaljenih tumačenja i uvjerenja.

LITERATURA

- Ake, Jami. 2006. “Glimpsing a ‘Lesbian’ Poetics in *Twelfth Night*”. *SEL* 43, 2. Spring 2003: 375–394. <http://allpsych.com/disorders/paraphilias/transvestite.html>, zadnji posjet u rujnu.
- Belsey, Catherine. 1986. “Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies”. U: *Alternative Shakespeares*, ur. John Drakakis. London i New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2005. *Raščinjavanje roda*, prevela Jasmina Husanović. Sarajevo: TKD Šahinpašić.
- Faderman, Lillian (ur.). 1994. *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*. New York: Penguin Books.
- Čale-Feldman, Lada. 2001. “Ilirija prurušena”. U: *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije.
- Jardine, Lisa. 1983. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Worcester: Harvester Wheatsheaf.
- Kott, Jan. 1997. “Rozalindin spol”. U: *Rozalindin spol: Interpretacije: Marlowe, Shakespeare, Webster, Büchner, Gautier*, preveo Dalibor Blažina. Zagreb: Znanje.
- Orgel, Stephen. “Nobody’s Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?” *South Atlantic Quarterly* 88: 1. Winter 1989: 7–29.
- Poštić, Jelena. 2003. “Transrodnost”. *Zarez* 103. http://www.zarez.hr/103/z_portal.htm, zadnji posjet u rujnu 2006.
- Shakespeare, William. 1941. *As You Like It*, ur. Isabel J. Bisson. Oxford: Oxford University Press.
- Shakespeare, William. 1951. *Kako vam se sviđa*, preveo Slavko Ježić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Shakespeare, William. 2004. *Na Tri kralja ili Kako hoćete*. U: *Komedije*, preveo Milan Bogdanović. Zagreb: Globus media d.o.o.
- Shakespeare, William. 1938. *Twelfth Night; Or, What You Will*, ur. J. C. Dent. Oxford: Oxford University Press.
- Traub, Valerie. 1992. *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. New York i London: Routledge.
- Traub, Valerie. 1994. “The (In)Significance of ‘Lesbian’ Desire in Early Modern England”. U: *Queering the Renaissance*, ur. Jonathan Goldberg. Durham i London: Duke University Press.

Traub, Valerie. "The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England". *GLQ* 7:2. 2001: 245–263.

Tvordi, Jessica. 1999. "Female Alliance and the Construction of Homoeroticism in *As You Like It* and *Twelfth Night*". U: *Maids and Mistresses, Cousins and Queens: Women's Alliances in Early Modern England*, ur. Susan Frye i Karen Robertson. New York i Oxford: Oxford University Press.

Walen, Denise A. "Constructions of Female Homoerotics in Early Modern Drama". *Theatre Journal* 54. 2002: 411–430.

SUMMARY

Return to Lesbian Desire in Shakespeare's Plays *Twelfth Night* and *As You Like It*

Reaching to the examples of Shakespeare's plays *Twelfth Night* and *As You Like It*, the text establishes the continuity of female homoerotic desire and endows an aura of legitimacy to the modern lesbian identity. Cross-dressing in these plays creates characters whose identity violates and negates the binary contrasts, and two genders of one character at the same time participate in the parallel circulation of hetero-erotic and homoerotic desire in the text. Interpretations which direct attention to the streaming of female homoerotic desire through the early medieval plays do not only indicate the richness of the dramatic text, but also refer to the openness of the text to non-dominant interpretations that provided the women of the Renaissance with unconventional pleasures. Such interpretations did not drastically alter the hierarchy of explanations due to the existence of differences in power in the audience (by no means should one forget here the difference in power according to sex). Yet, it is in the interest of a feminist analysis to (attempt to) get through to interpretations intrinsic to the female part of the audience, as well as to raise consciousness to the existence of an interpretation, which recognizes and appreciates the "lesbian" subtext of the dramatic text, and which was not strange either to the Renaissance audience.

ZOOSFERA TITA ANDRONIKA: LJUDSKA, ODVIŠE LJUDSKA BESTIJALNOST

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Sažetak >

U iščitavanju životinja u književnim svjetovima, u ovom slučaju Shakespeareova *Tita Andronika*, možemo primijeniti nekoliko, točnije tri strategije: dakle, tematsko i simboličko iščitavanje životinja, ekokritičko iščitavanje – a riječ je o interdisciplinarnom proučavanju književnosti i životne sredine – te iščitavanje koje proizlazi iz etičke perspektive prava, odnosno oslobođenja životinja, a u tom gordijskom interpretacijskom čvoru naglasak sam postavila na zooetičku problematiku.

Kategorijom *divljega* životinjstva, kojom je u *Titu Androniku*, najizvođenijem Shakespeareovu kazališnom komadu za njegova života, određen monstruarij ljudske prirode, Shakespeare je deteleogizirao sliku Čovjeka i sveo je na bestijalnu materiju, objavivši *sumrak* humanizma i renesanse, epoha koje su očito samo teorijski proklamirale *humane* kvalitete, čija se stvarnost očituje kao demonizirani ljudski svijet u kojemu jedan pol, Fryeovim određenjima teorije arhetipskoga značenja, čini tiranin-vođa, odnosno – u Shakespeareovu slučaju – monarhijska *nakaza* koja samovoljno promovira ciničke strategije *moći na vlasti*.

Ključne riječi >

William Shakespeare, *Tit Andronik*, književne životinje, zooetika, kanibalizam, političko kazalište

Mnogi naobraženi elizabetanci mogli su poznavati Montaigneovo subverzivno razmišljanje o čovjeku i mački: nema li mačka jednako tako prava misliti da se igra s čovjekom, kao što je to obratno? No oni ga ne bi mogli prihvatiti...

Tillyard (2006: 122)¹

Usprkos tome što je Eustace M. W. Tillyard (1943) istaknuo kako su *Kralj Lear* i *Timon Atenjanin* dvije Shakespeareove tragedije koje bi bile posebno osiromašene kad bi im se oduzela tema čovjekova odnosa sa životinjom (Tillyard, 2006: 119),² u ovom ću se eseju, koji umišlja da ima udjela umjetničke kreativnosti, točnije “nelogičnosti” retoričkoga povezivanja (usp. Govedić, 2002: 133),³ usredotočiti, koliko mi to moja naobrazba dopušta, budući da nisam šekspirologinja, zoosferom *Tita Andronika*.

Naime, upravo je *Tit Andronik* s reprezentacijom ambivalentnoga jedenja (ljudskoga) mesa preplavljen slikama životinjstva koje učestalošću počinju uznemiravati osnovnu humanocentričnu distinkciju koja je u elizabetanskoj slici svijeta teocentrično ustoličena između ljudskoga i životinjskoga entiteta (Fudge, 2004: 83–85). Zaustavimo se npr. na stravičnoj sceni okrvavljenoga bola (III,1) u kojoj Tit otvoreno plače pred tribunima i pred postavljenim stratištem za dvojicu svojih sinova – Marcija i Kvinta – koji su bez pravovjernoga dokaznoga postupka osuđeni za Basijanovo ubojstvo, a kojega je ubio, probio, da podsjetimo, Demetrije, Tamorin sin (II,3); dakle, na sceni u kojoj Tit izjavljuje kako je već izgubio dvadeset i dvojicu sinova, a zbog kojih nikada nije zaplakao “jer su umrli na uzvišenoj postelji časti”, a sada mu tribuni prijete smrtnom kaznom ove dvojice sinova. Nadalje, u toj sceni u kojoj Tit doznaje da su suci njegovu sinu Luciju izrekli kaznu vječnoga progonstva, a sve to prije grozomorne scene u kojoj Titov brat Marko Andronik, pučki tribun, dovodi silovanu i osakaćenu Laviniju (odrezane su joj šake i jezik; na sceni je nakon četvrtog prizora drugog čina prisutna kao živi monstruarij – nijemo, rastrgano biće bez jezika, bez ruku i bez djevičanstva) – dakle, u okružju dnevne more Tit će Rim prepoznati kao apokaliptičku *pustoš za tigrove, proždrljive zvijeri koje moraju imati plijen*, a plijen je on sâm kao i njegova obitelj (III,1). Promotrimo još neke zooprime u okviru tematskoga i simboličkoga iščitavanja životinjstva: u trenutku kad je Tit kao politički kuhar pripremio za Tamoru kanibalsku gozbu (V,3), Lucije Maura Arona naziva *barbarskim Maurom, proždrljivim tigrom i prokletim vragom*, i pritom mu su obraća sljedećom specističkom *kyon-zoopsovkom*: “Gubi se neljudsko pseto, bezbožni robe!” Zadržimo se još ukratko na pojedinim psećim metaforama: Saturnin naziva Titove sinove – “Dva tvoja šteneta, okrutna pseta krvave/pasmine”, kad je pomislio, potaknut Tamorinom intrigom krvne osvete – “strvinara što glode moj duh” (V,2), da su mu zaklali brata Basijana (II,3). Nadalje, Demetrije će Arona dešifrirati kao *paklenoga psa* (IV,2), zbog miješanja vlastite *crne rase s bijelom* Tamorinom *rasom*⁴ ili, kao što će, preuzimajući dominatorski rasističko-specistički ključ, Aron samoga sebe odrediti *crnim psetom* “iz one poslovice” (V,1) zbog vlastitih demonskih djela, kojih je i te

¹ Odnosno, kako bilježi Montaigne u *Apologiji Raimunda (Raimonda) Sebonda*: “Kad se igram sa svojom mačkom, tko zna jesam li ja njoj razbibriga ili ona meni?” (Montaigne, 2007: 176).

² Zamjetljivo je pritom kako Tillyard rezonira o životinjama u kontekstu lanca bića (*catena aurea*) u elizabetanskoj slici svijeta. Naime, u poglavlju naslovljenom *Životinje, bilje i kovine* navodi: “O simboliči životinja, biljaka i kovina ne smijem govoriti. Ona nije posebno vezana s lancem bića, a tako je teško ograničiti tu temu da bi bavljenje njome potpuno narušilo omjere u ovoj knjizi” (Tillyard, 2006: 126), što prilično začuđuje s obzirom na knjigu koja nosi naslovnu sintagmu *Elizabetinska slika svijeta*.

³ Naime, Nataša Govedić ističe kako je nemoguće biti tumač/iteljica umjetnosti ako ne posjedujete neki određeni udio umjetničke kreativnosti – “nelogičnosti” retoričkoga povezivanja (Govedić, 2002: 133).

⁴ Paklenim psom, dakle, naziva ga Demetrije kada doznaje za njegovo *crno* dijete (IV,2), kao što Demetrije *to* dijete, kao plod izvanbračne ljubavi između Tamore, kraljice Gota (koja je, da podsjetimo, u braku sa Saturninom), i Maura Arona, naziva *punoglavcem*, želeći ga priklati (“Ja ću nabosti punoglavca na siljak rapira”). Dojilja će pak u svom rasističkom ključu atribuirati *to* dijete *odvratnim kao krastača* (IV,2).

kako svjestan.⁵ Krenimo dalje enumeracijom *kyon*-zoometafora: Tit naziva Tamorine sinove *parom prokletih paklenih pasa* (V,2), a jednako tako Aron za Tamorine sinove kaže da su sklonost krvi naučili od njega jer “to je najpouzdaniji pas što je ikad napadao sprijeda” (V,1). Inače, Keith Thomas zapaža kako Geoffrey Chaucer nije imao ništa kvalitativno dobro reći o psima, a podjednako tako ni Shakespeare (Thomas, 1983: 105). Pridodala bih da Shakespeare nije imao ništa dobro reći o psima iz razloga što je mimetički translatao stvarnost onovremenoga unižavanja te životinje koja voli i bezgranično se pokorava čovjeku, a koji ga, kako aforistički zapisuje Aaron Katcher, zauzvrat zlostavlja, povređuje i ponižava, te se time pokazuje kao pogodan zoometaforički uzor ropskog, kukavičkog i bijednog karaktera (usp. Visković, 1996: 38-39).

Zaustavimo se na još nekim zoometaforama: npr. Lucije Tamoru atribuirao kao *grabežljivu tigricu/venoznu tigra* (V,3), za čije posmrtno tijelo određuje da bude bačeno *zvjericama i pticama strvinarima*, a njezin život pritom negativno atribuirao *zvjerskim i lišenim milosrđa*, čime Tamora postmortalno u neposvećenu pogrebu postaje tijelo/leš koje će pojesti *zvjericama i strvinarima* (Kingsley-Smith, 2007: 113). Navedimo još nekoliko od doista brojnih zoomorfni primjera: Lavinija u trenutku kad shvaća da je Tamora predaje kao žrtvu silovanja svojim sinovima Hironu i Demetriju, a nakon što je Demetrije ubio Basijana, oksimoronski zamoli Tamoru da bude *milosrdan ubojica*, nadajući se humanom klanju, ali kako Tamora, dakako, svoje sinove ne želi lišiti te žudene nagrade (“a moji uspaljeni sinovi neka razdjeviče tu drolju”), Lavinija Tamoru atribuirao kao *neženskog, zvjerskog stvora*: “Zar nemaš ženske naravi?/Ah, zvjerski stvore, ljago i neprijateljice/cijelog našeg imena!” (II,3).⁶ Nadalje, u okviru obrambene tirade, Lavinija naziva Tamoru *tigricom*, a njezine sinove *tigrovim mladuncima* (II,3). Naime, Tamora je kao kraljica Gota uglavnom određena zooatributima *tigra/tigrice* koji/a u simboličkom imaginariju grabljivih *zvjericama* evocira ideje moći i krvoločnosti ratničke kaste (Chevalier, Gheerbrant, 1987: 699). Kad pronade zaklanoga Basijana, Marcije u poziciji njegova tijela, *u opakoj i krvlju okaljanoj jami*, a koje u kanibalističkom ključu podsjeća na osakaćeno tijelo jestivoga mesa, iščitava položaj zaklanoga janjeta – “leži obliven krvlju,/sav na hrpi, kao zaklano janje” (II,3) – u kojemu Tina Mohler dešifrirala sliku muškoga silovanoga tijela (usp. Mohler, 2006: 30,34). Nadalje, Aron kad kolje dojlju koja mu donosi njegovo izvanbračno dijete, naturalistički, na način priklane svinje u scenografiji dvorišne svinjokolje, oponaša njezinu agoniju: “Kme! Kme!/Kmeči ko krme spravljeno za ražanj” (V,2; u prijevodu Tomislava Ladana). Ili u prijevodu Mate Marasa: “Kme, kme!/Tako skviči prase kad se priprema za ražanj” (V,2).⁷ Na primjeru rasističkih odrednica, a među njima su i pojedine derogativne, specifične zoometafore, koje su dodijeljene Tamori kao kraljici Gota i Mauru Aronu, Louise Noble utvrđuje kako navedeni derogativi ne funkcioniraju samo kao sredstvo diskriminacije kojima se sugerira inferiornost nego isto tako označavaju, i to bujanjem engleskoga kolonijalističkoga diskursa, da *divlji*, kanibalski *Drugi* europskoga imaginarija prijeti uljuđenosti, ugladenosti (*civility*) zapadne, europske civilizacije (usp. Noble, 2003: 690–691).⁸

⁵ Naime, sâmoga sebe određuje *janjetom* u trenutku savezništva, “ali ako izazivate Maura,/ni razdraženi vepar, ni planinska lavica,/ni ocean ne bjesni kap što podivlja Aron” (IV,2).

⁶ Tamora Laviniji, koju istovremeno određuje i kao *med* (njezinim sinovima) i kao *osu* – u slučaju da preživi, oda njezinu intrigu (usp. II,3), objašnjava vlastiti koncept osvete; naime, preko njezine će se žrtve osvetiti Titu koji je žrtvom plamu kao žrtvu umirnicu predao njezina privjenca Alarba (II,3).

⁷ Napominjem da polazim od *Tita Andronika* u prijevodu Mate Marasa.

⁸ Dakle, Aron kao Shakespeareov prvi primjer *crnca*, a pritom je možda i sâm Shakespeare, kao što se često navodi u komentarima navedene tragedije, glumio navedenu ulogu, u subvertiranju rasističkih zakona svih tih *bijelih, obijeljenih zidova* otvara apoteozu vlastitoj crnoj boji koja je, prema njegovim procjenama, najkvalitetnija od svih boja jer prezire svaku drugu boju, a pritom sebe određuje zoometaforom *crnoga labuda* (IV,2): “(...) jer sva voda u oceanu nikad ne može/pretvoriti crne labude noge u bijele,/makar ih on iz sata u sat prao u valovima”. Naime, u simboličkim odrednicama antropoloških struktura imaginarnog crni labud (*Cygnus atratus*) nije desakraliziran, nego je ispunjen okultnim značenjima (Chevalier, Gheerbrant, 1987: 338).

Podsjetimo da upravo Marko, kada se obraća Titu s molbom da pokopaju Mucija, prvi spominje onovremeni stereotip o barbarima: “Ti si Rimljanin; nemoj biti barbarinom” (I,1).

Sasvim je očito da se u *Titu Androniku* proteže apsolutna demonizacija životinjskog entiteta, što znači da Shakespeare postavlja zooatribute, zoosimbole, zoometafore, zooporedbe u alegorijsku odrednicu psihološke i moralne karakterizacije,⁹ a pritom je jedino osakaćena i silovana Lavinija – bez jezika, bez šaka i bez djevičanstva – oslobođena animalne demonizacije i kao živa *raskomadana* žrtva, ono što se tehnički naziva *sparagmos* – trganje žrtvenoga tijela (usp. Frye, 1979: 170), određena *pitomim* zoosimbolima. Ona je, naime, ili košuta (ženka jelena) ili srna. Podsjećam da su u vezi sa zooleksemom *srna* u hrvatskom jeziku dominantne dvije zooporedbe, zoofrazema: *plah/a kao srna* – vrlo plah, sramežljiv, obziran i *vitak kao srna* – lijepa stasa i laka hoda, što se obično koristi kao odrednica za djevojku (*Hrvatski enciklopedijski rječnik, Sim-Tap*, 2002/2004: 123).¹⁰ Tako npr. Demetrije kaže kako je često znao ustrijeliti košutu (*doe*) i odnijeti je točno ispred lugarova nosa (II,1) te ističe da on i Hiron imaju *drugu* strategiju lova kojom se nadaju “nježnu košutu (*dainty doe*) na tlo povaliti” (II,3), a Aron u istome činu, kada mefistovskom lukavom inteligencijom zla Demetrija i Hirona potiče na čin silovanja, ali ne i tjelesnog sakaćenja, o Laviniji govori kao o *tankoćutnoj srni/dainty doe* (II,1).¹¹ Dakle, *divljim* životinjama Shakespeare u *Titu Androniku* određuje monstuarizirajuću ljudske prirode, a Lavinija, koja figurira kao živo *raskomadano* tijelo, žrtva nad žrtvama, da bi na koncu tragedije (koprenom na licu) bila i *ubijena očevom rukom*, jedina se očituje u srnećoj prirodi koja iluminira apsolutnu vrlinu. Time je očito Shakespeare deteleogizirao sliku Čovjeka i sveo je na bestijalnu materiju, objavivši *sumrak* humanizma i renesanse, epoha, koje su očito samo teorijski proklamirale *humane* kvalitete, čija se stvarnost očituje kao demonski ljudski svijet u kojemu jedan pol, Fryevim određenjima teorije arhetipskog značenja, čini tiranin-vođa (usp. Frye, 1979: 169), odnosno, u Shakespeareovu slučaju, monarhijska *nakaza* koja samovoljno promovira ciničke strategije *moći na vlasti*. Navedeno potvrđuje da Shakespeareove i to uglavnom *divlje* životinje služe u definiranju nestalih, izgubljenih, nikad ostvarenih parametara ljudskosti (usp. Estok, 2007, http).

Fragment o kravljem ludilu ili animalizam i šekspirologija

Kao što navodi ekokritičar Simon C. Estok, šekspirolozi su pokazali doista veliko zanimanje za životinje u djelima Velikoga, za nekoga imaginarnoga, dakle, nepostojećega Barda, međutim uglavnom je bila riječ o tematskim i simboličkim iščitavanjima životinja (Estok, 2007, http). Naime, često se u Shakespeareovim djelima isticalo označavanje zoonazivima svih *tipova* ljudskih karaktera i ponašanja, a riječ je uglavnom o poetskim i retoričkim usporedbama i slikovitim izrazima s prenesenim značenjima, odnosno zoometaforama (usp. Visković, 1996: 199).¹² Osim toga, i Erica Fudge ustvrdila je da iako je šekspirologija pokazala iznimno zanimanje za životinje u ranoj modernoj kulturi, ipak je u tim istraživanjima životinja većinom sredstvo za razumijevanje samoga djela radije nego za razumijevanje statusa životinja u Shakespeareovo doba (usp. Fudge, 2004: 7).

Dakle, što se tiče iščitavanja životinja u književnim svjetovima, u ovom slučaju Shakespeareova *Tita Andronika*, možemo primijeniti nekoliko, točnije tri, strategije: tematsko i simboličko iščitavanje životinja, ekokritičko iščitavanje – a riječ je o interdisciplinarnom proučavanju književnosti i životne sredine – te iščitavanje koje proizlazi

⁹ Shakespeare je uporabio oko 4000 aluzija na životinje pri opisu ljudskih karaktera (*Shakespeare's Animals*, 1995: 7).

¹⁰ Tragom simbolike *srne* i *košute* podsjetimo da se u bajkama kraljevine često zoometamorfoziraju u košute, a u brojnim umjetničkim djelima srna se prikazuje kao žrtva divlje zvijeri, najčešće lava, koji na nju skače prije negoli će je zaklati (Chevalier, Gheerbrant, 1987: 287, 626).

¹¹ Zamjetljivo je da se u drugom činu tri puta pojavljuje odrednica *srna, košuta (doe)* za Lavinijin habitus, koju koriste Demetrije i Aron, a zoosintagma pitome vrline *tankoćutna srna, nježna košuta/dainty (doe)* dva puta, pri čemu je znakovito da je prvi put upotrebljava Aron, kao strateg lukave inteligencije koji na zločin nad zločinima potiče Demetrija i Hirona, Tamorine sinove. Navedenim pitomim zoosimbolima koji se vežu uz Lavinijin habitus esejiistički spiralno vraćat ću se tijekom ovoga zoocentričnog eseja.

¹² Bioetičar Nikola Visković ističe kako u *Romeu i Juliji* slavujev noćni pjev kao glas melankolije pripada ljubavnicima nasuprot radosnu ševinu pjevu (Visković, 1996: 234).

iz niše etike prava, odnosno oslobođenja životinja, a u tom gordijskom interpretacijskom čvoru naglasak ću ipak staviti na zooetičku problematiku.

Naime, tematsko i simboličko iščitavanje životinja (npr. uporaba zoometafora) može poslužiti za etičku iluminaciju sâmoga djela; npr. podsjetimo na množtvne *kyon*-reference u *Mletačkom trgovcu*, a koje se kao derogativne zoometafore koriste u rasističkom ključu za Židove, te se navedenim zoometaforama u istu razinu postavljaju specizam i rasizam. Naime, *Mletački trgovac*, kako ističe Bruce Boehrer, duboko je povezan s konceptom rasne razlike, i to više nego bilo koje drugo Shakespeareovo djelo, gdje je formula rase određena identifikacijom *etnosa* sa životinjom¹³ ili se pak apostrofira biološka osnova za rasnu diskriminaciju (Boehrer, 2002: 5). Osim toga, u Shakespeareovo doba nije postojala mogućnost da npr. Othella ili pak Maura Arona glumi *crni* glumac (usp. Egan, 2006: 31). Naime, kao što sam već istaknula, Arona je – koji, uostalom figurira i kao Shakespeareov prvi primjer *crnca* – možda glumio i sâm Shakespeare, kao što se često navodi u komentarima navedene tragedije, čime je Shakespeare očito i izvedbeno subvertirao ondašnji kolonijalni rasizam. Osim toga, tematskim i simboličkim iščitavanjem animalnih entiteta može se ujedno utvrditi onodobna praksa u koju su bile uključene životinje kao i njihov simbolički potencijal. Primjerice, podsjetimo na lovne životinje u lovačkoj praksi koje se spominju u *Titu Androniku* – Marko navodi kako ima pse kojima će loviti panteru, a Tit ističe da će konjima loviti srne (usp. II,2); ili pak podsjetimo na animalni simbolički potencijal kojim se u *Titu Androniku* nivelira ljudski entitet s neljudskim, životinjskim, a što smo već istaknuli u uvodnom dijelu ovoga zoocentričnoga eseja. Naime, tematsko i simboličko iščitavanje faune pokazuje da su životinje kao simbolički entiteti u tragediji *Tit Andronik* brojnije od kategorije empirijskih životinja, čime se ostvaruje analogija između ljudskog i životinjskoga (ljudska životinjskost), kojom Shakespeare ostvaruje demonizaciju i bestijalizaciju *humanog* entiteta.

Zaustavimo se ukratko na tek spomenutim specističko-rasističkim zoometaforama u *Mletačkom trgovcu* i podsjetimo na Grazianovo obraćanje Šajloku kojim ga atribuiru prokletim, *neumolnim* psetom:

U vjeri ću se usколеbat još
 i prihvatiti Pitagorinu miso,
 da duše zvijeri prelaze u ljude.
 Tvoj pseći duh je negda bio vuk,
 što s vješala je pobjegao, kad ga
 za čovječje umorstvo objesiše,
 i uvuko se u te, dok si još
 u kuji svojoj majci ležao,
 jer tvoje želje upravo su vučje,
 proždrljive i krvave i gladne.
 (IV,1; prijevod Milana Bogdanovića)

Osим navedenog, spomenuti obješeni vuk upućivao je neke šekspirologe na pretpostavku da je jednako tako izvođenje životinja na suđenja, njihovo kažnjavanje kao i oslobađanje optužbi, koje se prakticiralo u srednjovjekovlju, bilo uobičajeno i u renesansnoj Engleskoj, iako u sâmom *Mletačkom trgovcu* nema aluzije na suđenje (usp. Dinzlacher, 2002: 414).

¹³ Tako se za Židove upotrebljavaju sljedeće zoometafore, a koje ističe sâm Šajlok, čime Shakespeare duboko subvertira onodobni rasizam: *a cut-throat dog/krvničko pseto* (I,3), *a stranger cur/tuđe pseto* (I,3), *a dog/pas* (I,3,121), *a cur/pas* (I,3). Usp. prijevod Milana Bogdanovića.

Pritom Graziano, subvertira kršćansku teološku misao onoga doba time da će prihvatiti Pitagorinu misao o reinkarnaciji, ali ipak istovremeno i subvertira Pitagorinu vjeru u seobu duša te specistički tretira vuka kao obrazac bestijalnosti.¹⁴

Nadalje, što se tiče ekokritičkog iščitavanja (usp. Estok, 2007, http), ukratko ovom prigodom naglasimo da ekokritika (*ecocriticism*) propituje kako se u književnosti, književnim djelima reflektiraju odnosi čovjeka i životne sredine u kojoj *on* živi (time je perspektiva očito antropocentrična).¹⁵ Dakle, ukratko rečeno, ekokritika za predmet zanimanja postavlja proučavanje međusobnih odnosa svih živih bića u njihovu prirodnom okruženju, kao i njihove odnose i veze s tim istim *okruženjem* (usp. Tošić, 2006: 44). Pritom Simon C. Estok, iako ekokritičar, zapisuje vrlo žestok vlastiti obračun s ekokritikom, ističući, među ostalim, kako je i više nego očito da glavna struja ekokritike, koja je ekološki i aktivistički orijentirana, ignorira ekofeminizam, i to uglavnom zbog njegova esencijalizma, gdje očito Estok, a pritom ne specificira, misli na tzv. slijepe pjege radikalnoga, kulturnoga eko/feminizma. Nadalje, u okviru navedene kritike koju upućuje ekokritici Estok upozorava kako ekokritika od svojih početaka – dakle, od 1996. godine – pokazuje vrlo malo zanimanja za životinje te da je ekokritičko proučavanje Shakespeareovih životinja ipak novo područje.¹⁶

I treće tumačenje, koje u ovom članku nastojim prije svega primijeniti, jest interpretacija koja proizlazi iz etičke perspektive prava, odnosno oslobođenja životinja, a kojom se, među ostalim, vrlo jasno može ustvrditi kako je Shakespeare jednako tako pisao i o naizgled “maloj” temi – o vječnoj ambivalenciji ljudi prema životinjama. Naime, Shakespeare iskazuje patocentričnu poziciju prema životinjskim entitetima, kako pokazuje britanski psiholog i jedan od pionira pokreta za prava životinja Richard D. Ryder, inače i tvorac termina specizam, i pritom npr. navodi primjer iz *Mjere za mjeru* (III,1)¹⁷ gdje Isabella apostrofira kako u agoniji dijelimo u potpunosti iste osjećaje s kukcima (Ryder, 2000: 45).

Osim toga, prisjetimo se sljedeće izjave Sir Andrewa Aquecheeka iz Shakespeareove komedije *Na Tri kralja ili Kako hoćete* (I,3), a koja postavlja poveznicu s ne tako davnom stvarnošću kravljega ludila (usp. Gellatley, 2001: 90):

Sir Andrew Aquecheek: (...) *Jedem puno govedine i vjerujem da to šteti mojoj pameti.*
Sir Toby Belch: *Bez sumnje.*

¹⁴ Milan Bogdanović ističe kako Shakespeareova djela *Na Tri kralja ili Kako hoćete*, *Mletački trgovac* i *Kako vam drago* sadrže mnoštvo podrugljivih aluzija na Pitagorinu teoriju o seobi duša (usp. Shakespeare/Bogdanović, 2004: 338); međutim, navedeno se može tumačiti, a čemu sam osobno sklona, i kao Shakespeareova subverzija vladajuće vjerujuće dogme.

¹⁵ Ekokritika kao zaseban smjer književne kritike začeta je devedesetih godina prošloga stoljeća. Ekokritičari su osnovali svoju organizaciju ASLE (Association for the Study of Literature and Environment – Društvo za proučavanje književnosti i životne sredine), kao i svoj stručni časopis *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment – Interdisciplinarno proučavanje književnosti i životne sredine)* (usp. Tošić, 2006: 43). Naime, termin *ekokritika* prvi je put upotrijebljen u eseju *Literature and ecology: An experiment in ecocriticism* Williama Rueckerta (*Iowa Review*, 9/1, 1978), a nastoji u istraživanje književnosti uključiti i ekopolitiku (usp. Egan, 2006: 33–34). Jednako je tako ekokritika kao teorijski smjer proučavanja kulturalnih konstrukcija Prirode u društvenim i političkim kontekstima dala vrlo bitan doprinos u razumijevanju Shakespeareova djela (usp. Egan, 2006).

¹⁶ Pritom u okviru ekokritičkih iščitavanja životinjskih entiteta, koja su uspostavila poveznicu između ekološke problematike i zooetike, Estok ističe Randyja Malamuda (*Poetic Animals and Animal Souls*, New York, 2003.; *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity*, New York, 1998.), Barneya Nelsona (*The Wild and the Domestic: Animal Representation, Ecocriticism, and Western American Literature*, Reno, 2000.) kao i ekofeministički korpus (usp. Estok, 2007, http).

¹⁷ Naime, Isabella zamjećuje:

“Od smrti strah je najviše u mašti; i bijedni kukac, kad ga pogazimo, jad isti čuti u tjelesnoj patnji ko div kad mre.” (prijevod Josipa Torbarine)

Citiran dijalog iz Shakespeareove komedije *Na Tri kralja*, čiji navedeni likovi u prijevodnoj translaciji Milana Bogdanovića figuriraju kao vitez Tobija Podrig i vitez Andrija Groznica, popraćen je kontekstualnim tumačenjem kako se u doba “avonskoga labuda” vjerovalo da onaj “koji jede odviše govedine postaje melankoličan i da mu pamet otupi” (Shakespeare/Bogdanović, 2004: 258). Zanimljivo je da Juliet Gellatley kao prvi mogući primjer spominjanja kravljeđ ludila u književnosti izdvaja upravo navedeni Shakespeareov dijalog. Nadalje, nešto kasnije Sir Andrew navodi kako žali što vrijeme nije provodio u učenju jezika, nego u mačevanju, plesu i medvjedođ hajci (*bearbaiting*), pri čemu Milan Bogdanović upućuje kako se medvjedođ hajka često spominje u Shakespeareovim dramama, a riječ je o okrutnoj zabavi na kojoj su medvjede vezali za stražnju šapu lancem za stup te su na njih puštali pse i tako ih usmrćivali.

Medvjedi, bikovi, psi, pijetlovi u krvavim “sportovima” huškanja

Zaustavimo se na dobro poznatoj tvrdnji da su u rano moderno doba u Engleskoj kazalište i krvavi sportovi (huškanja životinja) međusobno bili povezani, i upravo su prva javna kazališta u Londonu bila sagrađena na mjestu *bearpita*; medvjede jame s medvjedom prikovanim o stup, kako ispisuje prevedenicu Željko Bujas u svome *Velikom englesko-hrvatskom rječniku*. Tako je 1616./1617. poduzetnik Christopher Beeston zaposlio Iniga Jonesa da modificira prostor za borbu pijetlova (*cockpit – borilište za pijetlove*) u Drury Laneu u kazalište; i upravo se od tada prostor za borbu pijetlova Henrika VIII. (razdoblje kraljevanja: 1509.–1547.) u palači Whitehall počeo koristiti za kazališne predstave (Scott-Warren, 2003: 64; usp. “The Cockpit Theatre – A Playhouse”, [http](http://www.cockpittheatre.com/)).¹⁸ Dakle, unatoč jazu, katkad estetskom i etičkom ponoru između popularne (pučke) i elitne kulture, s obzirom na poveznicu između krvavih sportova (huškanja životinja) i kazališta među njima počiva duboka arhetipska srodnost (usp. Scott-Warren, 2003: 81). Odnosno, kao što navodi Tillyard, da su propovijedi bile jednako tako dio života običnog elizabetanca kao, uostalom, i huškanja medvjeda (Tillyard, 2006: 25), što je jedna od potvrda onodobne (točnije, svezremenske) etičke ambivalencije prema životinjskim entitetima. Tako je npr. kazalište Hope istodobno služilo za huškanje životinja i kao kazalište. Vlasnik je Hopea bio Philip Henslowe, koji je osim toga što je bio kazališni impresario ujedno djelovao i kao vlasnik zalagaonice, lihvar i vlasnik javnih kuća (Greenblatt, 2004: 182).¹⁹

Najpopularniji se medvjedi vrt (*bear garden*) nalazio na Banksideu u Soutwarku, a mogao je primiti tisuće gledatelja, koji su plaćali po peni i bili željni prizora stratišta u kojima se medvjedi bore s mastifima (vrsta buldoga), koji su često bili tako osakaćeni da su umirali okrutnom smrću. Naime, amfiteatar Bear Garden (Medvjedi vrt) u isto je vrijeme funkcionirao i kao teatar i kao arena za medvjede huškanje i huškanje bikova (usp. “The Bear Garden – Elizabethan Amphitheatre”, [http](http://www.beargarden.com/)). U doba Tudora mamljenje, huškanje medvjeda doseglo je vrhunac popularnosti i mnoštvo je medvjeda bilo zatočeno diljem Engleske za navedeni krvavi sport. Tako je npr. bilo pribavljeno trinaest medvjeda za jednu zabavu koju je pohodila kraljica Elizabeta I. 1575. godine (“Bearbaiting”, [http](http://www.beargarden.com/)). Riječ je o krvavim sportovima u kojima su psi huškani da napadaju medvjeda ili bika (*bearbaiting, bullbaiting*) zavezanog za kolac lancem na vratu ili nozi, a bili su popularni od 12. do 19. stoljeća, kad su napokon zabranjeni kao nehumani spektakli koji su uglavnom bili prikazivani u arenama nalik na kazalište

¹⁸ Eng. *bearbaiting* na hrvatski se obično prevodi kao huckanje, huškanje pasa (za zabavu) na medvjeda prikovanog lancem u jami, kao što prevodi Željko Bujas u svome *Velikom englesko-hrvatskom rječniku*, ili se pak prevodi sintagmom draženje medvjeda (*dražiti* u značenju izazivati nemir, ljutnju, bijes) (usp. Tillyard, 2006: 25; Höfele 2004) ili pak kao medvjedođ hajka, kako navedeni pojam prevodi Milan Bogdanović u komediji *Na Tri kralja* (usp. Shakespeare/Bogdanović, 2004: 258).

Jason Scott-Warren pokazuje, pri čemu se usredotočuje na povezanost između onodobnoga kazališta i huškanja životinja, kako npr. Shakespeareova komedija *Na Tri kralja ili Kako hoćete* sadrži nekoliko referenci o okrutnim huškanjima životinja (Scott-Warren, 2003: 66,81).

¹⁹ Philip Henslowe i Jacob Meade srušili su Bear Garden (Medvjedi vrt) i 1613./1614. sagradili kazalište Hope na istoj strani Temze, ali nešto južnije (usp. “The Bear Garden – Elizabethan Amphitheatre”, [http](http://www.beargarden.com/); “Seeing...”, [http](http://www.beargarden.com/)).

– medvjedićim vrtovima. Zanimanje za huškanje pasa na medvjeda ili bika počelo je slabjeti potkraj 17. stoljeća; zabranili su ih puritanci tijekom građanskoga rata i Commonwealtha (između 1642. i 1660.), a zauvijek su stavljeni izvan zakona odlukom Parlamenta iz 1835. godine (“Bearbaiting”, [http](http://)).²⁰



Krvavi, zlostavljački “sport”: huškanje medvjeda, gravira, 1796. (Hulton Archive/Getty Images); preuzeto s web-stranice: <http://www.britannica.com/shakespeare/article-9013936>

slučajno da u trenutku kada Tit doznaje da su Hiron i Demetrije silovali Laviniju, naziva ih *medvjedićim mladuncima*, a Tamoru *medvjedicom* (usp. IV,1), čime Shakespeare potvrđuje, književno translata na onodobni negativan aspekt medvjedega simboličkoga imaginarija kao snažnog, nasilnog, opasnog, neobuzdanog poput sirove snage, simbola okrutnosti, divljaštva i grubosti (usp. Chevalier, Gheerbrant, 1987: 397). Elizabetanci i jakobinci kao i monarhija Tudora i Stuarta uživala je u tom krvavom sportu, a sâm je London figurirao kao neprestano spektakularno kazalište tjelesnoga kažnjavanja (ibid: 178). Tako su Lavinijino silovano i osakaćeno tijelo elizabetanski glumci mogli vrlo jednostavno predložiti u realističkim detaljima jer su se takve scene okrutnosti i kazne odigravale na stratištima u blizini kazalištâ (ibid: 179).

Uz huškanje medvjeda i bikova bili su popularni i krvavi sportovi kao npr. borbe pasa i borbe pijetlova (usp. Ryder, 2000: 40–41). U nekim dijelovima zemlje borbe pijetlova održavale su se u crkvenim dvorištima i mnoga su borilišta za borbe pijetlova bila sagrađena upravo u doba Henrika VIII. i Elizabete I. (Ryder, 2000: 40). Čak su i jazavci, čovjekoliki majmuni, mazge pa i konji bili podvrgnuti krvavim sportovima (usp. Thomas, 1983: 144).

Ipak, potkraj Elizabetine vladavine (doba kraljevanja njezina djevičanstva: od 1558. do 1603.) bilo je naznaka da navedene borbe gube na popularnosti i da se nov oblik zabave traži u estetskim dosezima teatra. Pritom Elizabeta I. nije odobravala navedeni trend i utjecala je da se zabrane kazališne predstave četvrtkom, koji je bio rezerviran za mamljenja, huškanja životinja (Ryder, 2000: 41). Tako je 1591. godine, na početku Shakespeareove karijere, porastom popularnosti kazališta, Elizabetina moć na vlasti utjecala da se kazališne manifestacije ne održavaju četvrtkom, koji je bio posvećen huškanjima bikova i medvjeda (“The Paris Garden”, [http](http://)).

²⁰ Nažalost, danas se u Pakistanu huškanje medvjeda još uvijek održava, i to kao okrutna “zabava” za bogate i siromašne. Pritom su medvjedićima odstranjeni zubi i pandže (teško je racionalizirati tu okrutnost koja nalaže takvo odstranjivanje zubi i pandži) kao što su i zavezani za stup, čime su potpuno bespomoćno prepušteni borbenim psima (““Bear Baiting”, [http](http://)).

Zaustavimo se na Elizabeti I. i njezinoj *beskrajnoj* okrutnosti prema životinjama, koja, koliko mi se čini, još nije dobila vjernu filmsku reprezentaciju. Dok je sjedila u vrtnoj kućici okružena dvorskim damama, kraljica Elizabeta I. u svojim je kasnim godinama ubila jelena s malog odstojanja. Nadalje, 1591. godine ustrijelila je i ubila, uz glazbenu pratnju, četiri od trideset jelena pribavljenih posebno za tu prigodu insceniranoga lova, a jedna je od njezinih dvorskih dama ubila preostale jelene. Drugom je prigodom lovila na konvencionalan način i pritom je sjahala da prereže vratove životinja. Jednom se zadovoljila time da je odsjekla uši uplašena jelena (odrastao jelen s deset parožaka) kao “otkupninu” prije nego što mu je dopustila da se vrati svojoj obitelji (Ryder, 2000: 39). Nadalje, kad je posjetila Kenilworth 1575. godine, najprije je gledala kako lovački psi ubijaju jelena u vodi, a zatim je promatrala čopor mastifa koji su bili pušteni na medvjeda (Ryder, 2000: 40).

Michael J. Cummings (2004, http) navodi čak pretpostavku da tragedija *Tit Andronik* pokazuje kako je Shakespeare bio iznimno lukav poslovni čovjek i samopromotor. Naime, svjestan da Elizabetina publika ima golem apetit za huckanje, huškanje medvjeda i bikova, kao i borbe pasa te borbe pijetlova, vjerojatno je odlučio ponuditi im ono što žele – drugu vrstu krvavog spektakla, primijenjenu na ljudske životinje.²¹ Stephen Greenblatt ipak pretpostavlja, a čemu sam osobno sklona, da Shakespeare nije podilazio *vulgarnoj gomili*, nudeći joj ono što je tražila – naime, bio je prestravljen kaznenim spektaklima moći koji su se odigrali na svim javnim inscenacijama stratišta Londona (Greenblatt, 2004: 179). Iz navedene je subverzije svih spektakala ciničke monarhijske moći tragedijom *Tit Andronik*, njegovim najizvođenijim kazališnim komadom za njegova života, u kojoj je priređeno četrnaest ubojstava, od kojih devet izvedbeno na sceni, Shakespeare kiničkom strategijom (strategijom koja može potući sve spektakle ciničke moći na vlasti, u Sloterdijkovu određenju) ponudio umorstva kao glavno jelo.²²

Inače, Michael J. Cummings (2004, http) navodi još jedan podatak zanimljiv za zoekonomiju u onodobnom kazalištu: naime, prije izvedbe krvavih komada, kao što je to bio *Tit Andronik*, glumci su u Shakespeareovu doba punili posude, svinjske mokračne mjehure, krvlju te bi ih skrili ispod kostima. Na pozornici su trebali samo udariti šakom o taj mokračni mjehur kako bi se razlila životinjska (očito, svinjska) krv te tako simulirali nasilnu smrt induciranu ubojstvom.

“Renesansni humanizam nije humanitarizam” (Peter Singer)

Zaustavimo se ukratko na nekim općim postavkama renesanse, koja, istina, nije kvalitativno modificirala srednjovjekovno shvaćanje statusa ljudi u odnosu na druge životinje. Naime, renesansni je humanizam *humanizam*, a značenje tog termina nema nikakve veze s *humanitarizmom*, tendencijom da se ponaša *humano* (Singer, 1998: 166–167).²³ Na temeljima znanosti i tehnike ostvaruje se osnova ovozemaljske ljudske vladavine (*regnum hominis*), koja zamjenjuje srednjovjekovnu koncepciju *civitas dei*

²¹ Ovdje bih podsjetila na jedan od prvih biografskih mitova o Shakespeareovu životu, začetnik kojega je sedamnaestostoljetni dnevničar John Aubrey, a koji kazuje kako je John Shakespeare, Willow otac, navodno bio mesar, a navedeno je mišljenje pokrenulo glasine da je Will Shakespeare naučio klati: “Kad je ubio tele, učinio bi to u visokom stilu te bi održao govor” (Groom, 2004: 50; usp. “The Early Life Story...”, http).

²² Kao izvor stila *Tita Andronika* – naravno, izvor je same tragedije *Historija Tita Andronika* (usp. Zamir, 2008: 286) – navode se Euripidova *Hekuba*, Senekida tragedija *Thyestes* (*Tijest*), Ovidijeve *Metamorfoze* kao i *Španjolska tragedija* Thomasa Kyda, koja je u doba mladoga Shakespearea slovila kao najpoznatija “drama osvete” (*revenge play*) (usp. Cummings, 2004, http). Tragedija je objavljena 1594. godine pod naslovom *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus* (Kingsley-Smith, 2007: 118). Pritom, Brian Vickers (*Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, 2002.) tvrdi kako je *Tita Andronika* Shakespeare vjerojatno napisao s Georgeom Peelom. Naime, Vickers utvrđuje da je George Peel vjerojatno napisao prva dva čina spomenute tragedije (usp. Hadfield, 2003: 470).

²³ Istaknimo da je danas u razdoblju korporativnoga kapitalizma sama ideja humanitarizma zadobila negativno-ciničku konotaciju, odnosno kako to dijagnosticira Slavoj Žižek – podrška siromašnima i *humanitarna* pomoć nisu više izrazi osobne kvalitete, već ključni sastojak globalne političke igre (Žižek, http).

te u okviru humanocentričnoga svjetonazora renesansni mislioci, npr. Marsilio Ficino, Giannozzo Manetti, čovjeka atribuiraju kao središte svemira. Na primjer, Giovanni Pico della Mirandola u svome *Govoru o dostojanstvu čovjekovu* zapisuje kako je Tvorac čovjeka (Adama) postavio na sredinu svijeta te kako mu je rekao da mu je dano da se može odroditi u niži, životinjski svijet ili pak može biti ponovno rođen, vrativši se u viši, božanski svijet.²⁴

Ipak, od takvoga je renesansnoga antropocentrizma i humanocentrizma odustao npr. Leonardo da Vinci kao etički vegetarijanac (poznata je Leonardova odvratnost prema mesu kao prehranbenom artiklu) te je čovjeka kao navodnoga kralja životinja odredio kraljem zvijeri (Regan, 2004: 23). Giordano Bruno, pod utjecajem nove kopernikanske astronomije koja je dopuštala mogućnost da postoje drugi planeti, a od kojih bi neki mogli biti nastanjeni, utvrđuje da "čovjek pred beskonačnim nije više od mrava". Michel de Montaigne, prvi psiholog i poštovalac životinja u osvitu moderne Europe, koji je čovjekovo gledište da moć daje pravo nad *drugima* nazvao ljudskom arogancijom, u svojim *Ogledima* jedan od najdužih tekstova posvećuje životinjama. Riječ je o *Apologiji Raimunda (Raimonda) Sebonda* (Visković, 1996: 154–156; usp. Cummings, 2004: 179–182), gdje, među ostalim, Montaigne konstatira: "Najnesretnije i najkrhkije od svih stvorenja je čovjek, a istodobno on je i najoholiji" (Montaigne, 2007a: 175), a u eseju *O okrutnosti* utvrđuje da okrutnost prema životinjama vodi do okrutnosti prema ljudskim bićima: "Mislim da ljudi koji rado proljevaju životinjsku krv time pokazuju prirodnu sklonost prema okrutnosti" (Montaigne 2007a: 150). Spomenimo ukratko još neke pojedince koji su u to doba učinili zoetički iskorak. Tako je Thomas Tryon (1634–1703) prvi uveo pojam prava u neljudski, izvanljudski kontekst. Inače, Tryon je bio vegetarijanac i naširoko je pisao o načinu prehrane te je bio i aktivan protivnik ropstva. Tako je u djelu *Wisdom's Dictates* (1691) apostrofirao da je nasilje i ubojstvo bilo Čovjeka (*Man*) bilo Životinja (*Beasts*) suprotno Božanskom principu kao svjetlo tami (Ryder, 2000: 48). Thomas More (Morus) u svojoj *Utopiji* (1516) isto tako zagovara milosrđe prema neljudskim bićima; osim toga, riječ je o prvom autoru poslije klasičnoga doba koji je, istina implicitno, zagovarao prava neljudskih životinja (Ryder, 2000: 43).

Sažmimo ukratko navedeni etički kontinuitet u odnosu na neljudska stvorenja između srednjovjekovlja i renesanse. Naime, u kasnom srednjem vijeku, poslije 12. stoljeća, paradigma razdvajanja vrsta bila je poništena i tada je bilo teško odrediti što je to što istinski određuje animalnu, a što ljudsku kvalitetu. Tako se u srednjem vijeku (od 400. do 1400. god.) misao pomaknula od stava da su ljudi i životinje kvalitativno različiti (što je bila proklamacija sv. Augustina) do predodžbe kako imamo mnogo toga zajedničkoga sa životinjama, a što je stav Geralda iz Walesa (Salisbury, 1994: 2). Dakle, dok je srednjovjekovni čovjek (do 12. stoljeća) Postanjem smješten između životinje i anđela, ali mu je pritom istim tim Postanjem anđeo zadan kao cilj i obećan kao nagrada, renesansnom su čovjeku ponuđeni oboje, i anđeo i životinja, kao legitimne mogućnosti, jer ih sadrži oboje; njegov mu je kulturni sustav naložio da, budući da je životinja, dosegne anđeosku duhovnost (Karahasan, 2004: 187). Tako je otprilike od 1400. do 1700. godine u Britaniji dominirala potpuna nivelacija životinjskoga entiteta, koji je prema onodobnoj dominacijskoj, hijerarhijskoj slici svijeta, stvoren *izvan* Božje slike, i tek u 18. stoljeću počinju se nazirati naznake poboljšanja života životinja (Ryder, 2000: 42).

Dakle, poslije srednjovjekovlja, kad opada utjecaj svetaca, posebice npr. svetog Franje Asiškog, čiji je biocentrizam ipak antropocentrizam (Singer, 1998: 165–166; Ryder, 2000: 29), renesansa ustoličuje antropocentrizam sv. Tome Akvinskog, i time objavljuje bezočnu okrutnost prema neljudskim životinjama sljedećih nekoliko stoljeća.

²⁴ Podsjetila bih ipak da Giorgio Agamben u knjizi *Otvoreno. Čovjek i životinja* (2002) upućuje kako je antropološki stroj humanizma ironijski aparat koji dokazuje odsustvo prirode, kvalitete koja bi bila svojstvena čovjeku (*Homo*), s obzirom da ga čini ovješanim, rascijepjenim između celestijalne i terestijalne prirode, između životinjskoga i božanskoga, a potvrdu navedenoga upravo pronalazi u *Govoru o dostojanstvu čovjekovu* Pica della Mirandole (Agamben, 2004: 29-30).

Naime, krenimo samo od činjenice da je u srednjem vijeku vivisekcija bila gotovo nepoznanica, i upravo je renesansna Italija obnovila tu praksu koju je u klasično doba uveo Galen (Ryder, 2000: 39,52).²⁵

Zaključno bih samo ustvrdila da bez obzira na to što su neki znanstvenici utvrdili da je kršćanstvo najantropocentričnija religija, korijeni navedenog specizma ipak počivaju mnogo dublje. Tako Felipe Fernández-Armesto ističe kako najstarije tvrdnje da je čovječanstvo naslijedilo nadmoć nad prirodom potječu iz 1. tisućljeća pr. Kr., kada su takve stavove oblikovali ili nagovijestili mudraci u Kini, Indiji, Grčkoj i na Bliskom istoku. Prvi se dokazi o pomaku u relevantnome senzibilitetu pojavljuju u Indiji, u *Upaniśadama*. Uostalom, u *Vedama* se čovječanstvo tijesno povezuje s racionalnim odlikama. Naime, prema vedskim opisima stvaranja, dok su Stvoriteljevi udovi poslužili kao materijal za oblikovanje ljudi, *ostale* su životinje stvorene iz svojevrsnoga kaosa “mlijeka i bivoljeg masla”. Navedene vedske taksonomije živih bića Felipe Fernández-Armesto određuje kao zametak načina razmišljanja u svim budućim sjedilačkim civilizacijama, čime je začet proces izvlačenja ljudi iz prirode, što znači da se ipak za *globalni* antropocentrizam ne može isključivo osuđivati kršćansko-tomistička slika svijeta. Uostalom, Felipe Fernández-Armesto podsjeća kako se npr. u budizmu shvaćanje prema kojemu se pojedinac može reinkarnirati kao životinja interpretira kao degradacija egzistencije. Tako se već negdje u 2. stoljeću u Kini pojam “čovjeka kao mikrokozmosa” iznosio kao dokaz o navodnu osobitu položaju čovjeka unutar zajednice bića. Dakle, definicije pripadnosti ljudskome rodu imaju izvore u 1. tisućljeću pr. Kr., i to u indijskim, grčkim i kineskim tekstovima (Fernández-Armesto, 2005: 56).

Fragment o lovu na panteru i jelena ili Lavinija kao lovina = tankoćutna, seksualizirana, a time i raskomadana srna

Prvo spominjanje animalnog svijeta u *Titu Androniku*, što nije slučajno, odvija se u lovnom toposu (I,1). Tit kao dvostruki ubojica – predaje Alarba, Tamorina prvorodenoga sina, kao žrtvu, žrtveno tijelo – žrtvu umirnicu, za koju se vjerovalo da umiruje duše pokojnika, kao što ubija i vlastitoga sina Mucija koji je sudjelovao u otmici sestre Lavinije, s obzirom na to da je prvotno obećana Basijanu – predlaže *sutrašnji* lov na panteru i jelena, kojim nastoji potvrditi proslavu dvaju vjenčanja (Saturnin – Tamora; Basijan – Lavinija) (usp. Crosbie, 2007: 170).²⁶ Riječ je, naime, o prvoj naznaci Titova ludila, ludila boli (ovdje realnog ludila, za razliku od kasnijeg

²⁵ Dakle, ambivalentnost se kršćanskoga stava prema neljudskim životinjama obično kontrastira između racionalizma Tome Akvinskoga i mistike prirode Franje Asiškoga (usp. Ryder, 2000: 28). Podsjetimo samo orijentacije radi da je Toma Akvinski rođen 1225. godine, dakle samo nekoliko mjeseci prije nego što umire sv. Franjo. Riječ je o dobu kad su južnom Francuskom i sjevernom Italijom katari uspjeli u kratkom razdoblju zamijeniti katolicizam kao dominantnu religiju, a pritom su naučavali, među ostalim, da neljudske životinje kao, uostalom, i ljudske imaju besmrtnu dušu te su zabranjivali jedenje životinjskoga mesa. Naime, katari su odbijali jesti namirnice životinjskog podrijetla – i to ne samo meso nego i mlijeko, sir i jaja – sve što je rezultat kopulacije. Neki su odbijali konzumirati i med, vjerojatno zbog uvjerenja da je, kao i zora, i med produkt mjesečne kopulacije između Sunca i Mjeseca. Tako su katari Parfaits (Perfecti) sličili današnjim veganima, s razlikovnom odrednicom što su katari jeli ribu, jer su vjerovali da se riba ne reproducira spolno i stoga takav čin stvaranja navodno ne može tjelesno zatvoriti dušu kao što je to slučaj kod *ostalih* životinja (“The Cathars”, http.). Naravno, španjolska je inkvizicija odmah nastojala u korišćenju sasjeci navedenu tzv. herezu (Ryder, 2000: 28). Inkvizicijski zapisi sadrže slučajeve u kojima se od osuđenikâ, koji su bili optuženi da su katari, zahtijevalo da ubiju ili pak pojedju životinju/e, i to osobito kokoši, kako bi dokazali da nisu katari. Tako su neke osobe 1052. godine u Gosslaru proglašene hereticima jer nisu htjele ubiti kokoš (Armstrong, 1973: 27). Podsjetimo da je vrlo dugo Rimokatolička crkva vegetarijanstvo smatrala zločinom za koji je propisana smrtna kazna, i to na temelju dogme da Bog daje pravo ljudima dominaciju nad Zemljom kao i nad životinjama (“The Cathars”, http).

²⁶ Tragedija počinje povratkom Tita Andronika iz desetogodišnjega rata Rima protiv Gota, u kojemu su Goti poraženi, a kao ratni *plijen* Tit dovodi ratne zarobljenike – kraljicu Tamoru, kraljicu Gota, njezina tri sina (Alarba, Demetrija i Hirona) te Tamorina ljubavnika Maura Arona. U tom je ratu Tit izgubio dvadeset i jednog sina, tako da su mu preostala još samo četvorica sinova (Lucije, Mucije, Kvint i Marcije), i pritom Lucije zahtijeva “najuznositijeg zarobljenika među Gotima” (Alarba kao Tamorina najstarijega sina) za žrtvu (I,1); i to tako da mu se odsijeku udovi i na lomači sjenama njegove braće žrtvuju njegovo tijelo, kako nalaže vjerski običaj: “da tako njihove sjene ne ostanu neupokojene, /i da nas ne uznemiruju zloslutnim pojavama na zemlji” (I,1). I žrtva se odmah spremno priređuje: Lucije naređuje da se pripremi žrtveni oganj, “pa ćemo svojim mačevima, na hrpi drva, /odsijecati njegove udove dok sasvim ne izgore” (I,1). Uočljivo je pritom da Hiron povodom navedenoga žrtvovanja, koje uključuje sakaćenje, komadanje tijela – “Alarbu su odrezani udovi, /i njegova utroba hrani žrtveni oganj, /čiji dim poput tamjana kadí nebo” (I,1) – postavlja pitanje kojim otvara konstataciju o rimskom barbarstvu: “Je li ikada Skitija bila upola tako barbarska?” (I,1). Dakle, riječ je o prvoj žrtvi, koja će izazvati niz drugih krvavih pokolja, i to kao rezultat Tamorine osвете. I druga žrtva ubrzo pada: naime, Tit ubija vlastitoga sina Mucija, koji je s ostalom braćom (Lucije, Kvint i Marcije) i ujakom Markom Andronikom oteo Laviniju kako bi je predali Basijanu, Saturninovu bratu, za kojega je bila zaručena, nakon što ju je Tit političko-šahovskim potezom predao Saturninu kao suprugu-buduću caricu.

– u četvrtom [IV,3,4] i petom činu dramatisiranoga, insceniranoga magijskoga, kontrafobičnoga ludila), kojim najavljuje lov, a prvi je to puknuće racionalizacije uočio njegov sin Kvint: “On nije pri sebi, povucimo se” (I,1), i to nakon što Tit zabranjuje da se Mucijevo tijelo pokopa u grobnicu s ostalim njegovim sinovima; u konačnici, na usrdne molbe brata Marka i preživjelih sinova, Tit pristaje da se obavi pokop. Dakle, lovni topos zaokružuje sljedeća ubojstva: žrtvu Tamorina prvorođenoga sina i Titovo ubojstvo vlastitoga sina Mucija, ali pritom lovni topos ujedno najavljuje i sljedeće ubojstvo – ubojstvo Basijana kao i sakaćenje, *kresanje* i silovanje Lavinije u idućem činu. Osim realne strategije lova – tako Marko navodi kako ima pse kojima će loviti panteru, a Tit ističe da će konjima loviti divljač srne (II,2) – Demetrije apostrofira kako on i Hiron imaju drugu strategiju lova: seksualnu strategiju silovanja tankočutne srne/*dainty doe* kojom se nadaju “nježnu košutu na tlo povaliti”/*to pluck a dainty doe to ground* (II,2). U kontekstu seksualne strategije lova na Laviniju može nam i te kako biti korisna interpretacija Carol J. Adams kojom je utvrdila koncept orodnjavanja životinja i animalizacije roda (Adams, 1991: 40).

Osim toga, tragom spomenute realne strategije lova možemo podsjetiti svakako i na Jacquesa iz komedije *Kako vam drago* kojega žalosti lov te smatra da vojvoda Ferdinand veće zlo čini lovom nego Ferdinandov brat koji ga je poslao u progonstvo, kako navodi Prvi plemić (II,1), koji pritom opisuje Jacquesov susret s jelenom kojeg je ozlijedila lovčeva strijela.²⁷ Erica Fudge navedene stihove komedije *Kako vam drago*, u kojemu je istaknut ljudski odnos s realnom, a ne, dakle, sa simboličnom životinjom, uspoređuje s dijelom iz Montaigneova eseja *O okrutnosti* koji tematizira ranjenoga jelena, jelenove suze,²⁸ i pritom zaključuje da Shakespeare u spomenutoj komediji parodira Montaigneovu etiku te da je samim time nije uzeo za ozbiljno (Fudge, 2006: 76,79). Moram pridodati kako upravo mislim suprotno; naime, navedene stihove iz komedije *Kako vam drago* iščitavam u kontekstu Shakespeareove zoetike, koja zamaškarana probija u svim njegovim djelima (podsjetimo samo na biofilijске stihove o nožem zatučenoj muhi u *Titu Androniku*, a na kojoj ćemo se uskoro zadržati) kao i znaka jednakosti između ljudskih i neljudskih *žrtava* (*plijena*), kad se potpuno ista strategija lova u *Titu Androniku* primjenjuje i na ljudski i na neljudski *plijen*. Time, naime, ne tvrdim da je Shakespeare prakticirao i zoetičku strategiju prehrane; naime, poznati su brojni književni slučajevi koji su upozoravali na zoetičku ideosferu iako su pritom konzumirali te iste životinjske entitete o kojima su tako tankočutno (*dainty*) pisali. Uostalom, interpretacijom suprotnom od prije spomenute Eric Fudge o tome da Shakespeare navodno, prema procjenama spomenute teoretičarke, subvertira Montaigneovu zoetiku, u posljednjem poglavlju ovoga zoocentričnoga eseja upravo ću naznačiti kako postoji dubinski paralelizam između Montaigneova eseja *O ljudožderima* i *Tita Andronika*, u kontekstu demaskiranja hipokrizije engleske monarhije u odnosu na kanibalizam tzv. *barbara*.

Krenimo dalje – u književni svijet *Tita Andronika*: braća Hiron i Demetrije, ako im je vjerovati, zaljubljena su u Laviniju – sâm Hiron ističe kako voli Laviniju *više no sav svijet*, ali stravično je da u toj navodnoj ljubavi pod tutorstvom Maura Arona pripremaju njezino silovanje.²⁹ Za razliku od Hirona,

²⁷ “Ta ranjena je zvjerka stenjala
toliko, da je kožnato joj ruho
od toga skoro puklo; grozne suze
niz nevinu su njušku kapale
u teškoj boli. I taj ludi stvor
pred očima je sjetnog Jacquesa
na krajnjem rubu potočića brzog
od suza što mu nabuja još više.” (II,1).

²⁸ Odnosno, Montaigneovom konstatacijom: “I, kao što se često događa da se jelen, osjećajući da je na izmaku snaga i ne vidjevši drugog izlaza, baca pred nas koji ga gonimo i kao da svojim suzama moli milost” (Montaigne, 2007a: 150). Montaigneova su djela tada bila prevedena na engleski i Shakespeare ih je vjerojatno čitao (Ryder, 2000: 46).

²⁹ O feminističkoj teoriji koja je uvelike interpretirala *Tita Andronika*, a pritom ključnu točku feminističke interpretacije čini Lavinija kao patrijarhalna žrtva i silovanje koje se provodi nad njezinim tijelom kao i slike maternice, grobnice i jame, patrijarhalna matrica tragedije te monstrozna i seksualizirana majka Tamora usp. Willis 2002: 21–22. O asocijativnom lancu *tomb – pit – vagina – mouth – earth* usp. npr. Fredrick 2008: 212. U pažljivoj analizi svakoga spominjanja silovanja u Shakespeareovim dramama feminističke teoretičarke zaključuju da su oni koji siluju uglavnom *Drugi* – tako u *Titu Androniku* silovanje provode *barbari* Goti (Hiron i Demetrije, Tamorini sinovi) (Bečanović-Nikolić, 2007: 390).

Feministička interpretacija ističe da je Rim *Tita Andronika* muški svijet; dva ženska lika navedene tragedije određena su patrijarhalnim dogmama, i obje (Tamora i Lavinija) na kraju tragedije su mrtve (Willis, 2002: 22), uostalom kao što je mrtav i treći ženski lik – dojilja, čije smo rasističke zoometafore kao i zoomorfni opis njezina klanja koji provodi Aron prethodno istaknuli.

Demetrije je kao stariji brat – razlika je godinu ili dvije, kako ističe Hiron (II,1) – pak *praktičnijega, drastičnijega* pogleda u *ljubavi*, te mizoginijskom logikom nastoji opravdati silovanje Lavinije (usp. Noble, 2003: 696):

Ona je žena, zato se može snubiti;
 ona je žena, zato se može osvojiti. (II,1)

I dalje:

Što, zar nisi vrlo često *ustrijelio košutu*
 i odnio je točno ispod lugarova nosa? (II,1)

Kao što sam već istaknula, Demetrije kaže kako je često znao ustrijeliti košutu (*doe*) i odnijeti je točno ispred lugarova nosa (II,1) te apostrofira kako on i Hiron imaju drugu strategiju lova kojom se nadaju “nježnu košutu (*dainty doe*) na tlo povaliti” (II,3). Aron u istom činu, kada Demetrija i Hirona potiče na navedeni čin, o Laviniji govori kao o *tankoćutnoj smi/dainty doe* (II,1). Dakle, upravo Aron uvodi zoometaforu kojom Laviniju uspoređuje s lovnom košutom (II,1), a riječ je o realiziranoj metafori jelena kao i pantere koji se spominju pri kraju prvoga čina, a nad kojima Tit otvara realnu strategiju lova. Simon C. Estok u svome ekokritičkom propitivanju životinja u Shakespeareovu *Titu Androniku* ističe kako asocijacija Lavinije kao neljudske životinje nju ustoličuje kao središnji objekt predatorskoga pogleda (Estok, 2007, http).

Dakle, navedenim retoričkim upitom, Demetrije uspoređuje Laviniju s lovnom košutom, što znači da je lov samo realizirana metafora za silovanje, te stoga, u skladu s navedenim, Lavinija svoje napadače, silovatelje i prepoznaje kao *lavove, tigrove i gavrane* (II,2). Pritom Aron kao vrhovni arbitar silovanja (ponavljam, ne i sakaćenja), mefistovskom lukavom inteligencijom potiče Hirona i Demetrija na spomenuto nasilje, upućujući kako kontekst svečanoga lova mogu iskoristiti za scenu silovanja; naime, kao što apostrofira – šume su *nemilosrdne, grozne, gluhe i nijeme, i prirodno prikladne za grabež i opačinu*:

(..) onamo dakle stjerajte tu *tankoćutnu smu*,
 i zadajte joj udarac silom, ako ne riječima. (II,1)

U okviru navedenoga Aron mefistovski uspoređuje Laviniju s Lukrecijom (II,1), koja se ubila nakon što ju je silovao sin kralja Tarkvinija Ohologa (Shakespeare/Maras, 2006: 34), i jednako je tako uspoređuje s Filomelom – prema grčkome mitu, ljepoticom koju je silovao Terej, muž njezine sestre Prokne, i odsjekao joj pritom jezik, a ona ga je poslije prokazala kad je izvezla cijeli prizor na platnu (Shakespeare/Maras, 2006: 38; II,3)³⁰ – a Basijana, kojega Demetrije ubada, ubija bodežom, i Laviniju imenuje *očekivanim plijenom*. Očito je da se lovni topos i dalje enumerira u okrutnom paralelizmu između ljudske i neljudske životinje jer Saturnin, Basijanov brat, u trenutku kad pronade zaklanoga Basijana jednako tako prepoznaje u navedenom okrutnom činu *gestu lova* te nalaže da se pronade *lovac*, čime je i životinjska i ljudska žrtva i ovdje u potpunosti izjednačena (II,3), kao što je u prvom činu, figurativnim jezikom *jedenja* (usp. Noble, 2003: 68, 93), potpuno izjednačeno Alarbovo žrtveno tijelo, žrtva umirnica, *pharmakos* (žrtvovana žrtva) – koji mora biti ubijen da bi drugi ojačali (Frye, 1979: 169) – s tijelom žrtvovane životinje.

Izuzetno je potresna scena u kojoj Marko, kad nailazi na silovanu Laviniju – odsječene su joj šake, odrezan jezik; dakle, dolazi s batrljcima (II,4) – verbalno izražava

³⁰ Robert Graves napominje kako mitografi, osim Higina, Proknu pretvaraju u slavu, a Filomelu u lastavicu, što bi mogao biti pokušaj korigiranja grešaka ranijih pjesnika koji kažu da je Terej Filomeli a ne Prokni odsjekao jezik (Graves 2003: 117; usp. Delić, 2007: 123–124). Ovidije u svojim *Metamorfozama* (VI. pjevanje) zadržava stariju verziju prema kojoj je Terej Filomeli odsjekao jezik: naime, najprije joj je klijestima uhvatio jezik, a zatim ga je odrezao mačem.

ambivalentan fascinantan užas (usp. Estok, 2007, http), i u toj manirističkoj tiradi preplavljenoj složenim retoričkim figurama, u kojima priziva književnu tradiciju Tereja, Filomele, Kerbera, Orfeja i Titana, zadržava se na verbalizaciji viđenog užasa kad je trebao inicirati djelotvornu akciju (Willis, 2002: 34).

Jao, grimizna rijeka tople krvi,
kao žuborast izvor kad ga uzburka vjetar,
buja i opada između ružičastih usana,
nadolazeći i odlazeći s tvojim mednim dahom. (II,4)

Louise Noble ističe kako upotreba riječi *rijeka* s alternativnim značenjem *tok* u Markovu govoru ima bitnu semiotičku implikaciju – značenje *izljev* i *iscjedak*, *sluz*, *flus*; *krvarenje*; a riječ *courses* u ranomodernom se engleskom jeziku rabila kao alternativan pojam za *menstruaciju* (Noble, 2003: 696). Podsjećam na stravičnu scenu iz filma *Titus* u režiji Julie Taymor (1999) kad se silovana, osakaćena Lavinija, koja u bijeloj halji stoji na *okresanu* stablu (*panju*), okreće prema Marku, i u tom joj trenutku iz osakaćenih usta šikne krv, koja se u dubljioj simboličkoj matrici svakako veže s krvlju njezine silovane, krvave vagine.

Inače, Marko već u II. činu (II,4), kao uostalom i prije Aron (II,3), invocira priču o Filomeli (uostalom, Aron prvi uvodi sjećanje na Filomelin mit) i Tereju tako da smo gotovo sigurni da pogađa izvor Lavinijine patnje, ali ubrzo kao da zaboravlja spomenute mitove o silovanju sve dok ga ona poslije (IV,1) ne razotkrije preko Ovidijevih *Metamorfoza* (usp. Solga, 2006: 64). Tako Kim Solga postavlja pitanje zbog čega Marko govori o Filomeli na kraju drugog čina gdje pokazuje kako je svjestan da je Lavinija naišla na lukavijega Tereja jer “(l)ijepa je Filomela izgubila samo jezik” (II,4), ali odmah zaboravlja (zatomi) moguću poveznicu između mitskoga i realnoga silovanja i sakaćenja (Solga, 2006: 64–65).

Podsjetila bih da u filmu *Titus* u režiji Julie Taymor (1999), u sceni nakon silovanja i sakaćenja, Lavinija, a prije negoli je pronalazi Marko, stoji u bijeloj halji na *panju* (*okresanu* stablu) i rabi grane stabla kao nadomjestke, proteze odsječenih ruku (Lehmann, 2002: 275; usp. Zamir, 2008: 285), čime je ostvarena vizualizacija Markove dendromorfne, manirističke metafore o rukama-granama. Naime, u spomenutom manirističkom govoru Marko postavlja pitanje o okrutnoj nesmiljenoj ruci koja je *potkresala*, *obrezala* i *ogolila* Lavinijino tijelo, tijelo njegove sinovice, “te je sada bez dviju grana, tih slatkih uresa/u čijoj su kružnoj sjeni kraljevi žudjeli usniti” (II,4). I dok Marko u Lavinijinu osakaćenu tijelu prepoznaje *okresano* stablo bez grana (Zamir, 2008: 277), i Aron (V,1) o njoj kaže, ali u onodobnim *brijačkim* terminima (usp. Noble, 2003: 697),³¹ da je *oprana*, *podrezana* i *uređena* (*she was wash'd and cut and trimm'd*), “i to je bila/uredna zabava onima koji su to obavili” (V,1).

Ubijena muha i Lavinijin nijemi performans

U trenutku (III,2) kad se objeđuje, nakon traumatičnih katastrofa – nakon što je Lavinija silovana, odrezane su joj ruke i jezik, i nakon što je Marko dovodi pred Tita³² – Tit Andronik odsijeca vlastitu ljevicu u nastojanju da spasi od stratišta dvojicu sinova, Kvinta i Marcija, ali ipak zauzvrat u Aronovoj i Tamorinoj krvavoj prevari dobiva sinove odsječene glave; dakle, u toj situaciji grozomorne

³¹ Lucije, nakon što ga Aron sarkastično izvještava da je Lavinija *oprana*, *podrezana* i *uređena* (V,1), odgovara: “O barbarous, beastly villains, like thyself!” (V,1), čime se u istu razinu postavlja *barbarstvo* kao i onodobni medicinski tretman tijela koji su obavljali brijači. Pritom Louise Noble ističe kako je značajno da je u prvom izdanju (*quarto*) *Titusa Andronicusa* korišten pojam *barberous* (Noble, 2003: 698).

³² Kada Tit prvi put ugleda osakaćenu Laviniju, kaže: “Jao meni, ovaj me prizor ubija” (III,1); (*this object kills me*). Osim toga, kada je Lavinija pri tom susretu poljubila oca, Marko je zamijetio kako je riječ o poljupcu koji ne pruža okrjepu “kao ni zaledena voda zmiji što skapava” (III,1).

boli objeđuje sa svojom obitelji, i pritom Marko – kako didaskalija upućuje – udara nožem po tanjuru i ubija muhu. Podsjetimo da prije toga zajedničkoga objeđa Tit inicira, režira triptih – živu sliku u kojoj Tit, polulud od bola, Marku daje glavu jednog sina, a Tit svojom desnicom drži glavu drugog sina, dok Laviniju upućuje da zubima drži njegovu ruku, ljevicu koju je grozomornom prevarom odsjekao Aron. U tom strahotnom triptihu, živoj slici, kojom ostvaruju zavjet osvete, Lucija kao prognanika, svoga posljednjega sina, Tit savjetuje da pođe Gotima i da okupi vojsku protiv Rima (III,1).



Grananje (Lavinija); preuzeto s web-stranice: <http://scrapatorium.typepad.com/scrapatorium/2007/08/mothers-nature.html>

Dakle, scena s muhom odvija se nakon što su Titovi sinovi Marcije i Kvint optuženi i pogubljeni (dekapitacija) za Basijanovo ubojstvo, nakon što je Lavinija silovana i unakažena, nakon što je Titov sin Lucije osuđen na kaznu progonstva, u trenutku kada Tit Rim prepoznaje kao *pustoš za tigrove, proždrljive zvijeri koje moraju imati plijen*, a plijen je on sâm kao i njegova obitelj (III,1). Zadržimo se stoga na spomenutoj, nimalo nevažnoj muhi (III,2). Tit je, dakle, zgranut Markovim ubojstvom muhe nožem i tjera ga kao krvoločnoga ubojicu od stola za kojim objeđuju. Marko, dakako, ne razumije Titovu zabrinutost za život *jedne* muhe i brani se da je ubio *samo jednu* muhu – crnu muhu “kao caričin Maur” – zbog njezine asocijacije. Inače, zamjetljivo je da se samilost pojavljuje samo jednom u *Titu Androniku*, i to prema *toj* muhi ubijenoj kuhinjskim, stolnim nožem (Zamir, 2008: 292), čime se ostvaruje apsolutna disproporcija između sažaljenja nad muhom kod čovjeka koji nešto malo prije te biofilijske scene potiče, za istim tim stolom za kojim se objeđuje, vlastitu kćer Laviniju na samoubojstvo, i to upravo nožem, nožićem, tražeći od nje da ostvari mimetizam Lukrecijina čina, koja se, zatraživši od oca i muža da je osvete, ubila, te da time odustane od Filomeline geste (usp. Solga, 2006: 66): “(...) ili uzmi kakav nožić među zube, /i samo prema srcu načini rupu”. Ipak, značajno je, a i kontradiktorno spomenutu pozivu na oksimoronsko samoubojstvo, samoubojstvo s odsutnošću ruku, da je za tim objedom uslijedila i Titova kvalitativna promjena stava prema Lavinijinoj boli. Naime, od trenutka te gozbe on čita sudbinu te *nemušte žaliteljice* kao *zemljovid boli/a map of woe* (III,2), čiji će se znakovni jezik svakako potruditi interpretirati (usp. Zamir, 2008: 293).

Poslušajmo biofilijske stihove Tita Andronika nad spomenutom muhom.³³ Inače, riječ je o sceni koja anticipira završnu kanibalističku scenu teatra u političkom teatru, čiji je vrhovni arbitar, režiser Tit sâm, kao što je, uostalom, režirao i lovnu strategiju pri završetku prvog čina, otvorivši time scenarij iz neznanja za klanje Basijana i silovanje/sakaćenje Lavinije.

Tek! Al ako oca i majku ima?
 Kako će oni opustit krila zlatna
 i žalobno zrakom *zujati!*
 Sirota nedužna muha ta,
 što je svojim *ljupkim zujanjem*
 došla nas radovat, a ti je ubi.

³³ Upravo će navedene stihove o muhi koristiti mnoge web-stranice organizacija za prava, odnosno oslobođenje životinja kao jednu od niza dokaznih matrica da je u okviru etičke ambivalencije elizabetanske slike svijeta Shakespeare iznio i smjernice moguće onodobne zoetike (usp. “Animal Rights History”, [http](http://)).

Pogledajmo uz navedeni prijevod Tomislava Ladana kako je navedene stihove preveo Mate Maras:

Samo? Što ako je ta muha imala oca i majku?
Kako bi ovjesili tanahna zlačana krilca
i *zujali* po zraku nujne žalopojke!
Jadna bezazlena muha, došla je sa svojim *lijepim*
zujavim napjevom ovamo da nas razveseli,
a ti si je ubio.

Očito je pritom da je Tomislav Ladan pribjegao pomalo *specističkom* prijevodu navedenoga stiha: naime, u sintagmi *pretty buzzing melody* riječ *melody* prevodi kao *zujanje* (*ljupko zujanje*), dok se Mate Maras ipak pridržava izvornika i prevodi sintagmom *lijepi zujavi napjev*.

Dakle, navedenim je govorom o muhi ubijenoj stolnim nožem, koja više nije kukac, nego je nečije dijete, Tit potpuno poništio onovjekovnu humanocentričnu distinkciju između čovjeka i životinje. Ipak, kad Marko apostrofira da je u toj muhi prisposobio caričina, Tamorina Maura Arona, Tit uz dužnu specističko-rasističku ispriku počinje i sâm likovati nad muhom:

Daj mi svoj nož, nad njom ću likovati;
sam ću sebe zavarati da je to Maur
koji je ovamo namjerno došao da me otruje.

Dakle, muha postaje Maur, u očitovanju realiteta u kojemu je istinsko ljudsko doista teško moguće pronaći (Fudge, 2004: 84). Međutim, završno Titovo rezoniranje ipak se *za-vraća* u smjeru biofilijске uzajamnosti s tim nedužnim zujavim stvorenjem, ističući sljedeće:

Ipak, mislim da nismo toliko nisko pali
da moramo između sebe ubijati muhu
koja sličići na Maura crnog kao ugljen. (III,2)

Pritom je zamjetljivo da Marko, kad nečakinju Laviniju unakaženu (*okresanu*) dovodi pred njezina oca, govori o njoj kao o *srni* koju je pronašao u šumi, “tražeći da se sakrije, kao što čini srna/koja je zadobila neku nezacjeljivu ranu” (III,1), gdje rabi istu zoometaforu kao nešto prije Demetrije kad je apostrofirao kako on i Hiron imaju drugu strategiju lova – seksualnu strategiju silovanja tankočutne srne/*dainty doe* (Lavinije) kojom se nadaju “nježnu košutu na tlo povaliti”/*to pluck a dainty doe to ground* (II,2). Uočljivo je pritom da je Markov govor ispunjen binarnim zoometaforama – srna u odnosu na pticu u krletki/kavezu: naime, dok je prije – dok je bila *cjelovita*, Lavinijinu ugodnu rječitost prisposobljavao s pticom u krletki, kao *slatku milozvučnu pticu koja je pjevala u lijepoj pustoj krletki*, sada, kada je osakaćena, prepoznaje je kao *srnu* u šumi (III,1).³⁴ Krletka je kao

³⁴ Podsjetimo samo na neke principe spomenute krletke kao metonimije Lavinijina života u Titovu domu: Tit je tako u I. činu aranžirao njezino vjenčanje sa Saturninom bez njezina znanja i privole iako je već bila zaručena za Basijana (usp. Dąbrowska, 2005: 24). Nadalje, u V. činu (V,3) Tit ubija Laviniju, što samo demonstrira renesansni stav prema silovanju. Naime, u to doba silovana žena nije imala gotovo nikakva prava jer je izgubila svoju jedinu vrlinu – djevičanstvo, i stoga je osuđena kao grešnica koja je *nanijela* sramotu svojoj obitelji. Dakle, jedino njezina smrt može vratiti čast njezinoj obitelji, i stoga su često žrtve silovanja okončavale samoubojstvom (Dąbrowska, 2005: 26–27). Podsjetimo na koji način Saturnin opravdava Virginijev čin, koji je vlastitom desničom ubio svoju kćer koja je bila silovana, okaljana i razdjevičena: “Zato što djevojka nije smjela nadživjeti sramotu, /i svojom nazočnosti stalno obnavljati njegovu bol” (V,3).

Strahotno je što je Tit naglasio kako su ipak *nešto drugo* vrijednije od Lavinijinih ruku i jezika Hiron i Demetrije upropastili, a to je upravo njezina neokaljana čednost, iz čega je vidljivo da njegova čast više pati zbog Lavinijina izgubljenog djevičanstva nego zbog sakaćenja tijela (V,2).

metonimija Titova doma time zamijenjena šumom u kojoj je silovana/osakaćena, ali u kojoj je istovremeno *ipak* ostvaren Lavinijin habitus slobode kretanja. I Tit je isto tako prepoznaje kao srnu, ali samo prije sakaćenja i silovanja: *To je bila moja srna* (III,1), što znači da sada, osakaćena i silovana, određenije – zbog gubitka onodobne ženske vrijednosti – djevičanstva, više *nije*. Dakle, značajno je da je upravo četiri muškarca – Demetrije (kao uostalom i Hiron), Aron, Tit i Marko prepoznaju kao srnu, košutu: i dok ju je samo Marko osakaćenu i iščupanoga djevičanstva iščitao kao srnu, Tit je sada više takvu ne prepoznaje – ona je za njega samo cjelovitoga djevičanstva, kao uostalom i za Demetrija i Arona, bila srna!

Zaustavimo se na četvrtom činu koji se otvara prizorom u kojoj Lavinija trči za dječakom Lucijem i batrljcima prevrće knjige koje su mu ispale,³⁵ tragajući za Ovidijevim *Metamorfozama*, i pritom Titu i Marku pokazuje na tragičnu priču o Filomeli, Terejevoj izdaji i silovanju (IV,1). Tako će Tit napokon u Lavinijinoj sudbini prepoznati upisanu Filomelinu sudbinu kao i tragičnu sudbinu Lukrecije, kojoj se prišuljao Tarkvinije, “koji je napustio tabor da okalja Lukrecijinu postelju” (IV,1).³⁶ Podsjećam da upravo Lucije prije odlaska u progonstvo i odlasku Gotima kako bi njihovu osvetu podigao protiv Rima, spominje Tarkvinija (III,2). Tit, dakle, napokon shvaća/prihvata mračnu slutnju da je Lavinija silovana u šumskom toposu slobode gdje se odvijao lov, a – kao što znamo – inscenator realne strategije lova bio je on sâm. Pritom Marko (tek sada) inicira akciju razotkrivanja počinitelja/e, i kao kazališni režiser potiče Laviniju da igra/glumi Filomelu – čiju sudbinu Marko spominje pri završetku drugoga čina, a ne Lukreciju, kao što je to režijski od nje u prethodnome činu za objedom zahtijevao Tit (Solga, 2006: 66). U inscenaciji razotkrivanja počinitelja zločina Marko štapom, kojim upravlja nogama i ustima, ispisuje svoje ime, i upućuje Laviniju na *mimesis* svoga čina (Fredrick, 2008: 210), na svjedočenje pisanim znakom, *mimetizmom* (Govedić, 2002: 92). I didaskalija upućuje: “Lavinija uzima štap u usta, vodi ga badrljcima i piše” – “Stuprum [silovanje, oskrvnjenje]. Hiron. Demetrije”, razotkrivajući u konačnici Tamorine sinove kao počinitelje silovanjâ i sakaćenja njezina tijela.

Kim Solga u Lavinijinu performansu, koji izvodi dvostruko – riječima – preko knjige (Ovidijeve *Metamorfoze*) i ispisivanjem s pomoću štapa, uspostavlja psihoanalitičku poveznicu između Markova štapa i falusa kao i njezinih usta i *vagine dentate* (Solga, 2006: 67). Osobno, čini mi se da je navedeno psihoanalitičko tumačenje hipertrofirano u simboličkim punjenjima traumatičnih otisaka jer jednako bi se tako kao falusoidni produžetak mogla iščitati i Titova ruka koju u prethodnom činu Lavinija nosi u zubima (III,1), koja bi u nekoj vrlo mračnoj interpretacijskoj psihoanalitičkoj mreži doista mogla biti naznaka krvavih falusa koji su je silovali, kao i Titova uputa Laviniji da samoubojstvo počini nožićem u ustima u smjeru srca (III,2).³⁷

Inače, u ovome činu, moram priznati, kao jednu od najzanimljivijih scena promatram susret Tita sa Seljakom, odnosno Clownom (IV,3) koji nosi dva goluba (Ladan navedeni lik ostavlja kao Clowna, a Maras ga predstavlja kao Seljaka), kojega Tit uzima kao nelogičnoga glasnika, glasnika “nelogičnosti” retoričkoga povezivanja, koji odlazi Saturninu, koji ga pritom, zbog Titove molbenice što je on odnosi, a čiji sadržaj gledateljima i čitateljima ostaje nevidljiv, osuđuje na smrt, objesivši ga odmah nakon što

³⁵ Marko pritom ističe kako je Lavinija Luciju čitala Ciceronova *Govornika* (IV,1). Tako Nataša Govedić zamjećuje kako je Shakespeare veliku važnost dodijelio Ciceronu u *Titu Androniku*, gdje je za Laviniju, u otkrivanju silovatelja i zločinaca, od presudne važnosti poznavanje Ciceronova *Govornika* (Govedić, 2002: 66).

³⁶ Naime, kako Tit još ne razlučuje silovatelje, vjeruje da je silovatelj sâm Saturnin kojega poistovjećuje s Tarkvinijem, posljednjim rimskim kraljem, iako je silovanje počinio njegov sin.

³⁷ Mary Laughlin Fawcett (“Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus*,” *English Literary History*, 50/2, 1983, str. 261–277) upućuje na falički simbolizam u navedenoj sceni; naime, Lavinija uzima u usta Markov štap, što znači da preuzima jezik svojih očeva, kulturnih dominatora (Kingsley-Smith, 2007: 111). Trenutak u kojemu Lavinija nosi očevu ruku u ustima može se iščitati kao nadomjestak za njezin iščupan, odrezan jezik, što u konačnici svjedoči o patrijarhalnom podrijetlu i statusu jezika (Kingsley-Smith, 2007: 111–112).

je pročitao Titovu molbenicu koju je taj nesretnik – nositelj semantičke nelogičnosti – donio (IV,4). Navedeni je ludički, dadaistički prizor kaotologije u potpunosti usustavljen s Titovim sada insceniranim, samorežiranim ludilom bola, a demonstrira kako je ludilo samo forma magije s obzirom na to da je i u jednom i drugom slučaju riječ o kontrafobičnom ponašanju, kako je magiju odredio Géza Róheim. Odnosno, Róheimovim etnopsihološkim određenjem: *Magija je uglavnom kontrafobično ponašanje; ona označava prijelaz iz pasivnosti u djelovanje*. Naime, magijom, u ovom slučaju magijskim, hinjenim, glumljenim, Hamletovim ludilom Tit nastoji iz stanja nedjelovanja, pasivnosti, prijeći u aktivnost protiv sulude stvarnosti što zarobljuje, a kojom upravlja rimsko-gotska trijada: Saturnin, Tamora i Aron.³⁸ Dakle, navedena se scena s Clownom/Seljacom, koji odlazi sa svojim golubovima do pučkog branitelja, odvija u trenutku kada Tit sa svojim ljudima odašilje strijele s pismima na njihovim šiljcima pojedinim zviježđima i božanstvima (npr. Plutonu, od kojega traži Osvetu iz pakla, boginji Pravde, Jupiteru, Apolonu, Marsu itd.). Tu je riječ o još jednom tekstualnom i nijemom performansu, kao u primjeru Lavinijina performansa, ali u ovom slučaju s teofanijskim i astralnim konstelacijama, u kojemu nijedno božanstvo nije ostalo bez Titovih molbenica, kojima javno – ispisanim riječima/molbenicama – objavljuje Saturninove zločine, zločine vladara koji u okrilju političke kuhinje *jede vlastitu djecu* – najodanije političke podanike.

Zaključno ili “da utažim strvinara što glođe moj duh” (V,2)

Da, krenimo od ove vrlo jake zoometafore osvete koja glođe. Dakle, Tamora, u pripremljenoj inscenaciji alegorijske igre u kojoj glumi Osvetu poslanu iz paklenoga kraljevstva, a njezini sinovi Silovanje i Umorstvo, u kojoj vjeruje kako se uvlači u Titovo ludilo, a istinski Tit uvlači nju sâmu u vlastiti teatar hinjenoga kontrafobičnoga ludila – magije osvete, apostrofira osvetu kao strvinara što glođe duh, a ona ga je došla utažiti (V,2): “*To ease tha gnawing vulture of/their min(s)/By working wreakful vengeance on (their) foes*” (V,2). Zaustavimo se ukratko na Tamori i njezinoj osveti; zbog čega se ona osvećuje – da li zbog prvijenca Alarba koji je u prvome činu ponuđen kao žrtva umirnica ili zbog vlastitoga povrijeđenoga ponosa i slave kao kraljice Gota? Sve su naznake ipak na strani povrijeđene kraljičine časti – njezine vanjske slike moći (Willis, 2002: 37; Kingsley-Smith, 2007: 114). Naime, uočljivo je da se ona ponaša prije kao kraljica nego kao majka – uostalom, kao i djevičanska kraljica Elizabeta I. Alarb je, istina, kako svjedoči, njezin *dragi sin* (I,1), ali njezina je osвета, *strvinar što glođe duh*, vođena prije svega time što joj je povrijeđen identitet kraljice; tako za Tita već u prvome činu u začetku inscenacije osvete Tamora proročki anticipira kako će on sâm “spoznati što znači pustiti jednu kraljicu/da kleči na ulici i zalud prosi milost” (I,1).³⁹ A da joj kvaliteta majčinstva doista ništa ne znači, pokazuje scena u kojoj novorođenog sina, kojeg je rodila kao strastven plod izvanbračne, istinske ljubavi s Aronom, šalje na umorstvo, zapovijedivši Aronu da dijete *krsti vrškom svoga bodeža* (IV,2). Naime, Marion Wynne-Davies⁴⁰ ustvrdila je da je Tamora reflektirana slika kraljice Elizabete I.; kao i Tamora, Elizabeta I. nudi model apsolutne depersonalizacije u ustoličenju vlastite slike kao Kraljice s vanjskim formatom Djevičanske Kraljice (Lehmann, 2002: 278–279; Dąbrowska, 2005: 30).⁴¹

³⁸ Valja istaknuti da je u kazališnim produkcijama upravo figura Clowna, odnosno Seljaka, kako ga označava Mate Maras, često izbacivana iz kazališnih produkcija.

³⁹ Uostalom, u prvom činu, kad je ustoličena kao kraljica, Tamora kaže Titu: “Titus, I am incorporate in Rome” (Ja sam se sjedinila s Rimom) (I,1).

⁴⁰ Usp. Wynne-Davies, Marion. 1991 (1990). “The Swallowing Womb: Consumed and Consuming Women in Shakespeare’s *Titus Andronicus*”. U: *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Valerie Wayne (ur.), Ithaca, NY: Cornell UP, 1991., str. 129–151.

⁴¹ Naime, Elizabetina romansa s grofom od Essexa, posljednjim miljenikom ostarjele Elizabete I., upravo podsjeća na Tamorin odnos sa Saturninom (Dąbrowska, 2005: 30).

Shakespeareovo političko kazalište sve se više, “kako se čini, udaljavalo od političke aktualnosti” (Melchinger, 1989: 138). Naime, Elizabeta I. zahtijevala je u kazalištu bezazleno zabavnu alegoriju ili pak nepolitički komad, koji naravno ne bi mogao uzurpirati njezinu ikonu kao nepogrešive kraljice, što je razlog zbog kojega se Shakespeare u svojim komadima udaljavao od političke aktualnosti i maskirao je u povijesnim komadima (usp. Melchinger, 1989: 138).

Krenimo dalje, na prvi, farmakološki teatar Titove Osvete. Peti čin tragedije, naime, očituje se kao posljednja stepenica Pakla Titova kazališta osvete, gdje će Tit, kao što su Filomela i Prokna skuhale Proknino i Terejevo dijete te njime kanibalistički nahranile Tereja, pripremiti Hirona i Demetrija te njima nahraniti Tamoru (Fredrick, 2008: 211).⁴² U kulminaciji sveopćega kulinarskoga kaosa, gdje Tamorini sinovi postaju *poput* mesa životinja, Tit figurira kao ubojica i kao politički kuhar/mesar koji proizvodi komadanje, razglobljivanje svih vrijednosti i poredaka, a Tamora iz neznanja postaje kanibal vlastitih sinova (Fudge, 2004: 85).⁴³

I dok je u trećemu činu Lavinija bila uvučena u grozomoran performans, triptih-scenu – živu sliku u kojoj je u ustima morala, prema Titovu naputku, držati Titovu odsječenu ruku, u petom činu (V,2) Lavinija pridržava, ali sada batrljicama, zdjelu u koju će se slijevati krv njezinih silovatelja, dok Tit Tamorinim sinovima reže grkljane, primjenjujući praksu klanja i puštanja krvi što se provodi nad životinjskim tijelima (Kingsley-Smith, 2007: 111). Izvedbenom flebotomijom (puštanje krvi iz vena), kojom Tit organizira prvi čin teatra osvete, farmakološki teatar pred žrtvama, Hironom i Demetrijem, Tit oslobađa loše humorne tekućine, Hironovu i Demetrijevu grešnu krv, koje Tit u alegorijskom komadu osvete što suklja imenuje Silovanje i Umorstvo (Noble, 2003: 708). Tom je izvedbenom flebotomijom Lavinija, koja je kao tankočutna srna/*dainty doe* ulovljena i napadnuta, u konačnici iskupljena (Willis, 2002: 48). Dakle, tim duo-performansom, u kojemu Tit jednom rukom reže grkljane Tamorinim sinovima, a Lavinija između batrljaka drži zdjelu kojom skuplja, hvata, prikuplja njihovu grešnu krv, Lavinija se metamorfozira u moralno čudovište (Lugo, 2007: 401). Pritom Tit, uspoređujući vlastiti kanibalistički čin s Prokninim djelom, ulazi sve dublje i crnje u vlastiti kaos osvete, autotematizacijski izgovarajući kanibalistički recept svojim žrtvama, koji zahtijeva mesarsko komadanje leševa te kulinarske metode za obradu raskomadanih dijelova (Noble, 2003: 677).⁴⁴ Dakle, svojim žrtvama iznosi točnu recepturu prema kojoj će učiniti jestivim njihova tijela: najprije će im sasjeci grlo – prerezati grkljane (klanje), a Lavinija će između batrljaka u zdjelu hvatati njihovu grešnu krv; nadalje će im samljeti kosti, i smiješati ih s tom tekućinom, njihovom krvlju, i od toga će zamijesiti tijesto, i pritom to tijesto razvaljati kako bi obložio dva mesna jela od njihovih sramotnih glava (“And of the paste a *coffin* I



Lavinija (sam@sampaints.com); preuzeto s web-stranice <http://www.sampaints.com/artwork/portfolio/pictures/lavinia.jpg>

⁴² Shakespeare se poslužio još jednim kanibalističkim izvorom – Senekinom tragedijom *Thyestes* (*Tijest*) u kojoj su kao glavno jelo posluženi ostaci Tijestinih sinova, čije je ime frazeološki ostalo zabilježeno kao *Tijestova gozba*. Naime, u okviru nemilosrdne borbe blizanaca Tijesta i Atreja za mikensko prijestolje Atrej je Tijestu priredio gozbu na kojoj mu je njegove sinove ponudio kao pečenku.

⁴³ Podsjetila bih samo na Montaigneovo rezoniranje o kanibalizmu *kanibala*, kako Montaigne naziva sve otkrivene narode od Antila do južnoameričkoga kontinenta, gdje, među ostalim, ističe da drži kako ima više barbarstva kad se jede živa čovjeka nego kad ga se jede mrtva, “da je još gore kad se još duhato tijelo razdire paklenskim mukama i komad po komad peče, kad se daje psima i svinjama da ga grizu (kao što smo ne samo čitali nego i za našeg sjećanja vidjeli, i to ne među vjekovnim neprijateljima nego među susjedima i sugrađanima i, što je još gore, pod izlikom milosti i vjere), sve je to mnogo gore nego ispeći ga i pojesti nakon što je bilo mrtvo” (Montaigne, 2007: 321). Ovdje je riječ, kako napominje u komentaru navedenoga eseja Vojmir Vinja, o aluziji na vjerske ratove u 16. stoljeću, koje opisuje npr. za dan 15. studenoga 1561. godine Montaigneov suvremenik Blaise de Monluc u svojim *Commentaires* (1592). Isto tako i Jacques Attali ističe kako je kanibalizam uvijek bio jedna od izlika za kolonizaciju te sama riječ *kanibal* potječe od riječi *caribal*, jednog od imena koje su Španjolci nadjenuli Karipskom otočju i njegovim stanovnicima (Attali, 1984: 23).

⁴⁴ I prije nego što Hironu i Demetriju prereže grkljane, Tit apostrofira kako želi da njegova kanibalistička gozba (u okrilju koje je stradalo šestoro sudionika: Hiron i Demetrije, Lavinija, Tamora, on sâm – Tit i Saturnin) bude krvavija od kentaurске (V,2).

will rear/And make *two pasties* of your shameful heads”) (V,2).⁴⁵ Dakle, u tom će tijestu (kao što se priprema mesna pita) peći njihove glave, čime priziva traumom sjećanja dekapitaciju vlastitih sinova (usp. Willis, 2002: 49), što znači, da će nakon što ih zakolje, prereže grkljane, obaviti i dekapitaciju. Tako u trenutku u kojemu svojim žrtvama naređuje *pripremite svoje vratove* (V,2) Tit ostvaruje dualnu ulogu egzekutora i anatora – apotekara/kirurga, i pritom svojim žrtvama bezočno iznosi vlastiti recept za mumificiranje zaklanih tijela u kojemu upotrebljava krv, kosti, mozak i lubanju, a postupak obrade koji pritom rabi su sjeckanje, mljevenje i pečenje (Noble, 2003: 677, 699). Osim klanja, komadanja, dekapitacija, sjeckanja, mljevenja, pečenja, Titova receptura političke kuhinje, koja je za njega terapijska, zahtijeva i osvjedočenje jedenja Demetrija i Hirona – gledanje Tamorine konzumacije vlastitih sinova. Louise Noble, koja upotrebljava pojam *kanibalizam*, što upućuje na implikacije okrutne konzumacije, za razliku od pojma *antropofagija*, pokazuje kako se Titov kulinarski recept očituje kao registar opisa onodobne farmaceutske prerade tijela (Noble, 2003: 678,680). Naime, Titov recept nevjerojatno nalikuje na opise farmakoloških preparata koji su uključivali i dijelove ljudskih tijela (podsjetimo samo npr. na Paracelsusove preprete iz toga doba) u ranoj modernoj farmakopeji, čime Shakespeare jasno pokazuje da nisu samo *Drugi* (oni navodno *divlji*, oni s *druge* strane) *ti* koji su kolonijalističkim diskurzom određeni kao kanibali, nego se kanibalizam, i to u terapijske svrhe, to u okviru medicinskoga kanibalizma, provodi u Engleskoj njegova doba (usp. Noble, 2003: 678,699).⁴⁶ Dakle, tragedija *Tit Andronik* negira bilo koju poziciju koja bi tragala za tim da se kanibalizam definira kao tabu u jednom kontekstu (kontekstu tzv. barbarstva), a kao prihvatljivom opcijom u nekom drugom kontekstu, u ovom slučaju u europskom kontekstu, što tragediju *Tit Andronik* ustoličuje kao tragediju negacije kulturne hipokrizije (Noble, 2003: 710).

Krenimo na drugi modus Titova političkoga teatra – teatar djecoubojice. I dok je Tit usporedio vlastitu kanibalističku pripremu tijela s Prokninim činom, naglašavajući, kako će u svakom slučaju biti *gori* od Prokne, koja je ubila vlastitoga sina Itila i priredila ga za večeru kao osvetu svome suprugu Tereju, prije ubojstva Lavinije uspoređuje se s Virginijem, rimskim centurionom iz 5. st. pr. Kr., te imitirajući Virginijev čin – koji je vlastitom desnicom ubio svoju kćer koja ja bila silovana, okaljana i razdjevičena – ubija Laviniju (V,3). Upravo je ovdje najšokantnija scena (šokantnija i od kanibalističke recepture) trenutak u kojemu Tit ubija Laviniju pred Tamorom i Saturninom, pred prostrtim stolom, izvodeći koncept teatra u teatru, točnije – koncept mitskoga teatra (gdje preuzima mitsku gestu Virginija, pronalazeći u njoj opravdanje za ubojstvo vlastite kćeri) u hinjenom, magijskom teatru političke kuhinje (ubija je odjeven kao kuhar, a Lavinija pritom ima koprenu preko lica, kao simbol odlaska na stratište), ističući, dakle, kako je žalostan kao i Virginije. Ubija je, dakle, gestom patrijarhalnoga oca, što još jednom potvrđuje kako je Lavinija u očevoj *krletki* (usp. III,1) u potpunosti objektivizirana (Willis, 2002: 49). Ili, njegovim riječima: “Umri, umri, Lavinija, i tvoja sramota s tobom;/a s tvojom sramotom umire i bol tvoga oca!” (V,3).

I treći teatar osvete Titove političke kuhinje, i to nakon farmakološkoga teatra i teatra djecoubojice, odnosi se na scenu u kojoj Tamora iz neznanja jede ubijene sinove, kada publika vrlo dobro zna da je ljudsko meso pripremljeno poput životinjskog raščerečenog tijela na stolu, i time je podređeno istim pravilima konzumacije. Dakle, nakon farmakološkoga teatra koji provodi nad Hironom i Demetrijem kao svojom jedinom publikom, nakon teatra djecoubojice u kojemu kao politički kuhar ubija vlastitu kćer Laviniju, i to pred stolom prostrtim za Saturnina i Tamoru, posljednji, treći teatar osvete koji izvodi namijenjen je Tamori kao jedinom adresatu kanibalističkog teatra, kad joj otkriva sadržaj mesne pite, nakon čega je i probada. Tit kao kuhar, politički krvnik u tom šokantnom *coup de théâtre* što ga priprema

⁴⁵ Riječ *coffin* (lijes) znači i *kora pite*, *kora tijesta*: “(...) i tijesto razvaljati kao kora da obložim/ dva mesna jela od vaših sramotnih glava” (V,2).

⁴⁶ Podsjetila bih da je u Shakespeareovu *Macbethu* gotovo svaki sastojak vješticijega napitka životinjskog, ali i ljudskoga podrijetla: jetra Žida (jetra od žudije bezbožnika), nos Turčina, usne Tatarina, “prst zadavljena novorođenčeta,/koje je rodila u jarku drolja” (*Macbeth*, IV,1).

za Tamoru (Willis, 2002: 49) prevodi metaforu političke kuhinje u realnu činjenicu; kanibalističkom recepturom provodi metaforičku redukciju ljudskoga tijela na životinjsko *meso*, pokazujući što se događa nakon političkoga lova kad je *plijen* doveden u političku kuhinju. (Uostalom, podsjetimo samo da je inicijator političkoga lova, kao obznane dvaju političkih vjenčanja, pri kraju prvoga čina bio on sâm.)

Dakle, nakon sve te krvi prolivene umorstvima, nakon sve te patnje, nakon svih tih vrlo direktnih usporednica između ljudskog i neljudskog, očito je sljedeće pitanje: Estok, naime, u ekokritičkom propitivanju ističe da iz etičke perspektive pitanje koje mora biti postavljeno jest da kako se nakon sve te krvi usuđujemo sjesti za stol da bismo jeli životinje? (Estok, 2007, [http](http://)).

Zaključno možemo utvrditi da je Shakespeare *Titom Andronikom* zamaškarano scenski pokazao da su kolonizatori jednako tako spremni na divljaštvo (kanibalizam) kao i oni koji su kolonizirani (Fitzpatrick, 2007: 124). Tragedijom *Tit Andronik*, njegovim najizvođenijim kazališnim komadom za njegova života, Shakespeare je, uostalom kao i Montaigne u eseju *O ljudožderima*, upozorio da kanibalizam nije određen samo za *Druge*, kao što je bilo određeno kolonijalističkim i rasističkim diskurzom u rano moderno doba, nego je učinio vidljivim, prepoznatljivim, da jednako tako i njegovi bliski suvremenici prakticiraju medicinski kanibalizam što podrazumijeva uporabu ljudskih dijelova tijela (a koji su označavali pojmom *mummy*), i to u terapijske svrhe, čime se Shakespeare približava Montaigneovim promišljanjima o ljudožderstvu koje je jednako tako zamjetno i u europskoj civilizaciji njihova doba (Noble, 2003: 679). Tragom navedenoga podsjećam na Hironovo pitanje, koje postavlja prilikom Alarbova žrtvovanja u prvome činu: “Je li ikada Skitija bila upola tako barbarska?” (I,1). *Tit Andronik* tako razotkriva realiziranu metaforu političke kuhinje – dakle, što se to i kako kuha na političkoj sceni – i stoga nije slučajno što je tragedija prikazana kroz ikone iscjeckanoga, raskomadana, silovanoga, žrtvenoga tijela, slika dekapitacija, odrezanih udova, tjelesnoga nasilja kao i kanibalizma gdje su ljudi lovljeni, raskomadani, pa i pojedeni *kao da* su životinje (Willis, 2002: 32). A osveta se nastavlja – Lucijem; kaznom koju dodjeljuje Aronu i Tamori; Aronovo tijelo određuje na zakapanje do prsa u zemlju, “i neka gladuje”, a za Tamorino posmrtno tijelo određuje da bude bačeno *zvijerima* i *pticama strvinarima*. Lucije se, kao politički lučonoša, a možda ipak i kao pali anđeo Lucifer, očituje kao prigodan Saturninov replikant, replika vladara koji je prema pravilima političke kuhinje *pojeo* vlastito dijete – najodanijega podanika Tita Andronika. I dalje je, dakle, sve podređeno antropologiji mržnje koja priznaje samo jedan odnos – fobičan odnos dominacije, hijerarhije, binarne logike: Ja – Drugi. Nijedna žrtva – od prve Alarbove žrtve umirnice do posljednje Tamorine, koja je predana *zvijerima* i *pticama strvinarima* – nije naravno ostvarena kao purgativ brutalne političke kuhinje.

LITERATURA

Adams, Carol J. 1991. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum.

Agamben, Giorgio. 2004 (2002). *Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University.

“Animal Rights History”. (<http://www.animalrightshistory.org/timeline-renaissance/sha-william-shakespeare.htm>).

Armstrong, Edward A. 1973. *Saint Francis, Nature Mystic: The Derivation and Significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend*. Berkeley: University of California Press.

Attali, Jacques. 1984. *Kanibalski poredak: život i smrt medicine*. Zagreb: Globus.

“The Bear Garden – Elizabethan Amphitheatre”. (<http://www.william-shakespeare.info/the-bear-garden-theatre-picture.htm>).

- “Bearbaiting”. *Encyclopedia Britannica’s Guide to Shakespeare*. (<http://www.britannica.com/shakespeare/article-9013936>).
- “Bear Baiting”. (http://www.wspa-usa.org/pages/391_bear_baiting.cfm).
- Bečanović-Nikolić, Zorica. 2007. *Šekspir iza ogledala. Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku*. Beograd: Geopolitika.
- Boehrer, Bruce. 2002. *Shakespeare Among the Animals: Nature and Society in the Drama of Early Modern England*. Houndmills i New York: Palgrave/St. Martin’s Press.
- “The Cathars: Cathar Beliefs: Roman Catholic Propaganda: Vegetarianism”. (http://www.cathar.info/12011313_vegetarianism.htm).
- Chevalier, Jean. Alain Gheerbrant. 1987. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- “The Cockpit Theatre – A Playhouse”. (<http://www.william-shakespeare.info/the-cockpit-theatre-picture.htm>).
- Crosbie, Christopher. 2007. “Fixing Moderation: *Titus Andronicus* and the Aristotelian Determination of Value”. *Shakespeare Quarterly*, 58/2: 147–173.
- Cummings, Brian. 2004. “Pliny’s Literate Elephant and the Idea of Animal Language in Renaissance Thought”. U: *Renaissance Beast: Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. Ur. Erica Fudge, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, str. 164–185.
- Cummings, Michael J. 2004. “Titus Andronicus: Shrewd Shakespeare”. (<http://www.cummingsstudyguides.net/xTitus.html>).
- Dąbrowska, Agata Katarzyna. 2005. “A Male World in Female Eyes – *Titus Andronicus* by William Shakespeare and the Film *Titus* by Julie Taymor”. *Gender Studies*, 4:18–31.
- Delić, Simona. 2007. “Oral Translation and Culture: New Metamorphoses of the Procne and Philomela Myth in the Traditional Ballads of Southern Europe”. *Narodna umjetnost*, 44/1:115–152.
- Dinzelbacher, Peter. 2002. “Animal Trials: A Multidisciplinary Approach”. *Journal of Interdisciplinary History*, xxxii/3: 405–421.
- “The Early Life Story of William Shakespeare Stratford, England, 1564-1569”. (<http://www.englishhistory.info/Shakespeare/shakespeares-father.html>).
- Egan, Gabriel. 2006. *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism*. New York: Routledge.
- Estok, Simon C. 2007. “Theory From the Fringes: Animals, Ecocriticism, Shakespeare”. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Special Issue: *The Animal – Part II*, Volume 40, No. 1. (http://www.redorbit.com/news/health/887358/theory_from_the_fringes_animals_ecocriticism_shakespeare/index.html).
- Fernández-Armesto, Felipe. 2005. *Mislite, dakle, da ste ljudi? Kratka povijest čovječanstva*. Zagreb: Barka.
- Fitzpatrick, Joan. 2007. *Food in Shakespeare: Early Modern Diets and the Plays*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Fredrick, David. 2008. “Titus Androgynous: Foul Mouths and Troubled Masculinity”. *Arethusam*, 41/1: 205–233.
- Frye, Northrop. 1979 (1957). *Anatomija kritike*. Zagreb: ITRO Naprijed.
- Fudge, Erica. 2004. “Saying Nothing Concerning the Same: On Dominion, Purity, and Meat in Early Modern England”. U: *Renaissance Beast: Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. Ur. Erica Fudge, Urbana i Chicago: University of Illinois Press, str. 70–86.
- Fudge, Erica. 2006. *Brutal Reasoning. Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- Gellatley, Juliet. 2001 (1996). *Kako postati, biti i ostati vegetarijanac ili vegan?* Zagreb: Udruga Prijatelji životinja.
- Govedić, Nataša. 2002. *Varanje vremena: Shakespeareova retorička i medijska sadašnjica*. Zagreb: Sveučilišna knjižara.
- Graves, Robert. 2003. *Grčki mitovi*. Zagreb: CID–NOVA.

- Greenblatt, Stephen. 2004. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London: Jonathan Cape.
- Groom, Nick. 2004. *Shakespeare za početnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Hadfield, Andrew. 2003. "Shakespeare and Republicanism: History and Cultural Materialism". *Textual Practice*, 17(3):461–483.
- Höfele, Andreas. 2004. "Medvjed Sackerson". *Tvrđa*, 1–2: 263–276.
- Hrvatski enciklopedijski rječnik, Sim-Tap*, 2002/2004. Zagreb: Novi Liber.
- Karahasan, Dževad. 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: BuyBook.
- Kingsley-Smith, Jane. 2007. "Titus Andronicus: A Violent Change of Fortunes". *Literature Compass*, 5/1: 106–121.
- Lehmann, Courtney. 2002. "Crouching Tiger, Hidden Agenda: How Shakespeare and the Renaissance Are Taking the Rage Out of Feminism". *Shakespeare Quarterly*, 53/2: 260–279.
- Lugo, Jessica. 2007. "Blood, Barbarism, and Belly Laughs: Shakespeare's Titus and Ovid's Philomela". *English Studies*, 88/4: 401–417.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Mohler, Tina. 2006. "What is thy body but a swallowing grave . . .?": Desire Underground in *Titus Andronicus*. *Shakespeare Quarterly*, 57/1: 23–44.
- Montaigne, Michel de. 2007. "O ljudožderima". U: *Eseji. Knjiga prva*. (Prema izdanju iz 1588. i tzv. primjerku iz Bordeauxa sa srednjofrancuskoga preveo i komentarom popratio Vojmir Vinja). Zagreb: Disput, str. 312–328.
- Montaigne, Michel de. 2007a. *Eseji. Knjiga druga*. Zagreb: Disput.
- Noble, Louise Christine. 2003. "And Make Two Pasties of Your Shameful Heads': Medicinal Cannibalism and Healing the Body Politic in *Titus Andronicus*". *ELH*, 70/3: 677–708.
- Ovidije/Publije Ovidije Nason. 1907. *Metamorfoze*. Zagreb: MH.
- Paracelsus. 2004. *Živa baština. Putokazi za razmišljanje čovjekove sadašnjice*. Zagreb: Scarabeus naklada, Biblioteka "Hermetica".
- "The Paris garden". (<http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/society/bear-baiting.html>).
- Pico della Mirandola, Giovanni. 1998. *Govor o dostojanstvu čovjekovu*. S latinskoga preveo, izvornik priredio, uvod i bilješke napisao Sinan Gudžević. Zagreb: Nova stvarnost.
- Regan, Tom. 2004. *Empty Cages: Facing the Challenge of Animal Rights*. New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. – Lanham, Boulder.
- Róheim, Géza. 1990. *Magija i shizofrenija*. Zagreb: August Cesarec.
- Ryder, Richard D. 2000. *Animal Revolution. Changing Attitudes Towards Speciesism*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell Ltd.
- Salisbury, Joyce E. 1994. *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*. New York i London: Routledge.
- Scott-Warren, Jason. 2003. "When Theaters Were Bear-Gardens; or, What's at Stake in the Comedy of Humors". *Shakespeare Quarterly*, 54/1: 63–82.
- "Seeing What Shakespeare Means". (http://www.folger.edu/html/exhibitions/what_shakespeare_means/).
- Shakespeare, William. 1947. *Mletački trgovac*. Preveo Milan Bogdanović. Zagreb: MH.
- Shakespeare, William. 1948. *Vesele žene windsorske*. Preveo Josip Torbarina. Zagreb: MH.
- Shakespeare, William. 1957. *Mjera za mjeru*. Preveo Josip Torbarina. Zagreb: MH.
- Shakespeare, William. 2001. *Tit Andronik*. Prijevod/prepjev s engleskoga i bilješke: Tomislav Ladan. Zagreb: Signum, Medicinska naklada.

- Shakespeare, William. 2004. *Na Tri kralja ili Kako hoćete*. U: *Komedije*. Zagreb: Globus media.
- Shakespeare, William. 2006. *Tragedije*. Preveo i priredio Mate Maras. Zagreb: MH.
- Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. (<http://www.william-shakespeare.info/script-text-titus-andronicus.htm>).
- Shakespeare's Animals*. 1995. Ur. Jenny de Gex. London: Pavilion Books.
- Singer, Peter. 1998. *Oslobodenje životinja*. Zagreb: Ibis grafika d.o.o.
- Thomas, Keith. 1983. *Man and the Natural World: A History of the Modern Sensibility*. New York: Pantheon Books.
- Tillyard, Eustace M. W. 2006. *Elizabetinska slika svijeta*. Zagreb: ArTresor.
- Tošić, Jelica. 2006. "Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment". *Facta Universitatis. Series: Working and Living Environmental Protection*, 3/1: 43 – 50.
- Solga, Kim. 2006. "Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence Among the Early Moderns". *Theatre Journal*, 58/1: 53–72.
- Visković, Nikola. 1996. *Životinja i čovjek: prilog kulturnoj zoologiji*. Split: Književni krug.
- Willis, Deborah. 2002. "The Gnawing Vulture: Revenge, Trauma Theory, and *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly*, 53/1:21–52.
- Zamir, Tzachi. 2008. "Wooden Subjects". *New Literary History*, 39/2: 277–300.
- Žižek, Slavoj. "Humanitarizam je laž!" (<http://blog.b92.net/text/2462/%C5%BDi%C5%BEek:%20Humanitarizam%20je%20la%C5%BE!/>).

SUMMARY

Zoo-Sphere of *Titus Andronicus*: Human, Too Human Bestiality

While reading about animals in literary realms, in this case that of Shakespeare's *Titus Andronicus*, several – precisely three – strategies can be applied: thematic and symbolic readings of animals, an eco-critical reading – that is interdisciplinary research of literature and life environment, and a reading which derives from the ethical perspective of law, that is, the liberation of animals, and in this Gordian Knot of interpretations I have focused on zoo-ethical issues.

With the category of wild animality, which determines the monstrosity of human nature in *Titus Andronicus*, Shakespeare's most performed play in his lifetime, the author deteologized the image of Man and reduced it to the bestial matter, pronouncing the dusk of Humanism and Renaissance, those eras which had proclaimed, obviously only theoretically, human qualities, but whose reality is manifested as a demonized human world, of which one pole is the tyrant-leader, to use Frye's definitions of the theory of archetypes, or in Shakespeare's case – the monarchical monster who arbitrarily promotes the cynical strategies of the ruling power.

OFELIJINA VODA U SVEČANOJ DVORANI ELSINOREA ILI METATEATRALNA RASTAKANJA *HAMLETA*

Nataša Govedić

Zagreb

Izvorni znanstveni rad

Sažetak >

Suprotno klasičnim “antikazališnim” argumentima, prema kojima je gluma drugo ime za himbu i hipokriziju, metateatralna vrtoglavica dopušta pomisao da *gluma*, kao iskušavanje – ali i smicanje, iskrivljavanje, pa i namjerno prekrajanje – obrazina, podrazumijeva radikalno razobličjenje konvencionalnih socijalnih uloga, čije stalno pokazivanje “napravljenosti” ili artifičnosti identitetskih orijentacija u pojedinim izvedbama dostiže status istinitosti. Što smo više svjesni glumstvenosti svijeta, mogla bi glasiti hamletovska maksima, to smo manje podložni samorazumljivosti masovne proizvodnje doličnih i nedoličnih uloga, *ljudskih* i *neljudskih* etiketiranja, baš kao i rodnih, rasnih i statusnih stereotipa, čiju reprodukciju “očekuje” zajednica pred kojom nastupamo. U užem smislu, predmet su ove studije dva “ženska” *Hamleta*, u režiji Anje Maksić i Marine Petković. Za te redateljice, prve u povijesti hrvatskoga kazališta koje potpisuju redateljsku superviziju Shakespeareova *Hamleta*, odabrani dramski predložak funkcionira kao “ogled o teatru” i razinama (meta)teatralnosti, uposlen i kao način da predstava izmakne višestrukim sustavima paternaliziranja te političkog discipliniranja i Shakespeareovih likova i samih glumaca. Posljedica tako postavljenih scenskih tumačenja jest da i “rod” i “kazalište” bujaju od viška glumstvene *neizvjesnosti*, od mogućnosti denaturalizacije i dekompozicije pokazanog i pokazivačkog tijela, zbog čega se čini da je upravo metateatralnost najopasniji sastojak izvedbene *Mišolovke*.

Ključne riječi >

Metateatralnost, teatralnost, *Hamlet*, Gavellin vokabular, razvlaštenje, feministička dekompozicija “očinskih” autoriteta, gesta, intertekstualnost, identifikacija, dezidentifikacija, Shakespeare kao Snakespiral.

I.

*A sad, da čujemo – tri nemoguće stvari?
Zaboraviti. Šutjeti. Samovati.*
Muriel Rukeyser (2006: 107)

Prema mišljenju jednog od najranijih teatroloških proučavatelja fenomena metateatralnosti, Lionela Abela (1963), metafizička tradicija grčke tragedije u renesansi poprima nove kontekstualne obrise upravo bujanjem fikcionalnih podokvira zamišljenih svjetova koji se dodiruju na pozornici (dakako i s gledateljima). Metateatralnost je kod Abela shvaćena ne samo kao postupak irealizacije, višestrukog citiranja ili intertekstualne refleksije nego i kao specifična kompenzacija sve teže dostupnog horizonta svetosti. Iz te perspektive metadrama u prvom redu održava dijalog sa svetim: grčka tragedija bilježi spor Afrodite i Artemide na tijelima Fedre i Hipolita, stalni pratilac likova kršćanskog moraliteta nesumnjivo je ("pretpostavljeni" ili izravno dramatisirani) lik Krista, dok zidine Elsinorea s Hamletom dijeli sablast njegova ubijenog oca. Premda se tijekom sedamnaestog stoljeća polako osipa "onostrana" pratnja likova, upravo će u tom razdoblju brojni dramatičari posegnuti za intenziviranjem postupka "teatra u teatru", koji Lada Čale-Feldman (1997: 33) opravdano široko definira na sljedeći način:

Teatar u teatru bit će svaki oblik potenciranja, udvajanja, ali i simultanog su-postojanja ontoloških razina zbivanja, tj. zasebnih, prostorno-vremenski uvjetovanih a predstavljачkom aktivnošću dočaranih, intersubjektivnih odnosa. Te razine moraju biti međusobno na bilo koji način strukturno dovedene u uzajamnu vezu: bilo u zajedničkom (izdvedbenom!) prostorno-vremenskom smještaju, bilo u analogijama dubinskih struktura/aktantskih odnosa, bilo u fabularnom preklapanju pojedinih segmenata, bilo u analognom akterskom sustavu, bilo u zajedničkim likovima koje se u obama zbivanjima pojavljuju, bilo i u najsitnijim značenjskim i smislotvornim aluzijama.

Što je veća dramatičareva kompetencija u sučeljavanju fikcionalnih stvarnosti, što smo izloženiji "preklapanju" ostvarenih uloga (Lionel Abel izravno se poziva na uspostavljenost specifične metateatralne dramske tradicije, čiju krunu čini dvadesetostoljetni Pirandellov opus; usp. Abel, 1963: 58), to je izvjesnije da ćemo početi naslućivati kako metadramska situacija "metastazira" vlastita značenja, nezaustavljivo šireći svoj semantički opseg. Yorikova izlokana lubanja poprima obrise prometnog tunela između nepokopanih i pokopanih mrtvaca (pod upravom Kreonta ili Klaudija – svejedno), baš kao što svojim praznim zjenama sličići i konturama anonimne kazališne *maske*, ostavljene za upotrebu ničijim i svačijim "likovima".

Brojni šekspirolozi (usp. posebno Righter, 1962; Kott, 1963; Malone, 1991; Hubert, 1991; Montrose, 1996; Čale-Feldman, 1997; Wagner, 2001; Worthen, 2003 i 2008) tumače *Hamleta* kao ključni tekst metateatralnosti, s time da valja istaknuti kako u kontekstu povijesti europske drame "druga" stvarnost (kao refleksija kazališta o vlastitoj umjetnosti) traje od samog nastanka zabilježene dramske forme, ukazujući na fabriciranost svake "dovršene" slike svijeta. Iza ove pozornice uvijek je još jedna, a iza nje deset novih zastora; sijaset novih "zastrotosti". Svijest dramskih likova, čak i onda kad je u pitanju komedija, prema mišljenju Stephena Halliwella (2002), od najstarijih je vremena (specifične Halliwelllove reference odnose se uglavnom na Eshila i Aristofana) povezana s mogućnošću subivanja u prostoru "paralelnih stvarnosti", paralelnih mimetičkih konstrukcija, među kojima se kreće protagonist/ica sa svojom publikom.¹ Ako je Sokrat znao da mu se Aristofanovi *Oblaci* izravno obraćaju, onda je to sigurno znalo i Aristofanovo gledalište, tumačeći pojedine

¹ Paralelna stvarnost ili paralelni svijet shvaćen je prije svega na tragu Nelsona Goodmana i njegove knjige *Ways of Worldmaking* (Indiana: Hackett Publishing Company, 1978), dakle kao retorička konstrukcija.

replike s pravom metadramskom nasladom. No ako je *svaka* teatralnost *always already* metateatralna, ako se u scenskom prikazivačkom okviru neizostavno naziru signali mimetičkog dvojništva, dijaloga ili čak polemičke suigre izvedbenih okvira, znači li to da “izvedba” podrazumijeva specifično intenzivnu, višestruku i slojevitu razmjenu, pa onda i novu razdiobu ili čak inherentnu destabilizaciju identifikacijskih modela? Jean-Christophe Agnew (1986: 112) zapisuje:

Hamlet, primjerice, zahtijeva izvođača koji je spreman odati ili razotkriti sâm proces vlastitog uprizorenja, čineći to u kontekstu, stvarnom i fiktivnom, gdje je ujedno desakralizirana i sama priroda ritualnosti. Učinak ove teško odredive dekonstrukcijske vježbe jest podvrgavanje svake potrebe za autoritetom dubljim i gotovo nedostižnim standardima autentičnosti...

Suprotno klasičnim “antikazališnim” argumentima,² prema kojima je gluma drugo ime za himbu i hipokriziju, metateatralna vrtoglavica dopušta pomisao da *gluma*, kao iskušavanje – ali i smicanje, iskrivljavanje, pa i namjerno prekrajanje – obrazina, podrazumijeva radikalno razobličenje konvencionalnih socijalnih uloga, čije stalno pokazivanje “napravljenosti” ili artifičnosti identitetskih orijentacija, u pojedinim izvedbama dostiže status istinitosti. Što smo više svjesni glumstvenosti svijeta, mogla bi glasiti hamletovska maksima, to smo manje podložni samorazumljivosti masovne proizvodnje doličnih i nedoličnih uloga, *ljudskih* i *neljudskih* etiketiranja, baš kao i rodnih, rasnih i statusnih stereotipa, čiju reprodukciju “očekuje” zajednica pred kojom nastupamo. S druge strane, što smo izloženiji “neoblikovanosti” ili “preoblikovanju” identiteta kao iskustvu glumstvenosti, to nam je, kao i Hamletu, teže *ikome* povjerovati.

II.

Predmet mog interesa u ovom tekstu čine dvije izvedbe Shakespeareova *Hamleta* čije polazište nije dramski tekst, shvaćen u užem smislu glumačke “reprodukcije” zapisanoga narativnog predloška,³ već me zanima konceptualna *hamletiana*, s naglaskom na problem produkcije redateljskog i glumačkog povjerenja u složeni proces kazališnih identifikacija i dezidentifikacija.

Riječ je o predstavama koje su izvedene samo jednom u ponoćnom terminu Eurokazove radionice posvećene Branku Gavelli tijekom lipnja 2008. godine (voditelj radionice: Branko Brezovec), točnije rečeno o scenskim tumačenjima koja potpisuju dvije mlade redateljice, Anja Maksić i Marina Petković, upisujući se u povijest domaćega kazališta kao prva ženska imena u leksikonu redateljskih pristupa Shakespeareovu *Hamletu*. Njihove ambicije nedvojbeno nisu deklarativno “feminističke”, pogotovo ne u striktnom smislu javno objavljenog programa (domaća scena još je paralelno ustrašena i neinformirana o brojnim etičkim i estetičkim pravcima feminističkog stvaralaštva – od kojih se najčešće oprezno ograđuje⁴), ali već i sama odluka da se

² Navedimo jedan paradigmatički, Tertulijanov: “Tvorac istine ne voli nikakvu laž: sve što je pretvaranje za njega je preljuba. On neće prihvatiti čovjeka koji patvori glas, spol ili doba, koji prikazuje lažnu ljubav ili mržnju, lažne uzdahe i suze, jer On osuđuje svako pretvaranje. Po svom zakonu On osuđuje na prokletstvo čovjeka koji se oblači u ženske haljine; kakva će onda biti Njegova osuda glumca u pantomimi, koji je uvježban da glumi ženu?”, cit. prema *De Spectaculis*, X i XXIII. Preuzet je prijevod Vladimira Premece, objavljen u antologiji *Hrosvita: drame*, urednika Vladete Jankovića, Zagreb: 1988, str. 10.

³ Mislim, dakako, na bilo koju od tri dostupne verzije Shakespeareova teksta.

⁴ Usp. posebno tekst Suzane Marjanić “*Pomelnice* i izlazak iz okvira nametnute slobode”, objavljen u *Zarezu* br. 231, od 14. svibnja 2008. godine, u kojem se navode riječi jedne od mladih izvođačica Studentske glumačke družine Lukrecija, Elize Bertone: “Našu dramu nikada nismo doživljavale feminističkom, nego ‘ženskom’, kako je to prepoznao i žiri na ovogodišnjem SKAZ-u, koji nas je odabrao za Festival zagrebačkih kazališnih amatera, kao jednu od najuspješnijih ili najboljih predstava. Što se tiče navedenog komentara, iako nisam najbolje upućena u razvoj feminističke misli, čini mi se da se u širim krugovima feminizam počeo pogrešno shvaćati, u usporedbi s prvotnom njegovom idejom. Nekako mi se čini da su žene počele odbijati feminizam od sebe, kako bi bile ‘ženstvenije’, što mi je pomalo suludo. Jer, na kraju krajeva, ljude sudimo po njihovim razmišljanjima. Ako ni ti sam sebe ne cijeniš i ne daješ sebi na važnosti, kako to onda mogu drugi ljudi?”.

Hamlet ne izvodi kao repertoarna drama “neupitne” jezične koherencije, već kao eksperimentalna studija *glume* i njezinih reformatorskih mogućnosti, zaslužuje našu pozornost. Vjerujem da će analiza koja slijedi pokazati još neke feminizmu prijateljske karakteristike odabranih predstava, bolje rečeno njihova nepristanka na dugotrajno konzervativne ideologijske i predstavljачke modele *Hamletovih* uprizorenja u Hrvatskoj.

Povijest recentnih domaćih produkcija *Hamleta* zabilježila sam u knjizi *Subjekt ili okrenutost prema tebi* (usp. Govedić, 2007: 325–330), iz koje je vidljivo da je Shakespeareov tekst doista kontinuirani izazov za hrvatske redatelje, kao i da ga mahom postavljaju kao povijesni (nerijetko i ambijentalni) spektakl s tobože “univerzalnim” političkim pitanjima korumpiranosti neke minule, a “možda” i današnje vlasti.

Ideologijski okvir inscenacije obično je postavljen dovoljno aluzivno da se nikoga od konkretnih moćnika ne prozove izravno: “Elsinore” je sinonim za *neku* “nepravednu vlast”, čiju odmaknutu prepoznatljivost dodatno čuvaju i scenografske i kostimografske dislokacije vremena i mjesta radnje prema bližoj ili daljoj povijesti. U režijskim interpretacijama, nadalje, prevladava predmoderistički stav kako je važno izvesti sve Hamletove solilokvije (drama je izjednačena s ispovjednim momentima naslovnog protagonista), a centralna je redateljska i kritičarska pozornost poklonjena izvođaču Hamleta kao dokazu uspjeha ili neuspjeha određene glumačke “zvijezde” (govori se o Hamletu Gorana Grgića, Gorana Navojca, Gorana Višnjica itd.), čija “svijest”, a nerijetko i fizis,⁵ bivaju shvaćeni kao izvedbena okosnica cijelog uprizorenja. Romantičarska tradicija shvaćanja Hamleta kao monumentalne kombinacije heroja i antiheroja, ali svakako superjunaka, kontinuirano je prisutna i na europskim pozornicama. Primjerice, najnoviji *Hamlet* prominentnoga njemačkog redatelja Thomasa Ostermeiera (Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, 2008) i glumca Larsa Eidingera do te mjere kapitalizira Hamletovu perspektivu da izvodi *Mišolovku* bez pomoći glumačke družine, prisvajajući svaku mogućnost javne optužbe te inzistirajući na nametljivoj fizičkoj i psihičkoj korpulentnosti Hamletove “orahove ljudske”. Zanimljivo je da glorifikacija naslovnog lika često ide u pratnji s minorizacijom ostalih elemenata uprizorenja ili čak izravnim problematiziranjem statusa glumačke zvijezde u *ulozu* Hamleta, čime se, primjerice, bavila newyorška redateljica Elizabeth LeCompte. Njezin *Hamlet* (2007) funkcionira kao studija ranijega filmskog uprizorenja Shakespeareove tragedije s Richardom Burtonom u glavnoj ulozi, sa čijom se sablasnom “austom”, baš kao i s cijelom arhivom šekspirijanskih interpretacija, bori zbiljski glumac Scott Shepherd (usp. Worthen, 2008).

Za razliku od redateljica i redatelja koji *Hamleta* tretiraju kao spektakularnu ili spektralnu monodramu za *velikoga glumca*, odnosno kao “ispit” kazališne kompetencije, domaći su dramatičari inovativniji kad je riječ o uvažavanju širega konteksta tragedije te posebno zrcaljenja Klaudija u likovima domaće lokalne uprave, jer u nizu reinterpretacija (usp. Čale-Feldman, 1997: 320–327) sa Shakespeareovim predloškom postupaju kao sa sučeljem političke suvremenosti. Brešanov Joca ili Šnajderov Gavella/Hamlet (usp. Govedić, 2007: 325–404) specifični su zato što pronalaze konkretan pandan Shakespeareova lika u povijesnim ličnostima ili biografski i ideologijski lokaliziranim karakterima. U hrvatskim dramskim i proznim adaptacijama, za razliku od kazališnih režija, Hamlet je “otvoreno ne/djelo” državne korupcije, čiji su vladarski akteri zadobili barem jednaku važnost kakvu je od romantizma do modernizma imao kritički diskurz usredotočen isključivo na glavni lik Shakespeareova komada. Slični interpretacijskih procesi obilježavaju i izvanhrvatsku književnost. Primjerice, komentirajući Joyceova *Uliksa* kao varijaciju *Hamleta*, Alexander Welsh (2001: 165; 168), određuje ga kao “Hamleta bez princa”, iz čijeg *starog obiteljskog madraca*, Joyceovim riječima, iskače “Snakespiral”, ali ne kao tragedija osvete, već kao kulturna sila neizbježne identifikacije političkog nasilja. Govoreći o Čehovljevim studijama Hamleta, posebice drami *Ivanov*, noveli *Duel* i ponovno dramskom tekstu *Galeba*,

⁵ Usp. paradigmatički tekst *Hamlet kao Superman* Helene Braut, *Vjesnik*, 25. kolovoza 2005.

Welsh (2001: 159) točno upozorava da sve te (često parodične) Čehovljeve hamletovske figure obilježava suicidalni finale. Dodajmo: možda i kao nesvjestan pokušaj “odstranjivanja” prejakog protagonista s književne pozornice. Time ne želim reći da je na suvremenoj pozornici doista došlo, kako sugerira Elinor Fuchs (1996), do “smrti karaktera”. Problem je, naprotiv, u Hamletovoj veoma dugovječnoj interpretacijskoj ekspanziji; u njegovu opresivnu vitalizmu.

Anja Maksić i Marina Petković svakako se pridružuju zazoru od Hamletove *larger than life* figure. Za njih je Shakespeareov komad prije svega “ogled o teatru” i njegovim razinama (meta)teatralnosti, u kojem nema potrebe izvoditi ni kompletan tekst ni izabrane solilokvije ni glasovite lajtmotive djela, a najmanje od svega posegnuti za historiografskim rekonstrukcijama elizabetanskog vremena. Obje redateljice tretiraju Shakespeareov narativ kao *mythos*, općepoznatu priču, čije je elemente moguće radikalno presložiti i još uvijek prepoznati predložak. Njihov je fokus izrazito metateatralan i zato što je namjerice uokviren kao “razgovor s Gavellom”, odnosno kao paralelno promišljanje Gavellina i Shakespeareova “kanonskog statusa” u domaćoj kulturi. Vidjet ćemo da se redateljice služe strategijom namjerne “misinterpretacije” ili svjesno odabranog nekonvencionalnog čitanja i *Hamleta* i Gavellina rukopisa, dvostrukom gestom upozoravajući na izvedbu kao mjesto jakog interpretacijskog konflikta.

Govorimo li, pak, o feminističkom teatru, primjerice u značenju Amelie Jones (2000: 10–17), *Hamleti* Maksićeve i Petkovićeve zadovoljavaju njegove dvije temeljne propozicije. Prvu, prema kojoj je feministička izvedba više zainteresirana za procesualnost samoga kazališnog događaja nego za “fakticitet” teksta koji se izvodi;⁶ kao i drugu, prema kojoj feministička pozornica najviše uznemiruje svoje gledatelje dovođenjem u pitanje “prirodnog” (u značenju: očekivanog) izvođačkog tijela, čije su granice dakako unaprijed postavljene artificijelnim, *kulturnim* signalima “prepoznatljive” rodne, dobne i statusne pripadnosti. Spomenemo li se u ovom trenutku “izvedbenosti” roda kako ga tumači Judith Butler, posebno u studiji *Undoing Gender* (2004), također se pred nama ukazuje osobita fantazmatska, afektivna i korporalna pozornica, čija je izvedba u stanju “sačiniti” i “raščiniti” obrasce socijalne pripadnosti. I “rod” i “kazalište” bujaju od viška glumstvene *neizvjesnosti*, od mogućnosti denaturalizacije i dekompozicije pokazanog i pokazivačkog tijela, zbog čega njihova politička “nelagoda” nerijetko izaziva nasilne reakcije gledatelja koji nastoje normirati i svoju žudnju i socijalne uloge. Čini se da je upravo metateatralnost najopasniji sastojak izvedbene *Mišolovke*.

III.

Anja Maksić postavila je svog *Hamleta* čak i fizički na mjesto “tuđe” predstave, točnije rečeno preuzela je scenografiju Brezovčeve režije Krležine drame *U agoniji*, ali je publiku i rekvizite postavila u nov odnos s korištenim scenskim materijalom. Umjesto da rekvizite starije predstave gledamo iz gledališta, postavljeni smo ih promatrati iz stražnjeg plana pozornice: kao da smo “ušli” u predstavu kroz isti otvor kao i njezini (Brezovčevi) glumci, možda time i postavši neka vrsta izvođača, ali svakako zatekavši prizorište *Agonije* “zatrpano” nekim novim glumačkim tijelima, koja doslovce leže “zaglavljena” ili “prikliještena” pojedinim dijelovima Brezovčeve kartonske simulacije Sinja. Glave i ruke vire iz tornjeva ili se pomalaju s prozora, najviše podsjećajući na razbacane rekvizite kakve postlutkarske eksplozije. Za profesionalne gledatelje tako se uspostavlja odnos između Brezovčeva scenskog djela i nove predstave, na način da se predstave međusobno “opskrbljuju”, ali i međusobno proždiru.

Umjesto klasične podjele uloga, okupljena glumačka ekipa (Vučen Bjelac, Barbara Ivančan, Danijela Kukić, Mitja Smiljančić) polako se izvlači iz “scenografije udesa”, podižući

⁶ Ova definicija nužno povezuje performersku i feminističku epistemologiju, čijoj su sprezi posvećene i dvije knjige Amelie Jones: *Body Art: Performing the Subject* (1998) te *Performing the Body, Performing the Text* (1999).

s poda velike kuverte na kojima je tematski označeno ime "Hamlet". U tišini, uz jedva zamjetno šuškanje papirića, glumci redom izvlače ukupno 40 riječi iz Shakespeareova svima dostupnog dramskog "pisma", čitajući ih i potom poluglasno izgovarajući: *Poštovani kneže. Milost. Kušnja. Nedužne oči. Krvava rosa. Vatra živa. Zahvalnost.* (itd.) Nitko od tih izvođača više nije "protagonist/ica" u konvencionalnom značenju tog pojma. Naprotiv, čini se da je u glavnoj ulozi njihovo zbunjeno, oprezno pogledavanje nad križaljkom riječi, koja se može složiti u natpis: DOBRO STE DOŠLI MAJSTORI (kao Hamletov pozdrav glumačkoj družini) ili u Polonijev nametljiv, paternalizirajući savjet sinu da pazi na "suzdržanost" i mjeru.

Hamletovi savjeti glumcima, Polonijevi savjeti vlastitu pomlatku i Gavellini savjeti glumcu stapaju se u zajednički tekst "paternaliziranja", s kojim *ova* glumačka družina postupa mimo uobičajene poslušnosti. Jedan od glumaca, govoreći nagnuto kroz "sinjski toranj", dovodi u pitanje ideju "organske" prisutnosti na sceni. Njegova začuđena, zabrinuta, pretjerano skromna intonacija dovodi u pitanje izvjesnost izgovorenog teksta: "Mi glumca slušamo organskim sluhom, mi glumca gledamo organskim vidom." Druga glumica šapće Gavellin citat: "Najteže je izraziti ono što je u nama i što je najjasnije". Sve tiše ponavljanje te replike kao da akustički "tone" u šutnju.

Glumci zatim jedan drugome dodaju prazne slikarske okvire, nastojeći mimoskim sredstvima ili "tipičnom gestom" predstaviti svoje likove. Svi zajedno, kao četverostruko uokvireni "Hamlet", škrguću zubima. Svi zajedno kao Duh Hamletova oca dižu i spuštaju obrve. Ofeliju izvode tako da jedna izvođačica s nijemim krikom gleda u publiku, druga izvođačica s mukom žvače, dok je treći glumac prijekorno promatra. Klauđija glume napućenim ustima, palucanjem jezikom, mljackavim žvakanjem. U jednom trenutku sve se te geste počnu međusobno razmjenjivati, istovremeno se aktivirati i značenjski "sudarati", pri čemu dominira škripa Hamletovih zuba.

Ponovno slijedi Gavellin citat: *Glumac ne može direktno djelovati na publiku. On djeluje na publiku, djelujući na svog partnera.* Prethodna je scena, međutim, unekoliko osporila tu maksimu jer su se "rastjelovili" i sami izvođači *Hamleta* i njihove dramske persone, tek tipičnom gestom izravno nam se obraćajući ili *djelujući na gledatelja*.

I dok glumci sjedaju na pod, leđima okrenuti gledalištu, jedan od njih podiže uvis papir s natpisom ŽELJA, puštajući ga da lelujavno padne na pod. Drugi diže papir s natpisom KAO MIRIS NESTA, treći LUKAVO LUDILO, a četvrti KUŠNJA. Pojavljuje se i ortografski "nespretno" ispisana i naopako okrenuta riječ BOG, kao i riječ ŠUTNJA. Gesta kojom glumci ispuštaju papire, s obje ruke podignute uvis te zadržane u zraku i nakon ispuštanja teksta, unekoliko podsjeća na "predaju" (u smislu policijskog izručenja). Ne mislim, međutim, da redateljica i njezin izvedbeni ansambl na taj način *kapituliraju* pred Shakespeareom. Tišina i posvećenost riječima kao metodologija njihove predstave prije upućuju na hamletovski dosljednu zamišljenost nad zatečenim sustavom vrijednosti, pri čemu su sva retorička određenja višestruko javna, neminovno kolektivna, posve u skladu s Gavellinim (2005: 138) učenjem o glumcu kao "rezonanci množine". Dodatno je zanimljiv i način na koji se uprizoruje Gavellin stav o jeziku kao djelovanju. "Dramska riječ mora biti govorena radnja", tvrdi Gavella (2005: 202), ali što se događa kada je dramska riječ izrezana iz svoga ukupnoga književnog konteksta i svedena na gotovo taktilnu činjenicu "parola" i "natpisa"? Ovdje vrijedi ponoviti i zapažanje Frederica Jamesona (1983: 120):

Izgubimo li značenje, materijalnost riječi postat će gotovo opsesivna... Označitelj će izgubiti svoje označeno i stoga završiti kao puka slika.

Što se događa kada svjesno idemo *protiv* Gavellina (ib.) određenja dramskog teksta kao "riječi u ustima jednog određenog lica", umnažajući to lice do četveroglavo šutljivih izvedbenih *panoa*? Umjesto da jedinstveno glumačko lice

bude “medij” socijalnoga kolektiviteta, *pars pro toto*, kako je htio Gavella, glumačko lice postaje poštarski “neutralan” izručitelj konfliktnih konceptualnih smjernica. Na veoma paradoksalan način, ova predstava stoga poništava svog izvođača u korist primicanja publike reduciranom, samim time i *novom* “leksikonu” Shakespearea i Gavelle, tražeći od svih uključenih sličnu politiku što veće refleksivne distance.

Hamlet Anje Maksić završava nijemim glumačkim navlačenjem bijelih majici s natpisom: *Jači je danas glas o Gavelli, nego Gavellin glas: Zuppa*. Završni priziv Vjerana Zuppe također nije slučajan. Opet je pred nama jedan od “ovjeritelja” književnih, teorijskih i izvedbenih korpusa, štoviše: naš najutjecajniiji analitičar Gavelline ostavštine, čiju maksimu možemo shvatiti i doslovno i ironično, jer upravo izvedena predstava nedvojbeno daje glas samome Gavelli, ali daje mu ga tako da mu ga istovremeno i oduzima, parodirajući njegove metodološke uvide.

Čini se, stoga, da Anja Maksić rabi i *Hamleta* i Gavellu i Zuppin autoritet kao namjernu krizu dvosmislenosti, odnosno kao metateatralnu čitanku preskriptivnih i deskriptivnih tekstova o glumi. Citati funkcioniraju kao dvorana ogledala (Brezovčeva predstava ogleda se u *Hamletu*, Shakespeare u Gavelli, Gavella u Zuppi) u kojoj je svaki odraz u nekoj mjeri točan, u nekoj mjeri iskrivljen. I “da” i “ne” (Gavelli). Ni “da” ni “ne” (*Hamletu*). Stalna dezidentifikacija kao postmodernistički postupak *par excellence* pretvara se u “maniru” na isti način na koji je to bilo koja stilska normiranost Gavellinih ili Shakespeareovih rukopisa. Ono što redateljica u najvećoj mjeri problematizira može se odrediti i kao potreba istovremene privrženosti i distance prema “učiteljima”. Distanca još nije kritika, pogotovo ne feministička, ali svakako je riječ o pokušaju dehijerarhijalizacije, odnosno izmještanja različitih strukovnih “očeva”. Uzmemo li, međutim, u obzir argument Shannon Jackson (2003: 189), prema kojem mnoge današnje izvedbe repositioniraju kanonske citate “ali ne čine to strateški”, kako bi namjerice uzdrmale esencijalizam političkog poretka i njegovih rodni uloga, već dekorativno, kako bi pokazale svoju teorijsku fleksibilnost, zapitati nam se nije li to vježbanje ambivalentnih tumačenja osobita vrsta snishodljivosti? Valja naglasiti da *bitka citata* sama po sebi ne postiže metateatralnu složenost Shakespeareova *Hamleta* – dometanje polemičkih perspektiva na neki način predstavu transponira u “raspravu”, teorijsku kozeriju, izostavljajući bitan element emocionalne povrede, kao i proces žalovanja, kao tematske okosnice *Hamleta*. Glumca se, nadalje, tretira kao svojevrsnog nositelja pamfleta: opet je na djelu jako redateljsko kazalište, samo s novom pokretačicom marioneta za upravljačem. Manjak interesa za uvažavanje posebnosti glumačkog iskustva po mom mišljenju razara vjerodostojnost kazališne igre, ma koliko razgranat bio pooptikum redateljskog nadzora.

Treba naglasiti da je Anja Maksić dobila priliku postaviti *Hamleta* u samo jednoj večeri Eurokazove radionice, dakle nije riječ o predstavi koja bi mogla imati puno repertoarno zrenje. Što se tiče sredine u kojoj se ova redateljica bavi kazalištem, izvjesno je naglasiti da joj se vrata scenskih institucija zasad ne otvaraju (unatoč pokazanom znanju), niti Anja Maksić pokazuje motiviranost da se tome suprotstavi izvaninstitucionalnim redateljskim angažmanom. Govoreći o *politici distance*, čini se da ju je veoma teško nadići.

IV.

Hamlet Marine Petković već od teksta objavljenog u programskom letku uz predstavu polazi od sličnih gavellijanskih smjernica kao i *Hamlet* Anje Maksić, s time da su premise Gavellina teorijskog pristupa glumištu u predstavi Marine Petković i eksplicitno formulirane pod znakom pitanja: “Može li glumac probuditi u sebi organsko doživljavanje? Kako dolazi do suigre? Može li današnja publika suigrati s glumcima? Može li današnji glumac suigrati s publikom? Pristaje li publika na glumca koji ne pobuđuje organsko doživljavanje? Kako se u kazalištu mogu probuditi paralelni psihofizički

procesu?”. Publika je u ovoj izvedbi postavljena na istu razinu s izvođačima (mjesto izvedbe je Dvorana SEK unutar Teatra &TD), sjedeći u neposrednoj blizini izvođača te participirajući u situaciji “licem u lice”; najbližijoj strindbergovskom “intimnom teatru” ili dvorani za studentske probe. Glumci su odjeveni u jednostavne crne majice i podvrnute crne hlače, bosu. Početak predstave obilježava mirno stajanje performerica tik uz zid dvorane, u posvemašnjoj šutnji, bez ikakvih ekspresivnih gesti, pomicanja fokusa pogleda ili zvukova. Petnaestak minuta njihove nijeme i nepomične usredotočenosti uspijeva nam, međutim, reći mnogo toga o karakterizaciji.

Publika s vremenom razabire određen prezir i nadmenost u držanju Matije Kezelea, nedvojbeno ga povezujući s likom Klaudija. Prepoznajemo i Gertrudu Tamare Kučinović, čije tijelo “emanira” ukočenost, tvrdoću, ceremonijalnu krutost držanja jedne kraljice. Blagost lica i minimalan trag pomalo odsutnog osmijeha Marte Bolfan, na sceni dodatno obilježene trudničkim trbuhom, također se prepoznatljivo “prožimaju” s percepcijom gledatelja, predstavljajući Ofeliju. Tu je i mladić lagano nakrivljena lica, veoma ozbiljna pogleda i jedva zamjetno stegnutih usnica: Hamlet Jadrana Grubišića. U spomenutoj je “podjeli” ili razabiranju uloga publika složna: komentari oko mene mahom dijele slične ili iste interpretacijske okvire.

Vrijeme u kojem Shakespeareove likove upoznajemo kroz glumačko držanje, međutim, potpuno je različito od linearnog vremena pisanog teksta: moja “kronika” predstave teško može zabilježiti postupnost i simultanost izvedbenih procesa identifikacije. “Dugačke” minute međusobne zagledanosti između glumaca i publike možda nisu Gavellino *organsko doživljavanje*, ali svakako je riječ o slojevitosti razmjene pozornosti, kao i o nekoj vrsti kreativne suradnje između gledališta i izvođača. Zanimljivo je da publika pritom ne odaje znakove nestrpljenja i zamorenosti, koje bismo možda očekivali u situaciji lišenoj bilo kakve izvanjske aktivnosti. Naprotiv, najintenzivniji trenuci predstave tiču se upravo supokazivačke i sutumačeće razmjene neverbalnog iskustva između ljudske grupe na sceni i ljudske grupe u gledalištu. *Događajnost* kazališta podudara se s Benjaminovim (1977: 521) određenjem kazališne geste u Brechtovu teatru:

Striktnost i gotovo slikovna uokvirenost svakog elementa držanja [Haltung] kroz koju prolazi živi tijekom značenja jedno je od osnovnih dijalektičkih fenomena geste. Iz toga možemo izvući važan zaključak: gesta nastaje upravo u momentu *prekida*, zaustavljanja započete aktivnosti.

Gesta podrazumijeva istovremenu suspenziju i “provalu” citiranog narativa, baš kao i bujanje niza minucioznih korporalnih signala, u kojima publika razabire da glumački “citat” na pozornici podjednako pripada izvankazališnoj običajnosti, kao i prepoznatljivoj dramskoj situaciji. Glumačko tijelo ne bi bilo prepoznatljivo kad ne bi sa sobom donosilo određenu razinu ponavljanja, dakle citiranja zajedničkoga korporalnog iskustva, ali glumački *Zustand* (stanje), opet kao Benjaminov pojam, jednako tako ne bi bio zanimljiv ni kad bi se svodio na mehaniku bihevioralnog “općeg mjesta”. Gesta paradoksalno stvara singularnost kazališnog događaja: ona je egzemplarno “ukliješten” živac između kolektivnog *nomosa* i pojedinačne anomalije.

Iz početne nepomičnosti izvođači se zatim premještaju u prvi plan ionako plitke pozornice, izvodeći geste osluškivanja, hladnoće, naglih trzanja, međusobnog provjeravanja pogledima. Publika ponovno bez verbalnih signala razabire da su izvođači na stražarskome mjestu te da izvode sam početak Shakespeareova *Hamleta*. Umjesto teksta elizabetanske tragedije, međutim, razmjenjuju replike o fizičkoj nelagodi stražarenja, kao i zabrinutost zbog moguće invazije neprijateljske vojske u momentu smrti staroga kralja. Četvero izvođača tako nas uvlači u razmatranje “mogućeg rata”, odnosno u anksiozno, iscrpljujuće nadgledanje kraljevskog posjeda kojem prijete najezda.

Sljedeći se prizor formira specifičnom dramizacijom pogleda između Hamleta, Gertrude i Klaudija, očito u sceni obračuna, a među likovima je ponovno veoma malo teksta. Gertruda odbija pogledati Hamleta, neprestano tražeći Klaudijev pogled, dok joj Hamlet nastoji privući pozornost. U jednom trenutku, Gertruda praska u nezaustavljiv, podrugljiv smijeh, na taj način posve minorizirajući Hamletov “infantilni” pokušaj ovladavanja njezinom pozornošću. U nastavku scene Gertruda ustaje i ceremonijalno nam pokazuje, točnije rečeno imenuje svoju ložnicu (na praznoj pozornici): *Ogroman krevet. Tron. Kože ubijenih životinja na podu*. Hamlet je neuspješno nastoji prekinuti ili joj uskočiti u riječ. Sve je nemirniji i ushodaniji. U nedostatku *prave riječi* baca se na Gertrudu, ruši je na pod, naglo se osvrće prema zastoru u desnom uglu pozornice, jurne prema njemu, zastor se uskomeša, a scena završava Gertrudinim ljutitim, prijekornim usklikom kako je upravo usmrtio Polonija, što je ujedno i znak glumcu koji glumi Klaudija da “izađe iz uloge”, legne na pod i zauzme poziciju mrtvog dvorjanina. Hamlet mu polako prilazi i zaprepašteno ga promatra. Sitna figura glumca Jadrana Grubišića pokušava pridici znatno krupnijeg Polonija Matije Kezelea, ali ni uza sav fizički napor (mjestimično izazivajući smijeh publike) ne uspijeva pomaknuti ubijenog s mjesta. Tek nakon mnogo premještanja i namještanja udova, uz glasan cvilež gole kože koja struže po parketu pozornice, uspijeva odvući *truplo* na drugi kraj izvedbišta. Treba naglasiti da je i u originalnom tekstu ubijanje Polonija postavljeno kao svojevrsna farsa zabuna, kao i da se Shakespeareov Hamlet nad lešom Ofelijina oca nastavlja šaliti na pomalo okrutan način, objašnjavajući kako je Polonije zapravo “na večeri”, točnije rečeno mjestu gdje je upravo poslužen crvima (usp. *Hamlet*, IV, iii). Dramaturgijski, dakle, postoji jako podudaranje između elizabetanskog i suvremenog izvođenja te situacije, ostvareno potpuno drukčijim izvedbenim sredstvima.

Posljednja, Ofelijina scena iznova vraća pozornost na identifikacijske procese, a možemo je opisati i kao autentičan, glasno izgovoren opis kraljevske ložnice. Na istome mjestu gdje je Gertruda vidjela znakove vladarskog namještaja i državnčkih rekvizita, geografske karte i ratne trofeje, Ofelija vidi isključivo vodenu bujicu. Iz njezine perspektive, cijeli je prostor svečane kraljevske dvorane preplavljen tamnom, prljavom tekućinom, a upravo na mjestu trona nalazi se i *klupko riječnih zmija*. Hodajući kroz mutnu prijestolničku *vodu*, bolje rečeno žabokrečinu, pripovijedajući o vrbama koje joj zastiru pogled i podvodnim horizontima lubanja ispod kraljevske ložnice, Ofelija Marte Bolfan svojim smirenim držanjem, okruglastim i povjerljivim dječjim licem te savršeno pribranim držanjem konotira suprotnost ludila: njezin izvještaj o rastočenosti “mjesta moći” doima se točnijim od Gertrudina kataloga državnčkih odlića i svečanog rasporeda ložnice.

Uloga Ofelije nalazi se u središtu tog uprizorenja. Zahvaljujući gotovo kontemplativnoj mirnoći, kao i trudničkom trbuhu te specifičnoj usporenosti tijela opterećenog stvaranjem novog života, Ofelija Marte Bolfan čini aktivnu protutežu vladavini smrti kao zaštitnom znaku tragedije *Hamleta*. Njezina “voda” kao da ispire počinjene zločine, usput uklanjajući i statusni poredak dvorskih hijerarhija. Redateljica, za razliku od Williama Shakespearea, Ofeliju ostavlja na životu – njezino završno pojavljivanje nije kronika očekivanog samoubojstva, već pokušaj simboličkog prevrednovanja situacije. U *Hamletu* Marine Petković Ofelija kao da nas vodi kroz lirske evocirane ispraćaj ili pogreb vladarskog sustava, *potop* Hamletove kuće, umjesto da njezin leš bude pokretač središnjeg veleobračuna među likovima. Pred nama je, štoviše, Ofelija kao “pronađeno” i živo tijelo nastavljačice života. U tekstu “Snatched Bodies: Ophelia in the Grave”, feministička teatrologinja Carol Chillington Rutter (2001: 27–57) pokazuje da doslovce sve suvremene filmske interpretacije Shakespeareova *Hamleta* još uvijek pripovijedaju ovu priču iz perspektive glavnog i naslovnog muškog lika, dok je Ofelija postavljena kao višestruko obezvrijeđeno, degradirano, šmrkovima polijevano ili davljenjem naduto tijelo. Njezino mjesto politički **zabranjene regeneracije** tretira se neupitnim. Utoliko se pristup domaće redateljice Marine Petković čini važnom feminističkom strategijom: ako je ženskom liku dopušten iskorak iz stanja medicinski poznatog kao *rigor mortis*, ako mu je poklonjena *plodna voda* ideološke kritike, cijela konstrukcija tvrdokorne vladarske korupcije dobiva nove mogućnosti nadilaženja, rastakanja i dekomponiranja. Govoreći pak o Gavelli kao metateatralnom partneru uprizorenja, pokazalo

se da njegovo istraživanje nijeme glumačke prisutnosti svakako pridonosi inovativnosti i nijansiranosti uprizorenja u cjelini. Upravo inzistiranje na korporalnoj dimenziji “organske” glume i njezina “zračenja iznutra prema van” (Gavella, 2005: 70) problematizira i osporava rodne i kulturne stereotipe Shakespeareove pozornice, ukazavši na jedinstvenost (“vlasnost”, kaže Gavella, 2005: 71) svake pojedine glumačke ekspresije. Akoprem i neplanirana, feministička dimenzija ove interpretacije ne može se poreći.

V.

Što mogu dva bezdomna ponoćna *Hamleta* bez naslovnog junaka?

Koliki će trag ostaviti *Ofelijina arka*?

“Mogućnost nije luksuz; ona je neophodna poput hljeba”, zapisuje Judith Butler (2004: 29). Reformatorska gesta pokazuje se nužno osuđena na neku mjeru utopijske retorike, projekcijske neizvjesnosti, baš kao što “otisak izvedbe” analiziranih predstava također ne poznaje i ne može poznavati egzaktnu metriku. Povodom traga scenskih *Hamleta* Anje Maksić i Marine Petković stoga se čini prikladnim tek ponoviti riječi Bertolta Brechta (cit. prema Xiafeng, 1995: 16–17):

Mlada žena, ribareva kći, upravo stoji u čamcu i vesla. Veslo je kratko; ne seže joj ni do koljena. Ona ipak pokreće čamac, koji postaje sve brži, tako da je mladoj ženi sve teže i teže održavati ravnotežu... Svaki nam je njezin pokret prepoznatljiv; znamo unaprijed i svaki zaokret rijeke. Ali osjećaj koji ova žena izaziva u publici ovisi o tome kako glumica igra svoju scenu. Samo zahvaljujući njezinoj izvedbi, čitava se situacija čini nezaboravnom.

LITERATURA

- Abel, Lionel (1963): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang.
- Agnew, Jean-Christophe (1986): *Worlds Apart: The Market and the Theatre in Anglo-American Thought 1550–1750*, Cambridge: Cambridge Un. Press.
- Benjamin, Walter (1977): “What is Epic Theatre?”, iz *Understanding Brecht*, ur. Anna Bostock, London: The Gersham Press.
- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York: Routledge.
- Čale-Feldman, Lada (1997): *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska
- Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington: Indiana Un. Press.
- Gavella, Branko (2005): *Teorija glume*, pr. Nikola Batušić i Marin Blažević, Zagreb: CDU.
- Gorfain, Phyllis (1991): “Toward a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet”, *Hamlet Studies* 13, str. 24–49.
- Govedić, Nataša (2007): *Subjekt ili okrenutost prema Tebi: Filozofija dramatičnosti*, Zagreb: Tvrdča i Antibarbarus.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton Un. Press.
- Hubert, Judd D. (1991): *Metatheatre: The Example of Shakespeare*, Lincoln: Un. of Nebraska Press.
- Jackson, Shannon (2003): “Genealogies of performance and Gender theory”, iz *Theatricality*, ur. T. C. Davies i Thomas Poslewait, Cambridge: Cambridge Un. Press.
- Jameson, Frederic (1983): “Postmodernism and Consumer Society”, Iz *The Anti-Aesthetics: Essays in Postmodern Culture*, ur. Hal Foster, Washington: Bay Press.
- Jones, Amelia (2000): “Acting Unnatural: Interpreting Body Art”, iz *Decomposition. Post-disciplinary Performance*, ur. Sue Ellen-Case, Philip Brett i Susan Leigh Forster, Bloomington: Indiana Un. Press.
- Kott, Jan (1963): *Šekspir naš savremenik*, Beograd: Spska književna zadruga.
- Malone, Cynthia Northcutt (1991): “Framing in Hamlet”, *College Literature*, 18.1. (Feb.); str. 50–63.
- Montrose, Louis (1996): *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago: Un. of Chicago Press.
- Righter, Anne (1962): *Shakespeare and the Idea of the Play*, London: Chatto and Windus.
- Rukeyser, Muriel (2006): *The Collected Poems*, University of Pittsburgh Press.
- Rutter, Carol Chillington (2001): *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare’s Stage*, London: Routledge.
- Xiaofeng, Pan (1995) *The Stagecraft of Peking Opera*, Beijing: New World Press.
- Wagner, Joseph B. (2001): “Hamlet Rewriting Hamlet”, iz *Hamlet Studies* 23, str. 75–92.
- Welsh, Alexander (2001): *Hamlet in His Modern Guises*, Princeton: Princeton University Press.
- Worthen, W. B. (2003): *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge: Cambridge Un. Press.
- Worthen, W. B. (2008): “Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of the Performance”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 59, no. 3, Fall 2008, str. 303–328.

SUMMARY

Ophelia's Water in the Ceremony Hall of Elsinore or Meta-Theatrical Disintegrations of *Hamlet*

Contrary to classic "anti-theater" arguments, according to which acting is another name for pretending and hypocrisy, the meta-theatrical vertigo permits the thought that *acting*, just like testing – but also sliding, distorting and even intentional reshaping – of masks implies the radical unmasking of conventional social roles, whose permanent showing of "production" or artificiality of identity orientations reaches the status of truthfulness in individual performances. The more aware we are of the world's performability, as a Hamletian maxim could read, the less susceptible we are to the selfevidentness of mass production of decent and indecent roles, *human* and *nonhuman* labeling, as well as gender, race and status stereotypes, whose reproduction is "expected" by the community in front of which we perform. In a more narrow sense, the subject of this study are two "female" *Hamlets*, directed by Anja Maksić and Marina Petković. For these female directors, first in the history of Croatian theatre who have directed Shakespeare's *Hamlet*, the selected dramatic text functions as an "essay on theater" and levels of (meta)theatricality, employed also as a way for the performance to evade the plural systems of paternalism and political disciplining of both Shakespeare's characters and actors themselves. A consequence of interpretations laid in such a way is that both "gender" and "theater" are abundant with a surplus of performable uncertainty, of potential denaturalization and decomposition of the body shown and the showing body, because of which precisely metatheatricality seems to be the most dangerous ingredient of the performable *Mousetrap*.

ESEJI

GROMOVI PO NARUDŽBI: SHAKESPEAREOVA *OLUJA* KAO PROTOSTEAMPUNK

Milena Benini

Aksiom:

$$S_{(h)} \approx \frac{L_{(Sh)}}{f_{(T)}} * p^2 \Rightarrow I_{(Sh)} \cong \infty$$

gdje je: $S_{(h)}$ = stanje ljudskog duha, $L_{(Sh)}$ = Shakespeareov lik, a p^2 = percepcija promatrača. ($f_{(T)}$ je, naravno, funkcija vremena, a I interpretacija).¹

Konzekvenca: I ovo je samo jedna od mogućih interpretacija.

Prolog

(*Sa suprotnih, a možda i suprotstavljenih, strana ulaze 1. i 2. glumac.*²)

1. glumac

(*ogledajući se oko sebe*): Što je ovo? Kakav je to naslov? Aksiomi? Gluposti? Kakva je to suluda ideja, staviti uzvišeno ime Bardovo u istu sintagmu s bastardnom novokovanicom kao što je *steampunk*?

2. glumac (*u stranu*): Znaš što bi ti Bard rekao o uzvišenosti...

1. glumac: I što je, uostalom, uopće, taj... kako se zove... teamfunk?

2. glumac: Nije "teamfunk" nego "steampunk". S-T-E-A-M, [stÂm] – P-U-N-K, [p»nk]. Kao punk, ali na parni pogon.

¹ Ili, izvan formule: Shakespeare je više-manje beskonačno interpretabilan.

² Za potrebe ovog teksta, spol glumaca isključivo je gramatička kategorija – o rodu da i ne govorimo...

1. glumac: Dobro da nije neparni!
2. glumac: Pa prvo je i bio takav. Električni...
1. glumac: Znam, znam. Sex Pistols i to...
2. glumac: Ne, ne, ne. Prvo su bili kompjutori. Steampunku je prethodio kiberpunk.
1. glumac (*sumnjičavo*): Zar nije “sajber”?
2. glumac: Samo ako ne znaš klasične jezike. Inače je “kiberpunk”. Pokret koji se osamdesetih godina pojavio u SF-u i koji je sve okrenuo naglavce.
1. glumac: Kako to misliš?
2. glumac: Pa, vidiš, potkraj sedamdesetih, poslije *Ratova zvijezda*, svi su mislili da je sa SF-om više-manje gotovo, da se vratio u geto jeftine zabave, kamo i spada. Zaboravljen je Novi val,³ zaboravljene su sve one velike teme i velika djela, kao da je sve nestalo u bljesku svjetlosnih sablji. A onda se pojavio tip koji nikad u životu nije sjeo za kompjutor, ali je shvatio da će se upravo tamo odigrati nova velika tehnološka revolucija. Frajer se zvao William Gibson, i 1982. je napisao priču koja se zvala *Kako smo popalili Kromu*.⁴ Spojio je tradiciju *noir* stila s tada tek naslućenim mogućnostima koje je donosila informatička revolucija, i na velika je vrata vratio SF u žarište zanimanja.
1. glumac: A gdje je tu para?
2. glumac: Još nigdje. Tek pet godina poslije Kevin Wayne Jeter skovat će izraz “steampunk” jer su djela koja su pisali on sâm i još neki njegovi kolege⁵ bila stilski slična kiberpunku, ali su se događala u okruženju tehnologije 19. stoljeća. I eto ti pare koliko hoćeš.
1. glumac: Ček’, ček’, ček. Kako, u okruženju tehnologije 19. stoljeća? Pa zar nije SF, ono, svemirski brodovi, čudovišta, te stvari?
2. glumac: E, jesi... Gle: to je ono s Novim valom. SF već odavno *nije* svemirski vestern s pucanjem i pjevanjem. Pogotovo ne u književnosti. A alternativna je povijest ionako još i prije toga bila prisutna.

³ Novi val u SF-u: obično se godinom pojave Novog vala smatra 1963., kad počinje izlaziti britanski časopis *New Worlds* (ur. Michael Moorcock). Pokret karakterizira okretanje sociološkim i filozofskim temama, eksperimentiranje formom te koketiranje s raznim oblicima srednjostrujaške književnosti. Novi je val bitno utjecao na kasniji razvoj SF-a, pa tako i na kiberpunk i steampunk.

⁴ Gibson, William: “Burning Chrome”, izvorno objavljena u časopisu *Omni* 1982.; na hrvatski prevedena kao “Kako smo popalili Kromu”, i objavljena u *Siriusu* br. 114, 1985.

⁵ K. W. Jeter, James P. Blaylock i Tim Powers bili su izvorna trojka čije je radove Jeter opisao kao “steampunk”. Izvorno, naziv je bio zamišljen djelomično ironično: Jeter je, naime, smatrao da će taj stil “gonzo-povijesnog” pisanja dobiti na popularnosti samo ako bude imao kritičarima lako pamtljivo ime, kao recimo “steampunk”. Pismo časopisu *Locus*, objavljeno u broju 315, travanj 1987. godine.

1. glumac: Aha, znači steampunk je varijanta alternativne povijesti?
2. glumac: I da i ne. Problem je, među ostalim, i u tome što je steampunk zadobio vlastiti život.
1. glumac: Vlastiti život? Kako nekakav bijedni podžanrić može postići takvo što?
2. glumac: Shakespeare bi vjerojatno na to rekao nešto o divnom novom svijetu... A, što je zanimljivo, i esefičari bi ti rekli istu stvar.
1. glumac: Ideeeš!
2. glumac: I idem. Jer prolog je već dosta dugo potrajao. Vrijeme je za početak...
(*exeunt*)

Početak

A početak je, naravno, Shakespeare. Kad je o književnosti riječ, Shakespeare je početak tolikim stvarima da je, u određenom smislu, nekima čak i kraj. I, naravno, kao pravi manirist, kraj zamjenjuje s početkom, a početak s krajem, uvodeći nas u labirint kojim se, pogotovo danas, u ovim postmodernim vremenima, krećemo sa zapanjujućom lakoćom (vidi formulu). No bez obzira na to, vjerojatno se čini pretjeranim Shakespearea proglasiti prethodnikom nečeg tako neobičnog kao što je steampunk.

No Shakespeareu nisu bile strane neobične zvjerke, a *Oluja se*, u njegovoj menažeriji, još i dodatno ističe. Pretposljednji je Shakespeareov komad,⁶ drugi najkraći,⁷ i jedini u kojem su – na određeni način – ispoštovana tri klasična jedinstva. A upravo mi se ta drugost čini posebno zanimljivom jer je prvi korak prema onoj suštinskoj *izmještenosti* koja će, u konačnici, dovesti i do steampunka.

Oluja se diže

Oluja počinje, kao što joj samo ime govori, olujom “s grmljavinom i sijevanjem”⁸ (I/1), i to na brodu. A ni oluja nije obična. Mirandi se čini “da nebo hoće smolu smrdljivu da prospe, ali more, penjuć se do nebeskoga lica, gasi vatru” (I/2). Umjesto guste kiše ili tuče, ono što pada s neba crno je i užareno, a gasi ga morska voda – slika koja nužno uključuje i stvaranje gustih isparenja. Prizor, dakle, koji bi lako mogao poslužiti kao početak nekoga steampunkerskog djela. Brod bi, doduše, vjerojatno morao biti parobrod, ali fasciniranost tehnologijom (koja je bitna sastavnica steampunka) ne nedostaje ni Shakespeareu: već u prvoj sceni, u devetoj rečenici komada, pojavljuje se prvi tehnički izraz – košno jedro. Zapovijedi vođe palube dokazano su stručno točne, pomorsko je

⁶ Premda je dugo bila smatrana posljednjim Shakespeareovim djelom, danas je ta teorija uglavnom napuštena u korist *Henryja VIII.*, dok se *Oluju* datira u 1611. godinu.

⁷ Najkraća je *Komedija zabuna*.

⁸ Svi citati iz komada prema prijevodu dr. Milana Bogdanovića, drugo izdanje, Matica hrvatska, Zagreb, 1951.

nazivlje upotrijebljeno precizno i točno. Onaj znanstveni dio potreban za znanstvenu fantastiku nedvojbeno je ispunjen kako bi ga ispunili i najveći hardovci zlatnog doba.⁹

No, usprkos stručnosti i marljivosti posade, brod se ne uspijeva spasiti. Nitko, pa ni Gonzalo, ne može “elementima naložiti, da umuknu” (I/1), ljudi ne mogu upravljati onime što im se čini prirodom. No Shakespeare, pa i mi, publika, znamo da to zapravo *nije* priroda, već nad-priroda. U drugom prizoru doznajemo da je čudnu oluju zapravo izazvao čarobnjak Prospero. A to kako ju je izazvao dovodi i do sljedećeg bitnog i steampunkerskog elementa: odnosa čovjeka, prirode i tehnologije.

Dr. Prospero i Mr. Caliban

Obično, kad se govori o čarobnjacima, danas se zamišljaju sjedobradi tipovi koji mrmljaju nerazumljive riječi i mašu kojekakvim čarobnim štapovima, eventualno s diplomom Hogwartsa na zidu. No važno je ovdje podsjetiti da je u Shakespeareovo doba znanstvena revolucija tek počinjala. Premda joj se početak obično smješta u 1543. godinu, s Kopernikovim *De revolutionibus orbium coelestium*, i u 17. su stoljeću znanstvene ideje na kojima se zasniva današnji svijet još bile vrlo povezane s magijskim gledanjima. Konačno, i Isaac Newton bavio se jednom rukom izmišljanjem moderne fizike, a drugom sasvim ozbiljno tražio kamen mudraca. Zbog toga kad Prospera naziva čarobnjakom, Shakespeare nam zapravo uopće ne prikazuje gandalfski lik kakav danas najčešće podrazumijevamo pod pojmom čarobnjaka. Prospero je jednako toliko znanstvenik koliko i Galileo. Bio je cijenjen “jer mu nije bilo ravnoga u slobodnim vještinama” (I/2). Slobodne vještine: gramatika, logika, retorika, aritmetika, glazba, geometrija, i astronomija. Ne čarobnjaštvo, ne čak ni alkemija, premda će ona u razvoju “philosophiae naturalis” imati vrlo važnu ulogu.

Osim toga, Prosperova magija funkcionira tehnički. Zahtijeva odgovarajuću opremu, “čaralački plašt” i slavne knjige, pa i “lijepih sprava ima” (III/2). Bez njih čaranje ne bi uspjelo. To doznajemo izravno od Prospera, već na samom početku, kad skine plašt i izjavljuje: “Tu leži, snago moja” (I/2). Plašt je dakle, tehnički uvjet, alat za čaranje, jednako kao što je čekić alat za gradnju kuće. Prospero je, uostalom, tipični *geek*: premda vladalac, posve je zanemario svoje vladalačke dužnosti upravo zato što su ga zanijele “i obuzele tajne nauke” (I/2), i zato je predao vladanje u ruke svome bratu. Ponašanje, dakle, kakvog se ne bi postidio ni bilo koji drugi haker, bez obzira na to je li njegovo odabrano područje kiber, parni ili magijski svijet.

U isto se vrijeme Prosperova civiliziranost najjače odražava upravo u sposobnosti vladanja onim što ga okružuje. Prospero je velik jer je uspio svladati Ariela. I plašt i knjige imaju, zapravo, samo jednu svrhu: natjerati Ariela da ispunjava Prosperove zapovijedi.

Već pri prvom pojavljivanju doznajemo da je Ariel univerzalni sluga:

Ja dođoh evo, tvoje dične želje da izvršim, pa bilo da ti letim, da plivam ili da ronim u vatru, po oblacima kudravim da jašem – nalaži moćnom svojom zapovijedi svom Ar’jelu i njegovoj vještini! (I/2).

Vještina je, dakle, zapravo Arielova – ali Prospero je za upravljačem.

Ariel se, pak, u velikoj mjeri ponaša kao stroj. Da, on stalno čezne za svojom slobodom, ali to je čeznuće samo deklarativno: on za svoju slobodu ne poduzima ništa, i, u biti, ne buni se ništa više nego što bi, eventualno, kašljucao kakav... parni stroj.

⁹ “Hard” ili “tvrda” znanstvena fantastika jest ona vrsta ZF-a koja jači naglasak stavlja na tehniku. Zlatno doba ZF-a tipično je upravo za takvu vrstu ZF-a, s Isaacom Asimovom i Arthurom C. Clarkeom kao tipičnim predstavnicima.

Caliban je također sluga, i također univerzalan. Ali Caliban je nedvojbeno živ, nedvojbeno ljudski, nedvojbeno nestroj. Njegova težnja za slobodom nije deklarativna, nego vrlo konkretna: on se buni otvoreno i neprestano te, za razliku od Ariela, poduzima konkretne korake da se oslobodi čim mu se za to pruži prilika. Da, obećava svoju vjernost drugom gospodaru, no s obzirom na njegovo ponašanje prema Prosperu, nemamo razloga vjerovati da bi to obećanje bilo išta pouzdanije.

No, još više nego Arielu, Caliban je suprotnost Prosperu. Gdje je Prospero civiliziran, Caliban je divljak; gdje je Prospero vješt, Caliban je nevješt; gdje je Prospero otac i učitelj, Caliban je (nasilni) udvarač i učenik. Caliban je čak i jezik dobio tek od Prospera i Mirande, ali mu koristi uglavnom za psovke – ili barem tako tvrdi – dok je Prosperu i jezik oruđe. Caliban, nasuprot njemu, oruđe uopće ne poznaje kao pojam. Kad nudi svoje usluge Trinculu, obećava: “I noktima ću dugim jelen-gljive iskapat za te” (II/2). Jedino oruđe koje Caliban ima na raspolaganju jest – on sâm, u svome prirodnom stanju.

Pa ipak, Caliban je oduvijek fascinirao publiku. Usprkos ružnoći i zloćudnosti, njegov govor pun prostota ujedno je i stihovan, dok, na primjer, Trinculo, koji bi kao luda trebao biti vješt s riječima, govori u prozi. Calibana se zato i može tumačiti kao famoznoga “plemenitog divljaka”. Prospero se, osobito u postkolonijalnom razdoblju, često tumačio kao predstavnik bijelih kolonizatora, dok je Caliban shvaćan kao simbol porobljenih domorodaca. No i Caliban je na otoku zapravo doseljenik i, upravo kao i Prospero, ima želju biti na njemu vladarom.

Što i nije čudno: konačno, Caliban je, u velikoj mjeri, zapravo Prosperovo stvorenje: Prospero je taj koji ga je naučio govoriti i razlikovati Sunce od Mjeseca; Prospero je, na početku, s Calibanom postupao lijepo i nastanio ga “u svojoj ćeliji” (I/2). Caliban je trebao biti Prosperov posvojeni sin; kao što je Miranda odrasla uz Prosperovo vodstvo i naučila uz Prospera više “nego što uče druge kneginjice, koje imadu više vremena za igru i učitelje manje brižljive” (I/2), tako je i Caliban mogao postati Prosperov nasljednik. Ali nije, jer je u njegovoj gadnoj čudi ipak ostalo nešto “što dobra bića ne mogu u sebi podnositi”. Izbio je *id*, i Caliban se okrenuo protiv svoga stvoritelja/gospodara, kao pravo Frankensteinovo čudovište ili, još bolje, kao pravi Mr. Hyde za Prosperova dr. Jekylla.

Frankenstein Mary Shelley te Stevensonov *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* smatraju se temeljnim djelima protosteampunka, i ne bez razloga. Oba se djela bave, među ostalim, sukobom čovjeka, prirode i tehnologije, prikazujući zastrašujuće posljedice nekontroliranog, nepromišljenog korištenja znanosti. A Caliban je i sâm, zapravo, jedna takva posljedica: njega je “sâm đavo načinio” (I/2), a njegova majka Sycorax bila je vještica. Nije, dakle, teško zaključiti da je i Caliban proizvod nepromišljenog pokušaja stjecanja moći nad prirodom, baš kao što je to slučaj s Frankensteinovim čudovištem i gospodinom Hydeom.

Nije slučajno što se protosteampunk pojavio upravo u doba industrijske revolucije (*Frankenstein* je izašao 1818., *Jekyll i Hyde* 1886.). Duboke promjene koje je ona donosila prirodno su rezultirale dvojakim stavom: s jedne je strane stajala fasciniranost svim tim novim mogućnostima i tehnologijama, a s druge sumnjičavost prema oblicima njihove (zlo)upotrebe. Slična je klima proizvela i kiber, pa zatim i steampunk, dok je računalni boom tresao svijet.

Vrlo je slična klima i u Shakespeareovoj Engleskoj, usred znanstvene revolucije. Konačno, 1611., upravo dok je Shakespeare dovršavao *Oluju*, John Donne napisao je *Anatomiju svijeta*, s ovim stihovima:

A nova filozofija sumnja u sve,
Element vatre izgubljen je;

Sunce ni zemlja nisu gdje su bili,
Ne znaju ljudi gdje bi ih tražili...¹⁰

Sumnjičavost prema “novoj filozofiji” koja sumnja u sve i premješta Zemlju i Sunce s njihovih tradicionalnih položaja nije, dakle, nimalo strana Shakespeareovu dobu. A Caliban je upravo simboličan za tu podvojenost, zastrašujući proizvod nekontrolirane ljudske težnje za kontroliranjem prirode – ukratko, pravo steampunkovsko čudovište svoga – i Shakespeareova – doba.

$f_{(n)}$

A koje je to doba, i koje je to uopće mjesto, to je još jedno pitanje na koje odgovor vodi prema steampunku. Vrijeme i mjesto su, naime, bitan element kako *Oluje* tako i steampunka. Zaboravimo načas Shakespearea i proučimo pitanje vremena u steampunku.

Steampunk je, naime, počeo kao SF smješten u okruženje parnih strojeva, ekstrapolacija ne iz sadašnjosti, nego iz prošlosti. Zadržavši, dakle, Suvinov¹¹ element *novuma*, primijenio je esefični postupak na trenutak u prošlosti kad je industrijska revolucija – a s njom i znanstvena fantastika – tek počinjala. No, ono što je već na početku izdvojilo steampunk od ostatka podžanra alternativne povijesti bila je usredotočenost na moguće budućnosti umjesto mogućih sadašnjosti.

Alternativna je povijest, inače, jedan od najstarijih oblika spekulativne fikcije, do te mjere da je mnogi i ne smatraju podžanrom SF-a, nego samostalnim žanrom. Prvim se primjerom obično smatra Livijevo promišljanje o tome što bi bilo da je Aleksandar Veliki usmjerio svoja osvajanja na zapad umjesto na istok.¹² No alternativne su povijesti usmjerene, neizbježno, na divergenciju, proučavajući moguće razlike u odnosu na svijet kakav poznajemo. Proučavatelji alternativne povijesti slažu se da prava alternativna povijest mora sadržavati sljedeće elemente:

- točku divergencije unutar povijesti svijeta kakvu poznajemo
- promjenu u toj povijesti
- proučavanje posljedica te promjene.

No već proučavajući ključno djelo steampunka, roman Brucea Sterlinga i Williama Gibsona¹³ *The Difference Engine* iz 1990. godine, lako se uočava da ovdje nije riječ o alternativnoj povijesti. Kao prvo, roman nema točno određenu točku divergencije, već vrvu pretpostavkama koje bi, svaka za sebe, mogle biti središnja točka bilo kojeg romana “obične” alternativne povijesti. Charles Babbage uspješno je konstruirao svoj analitički stroj, ali to nije jedina razlika u odnosu na povijest kakvu poznajemo: Lord Byron preživio je Grčku i postao vođa Industrijske radikalne stranke; američke se države nisu ujedinile u jednu cjelinu; Karl Marx predvodi komunističku komunu na otoku Manhattan, a John Keats stječe slavu kao vrhunski *kinotropist*, operater mehaničkih pikseliziranih ekrana. Jedan od glavnih likova u romanu je Sybil Gerard, inače glavni lik u stvarnom Disraelijevu romanu *Sybil*,¹⁴ dok je drugi Kapetan Swing, izmišljeno ime kojim su potpisivana prijeteća pisma tijekom seljačkih nemira u Engleskoj 1830. godine.

¹⁰ Donne, John: *An Anatomy of the World*, 1611, stihovi 205–208, prev. MB.

¹¹ Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/London, Yale University Press, 1979.

¹² Livije, Tit: *Ab Urbe Condita*, cca. 35 pr. n. e., knjiga IX., 17–19. Livije, naravno, pretpostavlja da bi Rimljani zaustavili Aleksandra.

¹³ Da, istog onog Williama Gibsona koji je gotovo samostalno pokrenuo kiberpunk. Braća po punku.

¹⁴ Disraeli, Benjamin: *Sybil, or the Two Nations*, 1845, tekst originala dostupan na <http://www.gutenberg.org/etext/3760>.

Nije riječ, dakle, samo o ukroniji nego i o utopiji: stvarno i fiktivno nerazaznatljivo su pomiješani, stvarajući ne samo prošlost koja se razlikuje od one koju poznajemo već i prošlost kakva *nikad i nije bila moguća*. A upravo je taj postupak, priključivanje fiktivne prošlosti realnoj, karakterističan za steampunk – i ono što ga izdvaja iz ostatka “klasične” znanstvene fantastike, budući da krši drugi Suvinov uvjet, onaj o ostvarivosti. Suvin, naime, od ZF-a zahtijeva da ne bude “nemoguća unutar kognitivnih (kozмолоških i antropoloških) normi autorova doba”.¹⁵ Steampunk pak vrlo odlučno odstupa od toga uvjeta, služeći se prepoznatljivim književnim likovima da ostvari odmak od kognitivnih normi i poveže fikciju sa stvarnošću. Najočitiiji je primjer, vjerojatno, *Družba iznimne gospode*¹⁶ Alana Moorea, strip u kojem snage udružuju Mina Murray, Alan Quatermain, Nevidljivi čovjek, Dr. Jekyll i kapetan Nemo – sve redom likovi iz viktorijanske fikcije. Da, i to je 19. stoljeće tehnički naprednije od onog na koje smo naviknuti, ali znatno je važnija njegova osobina to da su likovi iz ranog pulpa iskoračili sa svojih stranica – u novu stvarnost alternativne povijesti.¹⁷

Slijedeći McHaleovu¹⁸ tezu da je SF glavni proponent postmoderne, mogli bismo je, već samom tom činjenicom, odvesti korak dalje i ustvrditi da je, zapravo, steampunk (i njegovi brojni podžanrovi – jer postoji i *dieselpunk*, smješten u doba prvih dieselskih strojeva, *clockpunk*, smješten u doba prije pare, i još mnogi drugi) zapravo “pravi” idealan žanr postmodernizma. On ne samo da je ontološki, on je i foucaultovski heterotopan,¹⁹ zamjenjujući prošlost nepostojećom alternativom koja onda, *ipso facto*, mora producirati i nepostojeću (ili barem nama nevidljivu) alternativu sadašnjosti. Steampunkovska su djela, dakle, nužno *izmještena*, ne samo u odnosu na “standardnu” prošlost (kao što je slučaj u alternativnoj povijesti) već i u odnosu na “standardnu” sadašnjost i budućnost (kao što je slučaj s, primjerice, hard SF-om) – no upravo zbog te izmještenosti zadržavaju čvrstu vezu s onim što doživljavamo kao stvarni svijet, koji, konačno, i publici i autorima služi kao referentna točka.

Izmještenost je ključan element i u *Oluji*. Mnogo je teorija razvijeno oko toga zašto je, prvi i jedini put u karijeri, Shakespeare odlučio u *Oluji* poštovati klasično jedinstvo vremena i prostora. Osobito je to upitno zato što, umjesto temporalnog razvoja radnje, kao posljedicu dobivamo mnoštvo kvaziflashback situacija, u kojima se prepričavaju događaji koji su prethodili onome što se odvija na sceni.

No promatramo li *Oluju* kao protosteampunk, objašnjenje za to nameće se samo: nužno je da se sve događa na otoku jer je on izdvojen od ostatka svijeta. Na njemu je sve moguće. Svi su na njemu “sapeti u lance čara ovog otoka, što ne daju vam niti zbiljske stvari da vjerujete.” (V/1).

Isto se događa i s vremenom: premda se, zapravo, sve odvija u stvarnom vremenu, brojna prepričavanja prošlosti narušavaju našu sigurnost u kronologiji. U drugoj sceni prvog čina slušamo Prosperovo objašnjenje o događajima od prije 12 godina, a odmah zatim pratimo Arielov izvještaj o oluji koju smo vidjeli u prvoj sceni – i nakon toga doznali kako ga je Prospero oslobodio, što Ariel sâm stalno zaboravlja. Važnost vremena često se naglašava – riječ “time” pojavljuje se u komadu 37 puta, riječ “hour” 16 – no naša se vremenska orijentiranost sustavno podriva

¹⁵ Suvin, Darko, op. cit., str. viii.

¹⁶ Moore, Alan: *The League of Extraordinary Gentlemen*, New York, Wildstorm, 1999-2000. Molim, zanemariti film, koji – kao kod većine hollywoodskih ekranizacija – sa svojim izvornikom dijeli samo naslov i nekoliko imena likova.

¹⁷ Nije posve nevažna ni činjenica da je Moore “najstariju verziju” svoje *Družbe* nazvao upravo *Prosperovim ljudima (Prospero's Men)* i u nju uključio Prospera, Calibana, i Ariela. Moore, Alan: *The League of Extraordinary Gentlemen – The Black Dossier*, New York, Wildstorm, 2007.

¹⁸ McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

¹⁹ Foucault, Michel: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

čestim vraćanjem u prošlost i nuđenjem alternativnih verzija te iste prošlosti. Uz čvrsto uspostavljenu utopiju, ostvaruje se i ukronija. Istina je relativizirana, stvarno i fiktivno su pomiješani. Uz vatru sv. Ilije koju Ariel stvara po Prosperovoj narudžbi ulazimo u svijet izmješten kao što su izmješteni i svjetovi steampunka.

Epilog

(Ulaze 1. i 2. glumac)

2. glumac: Onda? Jel' sad sve jasno?

1. glumac
(tresući glavom): Upravo obrnuto. Sada tek *ništa* nije jasno...

2. glumac (zadovoljno): Fino. Znači da je sve u redu. U steampunku tako i treba biti. Nije ono 'punk' bez veze, znaš.

1. glumac: Ne, zapravo mi se čini da sada tek ništa ne znam.

2. glumac: Dobro, onda da pojednostavnimo stvari. Ovako: Idu Shakespeare i Marlowe po planini...

1. glumac: Po kojoj planini?

2. glumac: Ama, pričam ti vic!

1. glumac: Aha... OK, pričaj.

2. glumac: Dakle, idu Shakespeare i Marlowe po planini, i dođu do provalije. Ugledaju s druge strane Neala Stephensona i Neila Gaimana. I viknu Will i Kit: *Postmodernisti!* Dva heterografna Nila im odgovore: *Maniristi!* I na kraju se začuje jeka: *...isti... isti... isti...* (s očekivanjem gleda u 1. glumca). Kužiš?

1. glumac (beznadežno): Idemo?

2. glumac (s uzdahom): Da, idemo.

(Ne miču se.)

KRAJ

RECENZIJE

KAKO JE LIBERALNI KAPITALIZAM ŠOKIRAO SVIJET

Uz knjigu Naomi Klein, *The Shock Doctrine – The Rise of Disaster Capitalism*, Penguin Books, London, 2007., 558 str.

Kristina Grgić

U svojoj najnovijoj knjizi *The Shock Doctrine – The Rise of Disaster Capitalism* Naomi Klein nastavlja razotkrivanje maske kapitalizma i ideologije slobodnoga tržišta započeto s knjigom *No Logo*. Njeno je demaskiranje tzv. “kapitalizma šoka” (eng. *disaster capitalism*), kako sama u uvodnom poglavlju kaže, izazov temeljnoj tvrdnji na kojoj počiva njegova “službena priča”, po kojoj se nesputani (eng. *unfettered*) kapitalizam temelji na slobodi i demokraciji (str. 18). Naprotiv, u iscrpnom kronološkom bilježenju uspona i pada kapitalizma šoka, ideologija na kojoj počiva ova ekonomska teorija i praksa razotkriva se kao oblik fundamentalizma, dijametralno suprotnoga idejama koje proklamira i na koje se poziva.

Već i sintagme iz naslova, “kapitalizam katastrofe” i “doktrina šoka”, a osobito prva, postavljaju riječi u naizgled neuobičajen kontekst i najavljuju redefiniciju pojmova koji su danas postali dio svakodnevnoga vokabulara, te se kao takvi često više niti ne propituju. Pod pojmom kapitalizma katastrofe autorica podrazumijeva “organizirane napade na javnu sferu” koji se sprovode neposredno nakon katastrofa, a koji ovakve događaje promatra kao “uzbudljive tržišne prilike” (str. 6). Princip na kojem djeluje kapitalizam katastrofe ilustriran je na primjeru New Orleansa, u kojem je uragan Katrina, uništivši veliki dio grada, uspio stvoriti “čisti teren” za provođenje nove ekonomske politike. U ovom je slučaju prirodna nepogoda učinila uslugu skupini

poduzetnika, koji su grad doslovno istrgnuli iz ruku države i pretvorili ga u svojevrсни eksperiment potpune privatizacije. Događaj koji je za njih značio priliku za vrtoglavi rast profita putem privatizacije obrazovnog i zdravstvenog sustava, za građane/ke New Orleansa je značio potpuni krah državne potpore i gubitak i ono malo sredstava koja su im bila na raspolaganju. Na ovaj se način stvara dvostruka vizija istoga događaja, čiju jednu stranu predstavljaju ljudi koji su ostali bez ičega, zgurani u prihvatilišta, ljutiti, dezorijentirani i bespomoćni, a na njegovoj se drugoj strani javljaju političari i ekonomski stručnjaci poput Morgana Friedmana, koji se koriste riječima poput “novoga početka” ili “čiste stranice” na kojoj se iznova može ispisati povijest kapitalizma.

Ove su riječi samo fragment cjelokupne retorike kojom se koristi doktrina kapitalizma katastrofe, a New Orleans, kako autorica kasnije pokazuje, ne označava početak primjene ove doktrine, već njen vrhunac i “povratak kući”, odnosno u SAD kao “kolijevku” ove ekonomske teorije. Znakovito je da je primjena doktrine tek po povratku u vlastito izvorište pokazala njeno pravo lice; međutim, autoričina su istraživanja otkrila da je ona djelatna diljem svijeta već puna tri desetljeća. Ovo ju je otkriće ponukalo na povijesnu reviziju i otkrilo drukčiju pozadinu povijesti nasilja i eksploatacije širom svijeta, koja je uvijek inicirana iz središta, odnosno SAD-a. Njeno je otkriće otvorilo pitanja pamćenja i (re)inskrpcije, već prije naslućena u

Friedmanovoj retorici, koja postaju ključna za taktiku šoka na kojoj počiva kapitalizam katastrofe kao “sadistička ekonomska avantura” (str. 224).

Taktika šoka i njeno korištenje prilikom manipulacije ljudima započinje prije ekonomije i politike u psihijatriji. Autoricu istraživanje dovodi do Gail Kastner, bivše pacijentice doktora Ewena Camerona s kanadskoga sveučilišta McGill, čija su nehumana i zastrašujuća eksperimentiranja s pacijentima/cama pedesetih godina prošloga stoljeća poslužila kao model agentima CIA-e za vlastite metode ispitivanja. Cameronove su se metode usmjeravale na brisanje vlastitoga identiteta i pamćenja pacijenata/ica, s ciljem stvaranja “tabule rase” na kojoj će se biheviorističkim pristupom upisati novi, društveno prihvatljivi modeli ponašanja. Agresivnom i nekontroliranom primjenom različitih lijekova i osobito prekomjernom količinom elektrošokova, Cameron je pokušavao razbiti ličnosti svojih pacijenata/ica, dovodeći ih do regresije u infantilno stanje, da bi ih onda nanovo mogao rekonstruirati. Njegov se kreacionistički mit ipak nije ostvario – nasilje nad ličnostima i identitetima je ostavilo trajne posljedice, ali se njihova ponovna izgradnja pokazala nemogućom. Ovakvi poražavajući rezultati, naravno, nisu spriječili CIA-u da ih intenzivno primjenjuje u vlastitim metodama ispitivanja, iza kojih se krilo tjelesno nasilje i pokušaj “pranja mozga” (eng. *brainwashing*). Time se ostvario ključni korak od psihijatrije ka politici i ideologiji, a foucaultovsko se nasilje, koje je isprva bilo ispisano na pojedinim tijelima ispitanika/ca kasnije ispisivalo i na kolektivnom, političkom tijelu zajednice. Od Cameronovih eksperimenata pa do Guantánama na djelu je jedan te isti princip šoka, čiji je glavni cilj destrukcija pamćenja i cjelokupnoga individualnoga ili kolektivnoga identiteta ljudi, kako bi se njima moglo u potpunosti manipulirati.

Pomalo zastrašujuće zvuči autoričina izjava da je identičan princip na djelu u ekonomskoj teoriji Morgana Friedmana, hvaljenoga “guru” s Čikaškog sveučilišta, čija je tzv. Čikaška ekonomska škola i njena teorija postala temeljni kamen suvremenoga globalnoga kapitalizma. U svojevrsnom ikonoklastičnom udaru na ovakvog “velikana” i njegovu

teoriju, Naomi Klein otkriva identičan kreacionistički i kvazi-religiozni mit na kojem počiva njegova doktrina “ultra laissez-faire” ekonomije (str. 50). Poput Camerona, koji je svojim brisanjem i razaranjem ličnost pacijenata/ica želio postići “prirodno” stanje “čiste” psihe koju je mogao oblikovati po svojoj volji (str. 31), i Friedman sanja o rousseauovskom stanju “čistoga” i “nekontaminiranog” kapitalizma, kao svojevrsne “poduzetničke utopije” (str. 52), u kojoj tržište uživa potpunu slobodu i ravna se isključivo principom profita, a rascjep između hiper-bogatih i hiper-siromašnih se neprestano produbljuje. Ono što osobito upada u oči u Friedmanovoj teoriji svojevrsna je podijeljenost vlastitoga diskurza – dok inzistira na potpunoj znanstvenoj točnosti, koja postaje i njen temeljni princip legitimacije, istovremeno zadržava “aureolu svetosti” (str. 51) i religiozni prizvuk biblijskoga potopa i stvaranja svijeta iznova. U kvazi-religijskom sustavu Friedmanove teorije, glavno božanstvo postaje nesputani kapitalizam, utemeljen na “trostruko” formuli ukidanja poreza, potpune privatizacije i drastičnoga smanjenja socijalne pomoći. Friedman se pri tome eklatantno poziva na riječ *sloboda* (njegova prva knjiga nosi simboličan naslov *Capitalism and Freedom*), koja u njegovoj teoriji znači individualnu slobodu poduzetništva i tržišta, bez ikakvog uplitanja države i njene intervencije. Njegova je teorija osobito usmjerena protiv američkog New Deala i njegova modela socijalnoga kapitalizma, u kojemu država zadržava pravo intervencije na tržištu kako bi korigirala društvene nejednakosti. Friedmanova teorija time postaje oblik beskrupulozne ideologije, koju autorica naziva ideologijom korporacijskoga sustava, u kojem se brišu granice između “Velike vlade i Velikog brata” (str. 15), i u kojem demokratski izabrana vlast prestaje biti kolektivni poduhvat i postaje oblik agresivnoga poduzetničkoga kapitalizma. I dok zagovornici ove ideologije ne prestaju zazivati slobodu kao svoj temeljni princip, ona u ovom slučaju postaje potpuno ispražnjena od značenja, budući da se kao prava priroda korporatizma otkriva fundamentalizam i apsolutistička ideologija koja ne prihvaća raznolikost i čiji opstanak ovisi o potpunom uništenju svih protivnih ideja. I ovdje je, nimalo slučajno, prisutna biblijska retorika potopa, nakon čijega

uništenja ostaje “čisto platno”, spremno za kreacionističke mitove novog stvaranja sveopćeg kapitalizma.

Indikativno je da primjena teorije kapitalizma šoka ne počinje u centru, u američkoj ekonomiji, već u zemljama Latinske Amerike. Ako se u obzir uzme geneza kapitalizma, koji je počeo kolonijalnim osvajanjima i eksploatacijom “divljih i barbarskih nacija”, po riječima Adama Smitha (str. 241), nije čudno da i svoju najnoviju (i najdestruktivniju) fazu započinje oblikom neokolonijalizma. Zemlje Latinske Amerike istovremeno postaju i pravi “živi laboratorij” za ispitivanje Friedmanovih teorijskih postavki, u kojem se u još jednom “trostrukom” postupku ispisuje povijest zapadne dominacije na domorodačka tijela. Prvi je u tom postupku sam čin katastrofe, koja može biti prirodna ili izazvana ljudskim djelovanjem (uglavnom djelovanjem CIA-e i njenim uplitanjem u unutarnju politiku latinoameričkih zemalja). Nakon njega slijedi “ekonomska šok terapija” u kojoj se iskorištava trenutak šoka i dezorijentiranosti kako bi se nametnule drastične ekonomske promjene. Ciklus se završava izazivanjem individualnoga šoka na tijelima “neposlušnih” i “nepodobnih”, koji/e se cameronovskim metodama pokušavaju “preodgojiti”. Kombinacijom individualnoga i kolektivnoga šoka, ova ideologija prelazi granice između privatnoga i javnoga, kao sila koja se nameće izvana i izaziva traumu na svim razinama društva. Međutim, upravo će redefiniranje odnosa između privatnoga i javnoga, i individualnoga i kolektivnoga koji je na ovaj način poremećen, biti ključ mogućega rješenja i “anti-šok terapije”.

Detaljan kronološki pregled prati povijesni i zemljopisni put doktrine šoka, od “porodajnih bolova” (str. 72) u Čileu, u kojem se Pinochetova kontrarevolucija ne bi mogla provesti bez skupine “stručnjaka” obrazovanih na Friedmanovom sveučilištu (tzv. Chicago Boys), koji su nakon inicijalnoga šoka izazvanoga nasiljem uspješno proveli ekonomske principe Friedmanove teorije. Sljedeći su na redu bili Brazil, Argentina, Urugvaj i Bolivija. U većini ovih zemalja, ali i diljem Afrike, šok izazvan nasiljem je potpomognut i tzv. “šokom duga” (eng. *debt shock*), u kojem su one postale žrtve neokolonijalizma MMF-a i

Svjetske banke, koje su i same kolonizirali učenici Čikaške škole (str. 163). U Velikoj Britaniji, u kojoj nije bilo moguće stvoriti stanje katastrofe poput onoga u latinoameričkim i afričkim zemljama, Margaret Thatcher je iskoristila rat na Falklandskom otočju kao jedinstvenu situaciju “vanjskoga šoka”, iza koje je uslijedio njen obračun s “unutarnjim neprijateljima” – odnosno rudarima, čiji je štrajk uspjela slomiti, ali i općenito radničkom klasom, kako bi stvorila “čisti teren” za agresivnu privatizaciju britanskog društva i uništavanje socijalne države. Pogodno tlo za daljnji razvoj našao je kapitalizam šoka u bivšim komunističkim zemljama, prije svega u Poljskoj i Rusiji, a naizgled paradoksalna implementacija Friedmanove teorije u komunističkoj (i totalitarnoj) Kini, inicirana masakrom na Trgu Tiananmen, ukazuje i na totalitarne temelje same doktrine slobode tržišta. Sljedeća je koordinata na karti kapitalizma katastrofe Južnoafrička Republika, gdje je političku neslobodu zamijenila ekonomska, iz čega je očito da su jedine promjene koje su se u ovoj zemlji desile nakon ukidanja aparthejda nominalne. U Šri Lanki je, kao i u New Orleansu, priroda učinila uslugu kapitalizmu šoka, gdje su nakon tsunamija u potpunosti privatizirane devastirane plaže, i time umjesto doma autohtonih ribarskih zajednica postale “vrhunsko odredište” elitnog turizma. Posljednje poglavlje u povijesti kapitalizma katastrofe završava u njenom odredištu, SAD-u, kao i u Iraku, koji postaje ključan za nagli razvoj tzv. “obrambene industrije” (eng. *security industry*). Pri tome se jednako primamljive tržišne mogućnosti pronalaze u ratovima i katastrofama, kao i u procesu rekonstrukcije i pružanja pomoći. Sve postaje poslovna prilika, a pojava koja se na prvi pogled čini paradoksalna – naime, da porast nasilja ravnomjerno prati i porast zarade (umjesto očekivanoga obrnuto proporcionalnoga omjera), pokazuje da se tržište u potpunosti prilagodilo ovakvoj situaciji i da su mu, dapače, neophodne katastrofe kako bi moglo cvjetati. Nestabilnost tako postaje *stabilnost* tržišta (str. 428), što najbolje pokazuje primjer Izraela, u kojem usporedno s eskalacijom nasilja nezaustavljivo rastu i cijene na burzi u Tel Avivu.

Čini se da je povratkom kući doktrina šoka i kapitalizma katastrofe, nakon trideset godina dominacije nad individualnim i kolektivnim ljudskim tijelima, prešla puni krug i počela gubiti snagu. Naime, kako autorica tvrdi, svaki se šok nakon nekog vremena, "istroši", odnosno izgubi moć novine koja izaziva osjećaj dezorijentiranosti u ljudima. Konačni neuspjeh doktrine šoka je evidentiran u svim poprištima njegova djelovanja. Naime, inherentna slabost ovakve totalizirajuće doktrine, njena Ahilova peta, upravo je nemogućnost totalnog "zaokruženja". Na isti način na koji Ewen Cameron nije bio u stanju rekonstruirati ličnosti svojih pacijenata/ica ni kapitalizam šoka nije u stanju rekonstruirati društva i države koji su taktikom političkoga i ekonomskoga šoka razoreni. I upravo tu posljednju riječ imaju pojedinci/ke, koji proces rekonstrukcije i zacjeljivanja preuzimaju u vlastite ruke. Umjesto totalizirajućih vizija globalnog kapitalizma bez granica i kreacionističkih mitova o stvaranju nečega potpuno novoga, ljudi u zajednici pokušavaju spasiti ono što je ostalo i, umjesto brisanja kolektivne i individualne memorije, pokušavaju nastaviti sa životom usprkos proživljenoj traumi. Ovakve zajednice postaju "otporne na šok" i dovoljno snažne da se suprotstave hegemoniji korporativnoga kapitalizma. Time priča o usponu kapitalizma katastrofe iz naslova završava njegovim padom i optimistično naznačuje oporavak "šokiranih" društava koji, za razliku od šoka koji je nametnut "odozdo", od hegemonijskih i neoimperijalističkih ideologija, započinje "odozdo", iz redova samih građana/ki. Iako ova rekonstrukcija ne pretendira ka globalnom širenju i temelji se prije svega na lokalnim zajednicama, stvaranje zajedničkih mreža i prijenos informacija omogućuje širenje spoznaje o alternativni dominantnoj paradigmi i preuzimanju vlastite povijesti u svoje ruke. Ako ovakav pozitivan završetak možda i izaziva određenu dozu skepticizma, s obzirom na prethodno demonstriranu globalnu dominaciju i moći kapitalizma, istovremeno i budi nadu u mogućnosti novoga poretka čije ispisivanje počinje malim koracima, kao palimpsest koji ne briše traume kolektivnoga sjećanja, nego u razvijanju svijesti o njima omogućava rekonstrukciju "šokiranoga" svijeta.

Teorija Naomi Klein se doima plauzibilnom i njena je knjiga koristan priručnik svima koji/e ne žele biti tek pasivni objekti povijesti globalnog kapitalizma i koji/e žele (koliko je to moguće) uzeti svoju povijest u vlastite ruke. Međutim, na kraju se ipak može uputiti nekoliko primjedbi knjizi i samom konceptu doktrine šoka. Naime, iako je njena teorija argumentirana, primjetan je nedostatak drugih slučajeva širenja kapitalizma (na primjer, kako primjećuju neki kritičari, ne spominje se Indija), koji imaju slične posljedice, ali se ne mogu uklopiti u koncept doktrine šoka. Time njen poduhvat otkrivanja "prave istine" o povijesti kapitalizma šoka počinje zvučati pomalo totalizirajuće. Dok sama autorica kritizira korporatiste zbog njihovih "križarskih ratova" koje poduzimaju u ime profita, ponekad i ona sama zvuči slično, budući da je i njen "izazov" kapitalizmu katastrofe svojevrsni križarski rat protiv njegovih zagovornika. Međutim, iako je zbog autoričina svojevrsnoga donkijhotovskoga kompleksa neke teze potrebno čitati s rezervom, *Doktrina šoka* nudi korisne informacije i njena je kritika globalne dominacije velikih sila i nepravde koja se perpetuira putem globalnog kapitalizma neophodna za razvijanje kritičke svijesti svih građana/ki.

TEORIJA BALKANU, TRAUMA ŽENAMA?!

Uz zbornik radova *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi. Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti. (Feminisms in a Transnational Perspective. Rethinking North and South in Post-Coloniality)*, urednice: Renata Jambrešić Kirin i Sandra Prlenda, Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije, Zagreb, 2008., 294 str.

Sanja Potkonjak

Knjiga *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi. Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti*, urednica Renate Jambrešić Kirin i Sandre Prlende, nastala je kao rezultat poslijediplomskoga seminara održanoga na Interuniverzitetskom centru u Dubrovniku 2007. godine i istoimenoga trogodišnjeg međunarodnog projekta, koji je još u tijeku. Ova dvojezična knjiga radove donosi na hrvatskom i engleskom jeziku, te ima ukupno šesnaest priloga (osam u prijevodu na hrvatski i osam u engleskom originalu). Koncipirana oko izlaganja oblikovanih u znanstvene tekstove, kojima slijede komentari diskutantica i sudionica seminara, knjiga se pretvara u znanstvenu polemiku oko pitanja transnacionalnoga elementa suvremene feminističke znanstvene scene, te statusa građan/a/ki u postjugoslavenskim prostorima koji je obilježen ne samo destrukcijom izazvanom ratom već i neumoljivom ekonomijom liberalnoga kapitalizma.

Šest priloga/poglavlja tematizira širok raspon tema izniklih iz identitetnih, rodnih, egzistencijalnih i, u najširem smislu, socijalnih lomova uzrokovanih ratom u prostoru zemalja bivše Jugoslavije. Dva priloga u knjizi temu gubitka doma, kao konstitutivnoga elementa konceptualiziranja identiteta, izmještaju iz prostora postjugoslavenskih zemalja – istovremeno ukazujući na redefiniranje koncepta doma kao na univerzalnu pojavu globalnog društva, čime se osigurava idejni kontinuitet razmatranja (rodnih) identiteta u mreži transnacionalne identitetne ekonomije. Dom i identitet, uz traumu nasilne mobilnosti, predstavljaju polazišnu točku ove knjige koja nas suočava s posljedicama “balkanskog” iskustva devedesetih.

Teorijski okvir pisanja i govora *Feminizma u transnacionalnoj perspektivi* naliže na tumačenje postkolonijalnoga pisma Inderpal Grewal i Caren Kaplan, u knjizi *Scattered Hegemonies*, objavljenoj davne 1994. godine, koje postkolonijalnost promatraju kao oblik “pozicioniranja kulturne produkcije” izvan sistema dominacije “zapadnog, [i] globalnog”. Ultimativna shema globalnog feminizma feministički glas nehotimice dijeli na centralni i periferni, slijedeći logiku “svjetskog sistema”, čija je ekonomska dominacija podijelila i uloge u kulturnoj produkciji tekstova na dva isključiva pola – onaj centralnosti, to jest vibrantne teorije i onaj perifernosti, margine, pasivne teorijske recepcije ili bolje rečeno, jezikom transnacionalne ekonomske diktature – onaj konzumacije. Podjednako tako, i uporište transnacionalizma u *Feminizmu u transnacionalnoj perspektivi* može se pratiti u uredničkoj komunikaciji s navedenim djelom Grewal i Kaplan čime se nastavlja epistemološka polemika s manjkavostima “globalnog feminizma”. Posvojen iz naslova zbornika Renate Jambrešić Kirin i Sandre Prlende, pretvoren u tekstualnu, te tematsku strategiju, feminizam u transnacionalnoj perspektivi nalaže samopropitivanje

feminističkoga modela mišljenja, analitičkog aparata, ideologije, kulturne i ekonomske hegemonije kanonskog modela feminizma, tj. “*master teorije*”. Idejno, ovaj zbornik najvećim dijelom svojih priloga nudi feministički portret lokaliteta određenog umještenošću u vicioznu ratnu priču nakon ratne priče. On je pokušaj znanstvenoga bdijenja nad identitetnim mrcvarenjem i čitanja Balkana kao ključa ženske traume koji se promiseće u doprinos razumijevanju lokalnih imperijalnih politika, odnosno odmjeravanje lokalne i globalne ekonomije identiteta i doma, građanstva i dijaspore.

Knjiga se otvara radom Renate Jambrešić Kirin *Uvod: Promišljanje sjevera i juga u feminističkoj geografiji* kojim je autorica naznačila, s jedne strane, važnost proučavanja suvremenih identitetnih preoblikovanja kao postjugoslavenske ekonomske i političke nužnosti te, s druge strane, upozorila na koncept transnacionalizma i postkolonijalizma kao ključan u razmatranjima identiteta u izmještenoj akademsko-političkoj optici, refleksivno lociranoj u iskustvo akademske periferije koja traži prepoznavanje, razmjenu i komunikaciju s globalnom feminističkom epistemološkom zajednicom. U iznalaženju novih paradigmi tumačenja statusa žena u globalnoj ekonomiji i politici identiteta, u čije su okrilje postjugoslavenski prostor i njegovi subjekti ušli visoko traumatizirani ratom, autorica se okreće potencijalu transnacionalnog i postkolonijalnog kao izazovu kojim se iskustvo “suza, straha i očaja” može pretvoriti u iskustvo “nade”. Preispitivanje potencijala transnacionalnog feminizma da ponudi objašnjenje ili pokušaj odgovora na izazove koje je konceptima doma i identiteta, ali i njihovim tvarnim oblicima – izgubljenom domu i zanijekanom identitetu postavio rat na prostoru Balkana, Renata Kirin Jambrešić pretvara u potragu za mekim prijelazom iz trpnog stanja Balkana, “shizoidnog” osjećaja vezanog uz recentno iskustvo traume, identitetnog lutanja uvjetovanog nasiljem, u stanje artikulacije i konsolidacije traumatskog iskustva putem (lokalnog, iako ne i isključivo lokalnog) ženskog “pisanja”. Renata Jambrešić Kirin otvara zbirku tekstova, vrlo promišljeno, radom pisanim u sjeni kapitalističke bešćutnosti globalnog ekonomskog poretka u kojem su identitet i dom tek prividi tvarnog, “pregovorljivi” i izmjenjivi, konzumerski potrošni, a stvarna trauma dislokacije, imigrantska sudbina, dijasporički imperativi prilagodbe, useljenički zakoni, prisilni egzili, nezahvalan balkanski podsjetnik na potrebu preispitivanja identitetne ponude u trenutku kada je lokalna identitetna samoregulacija oslabljena, krhka ili nemoguća (isključimo li viktimizaciju i nacionalnu samoidentifikaciju kao jedine oblike balkanskog rekuperativnog identitetnog mehanizma).

Uspješno pisanje o društvima koje je zahvatila velika promjena uključuje upravo vrednovanje promjene. Iz pera Ellise Helms izlazi jedan takav tekst – *Ljubi se Istok i Zapad: rod, orijentalizam i balkanizam u bošnjačkim diskursima* koji pruža uvid u postratno bošnjačko društvo u kojem se “etnonacionalni i državni” identitet gradi kroz proces mijenjanja rodnih reprezentacija. Analizom medijskih slika žene u Bosni i Hercegovini, Helms pokušava zahvatiti sukob tradicionalnog i “modernog” gledanja na ženu u kojem se prelama diskurs retradicionalizacije i orijentalizacije nasuprot europeizaciji i “pozapadnjivanju”. Helms smatra da su poslijeratni bošnjački diskursi obilježeni trima konkurentnim identitetnim režimima/težnjama: identifikacijom s “istokom” kao garantom nacionalne samobitnosti, zatim pomirujućom tzv. “hibridnom” koncepcijom Bosne kao kulturalnog mosta “istoka i zapada”, te posljednjom težnjom koja Bosnu vidi kao integralni dio Europe, a bosansko muslimanstvo kao dio povijesno prihvaćenog “europskog islama” – u kojima balkanističke i orijentalističke hijerarhije još uvijek pre/ispisuju rodno-društvenu praksu.

Izniman, sadržajnom orijentacijom na “isključeno” mjesto rodnih studija, blizak studijima maskuliniteta, rad Stefa Jansena *Frajer i otac: međunacionalna prepoznavanja muškosti poslije rata u Bosni i Hercegovini* tematizira iskustvo međunacionalnog pomirenja muškaraca u Bosni kroz prizmu zajedničkog jezika muškosti. Jansen, poput Helms, naglašava da su postjugoslavenski nacionalizmi jednim dijelom svoj diskurs izgradili u rekonstrukciji tradicionalnih rodnih vrijednosti, u kojem muškarci različitih nacionalnih grupa imaju “zajedničko iskustvo suočavanja s društvenim

očekivanjima vezanim uz muškost”. Sudjelujući kao promatrač u projektima pomirbe, Jansen primjećuje kako se identifikacijom s normativnim konceptom muškosti (frajerstva) uspostavlja postratna normalnost sukobljenih strana čime se izigrava očekivana naracija političkog sukobljavanja i ideologije. Zazivanje predratne hijerarhijske strukture muškosti vezane uz odrastanje u bezbrižnoj kulturi mačističke fascinacije ženom, u jezično-simboličkoj izvedbi simptomatičnoj za rodni jezik predratne Bosne, kao i sadašnji prostor pomirbene Bosne, tek je pozicija s koje se reflektira na nostalgično mjesto gubitka muške mladosti i normalnosti. Jezik “frajerstva” stoga nije simpatičan jezik koegzistencije, iako jest jezik međusobnoga razumijevanja post-sukobljenih muškaraca, već jezik sporazumijevanja oko moći i potentne uloge patrijarhalnoga muškarca koja je svoju društvenu nakaznost iskazala upravo u ratu.

Jasmina Husanović svojim je radom *Feministički aspekti postkolonijalnog imaginarija Bosne* gorljivo progovorila o ulozi feminizma u razrješavanju traume, te politici svjedočenja gubitka. Analizom literarnih tekstova koji tematiziraju gubitak doma, identiteta, fizičku traumu, Husanović pokušava iznaći emancipacijske strategije kojima se trauma identificira, a subjekti ne viktimiziraju već oslobađaju govorom o traumi. Husanović inzistira na razlikovanju “govora traume” kao perpetuiranja pozicije žrtve i “transformativnog govora traume” koji, kritičko-refleksivnim uvidom, obnavlja izgubljenu socijalnu mrežu i ostvaruje prostor nade, kao jedini prostor budućnosti i identitetne normalizacije traumatiziranog subjekta.

Rad *Transnacionalne obitelji. Zamišljene i stvarne zajednice* Ulle Vuorele bavi se osobnom pričom tanzanijske znanstvenice čiji je život obilježen kolonijalnim projektom velikih europskih sila zbog kojega je, generacijama unazad, njezina obitelj, poput nje same, postala primjerom procesa formaliziranja transnacionalnih obitelji. Vuorela znakovito ukazuje kako su stariji politički projekti pridonijeli transformaciji koncepta obitelji i doma, učinivši ga mobilnim konceptom koji nema značenje konkretnog mjesta/kuće već se obitelj i dom ukazuju i ostvaruju kao mreža socijalnih odnosa. Iako se rad bavi životnom pričom žene koja nije vezana uz prostor postjugoslavenskih zemalja, svojom paradigmatском snagom rad pokazuje da su “nestabilnosti lokacija” u smislu kuće/doma uzrokovale preinake u statičnom i rigidnom shvaćanju identiteta i nacionalne identifikacije.

Laura Huttunen u radu *Pojam doma za neodlučnu bosansku dijasporu u Finskoj* bavi se problemima vezanima uz ratnu migraciju Bošnjaka prema Finskoj s početka devedesetih godina 20. stoljeća. Razmatrajući koncept “doma” u naracijama Bošnjakinje i Bošnjaka, koji su svoj novi dom našli u Finskoj kao dio bošnjačkog izbjegličkog vala u ratu, Huttunen pokazuje da je sigurnost doma ključno mjesto za uspostavu i održanje identiteta. Izgubljen dom/kuća poriče tjelesno iskustvo, društvene veze prethodnoga života i snažno utječe na strategije povratka ili integracije izbjeglica u novu zajednicu. Huttunen zaključuje da se imigrante više ne može promatrati jedino kao nostalgične dijaspore već nove “neodlučne dijaspore” koje žive proces osobne rekonstrukcije i traženja novog doma kao konkretnog mjesta ali i mjesta sigurnosti i stabilnog identiteta.

Rad Melite Richter *Putujući subjekti duž (i) migracijske staze: žensko iskustvo državljanstva* ponovno je priča autorice iz regije koja teorijski razmatra vlastiti imigrantski status. Probleme stjecanja pravnoga i političkoga statusa, u punini (novo stečenog) državljanstva, s kojima se suočavala u Italiji, promatra u rodnoj perspektivi. Richter ukazuje da je status ženskih imigrantica obojen profesionalnom diskvalifikacijom, te posljedično nižim socijalnim položajem i društvenom nevidljivošću. U pokušaju stjecanja transnacionalnog priznanja statusa imigranata, Richter naglašava važnost pojave “migracijskog pisma”, kao literarnoga izričaja imigrantskih autora/ica kojim se promiču zahtjevi imigranata za javnom

vidljivošću u zemljama prihvata, a imigrant/ica socijalno repositionira, sada ne više i isključivo kao manualna radna snaga već intelektualni/a sudionik/ca kulture udomljujuće zajednice.

Posljednji prinos knjizi rad je Elizabete Šelege *Kuća i mučnina: tjeskoba mjesta* kojim autorica upozorava na arhetipsku sliku kuće i doma, te na razorne učinke po osobni identitet, koji nastaju kao posljedica fizičke destrukcije domova u ratu. Analizom literarnih i filmskih djela, Šeleva zaziva argumente kojima se ideja kuće i doma prikazuje kao konstitutivna za punu osobnu egzistenciju. Autoričino teorijsko promišljanje značenja doma vodi prema kritičkoj opservaciji “Balkana” kao mjesta stalne reprodukcije krize egzistencijalnoga pojma doma, krize koja u konačnici kulminira kao kronični osjećaj nepripadnosti i “bezdomnosti”. Prema Šeleveroj gubici doma nisu samo fizički već se odnose na gubitke kulture, osjećaja pripadnosti jeziku, mjestu, naciji, čime se prostor Balkana trajno i arhetipski svodi na neizvjesnost, nestalnost i traumu.

Knjiga koju su uredile Renata Jambrešić Kirin i Sandra Prlenda – *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi. Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti* raznolikim je prinosima imenovala ključne pojave postjugoslavenskoga prostora: probleme gubitka identiteta i nestanka domova i znanstveno valorizirala obrise novog društvenog, političkog i kulturnog statusa žena u teorijskom ključu transnacionalnog feminizma koji feminističku teoriju vidi kao mjesto premrežavanja znanja i prostora priznavanja glasa izvan dominirajućega centra produkcije. Novim istraživačkim pristupima i teorijskim usmjerenjima, objedinivši etnografske, kulturološke, književnoteorijske radove inozemnih i domaćih autora/ica, knjigom se postiže napeta struktura transnacionalnoga znanstvenog dijaloga, s jedne strane, i propulzivna postkolonijalna kritika koncepta centralnosti znanja, s druge strane. S jasnom intencijom da iznađu nove interpretativne okvire za proučavanje rodniha tema u regiji, autori/ice prinosa u knjizi suvereno pomiruju i primjenjuju teorijske i istraživačke koncepte transnacionalnoga znanstvenoga okružja, feminizma i iskustva Balkana. Knjiga ostvaruje svoj potencijal upravo u svojoj usredotočenosti na znanstveno-iskustveni dijalog prostora postjugoslavenskih zemalja i transnacionalnog disciplinarnog znanja. Kao metodičko i pedagoško pomagalo u rodno osviještenoj nastavi ili kao pokazatelj znanstvene kompetencije domaćih autora da realiziraju projekt promišljanja rodno-identitetnih problema, ova knjiga otvara pristup raznorodnim jezičnim i profesionalnim publikama. Knjiga *Feminizmi u transnacionalnoj perspektivi. Promišljanje sjevera i juga u postkolonijalnosti* ima mogućnost postići snažnu vidljivost u političko-znanstvenom i kulturnom okružju jer je kroz svoj cilj diseminacije lokalne znanstvene kompetencije, odnosno iskustva lokalnosti u globalnoj feminističkoj matrici, ponudila pokušaj izmicanja samo-viktimizaciji, te ustanovila novi “rekuperativan” feministički prostor suočavanja s mitopoetičkim mjestom ali i iskustvom stvarne traume ženskosti Balkana.

STRAST I SLAST ZALOGAJA ZVANOG DRŽIĆ

Uz knjigu Slavice Stojan, *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, HAZU – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2007., 286 str.

Valentina Gulin Zrnić

Nova u nizu dubrovačkih monografija knjiga je Slavice Stojan *Slast tartare*. Iza ovoga slatkog naslova (tartara je, naime, vrsta slatkiša) krije se studija koja nas uvodi u svijet i život Dubrovnika u 16. stoljeću kroz koji nas vodi Marin Držić. Njegova djela, prvenstveno komedije, pastorele i pjesme, poslužila su autorici za rekonstrukciju povijesti dubrovačke svakodnevice Držićeva vremena. Autorica je usporedo s Držićevim djelima koristila i arhivsku građu – zapisnike sudske kancelarije i druge notarske spise, oporuke i sl. iz razdoblja 1520.-1580. – u cilju da odredi sličnosti Držićeva “zbiljskog i virtualnog svijeta”. Zbiljski svijet bi pri tome bio onaj arhivski, ono što se, kako bi rekli neki povjesničari, doista dogodilo, a virtualni svijet je onaj imaginarnog literarnog teksta, svijet Držićevih komedija. I on se, međutim, isto tako, doista dogodilo, no o tome nešto kasnije.

U prvome dijelu autorica u arhivskoj građi traga za pojedinim Držićevim likovima i neke je od njih uspjela identificirati, prateći imena u Držićevim djelima, zanimanja likova, opisane situacije. Tako se kao “zbiljski stanovnici” Grada 16. stoljeća otkrivaju Bokčilo, Petrunjela, Gruba i mnogi drugi suvremenici koje Držić spominje. Identificirajući pojedine likove ponajviše u građi sudskih spisa u kojima se pojavljuju kao svjedoci, tužitelji ili tuženici, autorica priča fragmente

iz života tih pojedinaca, a koji otkrivaju dubrovačku uličnu svakodnevicu. Zbog karaktera građe (kazneni postupci) ta svakodnevica je vrlo burna i dramatična – tuče, uvrede, svađe, oružani napadi, silovanja, krađe, vrijeđanja, prijetnje – svakodnevne su slike i zvuci onodobnoga Dubrovnika. Prilika je to autorici da živopisno govori o obrtima, lokacijama, ponašanjima i odnosima, meandrirajući između arhivskog i književnog teksta, potvrđujući i primjerima proširujući raniju tezu književnih povjesničara o upisu Držićevih suvremenika u njegova djela.

No, autoricu ne zanima, kako kaže, samo svođenje Držićeve umjetničke misli na povijesnu istinu nego i “povezanost njegove umjetnosti s realitetom renesansnog Dubrovnika”. Tako će ponajviše u poglavljima o “dnevnom ritmu grada” i o “izazovima noći” Stojan opisati razne društvene skupine u Gradu od stranaca do kurtizana, zatim gastronomske i modne trendove, ili pak poklade i mnoga ulična događanja. Neki dijelovi tako su etnografski prikazi (odijevanja, hrane i pića) temeljeni na Držićevim dokumentarističkim slikama, drugdje je veći oslonac na arhivskoj građi, tj. na informativnim podacima o pojedinim slučajevima iz sudskih zapisa. Nizanje tih podataka – ime pojedinca ili pojedinke, točan datum i mjesto događanja, te prijestup – brojnošću upućuju na

predani arhivski rad, ali ponekad zbog karaktera građe i same kratkoće navođenja nalikuju na novinske natpise u “crnoj kronici”, a čitateljska znatiželja ponekad bi htjela zaviriti i dublje – barem u neke od tih slučajeva. U nekim dijelovima knjige, primjerice u poglavlju “Mladost, ludost, starost”, znatnija je upotreba ne-arhivske građe – književnih djela, filozofskih rasprava, pragmatičnih spisa – iz pera pjesnika Nikole Nalješkovića, trgovca Benedikta Kotruljevića, filozofa Nikole Vitova Gučetića, učitelja Filipa de Diversisa. Književna i arhivska građa na mjestima je “presječena” tematskim zasjecima koji problematiziraju neke aktualne teme u dubrovačkom životu 16. stoljeća – odnosa prema mladosti i starosti, prema bogatstvu, trgovini i novcu, prema odijevanju i znacima dostojanstva, prema djevičanstvu, seksualnim praksama i strastima, prema igri, glazbi i školi. Mnoge od tih tema naznačene su već u ranijim studijama o Držiću, a autorica ih reaktualizira iz perspektive sučeljavanja književnog teksta i arhivske građe.

Opseg radova o Držićevu životu, djelu i radu te o Dubrovniku njegova vremena vrlo je velik. Autorica koristi dio te građe u interpretaciji tema iz dubrovačkoga života kojima se bavi u okviru definiranog pristupa, no možda se taj korpus “držićologije” mogao iscrpnije iskoristiti. Naime, sve te studije – književno-povijesne, historičarske, filozofske, teatrološke i druge – mogle su ponuditi materijal koji bi nekim temama u knjizi dao još puniji kontekst i čitatelju omogućio još bolje razumijevanje iznesene arhivske i književne građe. Jedan je primjer korištenje Držićeva termina “ljudi nazbilj” isključivo u značenju “zbiljski”, odnosno, stvarni, dakle za one likove koje je Stojan mogla arhivski identificirati kao vrstu “predloška” za Držićev lik; to su ljudi koje je Držić, kako navodi autorica, “izravno preuzeo iz stvarnosti suvremenog Dubrovnika” bez žanrovske i literarne intervencije (str. 57). Iako je takva definicija možda opravdana iz perspektive postavljenoga autoričinog istraživačkog cilja ove studije, ona je istovremeno redukcioniistička, a čitatelju nije natuknut čitav sustav značenja i interpretacija tog jednog od ključnih pojmova Držićeva teatra, filozofije i humanističke etike, koji je

ipak izgovorenom riječju na sceni upisan i u dubrovačku svakodnevicu. Iako autorici nije namjera literarno i dramaturški se baviti Držićem, unutar raspravljanih tema zanimljiva bi bila i opsežnija kontekstualizacija i argumentacija stavova koja bi proizlazila iz šireg razumijevanja dramskih i literarnih žanrovskih konvencija renesanse i manirizma, u kojima, primjerice, komično nema isključivo svrhu izazvati “salve smijeha” nego djeluje kritički i subverzivno. I upravo ta dimenzija prošle stvarnosti je ono u čemu je Držićev opus vrlo potentan. Stoga se radi o velikoj interdisciplinarnoj erudiciji kojom bi se pristupilo Držiću, a koja bi pomogla da se njegov korpus kao izvor za povijest svakodnevice, uz bogatstvo dubrovačkog arhiva, iskoristi za kompleksniju i otvoreniju rekonstrukciju dubrovačke povijesti, intrigantnu poput Bahtinove obrade Rabelaisa ili Ginzburgove analize života mlinara Menocchia.

A što reć’ o ženama? Slavica Stojan već se s nekoliko svojih studija predstavila i kao istraživačica koju zanimaju ženske teme (*U salonu Marije Giorgi Bona*, 1996; *Anica Bošković*, 1999; *Vjerenice i nevjernice*, 2003). I u ovome radu autorica uvodi mnoge žene u svoju knjigu – pojedine žene iz Držićeva opusa identificira i prati kroz arhivske spise kao svjedokinje ili tužiteljice u sudskim sporovima, gdje su, u gruboj podjeli, neke žene žrtve (istučene, silovane), druge – izazivačice (uvrede, svađe). Jedan takav ženski lik, prodavačica sira Milašica, koja se spominje u nekoliko Držićevih djela, i koju Stojan prepoznaje kao autentičnu Držićevu suvremenicu Đivanu Milašicu, postaje okosnicom za propitivanje pitanja koje je još prije četvrt stoljeća postavila Joan Kelly: jesu li žene imale renesansu? Jesu li, naime, žene sudjelovale u svim onim duhovnim i intelektualnim napredovanjima kojima se definira renesansa? Povjesničar Jacob Burckhardt, glorificirajući talijansku renesansu, u šezdesetim godinama 19. stoljeća tvrdio je da jesu. Stotinjak godina kasnije, u šezdesetim godinama 20. stoljeća, povjesničarke više nisu tako sigurne u to i kritički se postavljaju prema tradicionalnoj utvrđenoj periodizaciji i kvalifikaciji historijskih razdoblja, kategorijama društvene analize i teorijama društvene promjene.

Iako se Slavica Stojan u ovoj knjizi ne bavi primarno i sustavno ili problemski ženskom poviješću, na mnogim mjestima je dodiruje, jer je, konačno, k njoj vodi i Držićevo pismo. Na nekim mjestima tako opisuje neke kanone utvrđenog ponašanja žena ili ženske vrline (primjerice, šutnja, djevičanstvo), a na drugima identificira ženske likove u arhivskoj građi i njihove sudbine. Tako već spomenuti lik Milašice autorica prepoznaje kao “zbijsku” osobu Držićeva vremena, koja je kao prodavačica sira prisutna u gradskome javnom životu i kroz koju Držić, prema autoričinoj interpretaciji, “govori o jednoj posebnoj vrsti ‘emancipacije’, u kojoj je žena, jednostavno kao i muškarac, opirući se izazovima života, muževim držanjem i snagom volje težila za potvrđivanjem, za stanovitim savršenstvom” (str. 53). Burckhardtove teze tako autorica potvrđuje jednim sporednim likom iz Držićeva korpusa, ali arhivski dokumentiranim. I mnogi drugi ženski likovi Držićevih djela o toj “emancipaciji” možda govore dramaturški više nego Milašica – primjerice Manda iz komedije *Mande/Tripče de Utolče* ili Miona iz *Grižule* – ali im nedostaje arhivska potvrda, te stoga ne nalaze svoje mjesto u ovoj studiji o dubrovačkoj svakodnevici. Autorica, iako nije povjesničarka, piše iz perspektive utvrđenog historičarskog kanona nužnosti arhivske potvrde činjenica. Stoga upravo to da “arhivski dokumenti često istim ili sličnim sadržajem potvrđuju odnos *imaginarnog* literarnog teksta prema toj povijesnoj zbilji” (str. 244 i passim), odnosno da dokumenti potvrđuju postojanje ljudi i situacija koje Držić opisuje, jest mjera u kojoj se Držićev tekst, kako se čini prema ovoj studiji, može koristiti kao povijesni izvor.

Međutim, što će nam neko djelo “reći” ovisit će o pitanjima koja ćemo uopće moći i znati postaviti “s našeg povlaštenog položaja u sadašnjosti”, tvrdi filozof Hans-Georg Gadamer, raspravljajući o odnosu djela, povijesti i čitateljstva. Osim toga, (od)govor nekog djela bit će definiran i teorijsko-metodološkim okvirom koji uobličuje epistemologiju. Tekstualna stvarnost, ono što Stojan naziva imaginarnim literarnim tekstom, postaje prošla stvarnost samim uprizorenjem – prikazivanje Držićevih djela u javnosti jest ono što se doista dogodilo.

Paradigma novog historizma nudi nove okvire analize i interpretacije odnosa tekstualne i prošle stvarnosti, tvrdeći da reprezentacije svijeta u pisanom diskursu (u ovome slučaju u Držićevim djelima) nisu samo odraz svijeta i zajednice koje je moguće *rekonstruirati*, nego aktivno sudjeluju u *konstruiranju* toga svijeta. U tom smislu književno djelo jest verzija stvarnosti koje, kao što Držićev opus i upućuje, polemizira s dominantnim poimanjima, konvencionalnim praksama, evidentira višeznačnost i intervenira u značenja postojeća u svojem razdoblju. Takva se značenja ne moraju nužno potvrđivati znanjima generiranim iz tradicionalnih povijesnih izvora (primjerice, arhiva) jer ne predstavljaju isti oblik mišljenja prošle stvarnosti. Ako, primjerice, žensku povijest gledamo iz takvoga obzorja, jednoznačnost arhivskih podataka o ženama ubrzo se rasplinjuje u mrežu mnogih, često i konfliktnih značenja koja su supostojala u zajednici. Bilo da se radi o sklapanju braka, o mirazu, o sramu, o odnosu prema tijelu ili o ženskoj ljepoti, ili pak o predodžbama o ženskoj prirodi i ženskom karakteru, književna i druga narativna građa vremena nude čitav spektar značenja koja bismo u krajnjim točkama, današnjim pojmovljem, mogli nazvati od konzervativnih do radikalnih, od onih koja govore o podređenosti žena do onih koja izazivaju emancipatorskim idejama. Bez obzira radi li se o ženskoj perspektivi ili o nekoj drugoj temi aktualne renesansne dubrovačke povijesti, naglasak na ovakvom kompleksnijem interpretativnom zahvatu, a kojega Držić možda više od bilo koje drugog autora upravo potiče, nešto je čime bi se ova knjiga svakako obogatila. Povijest svakodnevice, unutar koje Slavica Stojan piše ovu knjigu, ne iscrpljuje se u jednoznačnosti. Istraživanje kompleksnosti, supostojanja različitih konceptualnih okvira, nekonzistentnosti, ambivalentnih i konfliktnih značenja kao dijela istoga društvenog i kulturnog obzorja zajednice, u ovome slučaju šesnaestostoljetnog Dubrovnika, veliki je analitički izazov. U tome i jest strast i slast zalogaja zvanog Držić.

U POTRAZI ZA FEMINILNOM JUNAKINJOM ILI O AUTORSTVU “VOLJENE KĆERI PATRIJARHATA”

Uz knjigu Sanje Lovrenčić, *U potrazi za Ivanom*, Umjetnička organizacija Autorska kuća, Zagreb, 2006., 314 str.

Slavica Jakobović Fribec

I odjednom mi se čini da se pjesma odnosi na Ivanu. Kad te bace daleko... (riječ je o pjesmi Malena, popularne zagrebačke grupe Pips, Chips & Videoclips). Sava je doduše i tu, ali Sljeme je daleko, a onda je bilo i mnogo dalje – nije bilo autobusa koji samo što ne polete. Ali ta dva kamena, u njima je zapravo stvar. Prvi ti kaže... da si iz plemena Mažuranića, ljudi visokog morala, koji u svako doba znaju što im je dužnost. Težak je to kamen... A drugi, onaj koji šuti... to je pisanje, šutljivo pisanje, pisanje kao sudbina.

Autorica, “slavna i poznata”

Roman Sanje Lovrenčić *U potrazi za Ivanom* vezan je uz ime i život hrvatske književnice Ivane Brlić Mažuranić o čemu nedvojbeno svjedoči prepoznatljiva Ivanina fotografija na omotu knjige s krupno otisnutim autografom (spisateljičinim rukopisom u prvom planu).

Je li roman njezina biografija?

U čitateljskoj recepciji biografije se obično vezuju uz osobe s atribucijama “slavnih i poznatih”: obiteljsko ime i utjecajan status. Književnica nosi slavno prezime a za života dvaput je bila nominirana za Nobelovu nagradu te priznata u statusu prve akademkinje. No, je li tu doista riječ o biografiji – jedne “slavne osobe”?

Žena, anonimna (autorica), “supruga i majka”

Sudeći prema naslovu – paradoksalno: i jest i nije, a prema kazalu – isto tako. Štoviše, suprotno signalu s korica, naslovom je tek naznačen “predmet” romana kao “potrage” – za skrivenim značenjima vezanim uz jedno žensko ime. A u poglavljima, naslovljenim kao kronologiji – anonimne žene? – s prijelaza devetnaestog u dvadeseto stoljeće (*Djetinjstvo, Doba dnevnika, 1888.–1892., Supruga i majka, 1892.–1902., Napon snage, 1902.–1914., Valovi svjetla i sjene, 1914.–1928. i Ono što nam preostaje učiniti, 1928.–1938.*), “subjekt” je još anonimniji, simptomatično nazvan “supruga i majka”!

Vjerujemo li da se spomenuta poglavlja ipak odnose na život hrvatske književnice, onda je taj život predstavljen kao "tipično ženski": kroz paradigmu anonimnosti čija je jedina poruka da život žene vrijedi samo ukoliko postane "supruga i majka". Ako je slučajno i autorica (ma koliko "poznata i slavna") – u toj patrijarhalnoj priči uvijek će biti i ostati *samo spol*, dakle – anonimna.

Nije li stoga pitanje o biografiji pogrešno?

Ili se biografije "slavnih osoba" ne odnose na žene (kao osobe), već se proizvode (pišu) kao mitovi, u kojima autorice, uhvaćene u zamku svog biološkog spola ostaju ondje *kao spol* i kad su – uspješni ljudi?

No, ma koliko se trudile oko dokazivanja ženskosti/ svoje ljudskosti, biografija ostaje kanonizirani žanr patrijarhalnoga poretka: autorstva i autoriteta, govora i morala, u kojem su *tijelo* i *tekst* žene ušutkani i tabuizirani, a ženi kao spolu pripisane neprelazne granice između "prirodnog" i "neprirodnog", reda i kaosa.

Rubni žanrovi popularne kulture: žensko autorstvo i dekodiranje kanona

Ustrajemo li još uvijek na povezanosti romana s hrvatskom književnicom, onda koncept "potrage", istaknut u naslovu, valja prije svega shvatiti *doslovno* – kao Sanjino "odmatanje" – vanjskog/ unutarnjeg ("omota/ča") *autorskog rukopisa*: Ivaninog i svojeg vlastitog pisanja. Taj postupak, iščitavan kao traženje skrivenoga značenja vezanoga uz žensko ime (odsutno iz kazala a prisutno u naslovu), sada se otkriva kao konceptualni pomak prema *vidljivosti* (granicama i mjestima) *pisanja* obje autorice ili kao žensko autorstvo u novom ruhu – u ženskoj (auto)biografiji.

S obzirom na uočene prijevode i napetosti u oblikovanju (strategije potiskivanja i vidljivosti autorskog pisma) evo skraćena prikaza Ivaninog pozicioniranja u romanu:

omot knjige	vizualna poruka	Ivana Brlić Mažuranić, "slavna i poznata", žena kao "dama", autorica
naslov	skrivena značenja	Ivana, žensko ime
kazalo	životna kronologija	anonimna žena, "supruga i majka"
biografija	biološki ciklus, žena kao spol	("slavna i poznata") (autorica) / anonimna žena, "supruga i majka"
(auto)biografija	žensko autorstvo, (auto)referencijalnost	autorica i žena: Sanjin i Ivanin rukopis: kontekstualnost i procesualnost: pisanje/ istraživanje/ recepcija

Shvatimo li rubne žanrove popularne kulture (čiji je epifenomen autobiografija) važnima, s obzirom na međuljudske odnose u prevladavajuće seksističkom društvu, upravo je afirmacija ženskog autorstva (najprisutnijega fenomena našeg vremena) jedan od modusa (samo)promjene i (samo)percepcije žene.

U množini "prvog lica": glasovi "pluralnog bitka"

Referencijalnosti "potrage" (doslovno: ženskom rukopisu) sada možemo pridružiti i referentni sadržaj (doslovno: pripovijedanje o pisanju/istraživanju u realnom vremenu). U tom smislu, okvirni sadržaj romana sačinjava autoričin uvid u arhivsku građu i selektivni izbor Ivaninih tekstova iz ostavštine, posjet institucijama (muzejima, knjižnicama) i lokalitetima vezanima uz književnicu, pravljenje bilježaka i razgovor s osobama kao svjedocima vremena (kustosima,

čitateljima, Ivaninim rođacima); kako u realnom vremenu ("na terenu") tako i u virtualnom (surfanje internetom) i povijesnom (dijalog s tradicijom i kulturom). Tako je u individualan proces pisanja romana uključen i (često nevidljiv) proces istraživanja i interpretacije povijesnih izvora kao činjenica opipljivo materijalne kulture, žive u kolektivnom pamćenju zajednice. Nije li to i kontekst suvremene znanosti i njezinih disciplina (historiografije, etnografije i etnologije) koje svojim (tradicionalno nevidljivim) "predmetima proučavanja" (primjerice, povijesti žena i ženskim tradicijama) pristupaju na nov, interdisciplinarnan i pluriperspektivan način?

Kako je roman pisan u prvom licu (štoviše, u *množini* prvog lica) – i Ivaninih glasova iz dnevnika i pisama, i iz autoričine perspektive (kao zainteresirane čitateljice/ spisateljice/istraživačice) i njezina sina Vida (slušatelja majčinih priča i sugovornika), riječ je, dakako, i o *autofikciji*, pisanoj iz niše takozvane dječje, odnosno ženske književnosti.

Zato se, ovisno o pripovjednim instancama – ženskoj i dječjoj fokalizaciji svakodnevice ali i onoj suvremenoga *umreženoga znanja* i informacija s interneta (kao sveznajućega pripovjedača), ovaj roman može čitati i kao višeslojna naracija i na više načina: kao odgojno/obrazovni (ili štivo za mlade), kao ženska (auto)biografija i kao kulturološki ogled o pismenosti i knjizi ili o tradiciji i suvremenosti.

Upravo zbog svoje žanrovske "izmještenosti" (hibridnosti, rubnosti) i otvorenosti različitim diskursima i perspektivama (uz onaj prevladavajući, o vrijednostima obitelji i doma) u njemu se – neočekivano prekidajući (remeteći i ometajući) linearnost iskazivanja zadanu Ivaninom biografijom – propituju i potkopavaju granice ustaljenih i samorazumljivih književnih i povijesnih kodova (kao predrasuda ili mitova) vezanih uz, primjerice, (samo)percepciju ženske svakodnevice (majčinstva, pisanja i kućnog rada) ili uz uobičajenu percepciju o ženinoj autonomiji i individualnosti (tako nužnoj ženi kao autorici) – kao nespojivoj s međugeneracijskom uvjetovanošću i solidarnošću ljudi.

To se u konačnici i nadaje kao krajnji smisao tog pripovijedanja – "kao potrage" kojoj se ne može jednoznačno odrediti ni predmet niti cilj kao "Ivanin život", "Sanjino pisanje" ili "Vidovo odrastanje", jer su i "život" i "pisanje" i "odrastanje" u korelaciji, vidovi i manifestacije svakog osobnog identiteta, pojmljenog u romanu u njegovoj mnogostrukosti odnosa "Ja/Drugi", kao "pluralnog bitka".

OGLEDI O EGZILU I NACIONALIZMU

Uz knjigu Ade Mandić Beier, *Pisma iz Heidelberga, Arkzin, 1996.-1998.*, Konzor, Zagreb, 2005., 255 str.

Darija Žilić

Devedesetih godina redovito sam čitala *Arkzin*, časopis koji je u tom ratnom vremenu bio oaza za aktiviste, teoretičare, pisce i lijeve intelektualce. U njemu su surađivali i brojni emigranti, među njima i Ada Mandić Beier koja je donosila zapise iz Heidelberga. Nakon njene tragične smrti, objavljeni su zapisi koji su u *Arkzinu* bili objavljeni od 1996. do 1998. godine. Ada Mandić Beier, kćerka Igora Mandića i Slavice Mandić, školovala se i radila je u Heidelbergu. Ondje je već bila pri završetku doktorskoga rada *Motiv egzila u hrvatskom romanu*. Autor pogovora ovoj je knjizi Boris Buden, teoretičar koji se svojim bespoštednim kritikama afirmirao upravo u *Arkzinu*. *Arkzin* je tada bio značajno glasilo antiratne kampanje, svojevrsni medijski bastard-kombinacija žurnalizma, teorije i aktivizma. Buden ističe važnim zapisati kako ništa u Adinoj sudbini nije predodredilo njezin stav. Naime, Ada Mandić Beier ne može biti jugonostalgičarka, jer nije niti dobro poznavala bivšu zemlju niti je pripadnica skupine miješanih brakova. Naime, ona naglašava kako zapravo nije niti bila svjesna države u kojoj je živjela, jer njena se domovina uglavnom svodila na Zagreb i Dalmaciju. No, prilično ju je čudilo kada Hercegovac, koji je studirao u Beogradu, sluša samo narodnjake, i hvata svaku priliku da usred Mannheima okrene janjca na ražnju, a proziva je za jugonostalgiju kad se druži “s krvnicima hrvatskog naroda”, priznajući istovremeno da

su mu najbolji prijatelji nekoć bili Srbi i Muslimani. Njoj su najčešće i prigovarali da je iz Zagreba i da ne zna kako je to “živjeti multikulturalno”. No, Ada Mandić Beier nije se pokolebala; družila se s ljudima raznih nacionalnosti. Boris Buden ističe da je Ada Mandić Beier znala iznositi političke stavove o nacionalizmu. Sljedeći zapis najbolje svjedoči o njezinom opiranju nacionalnim getoiziranjima: “Nakon domovinskog, u hrvatskim medijima prečesto spominjanog ‘najvećeg katoličkog blagdana’ – vratila sam se u Heidelberg taman na vrijeme da dostojno obilježim i istoimene pravoslavne fešte. Srpski Božić i Novu godinu naša mala, nacionalno šarolika studentska škvadra, tradicionalno obilježava mnogobrojnim tulumima...” U svojim tekstovima ona bilježi ono što teoretičar Homi Bhabba naziva diseminacijom; piše o trenutku raspršivanja ljudi, ali i o okupljanjima tih egzilanata i izbjeglica na rubu “tuđih” kultura na granicama – u getima ili kavanama u gradskim središtima. Tako ona govori o hajdelberškoj čaršiji u kojoj se nalaze ljudi rasutih života – Hrvati, Iranci, Srbi iz Bosne... Njihove životne priče Ada Mandić Beier opisuje s mnogo topline i razumijevanja. No, važno je istaknuti da autorica ne mistificira poziciju egzilanta. Kao što je pisao Bora Ćosić – danas se o izgnaništvu misli kao o robi, koju koriste čak i oni neproganani, makar i u malim količinama, a to iskustvo je, ističe Ćosić, najbolje savladati “u tišini”. A Ada Mandić Beier, kako piše u

pogovoru Buden, nema se kamo vratiti. Buden je naime u knjizi *Kaptolski kolodvor* zapisao kako netko tko je jednom napustio svijet nacionalne kulture nema povratnu kartu. Kaptolski kolodvor na koji je došao Filip Latinovicz u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza* ime je za utopiju povratka, za fiktivnost domovine kao konačne destinacije svakoga putovanja. Kada s prijateljima Ada Mandić Beier odlazi u Mostar, tada se srami svog pomalo turističkog pogleda na kraj kojemu ne pripada. Kad govori o Švicarskoj, prikazuje ju kao zemlju koju je preplavio fluks emigranata, bezdomnih, hibridnih.

Ono pak što je zanimljivo jest da u njenim tekstovima nema pretjerane sentimentalnosti ni zapjenjenosti; ona je racionalna, niže objektivne opise, donosi nova čitanja klasičnih tekstova – poput Fortisova *Putovanja po Dalmaciji* (1774.). U tumačenju toga djela ona se posebno koncentrira na tadašnji odnos Morlaka prema ženama. Potrebno je izdvojiti i citat iz Fortisova djela, koji je ponajviše potiče na raspravu: *Mnogo sam puta spavao u morlačkim kućama i bio sam u prilici vidjeti da se gotovo uvijek izražava takav prezir prema ženskom spolu*. Iznimno su zanimljiva zapažanja Ade Mandić Beier o traumama i problemima suvremenoga društva u Njemačkoj i Švicarskoj koji svjedoče prije svega o licemjerju i dvostrukim mjerilima. Tako je upravo odbijanje švicarskih banaka da preživjelim nasljednicima stradalima u nacističkim konc-logorima omogućiti povrat imovine poslužio da ocrta pomalo upitnu neutralnost Švicarske u Drugom svjetskom ratu. Važna su i zapažanja o licemjerju vezana uz vjerski odgoj, uz netrpeljivost katolika i protestanata koja prestaje kad nalaze zajedničkog neprijatelja – tamnolute azilante koji borave na kraju sela u tzv. “kontejnerima”. Iznimno je važno i njeno tematiziranje rasprave u njemačkoj javnosti koja je bila potaknuta doktorskim radom Waltera Manoscheka koji analizirajući, na temelju vojnih i političkih dokumenata, iznosi sramotnu ulogu njemačke vojske Wehrmachta nad Židovima, Romima, komunistima, partizanima i srpskim civilima, i dokazujući zločinački karakter te vojske. To je iznimno važno zato jer pokazuje kako odnos prema fašizmu u Njemačkoj nije prepušten slobodnoj procjeni demokratske javnosti. Taj nam primjer pokazuje i kako bi se konačno

trebalo regulirati to pitanje u javnosti, gdje se odnos prema fašizmu još uvijek relativizira. Proslava 150. godišnjice Revolucije, koja je 1848. “zapalila” čitavu Evropu, potiče je da propita što se ostvarilo od negdašnjih slobodarskih zahtjeva koje su revolucionari tada postavljali i zaključuje – najbolje se još drži sloboda štampe. U knjizi nalazimo i zapise o tome kako je tzv. evropska javnost tumačila tadašnje stanje u hrvatskom društvu, kako su događaji iz Hrvatske bili prezentirani na “stranim” televizijama, ali i kako ih vide obični ljudi. Na kraju, knjiga zapisa Ade Mandić Beier otkriva nam obrazovanu, ali i iznimno senzibilnu autoricu, koja, *sine ira et studio*, piše o suludim vremenima koja su sada, srećom iza nas. No, ona i naznačuje probleme koji su još uvijek prisutni u globaliziranom svijetu – migracije, nezaposlenost... U središtu njena interesa tako ostaju životne priče pogubljenih ljudi koji ne pripadaju nikome, kojima daje “glas”, i na taj im način vraća bar mali dio dostojanstva koji su izgubili.

UPUTE SURADNICAMA/SURADNICIMA

Prethodno neobjavljeni rukopisi dostavljaju se redakciji *Treće* u elektronskom formatu (na disketi, CD-u ili putem elektronske pošte) u Microsoft Wordu (.doc). Tekstovi ne smiju obasizati više od 25 stranica, a prikazi 5 stranica. Rukopis znanstvenog rada mora sadržavati sažetak do 100 riječi i popis ključnih riječi. Poželjno je da sažetak bude priložen i na stranom jeziku (engleski, francuski, njemački) od 300 do 500 riječi. Sve rukopise prvo čitaju urednici/urednica broja, koji/koja odlučuje o tome hoće li ih proslijediti dalje, dvama vanjskim recenzentima.

Tekstove treba pisati s dvostrukim proredom i širokim marginama (lijeva margina 4 cm). Tablice i ostale ilustrativne materijale treba predati u zasebnim dokumentima s obaveznom naznakom gdje se nalaze u rukopisu. Sve termine i nazive na stranim jezicima treba pisati kurzivom. Bilješke u tekstu označiti arapskim brojkama i navesti na dnu stranice. Navedenu literaturu u tekstu i bilješkama navesti u skraćenome obliku, npr. (Rich 2002:49). Dakle, navode se autor, godina izdanja i broj stranice koja se referira.

Raspored elemenata u tekstu: 1. Naslov teksta; 2. Ime, prezime, institucija i adresa; 3. Sažetak do 100 riječi na jeziku na kojem je tekst pisan; 4. Posveta ili epigraf; 5. Tekst članka; 6. Popis literature; 7. Sažetak na stranom jeziku (300-500 riječi).

Popis navedene literature urediti abecednim redom prema prezimenima autora i kronološki za svakog autora (a ukoliko su istih godišta, naznačuju se abecednim redom, npr. 2006a, 2006b). Popis navedene literature treba urediti prema ovom modelu:

a) za knjige

Russo, Mary. 1993. *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York i London: Routledge.

b) za članke u časopisu

Prica, Ines. 1991. "Granice običaja". *Narodna umjetnost* 28, Zagreb, str. 243-267.

c) za tekstove iz zbornika

Jurić, Hrvoje. 2000. "Princip očuvanja života". U: *Izazovi bioetike*. Ur. Ante Čović. Pergamena, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 141-148.

Lijepo molimo suradnice i suradnike da se pridržavaju uputa, u protivnom će radovi biti vraćeni na doradu. Uredništvo nije dužno vraćati zaprimljene tekstove.

Rukopise slati na adresu: Centar za ženske studije
Berislavićeva 12
10 000 Zagreb
e-mail: zenstud@zamir.net

Treća

Časopis Centra za ženske studije Zagreb

br. 2/vol. X, 2008.

ISSN: 1331-7237

Izdavač/Publisher

Centar za ženske studije / Centre for Women's Studies

Adresa uredništva / Address

Berislavićeva 12, 10000 Zagreb, Hrvatska

Tel./Fax: +385 1 48 72 406

E-mail: zenstud@zamir.net

Glavna urednica / Editor in Chief

Nataša Govedić

Uredništvo / Editorial Board

Biljana Kašić, Renata Jambrešić Kirin, Suzana Marjanić, Sandra Prlenda

Dizajn / Design

Bachrach/Krištofić

Prijelom / Layout

Susan Jakopec

Lektura / Language editing

Patricia Lucija Tomasović

Naklada / Circulation

300

Tisak / Printed by

Gipa d.o.o., Magazinska 11, Zagreb

Tiskanje ovog broja financijski su omogućili:

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba

Nacionalna zaklada za razvoj civilnog društva (institucionalna potpora)



"Tiskanje ove publikacije omogućeno je na temelju financijske potpore Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva u skladu s Ugovorom broj 421-02/06-PP-6/13. Mišljenja izražena u ovoj publikaciji su mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajalište Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva. Nacionalna zaklada za razvoj civilnog društva, Zagreb, Kušlanova 27, <http://zaklada.civilnodrustvo.hr>"