

Da slobodno mi bude reći sve,
Što goder želim – s bilo što mu drago.⁹

Da, možda „na kraju i počinje shvaćati da se“, kako to vidi Mangan, „kada se moć i dominacija izvode kao igre a ne kao naslijeđene društvene i ideološke nužnosti, ostvaruje neka vrsta slobode.“ Povjerenje je nestalo. Petruccio nikad više neće znati kad Katarina govori istinu. Ali moć za to ne mari. Poslušnost im je važnija. A i malograđansko Ja lakše izlazi na kraj s izlikom no s otvorenošću. Za Edwarda Snowdena to znači: „Freedom isn't free.“¹⁰

Ljiljana Filipović

- ¹ William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, preveo Milan Bogdanović, 24 sata, Zagreb, 2010., str. 132. Shakespeare ironično progovara kakva je gnjevna žena, preko već „ukročene“ Katarine: *Razvedri gnjevno, namršteno čelo/I nemoj streljat tako prezirno/Iz očiju, da gospodara svog,/Vladara svog i kralja ranjavaš,/Ljepotu tvoju to nagrdjuje.../Gnjevna žena je/Ko zamućeno vrelno, blatno, ružno/I mutno, nelijepo i dok je takvo,/Ma kako žedan bio, nitko neće/Ni kap iz njege srknuti ni taknut./Tvoj muž je tvoj gospodar, život tvoj.../* William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, http://shakespeare.mit.edu/taming_shrew/full.html, str. 133
- ... unknit that threatening unkind brow,/ And dart not scornful glances from those eyes.../To wound thy lord, thy king, thy governor;/It blots thy beauty.../A woman moved is like a fountain troubled,/Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty;/And while it is so, none so dry or thirsty/Will deign to sip or touch one drop of it,/Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper.../* Kroćenje je draga tema. Jedna od najpoznatijih je u filmu *The Stepford Wives* (Frank Oz, 2004.)
- ² Franco 'Bifo' Berardi, *In the cockpit*, <http://www.commonware.org/index.php/neetwork/567-nella-cabina.di.pilotaggio>. Skreće pozornost na to da svatko tko je često na bolovanju riskira otkaz te da nas financijski kapitalizam prisiljava da radimo dvostruko više za upola manju zaradu.
- ³ William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, op. cit. str. 89. William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, op. cit. str. 87. Petruccio: *Thus have I politicly begun my reign;/And 'tis my hope to end successfully,/My falcon now is sharp and passing empty;/ And till she stoop she must not be full-gorged,/For then she never looks upon her lure,/Another way I have to man my*

haggard,/To make her come and know her keeper's call./That is, to watch her, as we watch these kites/That bate and beat and will not be obedient. She eat no meat to-day, nor none shaell eat;/Last night she slept not, nor to-night she shall not.../

- ⁴ Thomas S. Szasz, *Proizvodnja ludila, usporedno proučavanje inkvizicije i pokreta za brigu u duševnom zdravlju*, GZH, Zagreb, 1982., str. 304. 1728. Daniel Defoe, navodi Szasz, piše: „Ovo me dovodi do toga da povičem protiv odvratna postupka što je danas tako u modi među boljom Klasom, kako se nazivaju, ali zapravo najgorom, odnosno protiv slanja njihovih žena u ludnice za svaki hir ili nesklonost, da bi mogli biti sigurniji i nesmetaniji u raskalašenosti... Ako nisu lude kada odlaze u te proklete domove, uskoro to postaju zbog okrutna postupka što ga tamo trpe...“ Ibid., str. 302.
- ⁵ William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, op. cit. str. 33. William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, op. cit. str. 28.
- ⁶ Grumio: Katharina the curst!
A title for a maid of all titles the worst.
William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, op. cit. str. 30.
Grumio: Ha! Divlja Kata! Koju zovu tako,
Baš ne može se tim podičit jako.
William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, op. cit. 35.
William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, op. cit. str. 50.
William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, op. cit. str. 44.
- ⁸ Početkom prošlog stoljeća na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu doktorirale su Ivana Rossi (prva hrvatska doktorica filozofije s doktoratom iz 1916. godine), te Ely Ebenspanger. Doktorirala je s temom *Problem slobodne volje* sa trideset i osam godina (28.10.1939.), a članovi komisije bili su Albert Bazala i Ramiro Bujas. Godine 1942. ubijena je u Auschwitzu. Enciklopedije ne znaju za njih.
- ⁹ William Shakespeare, *Ukročena goropadnica*, op. cit. str. 101. William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, op. cit. str. 98.
Katharina: ... My tongue will tell the anger of my heart,/Or else my heart concealing it will break,/And rather than it shall, I will be free/Even to the uttermost, as I please, in words.
- ¹⁰ Lena Sundström: *Five hours with Edward Snowden*, <http://fokus.dn.se/edward-snowden-english/> Iako je riječ o drugačijem kontekstu, u intervjuu je otkrio da je američka vlada organizirala „insider threat programs“ gdje se promatra kolege na poslu i izvještava o bilo čemu što bi moglo biti znakom za zabrinutost. To svakako nije ništa novo. Na pitanje kako znati kome se može vjerovati, Edward Snowden odgovorio je da se, naravno, to nikad ne zna.

Michael Mangan

„I ja sam spremna, čim on samo veli, ugoditi mu“:
Shakespeare i teatar pokazivanja¹

1.1 Prolog: prošlost je neka druga zemlja – a to je i sadašnjost

U svom uvodu u *Shakespeare in the Present* Terence Hawkes, s obzirom na historičističku sumnjičavost, ponovno uvodi „prezentizam“ kao kritičku strategiju u studijama Shakespearea. To mora biti, tvrdi on, teorijski razrađena strategija, a ne samo jednostavna pretpostavka ili tvrdnje da je Shakespeare naš suvremenik. To mora biti strategija koja „neće čeznuti da govori s mrtvima [već će težiti] govoriti sa živima“ (4).² Hawkesove riječi smatram ohrabrujućim jer je teatar tijekom izvedbe uvijek i nužno prezentistički. Hawkes to uočava i određuje da „naglašavanje sadašnjosti neizbježno doprinosi plodonom povezivanju s tekućim preusmjeravanjem kritičkih reakcija koje podjednako ističu i izvedbu komada i njegovu referencu... Prezentizam stoga ističe ono što se nazivalo 'performativnom' funkcijom drame“ (5). Općenitija Hawkesova teza – da prezentizam omogućuje izokretanje kronologije kauzalnosti, postavljanje pitanja o utjecaju sadašnjosti na prošlost – odjekuje rekreativnim činom stvaranja teatra, koji je oduvijek trebao prevladati utjecaj sadašnjosti na prošlost kao i vice versa u svojoj potrazi za onim što su Milhouse i Hume nazvali „plodonošnim interpretacijama“.³

Shakespeare se u teatru služio onime što se još od vre-

mena prvoga Globe teatra nazivalo „modernim ruhom“, kada su ljudi lorda Chamberlaina, kao i njihovi kolege u suparničkim kazališnim društinama, igrali uloge davno umrlih kraljeva i grofova noseći odbačena demodirana odijela suvremene londonske aristokracije. U drugoj polovici 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća, slijedeći poplavu „historijski vjernih“ produkcija od kazališnih družina Chronegk i Meininger pa nadalje (produkcija koje su uvelike osmišljene kako bi obnovile Bardovu namjeru da se pozornici dadne središnje mjesto) položaj neostvarene zamisli postao je historijski položaj. Zato je uvijek bilo moguće odabrati nešto drugo, a ne temeljni elizabetanski kostim i scenografiju, no to je imalo učinak iznošenja neke vrste interpretativnog stava o značenju toga komada. U novije su vrijeme teatarski dizajn i scenografija doživjeli pomak od toga, a teatarska semiotika svakodnevnice postala je još istančanija. Moderno ruho više ne ostavlja šokantan dojam (Ili ne?). Unatoč tome, točka u kojoj se vizualna predodžba ispresijeca s izgovorenim tekstom još je ondje gdje najjasnije bljesne kreativna iskra značenja. Stoga, imajući to na umu, želim istaknuti jedan, izrazito gestualni, moment iz jednog Shakespeareova komada i zaodjenuti ga nekim vrlo suvremenim ruhom.

* Mangan, Michael, “My hand is ready, may it do him ease”: Shakespeare and the theatre of display, *Ilha do Desterro*, Florianópolis 49, str. 195–213, 2005.

Završni govor Kate/Katarine u *Ukročnoj goropadnici* završava sljedećim savjetom njezinim „sestrama“:

Pa zato obijest gledajte obuzdat
I u nju više nemojte se uzdat,
Već pohitajte svojim muževima
I pod nože položite ruke njima –
I ja sam spremna, čim on samo veli,
Ugoditi mu, kako goder želi. (5,2.1, 77-80)⁴

Pritom se ona tradicionalno nudi da učini upravo to – da stavi svoju ruku ispod nogu svoga supruga. Eksperimentiramo s prezentističkim tumačenjem toga dramskoga *gestusa* pomoću sugestije imaginarne zamisli. Smjestimo taj prizor u suvremeni fetišistički klub – u Londonu, New Yorku, Los Angelesu ili Sydneyu.⁵ Dajmo Petrucciu sva svečana obilježja kožne odore „pravog“ sadomazohista – upotpunjene bičem kojim pucketa i lisičinama koje mu vise s remena.⁶ I dajmo Kati (definitivno „Kata“, odmica kojom joj se Petruccio obraća) možda odgovarajuću submisivnu gumenu opremu, odnosno, ako smo u potpunosti stereotipni, onakvu koja nagovještava odoru sužnja. I pokušajmo zamisliti pogled koji razmjenjuju kao prešutno dogovoren pogled dvoje ljudi dok (ekstremno dobro) igraju igru sadomazohističke pokornosti i dominacije govoreći jedno drugom erotskim jezikom moći i igrom seksualne uloge koje oni u potpunosti razumiju, a promatrači ne razumiju. I sada – ako vam ne smeta – zadržite tu misao dok ja objašnjavam što ovdje namjeravam postići.

1.2. Koncept i etimologija

Izraz iz moga naslova „teatar prikazivanja“ preuzet je iz provokativnoga, zaigranoga i ozbiljnog ogleđa Marjorie Garber „Fetish Envy“ (1990). U njem, Garber tvrdi da „je fetišizam neka vrsta teatra pokazivanja – i da teatar doista pokazuje uprizorenje fetišističkog scenarija“; zaključuje prosudbom da se „sam teatar temelji“ na fetišizmu (56). Garber se uvelike usredotočuje na pitanje transvestizma. Ovaj će rad zastupati i širi i užu pristup radi istraživanja pojedinih implikacija tvrdnje M. Garber kako bi se propitalo i fetišizam kao „teatar pokazivanja“ i strategije prezentizma kao pristupa Shakespeareu: posvetiti će se i širem pitanju teatra i koncepta fetišizma te će

istražiti i mogućnosti inherentne primjene toga shvaćanja na određeni komad.

Sam koncept je, kao i mnogi složeni termini u kulturološkim analizama, ponekad prilično strogo i usko definiran; ponekad se primjenjuje općenitije. (Možda bi bilo točnije reći da ta riječ ima svoje jako i slabo značenje). To je, barem djelomice, posljedica složene i prilično zbrkane etimologije same te riječi, kojoj je inherentan niz interkulturnih proturječja, paradoksa i dvosmislenosti. Podrijetlo joj leži u imperijalnim nastojanjima (i neuspjesima) osamnaestostoljetnih zapadnjačkih putnika da shvate kulture i religiozne prakse središnje zapadne Afrike. Prikazi ranih portugalskih susreta s afričkim plemenima govorili su o njihovoj uporabi izraza *fetiço* – šarm – iz čega se, čini se, poslije razvio pojednostavljeni zapadnoafrički termin *fetisso*. Ta se riječ rabila pejorativno, kako bi se ukazalo na korištenje „predmeta moći“, što su obično bile male figure koje se pridavala mistična – ili magična – sposobnost zaštite njihova nositelja od zlih utjecaja; one su prožete spiritualnom potencijom koja se izvodi iz animističke slutnje da utjelovljuju duh (barem u slučaju raspele) božanstva. Povezujući to sa svojim zamislama o čaranju i magiji, zapadnjački su komentatori to neizbježno interpretirali kao dokaz primitivne i idolopokloničke naravi takvih afričkih religioznih praksa nasuprot pretpostavljenoj apsolutnoj istini utjelovljenoj u kršćanskoj doktrini.

To je tijekom kolonizacije Afrike u 19. stoljeću doprinijelo ideološkoj konstrukciji afričkoga subjekta kao praznovjerna i inferiorna neznabošca koji se, prema riječima himne „klanja drvetu i kamenu“. Ti rani istraživači, trgovci, misionari i protoetnolozi zapravo su dosljedno pretjerano pojednostavljivali i pogrešno razumijevali narav i raznovrsnost zapadnoafričkih fetišinih uvjerenja i praksa. Ironično je što postoji dokaz koji pokazuje da su neki plemenski fetiši koje opisuju prvi portugalski pustolovi sami bili konstruirani kao oponašanje raspele koje su pripadnici plemena vidjeli u susretima sa kršćanima koje su već sreli. Pojam „fetiš“ stoga je okružen semantičkom i semiotičkom zbrkom od trenutaka svoje prve uporabe u europskoj misli. Riječ je o terminu koji označava neuspjeh jedne kulture da razumije neku drugu, koji je doista „čvrsto ukotvljen u prostoru između kultura, u jednu od najpotentnijih zona nesporazuma“ (Mack 1995: 54).

2.1. Kulturna teorija

Tijekom posljednjih nekoliko godina ta je riječ pronašla način da prodre u općenit kulturološki i kritički/analitički rječnik. Posuđena iz antropologije, tu su riječ na znakovito različite načine sklanjali i Marx i Freud. U prvom svesku *Kapitala* Marx taj termin rabi metaforički uvodeći koncept robnog fetišizma. On tvrdi da „kada se roba proizvodi za razmjenu na tržištu na nju se ne gleda samo kao na korisne stvari, s 'uporabnom vrijednošću', već također kao na inherentno vrijedne predmete s posebnim 'mističnim' kvalitetama... Marx to opisuje kao fetišizam zato što, kao i u religiji, ljudski proizvod (...) zadobiva vlastiti život, i ulazi u odnose i s drugim stvarima svoje vrste i s ljudskim rodom“. (Gamman i Makinen 1994: 28).

Freudovo prilično drugačije shvaćanje seksualnog ili patološkog fetišizma bliže je današnjem shvaćanju te riječi u svakodnevnoj uporabi. Freud fetišizam definira u smislu erotskog uzbuđivanja koje se usredotočuje na neživi objekt ili na dio tijela umjesto na osobu. U svome tekstu iz 1927. o tom temi on daje psihoanalitičko objašnjenje patološkog seksualnog fetišizma u kategorijama njegova podsvjesnog podrijetla u poricanju tjeskobe muške kastracije:

„U svakom slučaju, ispostavilo se da su smisao i svrha fetiša, tijekom analize, bili isti. On se otkriva toliko prirodno i čini mi se tako snažnim da sam spreman očekivati isto u svim slučajevima fetišizma. Nakon što sada objavim da je fetiš nadomjestak za penis, svakako ću izazvati razočarenje; stoga žurno dodajem da on nije nadomjestak za bilo koji penis, već za poseban i prilično osobit penis koji je bio ekstremno važan u ranome djetinjstvu, ali je poslije nestao. Što će reći, trebalo je biti normalno da se od njega odustalo, no fetiš je osmišljen upravo zato da bi ga se sačuvalo od potpuna nestanka. Jednostavnije rečeno: fetiš je nadomjestak za ženski (majčin) penis u koji je mali dječak nekad vjerovao i – zbog razloga koji su nam poznati – ne želi odustati od njega“ (Freud 1961: 152-153).

Implicitne pretpostavke da je seksualni fetišizam isključivo muški atribut, držali su se klasični freudovski teoretičari usprkos dokazu o suprotnom. Neobično je da je lakanovska psihoanalitička reakcija, koja je u širem

smislu penis zamijenila falusom, a anatomski/biološki model psiho-seksualnog razvoja reprezentacijskim/simboličkim modelom, tu pretpostavku uvelike ostavila netaknutom pripisavši (kao i Freud) vlast nad željom muškarcima. Međutim recentna djela feminističkih teoretičarki gotovo su uništila Freudovu falocentričnu pretpostavku. Razvivši, preispitavši i povremeno združivši te inicijalne Marxove i Freudove uvide, teoretičari kulture, proučavatelji i kritičari taj su termin rabili kao način istraživanja šire raznovrsnosti kulturnih i historijskih pitanja. To je za posljedicu imalo postojan tijek knjiga i članaka o fetišizmu i teoriji kulture: knjige o (primjerice) fetišizmu u francuskoj i engleskoj književnosti,⁷ o modi i fetišizmu,⁸ o fetišizmu i imaginaciji,⁹ o fetišizmu i potrošačkoj kulturi,¹⁰ o fetišizmu u Jeanu Cocteauu,¹¹ o fetišizmu i Henryju Fieldingu,¹² o fetišizmu kao diskursu kulture,¹³ o umjetničkom djelu kao fetišu,¹⁴ o fetišizmu u Marloweovu *Edwardu II.*¹⁵, o Shakespeareu kao fetišu,¹⁶ o fetišizmu u popularnoj kulturi¹⁷ te, u djelima previše autora da bi ih se moglo navesti, o fetišizmu u filmskoj teoriji od Laure Mulvey pa nadalje.¹⁸ U svim tim djelima ta se riječ povremeno rabila sa strogim marksovskim moduliranjem, mnogo češće s psihoanalitičkim, a najčešće onako kako bih htio da se ovdje shvati: kao nešto što spaja socioekonomsko i psihoseksualno te kao nešto što pokazuje i uključuje široki kontinuum seksualnih identiteta, usmjerenja i ponašanja u kojima je utemeljen koncept moći: od fiksacije na neku vrstu *objectum sexualisa* preko transrodnoga do sadomazohističkoga.

2.2. Temelj samog teatra?

Upravo u tom kontekstu, u članku koji se usredotočuje na presvlačenje ženskoga u muško kod Shakespearea, Garber tvrdi:

„fetišizam je neka vrsta teatra prikazivanja – i doista, teatar predstavlja uprizorenje fetišističkog scenarija. Odatle se Freudov „penis“, taj anatomski objekt, premda shvaćen kroz Lacanov „falus“, strukturirajuće obilježje želje, ponovno književno obrađuje kao rekvizit na pozornici, odvojni objekt. Nitko nema falus... [Transvestit kod Shakespearea] nije slučajnost historijske kontingencije već nužna intervencija koja

fetišizam ne čini samo mogućim već ga stavlja u temelj samog teatra (Garber 1990: 56).

Što bismo trebali zaključiti na temelju te provokativne tvrdnje? Ja bih se oprezno složio s M. Garber prema kojoj doista ima nešto u fetišističkoj gesti koja jest fundamentalna za teatar, premda bi moj naglasak bio drugačiji od njezina. Ona svoj argument dokazuje s pozicije ukorijenjene u frojdovsko/lakanovskoj teoriji, a ključ njezine argumentacije jest žensko-muški transvestizam. Moje bi shvaćanje manje ovisilo o izdvajanju i isticanju žensko-muškog transvestizma kod Shakespearea i manje bi se posvetilo pitanju tko, ako itko uopće, ima falus. Ono je više povezano s već spomenutim širim smislom te riječi.

Slične se tvrdnje iznosilo i prije neznatno različitim vokabularom: semiotičari teatra, od samoga Shakespearea nadalje, upozoravali su nas na ideju da teatarska reprezentacija djeluje na način koji je u biti metonimijski: jedan grm zamjenjuje cijelu Ardensku šumu, jedan čovjek čini imaginarnu silu tisuću vojnika – i tako dalje. Metonimija je također obrazac prema kojem djeluje klasičan seksualni fetišizam *objectum sexualisa* jer on također zadržava usredotočenost na značajan dio (stopalo, koljeno) ili ih povezuje (odjećom) umjesto da pokušava zahvatiti cjelinu. S druge strane, metonimija je slab termin, izmiče joj ono što je zasigurno ključno obilježje izvedbe, sam utjecaj publike tijekom toga procesa. Teatarska se reprezentacija preciznije opisuje kao fetišistički proces a ne kao metonimijski jer taj termin snažnije evocira ritualno zaposjedanje onoga što se događa na pozornici s psihičkom moći koja mu prije svega daje smisao. Ukoliko je teatarsko iskustvo u biti erotsko, onda je to fetišizirani erotizam, gdje je želja koja zauzima mjesto između publike i pozornice snažno kodirana. Teatarski smisao ovisi o izmještanju, o načinima kojima se neki objekt, ili neki atribut, ili neki proces izdvaja na neki način i zadobiva psihološku moć, bilo da se ta moć shvaća kao magična, ideološka ili erotska. Kad se prvi put čuje, to zvuči kao stara ideja teatarske metafore ili simbola; ali ona to zapravo nije. S obzirom na metaforu i simbol, prisutna je tendencija da se uvijek gleda onkraj označitelja prema označenome; nasuprot tomu fetišističko se izmještanje postojanije usredotočuje na samog označitelja i pripisuje mu moć označenoga. Vjerujem da je to esencijalni obrazac teatarskoga spozna-

vanja. No onkraj toga interpretacija smisla ovisi o nizu subkodova koji su uvijek kulturno specifični i koji mogu biti lokalni ili čak osobni i tajni. Fetišističko značenje stoga zapravo postaje kod po sebi. Riječ je o sustavu – ili nizu sustava – koji upravljaju samim strukturama i procesima izmještanja i koji omogućuju izražavanje i interpretaciju teatarskoga značenja.

Stoga bih, u tom širem smislu, iznio argument u prilog važnosti tog termina u bilo kojem razmatranju teatarske reprezentacije. Slično se i odnos između Shakespearea kulturne ikone, proizvođača Shakespeare industrije i klasičnog marksističkog robnog fetišizma čini neprijepornim: već se dovoljno pisalo o njegovoj kvazimagičnoj transformaciji u „inherentno vrijedan predmet s posebnim 'mističnim' kvalitetama”.¹⁹ Što se pak događi kada upravo taj „sadašnji” pojam fetišizma počnemo primjenjivati na svoju interpretaciju pojedinih komada?

2.3. Interpretativne strategije

Različiti komadi mogu prizvati, odnosno izmamiti, različite vrste interpretativnih strategija i vjerojatno nijedna suvremena kritička/teorijska pozicija – prezentistička, psihonaliistička, dekonstruktivna, novohistoricistička – neće otkriti da pristaje svim komadima jednako dobro. (Psihoanaliza se, uzmimo vrlo grub primjer, doista iskazala s *Hamletom*, ali u cjelini nije osobito razjasnila *Vesele žene windsorske*.) Što se prezentizma tiče, može biti da su oni komadi za koje je najvjerojatnije da će nas potaknuti da reagiramo na prezentistički način upravo oni koje smatramo najneugodnijima. Šekspirijanske su se studije poslije Holokausta, primjerice, mučile s *Mletačkim trgovcem* upravo zbog načina na koji nam taj komad osvještava povijesnu situiranost. U okvirima rodnih politika *Ukročena goropadnica* obraćala se generacijama feministkinja i postfeministkinja na vrlo različiti način od onoga na koji se obraćala njihovim prethodnicama upravo zato što je priredila potpuno olakšanje razlika i razdvajanja između prošlog teksta i sadašnjih struktura uvjerenja. I, naravno, jedna od posljedica toga bila je žestoka historizacija toga komada: ustrajavanje na tome (sam sam to napravio u nekim svojim prijašnjim tekstovima o *Goropadnici*) kako bismo ga, razumijevanja radi, trebali tumačiti u njegovu suvremenom kontekstu, pozivajući se na Filmerovu *Patri-*

archu, A Godly Form of Household Government, A Homily State of Matrimony i druge takve kontekstualizirajuće dokumente. No kako bi izgledao prezentistički pristup tome komadu: koji je „uobličeni povišenom svijetšću o našoj situiranosti” i koji iznalazi načine kako bi ta zaokupljenost našom povijesnom posebnosti mogla uobličiti naše razumijevanje prijašnjih seksualnosti?

3.1. Teatarska seksualnost

Naravno, upravo se na ovome mjestu vraćam konceptu fetišizma. U kategorijama rodne i seksualne politike fetišizam je također relativno nova stvar. Čini se da postoji nešto osobito prezentističko u vezi sa samim fetišizmom. Njegova vlastita „situiranost” povezuje se sa stilom seksualne orijentacije i rodnog identiteta koji se komparativno ističu i artikuliraju tek u novije vrijeme. Ponovna izgradnja odnosa *Kata-Petruccio* u smislu jednoga jače osviještenog odnosa između dvoje ljudi koji istražuju, i u konačnici zahtijevaju, sadomazohističke uloge dominantnoga i submisivnoga svakako nam omogućuje plodonosnu interpretaciju tog komada, i to takvu koja postiže „oporavak Kate kao žene djelovanjem a ne postajanjem žrtvom” (Taunton Patterns). Središnje mjesto igranja uloge u fetišizmu sadomazohizma – te najviše teatralizirane seksualnosti – usporedivo je sa središnjim mjestom igranja uloga u *Ukročenoj goropadnici*. To nije, naravno, neuobičajeno u šekspirijanskoj dramaturgiji, međutim *Goropadnica* je jedan od onih komada u kojima se sam koncept osobito neumoljivo eksploatira i istražuje. Temeljni dio toga komada doista je SVAKO igranje uloge, jer je riječ o „komediji ugodne” koja se navodno izvodi zbog terapijske dobrobiti Christophera Slyja. A unutar tog metateatarskog okvirnog polazišta uprizorene su poznate šekspirijanske komične teme prerušavanja, varanja i igranja uloge, ljubavnici se prerušavaju u ravnatelje škola, površni cjepidlake utjelovljuju imućne očeve, dok gospodari i sluga izmjenjuju mjesta, a Lucentio uzvikuje: „I sluga bit ću ja, da stečem djevu.”²⁰

3.2. Gospodari i sužnji

Posljednja je tvrdnja posebno značajna, i to na dvije razine: prvo, podsjeća nas na vokabular koji je zajednički dis-

kursima sadomazohizma i elizabetanskih društvenih odnosa. S jedne strane, odnosi gospodar/sluga i gospodarica/sluškinja bili su dio svakodnevnosti stvarnosti. S druge strane, izrazito erotski prizvuci robovanja (koji jednako pripadaju sonetnom nizu i suvremenoj fetišnoj sceni)²¹ čuju su u Lucenziovu uzviku. Drugo, uza sve to, Lucenziovo razmjenjivanje odječe s Traniom uspostavlja trajni strukturalni motiv u komadu. Naravno, *Ukročena goropadnica* strukturirana je u skladu s konvencijama komičnoga, no one su podjednako i konvencije komedije gospodara/sluge i konvencije romantične komedije; one se sastoje od razrada i varijacija *lazzi* vrste koje svoje podrijetlo vuku iz rimske komedije, a koje su veličanstveno eksploatirane u talijanskoj *commediji dell' arte*. Okus toga osjećamo s prvim pojavljivanjem Petruccia – u burlesknoj komičnoj razmjeni riječi između gospodara i sluga na temu udaranja i bivanja udarenim:

PETRUCCIO: Amo, lupaj, Grumio!

GRUMIO: Da lupam, gospodaru? Koga da lupam? Zar je ovdje tkogod vašu milost konzultirao?

PETRUCCIO: Oštro mi lupaj, huljo – čuješ li?²²

3.3. Kata

Sadamazohističko tumačenje *Goropadnice* taj komad promatra u kategorijama Katina putovanja od frustracije njezinom trenutačnom društvenom ulogom ugnjetene žene (koju simbolizira istinsko javno poniženje otvorenim nastojanjem njezina oca da je proda na tržištu braka, pretvarajući je u, kako to ona kaže, „podsmjeh ... ovim blunama”; 1, 1, 58)²³ do točke gdje ona pronalazi paradoksalnu slobodu u submisivnom igranju uloge u konsensualnom sadomazohističkom odnosu s Petrucciom. Na tom je putu prisutan niz ključnih koraka: Kate na svoje inicijalno poniženje reagira tako da zahtijeva dominantnu ulogu: vezivanjem i mučenjem svoje mlađe sestre (čineći od nje, kako se Bianca požalila, „sužnja”)²⁴, zamagljivanjem rodnog identiteta pokazivanjem fizičke superiornosti prema muškim udvaracima, udaranjem i ponižavanjem Hortensija. U Katinoj interakciji s Petrucciom, međutim, ne samo da je došlo do prebacivanja moći: to se događa i s načinom Katino saobraćanja, nakon što na površinu izbija element zaigranosti. To je očigledno čak u njihovu

prvom susretu, koji se sastoji od međusobnog erotskog okršaja riječima. Zatim slijedi niz igara poniženja i poricanja. Njih inscenira i njima upravlja Petruccio, međutim one su u kontrastu naspram prvotnog prizora poniženja, utoliko više jer su postavljene kao igre, mali prizori u kojima je Kati dodijeljena uloga buntovne ropkinje/sluškinje Petrucciu. Premda u početku neodlučna, Kata naposljetku počinje shvaćati da se, kada se moć i dominacija izvide kao igre a ne kao naslijeđene društvene i ideološke nužnosti, ostvaruje neka vrsta slobode. I s obzirom na to da „je jedna od temeljnih datosti sadomazohizma [sadržana] u tome da je upravo submisivna strana ona koja ima kontrolu“ (Taunton, *Patterns...*), ona se uključuje u igru za koju se samo čini da je na njezinu štetu, prihvaćajući Petruccia u ulogu gospodara nasuprot svojoj submisivnoj ulozi.

3.4. Petruccio

Kao i većina tumačenja *Goropadnice*, i ova se interpretacija usredotočuje na Katu (koju se obično smatra psihološki zanimljivom figurom od vodećega para). Međutim, i Petruccia se može promatrati kao nekoga tko sve više postaje dijelom tog odnosa. Ako naš prvi susret s njim kao dominantnim Grumijevim gospodarom (više u društvenom nego u seksualnom smislu), to nije u cijelosti način na koji započinje svoje udvaranje Kati. On publici kaže da mu je namjera svoje udvaranje učiniti živim, na temelju svoje uloge; međutim izrazi kojima opisuju svoje namjere pokazuju da ni on nije još razriješio kakva će biti njegova uloga. On će, uvjerava publiku:

A kada dođe, prosit ću je živo,
Pa ako stane gredit, reći ću joj,
Da pjeva slatko ko slavujak. – Kada se
Namrgodi, da vedra je ko ruža,
Kad jutarnja je rosa okupa –
A ako bude nijema, pa ni usta
Ne otvori, pohvaliti ću njenu
Govorljivost i reći joj, da divnom
Baš rječitošću zbori. – Ako reče,
Da tornjam se, zahvalit ću joj, kao
Da moli me, ne u nje ostanem

Još osam dana. Ako ne htjede
Udavati se, onda ću me pitat,
U koji dan da istem najveštaj
I kad ćemo se vjenčati. (2,1,169-180)²⁵

Čini se da uloga kojom će Petruccio započeti eksperimentirati ni u kom slučaju nije konvencionalno muževna: naprotiv, čini se da se priprema dražiti Katu svojom bojažljivom submisivnošću. Međutim, u nadmudrivanju koje će uslijediti on otkriva da ta uloga neće djelovati: pokazuje se da Katu ne privlače submisivni muškarci te Petruccio stoga u konačnici preuzima dominantnu ulogu:

... Pa zato se
Otresimo sveg toga brbljanja
I čujte jasnu riječ: Vaš otac je
Već pristao, da budete mi ženom

.....
Vi ne smijete ni za koga poći
Do za mene, jer sam ja se rodio,
Da krotim Katu. (2,1,261-263; 268-269)²⁶

I od trenutka pa nadalje, na njega pada posao insceniranja „scena“ – zadatak koji on obavlja s užitkom, što vodi do Katina konačnog prihvaćanja, simbolizirana glasovitim govorom u kojem trenutak kojim smo počeli, „I ja sam spremna, čim on samo veli, / Ugoditi mu“,²⁷ postaje stilizirana gesta fetišizirane seksualnosti označavajući time uzajamni pristanak zaigranog sadomazohističkog odnosa.

4.1. Rekupeacija

Sumnjam da će tumačenje koje ovdje sugeriram zadobiti jednoglasnu podršku onih koje vidim kao saveznike na području rodno osviještenog kriticisma. Neki kritičari, i radikalni i reakcionarni, često su naglasak koji je *queer* teorija posljednjih godina stavljala na sadomazohizam doživljavali kao problem. Reakcionarnim je kritičarima to jednostavno neprimjereno, no mnogi radikali to u najboljem slučaju shvaćaju kao razrješenje, a u najgorem kao izdaju izvornih pobuda u okviru rodnih politika feminističkog i *gay* kriticisma. I svakako se čini da paušalna primjena *queer* teorije na šekspirovski *corpus* izaziva onoliko problema koliko ih i rješava. Ipak, tvrdim da takvo tumačenje upravo ovoga komada nije samo plodonosno

već je i psihološki plauzibilno, održivo i u smislu narativa i u smislu jezika komada, i općenito prikladno zato što nudi komedijski primjeren sretni završetak komada – štoviše, u smislu koji ne ovisi o implicitnom prihvaćanju publike elizabetanskog patrijarhalnog modela.

Jedan popratni učinak sadomazohističke *Goropadnice* mogao bi biti da omogućuje sadomazohizam s nekom vrstom kulturne validacije koja dolazi od poravnanja s ikoničkom (fetišiziranom) kulturnom figurom Shakespearea. To je, naravno, uobičajen fenomen na kulturnom i političkom području: Shakespeare je, kao *Biblija*, stavljen u službu svih mogućih vrsta uzroka. Jednako je, doduše, vjerojatno da bi ta jednakžba mogla djelovati i obrnuto, da je dakle kulturna svježina sadomazohističkog diskursa učinila Shakespearea valjanim.²⁸ Posljednjih godina ljubitelji Shakespearea naslutili su da je Shakespeareu mizoginju (kao i Shakespeareu kapitalistu, Shakespeareu monarhistu, Shakespeareu antisemitu) bila potrebna zaštita od moralnih zahtjeva današnje perspektive. Ta „rekupeacija“ njegove rodne politike pomoću novog obrasca seksualnog diskursa (premda kontroverznog)²⁹ prilično komotno pristaje unutar tradicije kriticisma koja ga nastoji spasiti od bilo kakva navodnog izravnavanja sa sadašnjim reakcionarima ili s prošlim barbarizmima. I premda bi čisto tekstualno izučavanje moglo zahtijevati da se o povijesnosti Shakespearea položaja omogućiti govorenje bez ikakve zadržke, svaki kriticism koji se ozbiljno prihvaća ideje „plodonosne interpretacije“ nastojat će težiti onome što nam je zajedničko umjesto onome što nas razdvaja: tek će nekoliko teataru uprizoriti predstave kojima je glavna poruka koliko je *irelevantan* taj komad.

4.2. Pitanja

Jedna od razlika između akademika i kazališnog redatelja jest u tome što se redatelj mora odlučiti što će izabrati i držati se tih izbora i njihovih implikacija: izvesti neki prizor na jedan način znači napustiti mogućnost da ga izvede na neki drugi. Ambigvitet je moguć, no raspon njegovih mogućnosti je ograničen; čak i u „najrazesteljivijim“ produkcijama značenje se ne može umnažati u beskraj. Zato se praktičaru uvijek nameće pitanje: što se izgubilo nakon što smo odlučili prilagoditi ovu interpretaciju a ne onu? U

slučaju ovog tumačenja *Ukročene goropadnice*, izgubila se kulturna i povijesna specifičnost koja sve to vrijeme uobličuje taj komad. Riječ je o specifičnosti koja priču Kate i Petruccia supostavlja unutar tvrdokornog konteksta djela *Patriarcha, A Godly Form of Household Government* i *Homily of the State of Matrimony*, tekstova u kojima dominacija i submisivnost nisu erotске igre već teološki imperativi i društveni apsoluti. Stoga, iznijevši argument u prilog „*queer*“ interpretacije (ili uprizorenja), želim završiti postavljanjem nekoliko pitanja o tome. Ta pitanja izviru iz sjećanja da kada se Shakespeare otvoreno igra s diskursima sadomazohizma („Kad sam rob tvoj, što da radim već da pratim / Čas i doba kada svoje želje redaš?“,³⁰ Sonet 57), učinak je prilično drugačiji od onoga što imamo u *Goropadnici*. Sama činjenica da Shakespeare taj glas može „pokrenuti“ u sonetima služi naglašavanju razmjera u kojima je, historijski, taj komad ukorijenjen u vrlo različitoj vrsti psiho-seksualne politike. Je li uopće važno hoćemo li to izgubiti ako istovremeno pronademo novo trajno značenje koje svoju snagu dobiva od naše situiranosti? Bi li bilo moguće predvidjeti plodonosnu interpretaciju u kojoj odnos između historicizma i prezentizma nije „ili-ili“ već „i-i“? I ako je to tako, kako je to moguće? Ja to još ne mogu predvidjeti u kategorijama predstave, međutim sve je jača sumnja da je prezentizam, taj novajlija u našem okruženju šekspirijanskih studija, najučinkovitiji ne kao alternativa historicizmu već kao njegov dijalektički partner. Je li moguće da je izbor između govorenja mrtvima i razgovaranja sa živima u konačnici ipak pogrešan?

Prijevod: Goran Vujanosinović

Referencije

- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell UP, Ithaca, 1990.
- Apter, Emily i Pietz, William (ur.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell UP, Ithaca, 1993.
- Bourdieu, Pierre i drugi. *The Work of Art as Fetish: The Production of Belief, Text and Context: A Journal of Interdisciplinary Studies* 2 (1), 3–56, 1988.

Browne, R. B., *Objects of Special Devotion: Fetishes and Fetishism in Popular Culture*, Bowling Green University Press, Ohio, 1982.

Cagle, Robert, Auto-Eroticism: Narcissism, Fetishism, and Consumer Culture, *Cinema Journal* 33 (4), 23–33, 1994.

Donald, A. (ur.), *Fantasy & the Cinema*, BFI Press, London, 1989.

Freud, Sigmund, *Fetishism*, u: Strachey, James (prev.), *Standard Edition of the Complete Works*, sv. 7., Hogarth Press, London, [1927.] 1961.

Filmer, Sir Robert, *Patriarcha and other Political Works*. Oxford UP, Oxford, 1949.

Gamman, Lorraine i Makinen, Marja. *Female Fetishism. A New Look*, Lawrence and Wishart, London 1994.

Garber, Marjorie, *Fetish Envy*, *October* 54, 45–56, 1990.
-, *Shakespeare as Fetish*, *Shakespeare Quarterly* 41 (2), 242–250, 1990.

Gercke, Daniel, *Ruin, Style and Fetish: The Corpus of Jean Cocteau*, *Nottingham French Studies* 32:1, 10–18, 1993.

Hawkes, Terence, *Shakespeare in the Present*, Routledge, London 2002.

Kunzle, David, *Fashion and Fetishism*, Rowman and Littlefield, Towota, NJ 1982.

McLaverly, James, *Comtean Fetishism in Silas Marner*, *Nineteenth Century Literature* 36 (3), 318–336, 1981.

Mack, John, *Fetish? Magic Figure sin Africa*, u: Shelton, Anthony (ur.), *Fetishism: Visualising Power and Desire*, South Bank Centre/Lund Humphreys Ltd., London, 1995.

Milhou, Judith i Hume, Robert D., *Producible Interpretations: Eight English Plays*, Southern Illinois UP, Carbondale, Ill., 1985.

Mulvey, Laura, *Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture*, *October* 65, 3–20, 1993.

New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics sv. 19, 1993.

Nickel, Terri, Pamela as Fetish: Masculine Anxiety in Henry Fielding's *Shamela* and James Parry's *The True Anti-Pamela*, *Studies in Eighteenth-Century Culture* 22, 37–49, 1992.

Pike, Judith, *Exquisite Corpses: The Fetish of the Female Dead Body in Late Eighteenth and Nineteenth Century Literature*, *Dissertation Abstracts International* 52 (12), 1992.

Schor, Naomi, *Fetishism and Its Ironies*, *Nineteenth Century French Studies* 17 (1-2), 89–97, 1988.

Shakespeare, William, *The Taming of the Shrew*, u: Morris, Brian (ur.), *The Arden Shakespeare*, Methuen, London, 1981., pretisak London: Routledge, 1989. Hrvatski prijevod *Ukročena goropadnica* u: Shakespeare, William, *Komedije*, Globus media d.o.o., Zagreb, 2004.

Shelton, Anthony, *Fetishism: Visualizing Power and Desire*, South Bank Centre/Lund Humphreys Ltd., London, 1995.

Simpson, David, *Fetishism and Imagination*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1982.

Taunton, Nina, *The Turn of the Shrew*, *Skin Two* 15, 90–94, 1994.

Taunton, Nina, *Patterns of Sadomasochism and Fashion-Fetishism in Taming of the Shrew*, *Erfurt Electronic Studies in English* 8, 1996.

http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/taunton/8_96.html 12/12/2005.

Thurn, David, *Sovereignty, Disorder, and Fetishism in Marlowe's Edward II*, *Renaissance Drama* 21, 115–141, 1990.

¹ Hrvatski prijevod: *Ukročena goropadnica*, u: Shakespeare, William, *Komedije*, Globus media, Zagreb, 2004., str. 134.

² Hawkes, Terence, *Shakespeare in the Present*, Routledge, London, 2002., str. 4.

³ Vidi Milhouse, Judith i Hume, Robert D., *Producible Interpretation: eight English plays 1675-1702*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois, 1985., *passim*.

⁴ Nav. djelo, str. 134.

⁵ To je jednostavno mentalni eksperiment, pokušaj da se vizualno uobličiti interpretativni potez. To nije prijedlog za fizičko uprizorenje, a svaka produkcija koja bi se bavila idejama u ovom radu morala bi to raditi u istančanijim okolnostima nego što sam ja to ovdje predložio. Duh u kojem je ta predodžba predložena može se prosuditi u smislu njezina podrijetla, koje se zbilu u kontekstu stanovite studijske obrade tog komada sa studentima u Aberystwythu 2002.

godine, u suglasju s dvama člancima Nine Taunton (vidi referencije). Već sam otprije poznao interpretaciju N. Taunton, ali sam je prvotno odbacio; nakon ponovnog čitanja doimala se sve jasnijom i jasnijom.

⁶ Petrucciiove lisičine su možda moderna fantazija, no bič je dovoljno tradicionalan; može ga se pratiti unatrag sve do Kemblove obrade Garrickove inačice toga komada u prvoj polovici 19. stoljeća. Vidi *Shrew* u: Morris, 1989., str. 98–99.

⁷ Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Cornell UP, Ithaca, 1990.; Schor, Naomi, *Fetishism and Its Ironies*, *Nineteenth Century French Studies* 17 (1-2), 89–97, 1988.; Pike, Judith, *Exquisite Corpses: The Fetish of the Female Dead Body in Late Eighteenth and Nineteenth Century Literature*, *Dissertation Abstracts International* 52, 1992.; McLaverly, James, *Comtean Fetishism in Silas Marner*, *Nineteenth Century Literature* 36 (3), 318–336, 1981.

⁸ Kunzle, David, *Fashion and Fetishism*, Rowman and Littlefield, Towota, NJ, 1982.

⁹ Simpson, David, *Fetishism and Imagination*, John Hopkins University Press, Baltimore: 1982.

¹⁰ Cagle, Robert, *Auto-Eroticism: Narcissism, Fetishism, and Consumer Culture*, *Cinema Journal* 33 (4), 23–33, 1994.

¹¹ Gercke, Daniel, *Ruin, Style and Fetish: The Corpus of Jean Cocteau*, *Nottingham French Studies* 32 (1), 10–18, 1993.

¹² Nickel, Terri, Pamela as Fetish: Maculine Anxiety in Henry Fielding's *Shamela* and James Parry's *The True Anti-Pamela*, *Studies in Eighteenth-Century Culture* 22, 37–49, 1992.

¹³ Apter, Emily i Pietz, William (ur.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell UP, Ithaca, NY, 1993.

¹⁴ Bourdieu, Pierre i drugi, *The Work of Art as Fetish: The Production of Belief, Text and Context: A Journal of Interdisciplinary Studies* 2 (1), 3–56, 1988.

¹⁵ Thurn, David, *Sovereignty, Disorder, and Fetishism in Marlowe's Edward II*, *Renaissance Drama* 21, 115–41, 1990.

¹⁶ Garber, Marjorie, *Shakespeare as Fetish*, *Shakespeare Quarterly* 41 (2), 242–250, 1990.

¹⁷ Browne, R. B., *Objects of Special Devotion: Fetishes and Fetishism in Popular Culture*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1982.

¹⁸ Mulvey, Laura, *Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture*, *October* 65 3–20, 1993.

¹⁹ Vidi, primjerice, Garber, *Shakespeare as Fetish*.

²⁰ Nav. djelo, str. 31.

²¹ Vidi, primjerice, *Shakespeareove Sonete* 57 i 58.

²² Nav. djelo, str. 33.

²³ Isto, str. 23.

²⁴ Isto, str. 47.

²⁵ Isto, str. 54.

²⁶ Isto, str. 59.

²⁷ Isto, str. 134.

²⁸ Nina Taunton, u konačnici, govori o svom tumačenju kao omogućavanju „rekuperacije Kate kao žene djelovanjem a ne postajanjem žrtvom“ (Taunton, nav. dj.).

²⁹ S obzirom na to da velik dio ovoga rada upućuje na inkorporaciju sadomazohističko-fetišnog diskursa u glavnu struju kulturnoga diskursa, možda je korisno podsjetiti se, zbog ravnoteže, koliko je zapravo taj diskurs još kontroverzan u doba u kojem „devijacija“ i dalje može biti demonizirana. Ne radi se samo o tome da postoji sklonost da se sadomazohistička seksualnost i dalje, u popularnoj imaginaciji, brka sa seksualnim zlostavljanjem, već i njen pravni status ostaje problematičan u mnogim zemljama. U Velikoj Britaniji, primjerice, sve do 1990. kada je opsežno organizirana i javno istaknuta operacija, „Operacija zavijač“, vodila do uspješnog zakonskog progona i kasnijeg utamničenja, na razdoblja sve do 4 godine, 16 muškaraca homoseksualne orijentacije zbog dobrovoljnih sadomazohističkih postupaka. Britanski se zakoni nisu promijenili. Vidi <http://www.spannertrust.org/documents/spannerhistory.asp>.

³⁰ Hrvatski prijevod u: Shakespeare, William, *Soneti*, Hrvatski centar P.E.N.-a., Zagreb 1993., str. 127.