

POSTELJNI I ŽENIDBENI OBREDI U LUCIĆEVOJ »ROBINJI«

Slobodan P. Novak

Nikakvi posteljni obredi vršit se neće,
dok se ženidbena baklja ne upali.

Shakespeare, Oluja (IV, i, 106—107)

Treći čin Lucićeve drame ima prostornu i vremensku cezuru u trenutku kada Robinjina sluškinja Pera kaže: »Vidite li kô se kupe k nam gospoda / i dare jur nose općina kê poda« (Robinja, 923—924). Ta Perina rečenica ima dvostruko usmjerenje: Ona upozorava lica prisutna na sceni, dakle sluškinju Maru i Anicu, da iz pozicije gledanih moraju preći u poziciju gledatelja, a također Perina rečenica upozorava i publiku da od sada započinje prizor u kojem igru sluškinja zamjenjuje igra vlastele. Izlazak vlastele donosi na scenu novi doživljaj vremena, novi protok vremena koji je u Lucićevoj drami do toga trenutka bio nepoznat. U toj sceni pored nijeme Robinje i malo govornog Derenčina igrat će još i grupa dubrovačke vlastele između kojih se oglašavaju pričljivi Vlastelin i moćni Knez.

Na drugačiji tretman scenskog vremena upozoreni smo na samom početku Vlastelinove uvodne replike kada ovaj kaže da je zaključna

svečanost, koja se odvija pred našim očima, običaj »od sega doba der do vika«. Dolaskom dubrovačke vlastele i Kneza Lucićeva je scena preplavljena jednim novim »vazda«-vremenom, nekim vječnim, liturgijskim, svečanostnim vremenom u kojem Derenčin i Robinja trebaju samo »zaveliti« a vlasnici scenskog prostora imaju »poslovati«, dakle služiti oficij, služiti službu, ponuditi liturgiju mladanja i pira, dijeliti sakrament ženidbe. Vlastelin u ovoj sceni, a to je posljednja dramska situacija Lucićeve drame, za svoje govorenje kaže da je pjesma te veli da svoje hvale »više ne može peti«. U ovoj sceni svi će se žaliti na nedostatak teksta, na nedostatak riječi. To je zbog toga jer na ovoj sceni nitko više nije mogao govoriti svoj govor. Ovdje su sve riječi bile uzete iz nadređenog liturgijskog sustava pa je zato Vlastelinovo priznanje da ne govori nego pjeva vrlo karakteristično. Iz ove scene se ne govori! U stiliziranom piru mladog Derenčina ne može se govoriti zato jer se u njemu pjeva.

Iz svečanostnog vremena scene i sa svog moćničkog položaja Knez će se prisjetiti videne drame kao proteklog i teškog vremena, pa će o Robinji govoriti kao o »gospoju neučnoj«, kao o osobi koja ima teškoća »nositi na sebi brimena taj mučna«. Slušajući scenskog kneza prisutna Lucićeva publika morala se upitati u koje to vrijeme i na koje mjesto smješta Knez Robinjine muke. Da li on to misli na predscensko vrijeme kada je Robinja s Turcima brodila »prika Savah i Dravah« ili Knez to misli na vrijeme tek odigrane »predstave« u kojoj je Robinja bila prisiljavana da nosi »mučno brime« Derenčinovih iskušavanja. Za Lucićevu publiku bilo je, dakle, Kneževo pitanje dvosmisleno iako je ta publika više od svega bila svjesna da se radnja Robinje ne događa ni u Dubrovniku ni na Savi nego na sceni. Zbog toga su gledatelji tadašnji protok scenskog vremena do posljednje svečanostne scene očitavali isključivo kao igru moralnog provjeravanja Robinje, kao proces uvjeravanja prisutnih u njenu stvarnu podobnost za potpuni i vjerodostojni bračni spoj s Derenčinom. U Lucićevom teatru prikazivala se dakle istraga nad Robinjom, igrala se istraga uz pomoć koje je trebalo utvrditi da li je ta žena tjelesno čista, da li je nevina, da li je i ona poput Marine iz Shakespeareaova »Perikla« s punim uspjehom u scenском predvremenu ponavljala molitvu »Dijano, pomoz mi u mojoj stvari«. A Robinjina stvar se u Lucićevoj drami i za Derenčina i za publiku zove himen.

Mladi Derenčin kaže na jednom mjestu, a nije nevažno što je to mjesto na samom početku drame, da se on s Turcima »na muči viseći muči«. Ta izjava je svakako laž jer je očito da svoje i Robinjine probleme s Turcima Derenčin rješava vrlo lako uz pomoć kese dukata, Ali s kesom dukata on nije mogao kupiti/riješiti problem manjka informacija o Robinjinom himenu. S kesom dukata nitko u teatru, a ni inače, ne može doznati ništa o nečijoj tjelesnoj čistoći. Zato Derenčin čim prepozna Robinju i čim odluči da je otkupi, stavlja na lice masku trgovca. Tek pod maskom, može on Robinju dovesti do nulte razine scenske informiranosti, tek tada učinit će on od nje slijepo mjesto drame i tek tada može za sebe priskrbiti potpunu identifikaciju publike i opći višak informacija o sceni i odnosima među zatečenim likovima.

Lucićeva Robinja jest suspregnuta, nerealizirana moreška, ona je kupljena moreška u kojoj je Bijeli oslobodilac stavio Robinju na okrutni »ogled«, u kojoj ju je doveo u priliku da mu »rič iskusi«, Derenčin u tom svom poduhvatu, u scenskoj igri što ju je organizirao za sebe i za publiku, daje onima koji ga gledaju do znanja da on uopće nije siguran u Robinjinu čistoću, pa niti u njenu ljubav, te da postoji tek nada da mu se, veli on, »more pogodit da mu dođe na mlin«.

Robinjin ženidbeni obred nije dakle u Lucićevoj drami bio ničim zagarantiran. Ta nesigurnost pridavala je Lucićevoj drami napetost a publici je omogućavala užitak neispunjenog/ispunjenog očekivanja. Iz rečenog proizlazi da je pirni obred, ta posljednja svečanosna scena drame, mogao u teatru Lucićeve »Robinje« biti pokazan tek nakon što su se publika, a isto tako nešto prije i Derenčin, osvjedočili da na Robinjinom himenu nije bilo povreda koje bi, da se poslužimo rječnikom današnje popularne medicine, nastale prodorom muškog spolnog organa u vaginu. Nepovrijeđeni Robinjin himen centar je ove drame i tek od trenutka kada je to svima u teatrumu postalo prihvatljivo, mogla je započeti svečanosna scena, mogli su se primati sakramenti, mogao se stilizirati obred vjenčanja i spoja muškog s ženskim principom.

Spoj mužjaka i ženke jedini je, barem je tako bilo u Lucićevo vrijeme, način da dođe do produljenja ljudske vrste. Ali ni tada kao ni danas ženidbeni spoj nije bio i jedini način da dođe do spolnog odnosa među ljudima. Zbog te labilnosti čovječanstvo se okružilo, a i okružuje se, čitavim nizom tabua vezanih uz djevtvo, uz predbračnu seksualnost žene, uz dvojtvo braka i seksualnosti. Sve to bilo je vrlo pogodan sustav da se kod gledatelja probudi interes za ono što se u romanci,

a Lucićeva »Robinja« je poput poznih Shakespeareovih drama, romana, prikazuje kao priča o ženskoj kreposti i njenim nedaćama.

Svaki kulturni sistem doživljava ženidbeni spoj na sebi svojstven način. Prema Georgesu Dumézilu kod Indoevropljana muž može zadobiti manus nad ženom na četiri načina. Prvi je da otac svečano daruje kćer dostojnom čovjeku. Taj se način u teatru zbog svoje latentne nedramatičnosti malo koristio, a kada se i koristio onda se obično realizirao kao otpor partneru, što je bilo naročito često u klasicističkom teatru. U Lucićevoj »Robinji« na sceni i nema oca; jedina figura kojoj bi se mogla pridati funkcija oca jest Knez dubrovački samo što to da on izruči Robinju Derenčinu nema smisla pošto je mladi vitez i ne pitajući kneza Robinju otkupio i s njom obavio posteljni obred. Druga mogućnost ženidbenog obreda javlja se kao otmica djevojke što se u našoj »Robinji« doista i dogodilo. Iako u ovom slučaju Turci kao potencijalni ženici ne dolaze u obzir, ipak se u vidokrug očekivanja Lucićeve publike kao i u Derenčinov strah uračunava dimenzija otmičara u vidu straha da je neki od Turaka, neki otmičar, za vrijeme putovanja do Dubrovnika iskoristio Robinjinu nemoć i obljudio je. Muški strah od tuđe konzumacije »njegovog« seksualnog odnosa, ta zavist i nelagoda vezana ovdje uz sliku gubitka himena, svakako je za publiku bio jedan od pokretača doživljavanju Lucićeve Robinje. Treća mogućnost ženidbenog spoja bio bi susret djevojke i vjerenika bez utjecaja roditelja što je donekle slučaj Derenčinov kad bi se ukinula realnost prema kojoj je Robinja bila oteta (istina, bez svoje volje!) i kada bi se zaboravilo da na početku drame nitko u teatrumu ne može sa sigurnošću reći da li je ta djevojka pri otmici bila obljudljena i da li je time postala »mužata«. Ostaje prema Dumézilu još i četvrta mogućnost a ona je hinjeno kupovanje djevojke. Hinjena kupovina djevojke doista je predmet naše drame, samo što Derenčin ne kupuje garantirano nevino djevojku iz očevih ruku nego je kupuje od onih koji su je oteli, koji su Crni iz moreškantskog modela i koji su, što je svima jasno, imali previše dobrih prilika da joj ugroze seksualni integritet.

Vitez Derenčin na koncu drame, tek kada je provjerio medicinsko stanje Robinjina himena, pristupit će pred publikom i pred mandatorima vlasti, pred Knezom i vlastelom, kao odriješeni čovjek u obredu ženidbe. U tom trenutku on posjeduje potpunu identifikaciju publike, on je ostvarenje svih njihovih narcističkih snova o ženskoj čistoći. Ženidbeni obred u kojem sudjeluju Derenčin i njegova mlada temelj je društvene

zgrade feudalizma. Upravo zato on se i javlja kao temeljni znak tog društvenog ustroja. On je mjesto na kojem se ostvaruje žestoki sraz mitologemnog Robinjina tijela i ideologizirane svijesti publike. Robinjino tijelo u Lucićevoj drami je mjesto toga sraza, mjesto na kojem su se provjeravali naboji posteljnog i ženidbenog obreda, mjesto susreta tijela i ideologije. Robinjin himen tu igra kao točka kojoj se oba obreda moraju odigrati kao jedinstveni. Dva obreda, posteljni i ženidbeni, moraju pred očima publike biti konzumirani u posljedičnoj vezi i tek tako realizirani oni publici garantiraju najveći mogući stupanj melodramatične opuštenosti narcističkog zadovoljstva.

Treći čin Lucićeve »Robinje« realizira u svom prvom dijelu temu postelje, dok se u drugom dijelu scensko mjesto bavi ženidbenim obredom, dijeljenjem sakramenata. Cezura koja razdvaja ta dva dijela jest ona Perina najava o dolasku vlastele, pa nju prije svega treba tumačiti kao najavu jednog novog protoka scenskog vremena — vremena svečanosti.

Za Lucićeve suvremenike Robinjina nevinost, pa dakle i njena potpuna podobnost svečanosti ženidbe (a ženidba nije slučajno sakrament), nešto je u što ih se za vrijeme drame mora uvjeravati. Publika se zbog toga od početka identificira s Derenčinom. Njegovo scensko biće mjesto je na kojem se zaustavlja oko publike; da je drugačije, gledaoci ne bi dramu mogli ni vidjeti. Nevjerica publike ima u tekstu Lucićeve drame dovoljno potvrda. Nevjericu gledatelja nije lako razbiti. To nije mogla niti Perina priča iz koje doznajemo da se ova sluškinja uvjerala u potpuno tjelesno pripadanje dvaju zaljubljenih bića, Robinje i Derenčina, Nevjerni Toma u publici i dalje traži dokaze! Perina priča o poljupcima, o udvaranju, o zagrljajima nije mu dovoljna. Publika bi da vidi krv! Zato su oni iz publike, dok Pera priča o prepoznavanju Robinje i Derenčina, o njihovom upoznavanju, postavili na scenu svoje izaslanike u likovima sluškinja Mare i Anice. One sada igraju publiku. One igraju nevjericu publike. Kada im Pera ponudi sliku o Robinji kao pčeli, o postelji kao cvijetu a ljubavnom odnosu kao medu, one će tu sliku odmah razoriti drastičnim i ironičnim protupitanjem koje glasi: »Pera, da ližije imaš li tuj dosta/ka bilig odmije na odru ki osta.« (Robinja, 913—914). To zločesto pitanje o deterdžentu ključno je pitanje ove drame i njega je kroz Aničina usta postavila publika. To pitanje pita o tjelesnoj nevinosti, i ono je jedino pitanje koje je tokom drame interesiralo gledaoce. U trenutku kada ga Anica izgovara ono ne zanima

više Derenčina. Derenčin je na nj već dobio odgovor pa je ovo pitanje u Aničinim ustima pitanje s jekom! U tom trenutku Derenčin se već sprema da izađe na svečanosnu scenu, on se sprema da iz postelje zakorači u pir.

Da li je plahta poslije prvog Robinjina seksualnog odnosa bila krvava, pitanje je koje zanima publiku čak i onda kada joj Pera objasni da je bilig bio toliko velik da ne bi veći bio niti da su na postelji zaklali brava. I tada publici nije dosta pa Mara predstavljaajući publiku nastavlja svoj govor o himenu još drastičnije se služeći obrnutim govorom, obratom. Mara kaže: »Barže bo Turci ti brez zubi svi bihu/cié toga tražiti sitan kruh na htihu.« (Robinja, 917—918). Slika himena u Marinom govoru prisposobljuje se kruhu, a muški spolni organ, i to u pluralu, tupim zubima. Obrat ove slike zasniva se na uobičajenoj slici kastracionog straha zabilježenoj u našoj predaji koja vaginu vidi kao zubatu pa se stoga i kaže »pica zubatica«. U Marinom govoru zube su dobili Turci i njihova seksualna krezubost. Zanimljivo je također da se u Marinoj slici javlja i jedan euharistijski element, kruh kao znak Robinjine čistoće, ali on ne može spasiti Maru od istinite ali bespomoćne Perine rečenice: »A Mare zloćuda i ti ćeš rit tvoju«! I doista ovo što je Mara rekla završni je akord jedne nevjerice. Samo sada je ta nevjerica isključivo Marina stvar. Svi ostali, oni iz publike, a na neki način ovdje su publika i Knez i vlastela, mogu s Derenčinom preći u svečanosno vrijeme. Ono o čemu su sluškinje govorele i ono čega se bojala publika sada malo zanima Derenčina. On se prethodno uvjerio u predmet drame i on je u posljednjoj sceni samo figura iz svečanosti. To lice koje se do tada razmetalo retorikom, kaže da mu pamet »ne nahodi dostojne beside«. U vječnom vremenu svečanosti takva »besida« nije mu više potrebna. Dok je svoju odabranicu dovodio do postelnog obreda, do provjere, do »ogleda«, riječi su mu savršeno služile. Sada će mu dobro služiti i liturgijska pospanost, šutnja i svečanostna ukočenost i uključenost. On sada postoji na sceni isključivo kao hladni princip muškog naboja, on je sada jedan od elemenata matrimonijalizacije. Post coitum omnia animalia sunt... tužne ne, ali barem šutljive.

Vidjeli smo da se nakon Perine najave o dolasku vlastele vrijeme drame posvema mijenja: Zavladalo je novo, svečanosno vrijeme. Sve ono što je prethodilo tom vremenu i Perinoj najavi, realiziralo se u žurbi. Peri se u prvom dijelu trećeg čina za vrijeme razgovora s Anicom i Marom stalno negdje žuri. Njena scenska gesta jest hitnja koju

i druga lica na sceni primjećuju pa je pitaju »ka ti je priša« ili »što spišiš« toliko. A ona im govori »nije mi stat« ili »posla me još čeka«... Usporedimo sada ovu situaciju s liturgijskim vremenom iz scene ženidbenog obreda gdje sva zatečena lica ostaju bez riječi i bez dara govora, pa ćemo vidjeti da u prethodnoj sceni, u kojoj se odigrava posteljni obred, sluškinje s riječima nemaju probleme. One ostaju bez vremena! Njihov je problem vrijeme. U obredu ženidbe, pak, svi imaju vremena napretek; jedino što ti ljudi posjeduju jest vrijeme i njihova mogućnost da se vječni protok odrazi u malim radnjama, u oficiju.

U Perinoj priči o Derenčinovom udvaranju i o seksualnom odnosu s Robinjom onaj koji priča nema vremena. Zato se prvi dio trećeg čina i organizira kao nemanje vremena, kao žurba, dok se drugi dio igra kao ekonomiziranje s vječnošću (od sega doba der do vika). I dok se vrijeme sluškinja strogo odbrojava, vrijeme dijeljenja sakramenta je vječno, pa u njemu lica šute jer su tu mogućnost već prethodno zaradila moralističkom kalkulacijom. Svi su oni već u prvom dijelu tu poziciju morali zarađivati: Žurilo se tada i Derenčinu dok je razgovarao s Robinjom jednako kao što se na koncu drame žuri Peri.

Vremenom Lucićeve drame najbolje i najkompetentnije rukovode oni iz publike. Osviješteni Lucićev gledatelj dobro je iskalkulirao posljednost postelnog i ženidbenog obreda. Njegova nevjerica odigrava se na sceni kao mogućnost (ali i nemogućnost) da se dva obreda dožive kao sosljednost a ne kao sraz. Publika je mjesto na kojem se postojeći konflikti i srazovi smiruju (ali i pojačavaju). Publika je mjesto na kojem se znanja o Robinjinom mitologemnom tijelu i obredu pira moraju izmiriti. Koegzistencija postelnog i ženidbenog obreda događa se jednako toliko i u tijelu Robinje kao i u oku publike. Hanibal Lucić izdramatizirao je svijet koji nam mnogo govori o hvarskoj publici. Pred njegovom dramom o Robinji još ne stoji publika Shakespeareova doba. Lucićeva publika uračunava u dramu poput one Shakespeareove i koncept o predbračnoj nevinosti ali nju za razliku od nešto mladih Engleza ne smeta drastičnost prikazane seksualnosti koja u Lucića stiže iz prethodnih stilskih formacija, iz humanističke i srednjovjekovne jevtovne drame. Derenčin ne bi znao slušati moralizam Shakespeareovih djevica i njihovih savjetnika. On ne bi mario za ono što Prospero savjetuje Ferdinandu u »Oluji«, u djelu koje je kao i »Robinja« romanca, kada mu kaže da će ako djevojci raskine djevičanski uzao, prije nego se obave sveti obredi, njihova posteljna veza biti zasuta ogavnim koro-

vom. Derenčin za takve savjete ne mari; on postupa tako jer ga na to sili njegova publika. Čak je Robinja koja je, poput Imogen iz »Cimbelina« ili Marine iz »Perikla« uzvikivala »Pomozite mi bogovi, sačuvajte me od uočnih zavodnika« morala pristati da bez otpora prihvati predbračnu konzumaciju postelje. Robinja nije Iris iz »Oluje« pa da bi mogla reći »Nikakvi posteljni obredi vršit se neće, dok se ženidbena baklja ne upali«. Robinja kad bi to i htjela reći, a s obzirom na svoje porijeklo iz Dijanina okružja ona bi doista to i mogla reći, dakle ona sve kad bi to i htjela reći, ne bi u tome uspjela jer od nje publika traži krvavi bilig! Ona će zato u tom pogledu slušati i Derenčina a i publiku koja se s njegovom »muškošću« identificirala. Neoštećenost Robinjina himena u doživljaju Lucićeve publike bila je залог prvog matrimonijalizacijskog prizora hrvatske dramske književnosti i jednog od najstarijih u čitavoj evropskoj dramskoj tradiciji. Za taj neugledani prizor isplatila se Robinjina »žrtva«!*

* Ova rasprava je nastavak naših prethodnih tekstova o Lucićevoj drami: Nešto o vezi Mavra Vetranovića i Hanibala Lucića, *Hvarski zbornik*, 2, 1974; Hrvatske dramske robinje, *Dani Hvarskog kazališta*, III, 1976; Nešto o navodno neriješenom postanju paške Robinje iz Lucićeve, *Hvarski zbornik*, IV, 1976; O »Robinji« Hanibala Lucića i o njenom odnosu prema sijenskom dramaturškom istovrsniku, *Forum*, 4—5, 1985; u svim tim radovima navođena je korištena literatura kao i svi važniji prethodni doprinosi. Uz ovaj novi tekst upozorili bismo na iskustvo koje nam je ponudila knjiga DUBY, G., *Le chevalier, le femme et le prêtre, le mariage dans la France féodale*, Paris, 1981 te FRYE, N., *Anatomy of Criticism* u izvrsnom prijevodu Gige Gračan (*Anatomija kritike*, Zagreb 1979) i to naročito poglavlja Mit proljeća: Komedija i Mit ljeta: Romansa (str. 186—233).