

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

LJILJANA INA GJURGJAN (Zagreb – Filozofski fakultet)

LAURA – STEREOTIPNA KURTIZANA ILI SUBVERZIVNI LIK U KOMEDIJI *DUNDO MAROJE?*

UDK

Iako se temelji na stereotipnom liku kurtizane kakav poznaje *com-media dell'arte*, Držićeva Laura je više od jednodimenzionalnog lika. Inteligentna, poduzetna i samostalna, ona je lik subverzivan u odnosu na ideologematska ograničenja žanra. Stoga Lauru treba sagledati kao alternativu Pometu: ona je jedini lik u komediji koji destabilizira rodne i klasne stereotipe i progredira na društvenoj ljestvici. Da Laura traži nova čitanja¹, dokazuje i nedavna Prohićeva postava komedije u Hrvatskom narodnom kazalištu. Povjerivši ulogu Laure Liviju Badurini, Prohić je stvorio jednu novu Lauru koja nadilazi konvencije zadane žanrom. Međutim, taj čin transformacije nije proizvoljna redateljska odluka; ovo, kao i slična buduća čitanja, ima svoje uporište u samom tekstu komedije.

1

Središnji lik komedije *Dundo Maroje* nesumnjivo je Pomet. Aktivan i nezaustavljiv u svojoj želji za moći, uvjeren da niti jedan događaj ne može proći bez njega, željan tjelesnih, posebice gastronomskih, užitka, Pomet ipak ne pristaje biti samo »Trpeza«. Mali čovjek, sluga koji se nalazi na samom dnu društvene hijerarhije, Držićev Pomet daleko prije hegelijanske dijalektike ili postkolonijalne analize odnosa društvene moći razotkriva dinamiku odnosa sluge i gospodara kao dvosmjernu. Danas je već jedno od općih mjesta postkolonijalne kritike (Edward Said, David Lloyd i dr.) teza o međuovisnosti kolonijaliziranog i kolonijalizatora.¹ Iako kolonijalizator

¹ Unatoč polaznoj tvrdnji o tome da je kolonijalizirani bez vlastitoga glasa, da je govoreni, bez prava na govor i zato Drugi dominantne kulture, suvremena postkolonijalna kritika, našavši uporište u hegelijanskoj dijalektici, ističe međuovisnost između kolonijaliziranog i kolonijalizatora u njihovim definicijama vlastitog identiteta. Vidi npr. Declan Kibert: *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London: Vintage, 1995 ili David Lloyd Howes, Marjorie i Derek Attridge (ur.): *Semicolonial Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

2

(metropola) kanonizira vrijednosti koje se nameću kolonijaliziranome (periferija), proces nije jednosmjernan. U definiciji svog sebstva i kolonijalizator ovisi o kolonijaliziranome ne samo u ekonomskome već i u egzistencijalnome smislu, pa ta dinamika međuovisnosti postaje temeljem njihova odnosa. Isto vrijedi i za odnose sluge i gospodara, ali i druge odnose međuovisnosti.² Ne samo da je logikom hegelijanske dijalektike gospodar ovisan o sluzi koliko i ovaj o gospodaru već se ta dinamika u komičnim žanrovima odvija tako da se odnos zapravo rehijerarhizira – sluge postaju ti koji dominiraju i upravljaju svijetom svojih gospodara, koji su bez njih nemoćni i izgubljeni. Modernu realizaciju tog žanra predstavlja lik kompetentnog butlera Reginalda Jeevesa iz pera P. G. Woodhousea (1881–1975) te slugu iz serije *You Rang M'Lord* Jimmyja Perryja i Davida Crofta (BBC: 1990–93). Ove moderne komične inačice odnosa sluge i gospodara nisu samo dio dramske konvencije komedije običaja već predstavljaju kolektivnu klasnu fantaziju o društvenoj pravdi uspostavljanjem intelektualne i moralne dominacije podređenih nad nadređenima, ne ugrožavajući pritom niti u jednom trenutku statiku stvarnih društvenih odnosa. Držićeva inačica lika sluge iz klasičnoga komediografskoga kataloga komičnih tipova daleko je subverzivnija. Staleški dominantni lik ove komedije, Ugo Tudešak, koji drži novce a time i konce u radnji komedije, ne pojavljuje se na sceni kao samostalan lik već isključivo kao konzument Pometovih usluga – ne samo onih praktične nego i onih metafizičke naravi. Njegova ljubav prema Lauri ostala bi neudovoljena da nema Pometa koji zna iskoristiti priliku kada mu *fortuna* da prave karte u ruke, afirmirajući tako svoju inačicu makijavelističkog *creda* – kralj je od ljudi onaj koji se zna vladati, koji dakle zna iskoristiti priliku, i malo pomoći *fortuni* da se kolo zavrti u njegovu korist. Na taj način Pomet afirmira tipično renesansne kvalitete kao što su inteligencija, snalažljivost, vitalizam; ali on je istovremeno, dapače primarno, lojalan, i upravo to njegovo neugrožavanje struktura moći, prihvaćanje društveno zadanoga mjesta i uloge pokazuje da i Pomet, kao i prethodno spomenuti likovi suvremene komedije, zna svoje mjesto. Drugim riječima, Pomet živi život svog gospodara, a ne svoj vlastiti život. Tako klasni odnosi u komediji nisu ni na koji način narušeni. Sluge uvijek znaju gdje im je mjesto i prihvaćaju svoj društveni položaj kao *status quo*.

² Tako Slavoj Žižek, polazeći od Lacanovih načela psihoanalize, pokazuje da je zapravo mazohist onaj koji kontrolira sadista, namećući mu pravila igre, kontrolirajući granicu bola, podređujući ga sebi svojim fantazijama. Vidi Slavoj Žižek u *Courtly Love, or Woman as Thing*, u: *Metastases of Enjointment*, str. 89–115.

Stoga u kritici isticani Pometov makijavelizam³ sažet u rečenici »kralj je čovjek od ljudi, kad se umije vladat« treba uzeti s rezervom. Pomet naravno nije vladar, pa niti makijavelizam u njegovom shvaćanju svijeta nije relevantan, osim na najprizemnijoj, najpraktičnijoj razini – uhvatiti koji slastan zalogaj i zaraditi koju dodatnu škudu ili dukat. Pomet dakle zna da se treba prilagoditi vremenu, ali to nije vladarska prilagodba prilikama ni mudro korištenje globalnih strateških konstelacija. Prilagoditi se vremenu u Pometovu slučaju znači znati iskoristiti priliku na razini svakodnevnoga, u osobnim ljudskim relacijama, ali prilagoditi se vremenu znači i prihvatiti vlastiti socijalni položaj, ne opirati mu se, ne poželjeti ne biti sluga. Iako prolog *Dundo Maroju* svojom utopijskom reminiscencijom i podjelom ljudi na one nazbilj i one nahvao sugerira da bi Pomet mogao biti jedan od onih nazbilj, i tako dio utopijske fantazije, sam Pomet nikada u toj fantaziji ne sudjeluje. Njegov praktični duh, i mudrost njegove prilagodbe, upravo je u lišenosti svakog utopizma i prihvaćanju *statusa quo*. Pomet je tako lik koji ne izlazi iz žanrovske zadanosti komedije, pa time ne dovodi u pitanje ni svoju socijalnu zadanost. U komediji on igra ono što mu je žanr namijenio – dovitljivoga i lojalnog slugu.

Tema koja je možda u najvećoj mjeri obilježila skup u povodu 500. godišnjice rođenja Marina Držića, na kojoj su izložene i osnovne teze ovoga rada, bila su Držićeva urotnička pisma i njegov angažman oko svrgavanja tadašnje dubrovačke vlasti. Je li onda moguće da je taj autor, tako zaokupljen i revoltiran hijerarhijom odnosa moći u Republici, u svom vjerojatno najboljem djelu pristao na slijepo prihvaćanje konvencija žanra komedije te da, nakon prologa, više nigdje ne upisuje svoju pobunu, a mogao je to učiniti, kao na primjer u *Noveli od Stanca*, subverzijom ideologematike žanra? Naime, u *Noveli od Stanca* otvorenim se krajem sugerira da nelagodu zbog nepravde i bahatost bogatih mladića ne može zadovoljiti tek nekoliko bačenih novčića, pa otvoreni kraj u kojem Stanac ostaje ponižen i zbunjen upućuje na činjenicu da se svijet nepravde ne može tek tako ponovno dovesti u red.

U *Dundo Maroju* struktura, barem onako kako smo mi prihvatili da ona izgleda posredstvom Kombolove dopune u izvorniku izgubljenog završetka, sukladna je zakonitostima sretnog završetka zapleta komedije. Tako na kraju sve niti radnje bivaju sretno raspletene, izgubljena djeca pronađena

³ Npr. Frano Čale u raspravi »Marin Držić između filozofije i politike«, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, Zavod za znanost o književnosti / Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978.

i izvedena na pravi put, grešnici se pokaju i pomire, parovi spare u više ili manje sretnom braku, a Pomet kao glavni pokretač radnje biva adekvatno nagrađen za svoje usluge. Jedan je od takvih likova onda i Laura, čija se sudbina na kraju dvostruko sretno razrješava – ona dobiva muža (istina staroga, ali bogatoga), ali i oca. Upravo ta tema izmještenog očinstva, kao tema potrage, karakteristična za renesansu, markira ovu komediju na jedan nov način. Pitanje podrijetla uključuje niz elemenata očinske metafore kao što su klasa, ekonomski, ali i etnički status. Upravo zato fantazija djeteta o tome da je posvojče, a zapravo dijete plemenita roda, česta je u literaturi, ali i psihologiji kao manifestacijama podsvjesnih žudnji u snovima i opsesivnim fantazijama. Ispunjenje te fantazije u slučaju Laure nije psihološki motivirano njezinim vlastitim žudnjama, ali zadovoljava klasnu fantaziju gledateljstva. Laura tako ne samo svojim brakom, već i svojim novim podrijetlom, jedini je lik u komediji koji do kraja ispunjava zakonitosti sretnog završetka putem katarzičnog ostvarenja socijalne fantazije o usponu. Na neki način ona je dvostruko sretna – sretna kao žena koja je svoj socijalni uspon ostvarila na jedini način dostupan ženi – udajom, i sretna kao potomak koji je uspješno ostvario fantaziju o podrijetlu i prevrednovao metaforu očinstva, našavši, odnosno budući nađen, od uglednoga i bogatog oca koji mu osigurava uspon na društvenoj ljestvici.

4

No nije Laura samo po tome što jedina ostvaruje uspon na ljestvici društvenih odnosa dominantan lik ove komedije. Iako je u središtu radnje lik Pometa, jer bez njegovih zapleta ni sama radnja ne bi bila moguća, os oko koje se sva radnja vrti je Laura. Iako Pomet aktivno pokreće događaje, ipak je Laura svojom pasivnom prisutnošću ta koja ih uzrokuje. Zbog nje Maro ostaje u Rimu i bezobzirno troši očev novac, pa su otac Maroje, ali i vjerenica Pera, prisiljeni krenuti u potragu za njim i vratiti ga na pravi put. Laura je i u središtu čak dva ljubavna trokuta – nadmetanja između Tudeška i Mara oko njezine naklonosti, ali i nadmetanja s Marovom vjerenicom Perom oko Mara. Zahvaljujući Pometovim intrigantskim vještinama, ona će se udati za njegova gospodara i tako od kurtizane postati udana žena, i to ne supruga makroa, već bogatog čovjeka. No kako će se ispostaviti da je ona izgubljena kći Magdalijena bogatog Ondarda od Auguste koju će otac na kraju sretno pronaći, taj joj brak sa starim i neprivlačnim Ugom i nije potreban, osim na razini zapleta komedije čija žanrovska pravila moraju biti zadovoljena, pa Pometov trud mora uroditi plodom i Tudešak mora dobiti Lauru. Što se Laure tiče, njezina sudbina u nekom drugom književnom žanru i ne bi bila sretna, jer se na kraju mora odreći ljubavi, koja je u komediji, iako vrlo diskretno, ipak označena kao iskrena. No Držić nije zaokupljen pitanjem

odnosa braka i ljubavi, temom koja će zaokupljati onovremena Shakespeare-ova dramska djela. Ljudska sloboda za njega staje na pitanju odnosa između stranoga i našega, a brak je shvaćen tradicionalno, kao društveni ugovor. U ovoj komediji, iako se veći dio radnje upravo vrti oko ljubavnih odnosa koji se na kraju na ovaj ili onaj način raspleću brakom, odnos između toga dvoga nije tematiziran, već se sva kompleksnost ljudskih sudbina i osjećaja reducira u okviru žanrovskih konvencija sukladno kojima su likovi shematizirani, a njihovi osjećaji i osobine polarizirani u jednostavnoj shematici dobro – zlo, pošteno – pokvareno, rasipno – štedljivo, naivno – domišljato. Tako je i Laurina situacija, koja bi se u nekom drugom žanrovskom kontekstu, zabavljenom psihološkom karakterizacijom lika, realizirala kao tragična – Laura se naime mora odreći svoje stečene slobode koja uključuje i izbor partnera i postati suprugom ostarjelog bogataša i kćerkom čovjeka koji nam u komediji nije predstavljen kao žudeni otac – usustavljena u žanr komedije ipak čimbenik sretnog završetka. Dapače, ona je, kao što smo već napomenuli, dvostruki dobitnik. Na kraju predstave, za razliku od Pometa koji ostaje u svom svijetu služinčadi, sparen sa sebi društveno ravnom Petrunjelom, Laura (i udajom i pronalaskom oca) zadobiva novi društveni položaj kojim se uzdiže iznad socijalnoga statusa kurtizane.

U Držićevoj komediji Laura međutim nije samo stereotip kurtizane iz komedije dell'arte. Ona se iznad tog stereotipa uzdiže ne samo važnošću koja joj se u dramskom zapletu pridaje već i drugim svojim osobinama, ponajprije slobodom odlučivanja pri izboru partnera pri čemu se vodi emocijama, a ne ekonomskom nuždom koju joj nameće zanat. Ono što ju naročito izmješta iz stereotipa jest činjenica da nije podređena makrou. Čini se, dapače, da je ona svoj vlastiti makro, ako je suditi po njezinoj financijskoj neovisnosti koju vidimo kada pregovara sa Sadijem ili kada Maru može posuditi novac.

Takav lik Laure nije naravno realna preslika društvenoga položaja prostitutki na renesansnom Mediteranu, već proizvod zaigrane fantazije muškog uma koji slavi seksualno oslobođenu ženskost i moć koja iz toga proizlazi.⁴ Istina, kako na slučaju Ancone to dokumentira S. L. Fabijanec,⁵ ekonomski

⁴ Emocionalna ekonomija takve fantazije rezultirat će u kažnjavanju moći žene koja ugrožava muškarca u njegovoj muškosti. Naročito je to vidljivo u ambivalentnosti žanra film *noira*, u kojem, na narativnoj razini, žena za svoju prevlast nad muškarcem mora biti kažnjena, dok istovremeno trijumfira na emocionalnoj ravni, jer opsjednutost njome nadilazi samu smrt (usp. Žižek, *ibid.*).

⁵ Sabine Florence Fabijanec: *Slike prostitucije u Anconi u kasnom srednjem vijeku*. Ovom prilikom zahvaljujem dr. sc. Fabijanec što mi je dala na uvid svoje bilješke za predavanje

položaj prostitutki pokazuje da je u kasnom srednjem vijeku doista bilo prostitutki koje su bile i sposobne poslovne žene koje su mogle posuđivati klijenteli novac i znale ga obrtati. Fabijanec navodi i zapis o pozamašnom nasljeđu koje je jedna prostitutka iza sebe ostavila, pa bismo za Laurinu poslovnu vještinu kada pregovara s trgovcem Sadijem mogli naći potvrdu u arhivima toga vremena. Međutim, unatoč tim pojedinačnim sudbinama, stvarna slika društvenog položaja kurtizane ipak je bitno drugačija. Ona je socijalno eksploatirana, izvrgnuta različitim bolestima, zarazama te drugim oblicima zlostavljanja, ograničena u svojoj slobodi kretanja i odijevanja, ovisna o makrou, postajući tako njegovim bijelim robljem. Uz to, jednako je ponižavajuće što podliježe oštrim pravilima segregacije koja treba sanitizirati društveni prostor i zaštititi konvencije društveno kodificiranoga seksualnog ponašanja. Naime, kako izvori o prostituciji u renesansnoj Ferrari te u Veneciji⁶ navode, prostor grada je sanitiziran na taj način da je kretanje prostitutki gradom vrlo restriktivno, a u rimskim arhivima iz pravilnika iz 1543. doznajemo da se u Rimu čak kodificirao i način odijevanja kurtizane, tako da ih se i na taj način segregiralo.⁷ Sličnim restrikcijama bile su podvrgnute i prostitutke u kasnom srednjovjekovnom i renesansnom Dubrovniku.⁸ Takvim restrikcijama se dokida granica između privatnoga i javnoga, jer njihov osobni odabir odjeće ili prostora kretanja biva sankcioniran. Istovremeno, legislativna zaštita koju su one mogle očekivati od nasilnih mušterija ili makroa, ili pak medicinska zaštita, praktički ne postoje. One su tako svedene na bića nižega reda, reificirane svojim zanatom u objekte žudnje, ali i objekte simboličke razmjene. Tako one postaju poput svake druge robe koja se kupuje i prodaje, i nadmetanje oko njihove naklonosti bit će slično

6

održano 27. ožujka 2007. u Zlatnoj dvorani u organizaciji Hrvatskog instituta za povijest, u sekciji Klio, Društvo za povjesnicu žena u Hrvatskoj.

⁶ BBC Renaissance Secrets: <http://www.open2.net/renaissancesecrets/index.html>.

⁷ Postkolonijalna kritika nas uči da semiotika boje kože nije učinak biološke, već socijalne kodifikacije, odnosno kako to pokazuje sjajna Zora Neal Hurston u tekstu *Kako je to biti crna ja*, čovjek se ne rađa kao crnac, on takvim postaje kada ga društvo kao takvoga kodificira (v. također Frantz Fanon: *White Skin, Black Mask: Representation and Colonialism* i Homi Bhabha: *The Other Question*, Screen 24, November/December 1983, str. 18–36, gdje kaže: »Koža kao označitelj diskriminacije mora biti proizvedena ili procesuirana kao vidljiva.« (str. 31) Kod drugih tipova segregacija koje se, za razliku od rasne, ne mogu automatizirati, kod kojih podjela po biološkim karakteristikama nije moguća, ona se vrši putem nametnutih kodova poput žute zvijezde ili kodifikacije odijevanja.

⁸ Gordan Ravančić: *Javni prostor i okolica u kasnom srednjovjekovnom i renesansnom Dubrovniku*, »Anali Dubrovnik«, 38 (2000), 53–54.

onome oko marke automobila koju će muškarac voziti – one služe kao fetiš (u marksističkom značenju tog termina), dakle kao zalog simboličke razmjene između muškaraca koji se međusobno nadmeću u svom bogatstvu, virilnosti i društvenoj nadmoći. U slučaju ove komedije radi se o nadmetanju između mladosti (Maro) i bogatstva (Tudešak) te između Marove gosparske obijesti i Pometove domišljate sposobnosti da upravlja situacijom. No, još važnije, u konstelaciji odnosa između sudbina likova i njihove etničke pripadnosti, dolazi do izjednačenja pobjede vrline s našijenstvom (Maro je vraćen na svoj put, vrla i odana Pera dobila je svog Mara, Dundo Maroje svoj novac, a Pomet i Pera svoje nagrade). I mizanscena komedije sukladna je socijalnim konvencijama, pa je prostor Laurina kretanja ograničen; ona se pojavljuje tek na prozoru ili balkonu, a sve vanjske poslove za nju obavlja Petrunjela.

No Držićeva kurtizana Laura u mnogočemu ipak predstavlja iskorak u odnosu na stereotipni lik kurtizane iz komedije dell'arte. Neke od tih razlika pokazuje usporedba s barunicom Castelli, likom iz drame *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže. Barunica Castelli, koju gledamo očima Leonea koji će je na kraju drame i zaklati škarama, tipičan je amoralan lik u toj glembajevskoj drami o dvoličnosti, životinjskoj požudi i strasti, ali i pohlepi i proračunatosti. Uzmemo li u obzir i prozni tekst *Glembajevi*, dobivamo uvid u još jednu osobinu baruničinu. Njezin vitalizam i želja za senzualnim životnim užicima – od dodira svile na goljoj koži do okusa gorke čokolada u ustima – daje joj snage da krećući od usluga u jeftinim hotelima, dođe do titule barunice, a zatim i društvenog položaja koji joj osigurava brak s Glembayem. No taj društveni položaj i ta raskoš imaju visoku cijenu – stalno ekvilibriranje između vlastitog erotskog nagona i potrebe da se zadovolje građanske norme u braku s puno starijim suprugom. To ekvilibriranje će na kraju dovesti do padanja maski, financijskog kraha baruničinog te nasilne smrti.

Jednostavna usporedba između barunice Castelli i Držićeve Laure nije, dakako, moguća, jer riječ je o dvama žanrovski različitim tekstovima – komediji, čiji je žanrovski predložak u velikoj mjeri bila komedija dell'arte, te karakternoj drami. U prvoj se dakle pojavljuju stereotipni likovi, bez karakterne i psihološke motivacije, dok se druga, ona Krležina, u velikoj mjeri zasniva na tada aktualnom obrascu genealoškoga ciklusa, istražujući odnos između ekonomske i socijalne podloge u kojoj se likovi formiraju i njihovih životnih sudbina koje su genealoški determinirane. Lik barunice Castelli stoga je ipak jednoznačno motiviran lik; unatoč baruničinom »erotskoj inteligenciji« njezina osnovna motivacija želja je za lagodnijim životom i društvenim usponom, i sve je u njezinoj životnoj putanji, i društveni uspon i konačni pad te nasilna smrt, motivirano proračunatom igrom da se taj

status postigne i održi. S tog je aspekta Držićeva Laura bitno humanija. Naime, za razliku od Krležine potrebe da raskrinka barunicu Castelli kao moralno korumpiranu, socijalnu vampiricu, simbol hipokrizije i dvoličnosti onovremenoga građanskoga društva, Držić Lauru predstavlja kao jedan od elemenata fantazije renesansnog čovjeka koji teži užitku i svoj objekt užitka obožava. Moguće je stoga postaviti jednostavnu opreku u odnosu pisca prema liku: Krleža svoj lik prezire, možda čak i mrzi; Držić prema svome osjeća simpatiju. Vjerojatno je to razlog zašto, iako stereotip, a ne psihološki iznijansirani lik, Laura je ipak lik kompleksniji nego što žanrovska zadanost pretpostavlja. Poput barunice Castelli i Laura, odnosno našijenka Mande, u Rimu se uzdigla ni iz čega, postavši najpoznatija kurtizana u velikome gradu, i stekavši tako određenu moć – mogućnost da sama odlučuje i bira kome će dati svoju 'ljubav'. No za razliku od barunice Castelli, o njoj ne dobivamo dojam kao o hladnoj i proračunatoj osobi, isključivo motiviranoj željom za posjedovanjem i užitkom – bilo materijalnim, bilo seksualnim. Naime, iako se u komadu o Lauri govori kao o zloj ženi, gledatelji je ne doživljavaju kao zlu. Naprotiv, ona izaziva određene simpatije i svojom inteligencijom (kada pregovara s trgovcem Sadijem), ali i svojom ljudskošću, kada dozvoli da je Maro prevari za 3000 dukata. Tako se Držićeva Laura otkriva kao lik potencijalno emotivne, čak i krhke osobnosti te se uzdiže iznad komičnoga stereotipa. Bez vlastitoga glasa, koji bi joj omogućio da artikulira svoje emocije, bez psihološke motivacije, ona naravno nije zaokruženi lik, ali je lik kod kojeg se barem sugeriraju neke ljudske dimenzije. Idealizirana na određeni način s obzirom na stvarnost profesije kojom se bavi, ta je Laura, uz Pometa, dominantan lik ove komedije.

Ona, međutim, nije lik kojem pripada tekst komedije. Svoj položaj moći ona neće moći artikulirati na Pometov način – ona nije subjekt koji kreira svoj metafizički prostor. Taj je prostor stvorio za nju muški Drugi. Ona je tek utjelovljenje muške fantazije i žudnje i po tome ona je tek semantički prazan prostor u koji se ta muška žudnja upisuje. (Prazan prostor zato što ona nije subjekt koji taj diskurs definira, već objekt njegove definicije koji izrasta na osnovi muški izmaštane ideje žene.) Ona dakle nije proizvod vlastitog jastva, već žudnje Drugoga. Unatoč tome, ili možda baš zbog toga, ona je središte moći zato što se silnice muške žudnje prelamaju preko nje kao objekta (fetiša) te žudnje. Uostalom, oko te žudnje se i vrti zaplet radnje.

Za semantizaciju lika Laure nije beznačajno ni to što se zove isto kao i ideal ženskosti i njezine tajnovitosti, žudnju za kojom sa stranice na stranicu, iz soneta u sonet ispisuje Petrarca u perversnoj ekonomiji žudnje u kojoj svoju nezadovoljenu (i nezadovoljivu) žudnju, jer nezadovoljenost žudnje

preduvjet je njezinoj opstojnosti⁹) razmjenjuje za poticaj da o tome piše. Ta sprega kreativnosti i mazohizma, pokazuje Gayatri Spivak u eseju *Žensko čitanje: Dante – Yeats*¹⁰ u kojem razmatra tradiciju kodifikacije ideala viteške ljubavi od rane renesanse do modernizma, temeljni je poticaj umjetnosti. Ona je karakteristična i za proizvodnju dominantne ideje ženskosti kojom je nadahnuta i koju stalno iznova obnavlja moderna eurocentrična umjetnost i kultura, i koja onda kao dominantna metafora, definira i ideju ženskosti u stvarnome životu.

No za razliku od nedostižne i tajnovite Laure koja postoji samo kao ideja, nastala iz dijaloga uma sa samim sobom, Laura, kurtizana, konkretna je inačica metafizičke fantazije. Ona naime nije proizvod muškoga uma koji zadovoljstvo nalazi u žudnji za nedostižnim, već erotske želje spojene s konzumerizmom. Laura je roba koja se kupuje i prodaje za novac; ali ona je i fetiš u igri muškog nadmetanja, zalog muške žudnje za prevlasti. Upravo po tome što je objekt žudnje, Laura ima moć. Tu moć daje joj činjenica što ona, iako postoji tek kroz pogled drugoga, pa se tek kroz njega realizira, u toj svojoj fetišizaciji ipak ima za renesansu karakterističnu moć individualne odluke i individualnoga izbora. Drugim riječima, sve do kraja predstave, kad žanrovska determiniranost odredi rasplet koji i nije sumjerljiv sa značajem samih likova, čini nam se da Laura ima mogućnost odluke i odabira.

Na tragu takvog čitanja zanimljivo je i dramsko rješenje koje je ponudio Ozren Prohić u recentnoj postavi *Dunda Maroja* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (2008). Koncipirajući izgled Laure prema poznatoj stilizaciji Marilyn Monroe kao fatalne žene u filmu *Niagara*,¹¹ na temelju koje Andy Warhol stvar pop-ikonu seksepilnosti, Prohić ostvaruje dvostruku intertekstualnu referencu. S jedne strane invokacija *Niagare* kao film *noire* priziva uporedbu Laure s fatalnom ženom Rose Loomis koju u filmu igra Marilyn Monroe. S druge strane Warholova pop-ikonizacija Marilyn slavije je oslobođene seksualnosti u opreci s puritanskom američkom re-

⁹ Lacan mehanizam proizvodnje žudnje temelji upravo na spoznaji nedostatka. Anatomska razlika između muškarca i žene stvara onda faličku anksioznost, paradoksalno kod muškarca, koji se boji gubitka svoje muške moći, drugim riječima svoje kastracije. Taj strah od kastracije motivira onda žudnju kao potrebu za nadoknadom nedostatka. Vidi Lacan, Jacques. 1977, *Écrits*, New York: W.W. Norton & Company Inc.

¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak »Finding Feminist Readings: Dante – Yeats« u *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, 1987, str. 15–30.

¹¹ Hathawayev film iz 1953. s Marilyn Monroe i Josephom Cottenom u glavnim ulogama.

striktivnošću. Ta seksualnost, putem ikonizacije i masovne replikacije – na serigrafijama, ali i na uporabnim predmetima poput majica ili šalica – ulazi u šezdesetima u praktički svaku američku kuću kao alternativa tadašnjim stereotipnim tematizacijama ženskosti.

Neupitno je da je Laura fatalna za Mara, jer je iskoristila njegovu naivnost i izvukla mu novac; za Maroja jer mu je zavela sina i navela ga da »spenda dukate«; za Peru, jer joj je preotela zaručnika. No ideja fatalnosti ide dalje od same moći zavodjenja. Fatalna žena je ona koja je opasna, moćna, neodoljiva, i koja ugrožava bit muškosti same. Zato mora biti kažnjena na razini fabule. Tako će njezina zloća u filmu *Niagara* dovesti na kraju do njezine smrti. Ali, iako na razini fabule, ona biva kažnjena zato što podriva autoritet muškosti i njime zaštićen patrijarhalni poredak, na simboličkoj razini ona će ipak trijumfirati. Nakon što joj okonča život, i tako se osveti zbog toga što je planirala njegovo ubojstvo, Rosein muž George neće se ipak osloboditi njezine fatalnosti. »Volio sam te, Rose, ti to znaš« njegove su posljednje riječi nad njezinim mrtvim tijelom. Na taj način Rose je fatalna ne samo po tome što je unesrećila njega; ona biva kažnjena zbog svoje oslobođene seksualnosti koja je čini objektom žudnje i kojom ugrožava cijeli društveni poredak zasnovan da strogoj kodifikaciji seksualnih normi i ponašanja. Ta činjenica da je fatalna žena prijetnja ne samo pojedincima već čitavom patrijarhalnom sustavu vrijednosti postaje tako implicitna u Prohićevoj postavi *Dunda Maroja* impersonacijom Laure kao Marilyn Monroe. Laura tako s jedne strane sugerira svijet vrijednosti drugačiji od tradicionalnih koje će zastupati »našijenci iz Dubrovnika« – prvenstveno Pera i njezina baba. S druge strane, stilizirana kao Warholova pop-art ikona iz šezdesetih, ona postaje znakom jednog nama koji smo živjeli u socijalističkoj Jugoslaviji tada novog svijeta – svijeta u kojem konzumerizam još ima demokratske značajke. Poput serigrafija i uporabnih predmeta pomoću kojih Warholova umjetnost izlazi iz muzeja i zbirki bogatih sakupljača i mecena umjetnosti i postaje dijelom potrošačkoga svijeta prosječnog čovjeka – njegove odjeće ili kućanskih predmeta, tako i seksipilna Prohićeve Laure/Marilyn silazi sa svoga balkona i postaje dijelom običnoga svijeta u kojemu vlada želja za čulnim užicima. Ona i dalje mora ostati nedostupnom, jer upravo je njezina nedostupnost preduvjet njezine ikoničnosti s obzirom na to da je nezadovoljivost žudnje uvjet njezina postojanja i obnavljanja, ali ona više nije nedostupna dama iz kule od bjelokosti viteškoga svijeta, već žena s ulice. Iako ikona, ona postaje masovni proizvod za opću potrošnju, pa tako lauristički kult biva demokratiziran i omasovljen.

Izvevši Lauru iz prostora njezinoga doma u grad, Prohić sugerira ne samo Laurinu običnost već i njezinu moć. Jer probijena nije samo ograničenost prostora njezina kretanja sugerirane u tekstu drame, mimetična s obzirom na običaje vremena u kojem je kurtizana Laura živjela nego i konvencije koje takva podjela prostora odražava. U gradu, Laura može trgovati, razgovarati, pa je tako tradicionalno sanitariziranje prostora na temelju binarnih opozicija privatno-javno narušeno.

Još jedna važna opozicija koju ova postava predstave propituje i ruši binarnost je rodni opozicija. Naime, dodijelivši ulogu Laure Liviju Badurini, stiliziravši ga kao vrlo privlačnu fatalnu ženu – Lauru, odnosno Marilyn Monroe u njezinom najseksapilnijem i najfatalnijem izdanju, Prohić se poigrava još jednim vidom društvenog ograničenja, onoga koje se pripisuje rodnim ulogama kao prirodnoj i stoga univerzalnoj zadanosti. Naime, prema Judith Butler,¹² upravo je transvestizam način da se dovede u pitanje rodni esencijalizam – shvaćanje da su i muškarci i žene sami po sebi definirani u svojoj različitosti – ne samo anatomske već i svojim instinktima i sposobnostima. Muškarci su tako ratnici, žene čuvarice ognjišta. Oni su istraživači, a žene njegovateljice. Muškarcima dakle pripada metafizički prostor, diskurzivnost u koju upisuju odlike i muškosti i ženskosti. Ženska domena je pak reprodukcija, čuvanje ognjišta i briga za umorne ratnike. Transvestizam, time što destabilizira binarnost rodni uloga dovodeći do njihova prekoračenja, pokazuje da su one zapravo samo kulturološka zadanost, a ne esencijalna kategorija spolnosti. Razigrana i majestozna Laura koju igra muškarac, s frizurama Marilyn Monroe, i ne bez njezina šarma, iako lišena teksta nije lišena moći. Možda je stoga upravo ona pravo muško (falus)¹³ ove predstave.

Ovom transpozicijom rodni predstava propituje definiranost uloga ne samo u njihovom esencijalizmu već i uzajamnoj dinamici. Sukladno Žižekvu čitanju Lacana, ekonomija muško-ženskih uloga je sljedeća: muškarac je uvijek po sebi i za sebe, težeći postignuću svoje esencije, svoj projiciranog jastva. Žena je uvijek maska, uvijek za drugoga – prazno mjesto koje je nemoguće definirati jer stalno izmiče fiksaciji značenja. Međutim, u takvoj

¹² Judith Butler: *Subversive Bodily Acts*, u: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1999, str. 101–181.

¹³ Termin se rabi u freudovsko/lacanovskom, ali i predpsihanalitičkom smislu, aludirajući istovremeno na simbol moći koji se pripisuje muškarcu u okviru patrijarhalne diskurzivnosti, ali i na pretpatrijarhalno značenje falusa u ritualima kao simbola životne energije koja pripada pojedincu bez obzira na spolnost.

razdijeljenosti rodni uloga u binarni sustav, prava ljubav je nemoguća. Stoga tek kada transvestizirana Laura, ravnopravni partner, koji nadilazi spone rodno joj propositane uloge, sposobna je i za pravu ljubav prema Maru.¹⁴

Scenografijom i kostimografijom predstava priziva doba i modu iz filмова Marilyn Monroe, ali i šezdesete godine kada su počeli naši prvi prekogranični izleti u Trst i fascinacija svim šarenilom koje je bilo svojevrsnom metonimijom »trulog Zapada«. Stoga dramaturginja predstave Sanja Ivić kaže: »Važan je odlazak u svijet, odlazak iz uske domaće sredine, odlazak u krajeve gdje nam se sve čini ljepšim i boljim nego kod kuće, i zato budite blagonakloni prema našijencima koji su se zatekli u Rimu jer oni nisu ništa lošiji od nas samih.«¹⁵ Naglasak na konzumerizmu (koji ponekad i opterećuje predstavu suvišnim detaljima – dovođenje starog Volkswagena, tzv. »bube«, na scenu, nekoliko scena s pražnjenjem polica u samoposluživanju itd.) te odabir glazbe, hijerarhijski subvertiraju ideološki ustroj komedije u vrednovanju naše – strano.

12

Naime, za Držića svijet nije bolje mjesto od domaće ognjišta. Naprotiv, i svijet je, kao i Dubrovnik sa svojim ljudima nahvao i nazbilj, korumpirano mjesto u kojem domaći čovjek, čovjek nazbilj, ne može doći do svog prostora slobode. Stoga Držićev društveno kondicionirani patriotizam ne dolazi do izražaja samo u prologu, u slikanju utopističkoga svijeta u kojem trijumfiraju ljudi nazbilj u usporedbi s ljudima nahvao, već i u opreci koja se u komediji ostvaruje jukstapozicijom između likova Petrunjele i Pere u odnosu prema Lauri. I Pera i Petrunjela tekst komedije sugerira (iako ne i Prohićeva predstava) našijenke su, a time i jednostavne, suzdržane i prirodne, za razliku od Laure, koja se svojim imenom i mjestom boravka deklarira kao strana, a čija je moć, sukladno njezinoj profesiji, upravo u njezinoj tjelesnosti. Kroz tu opreku Držić kao da već najavljuje opreku koja će biti karakteristična za našu književnost protorealizma i realizma (npr. Šenoa: Dora/ Klara, Kumičić: Olga/ Lina, Kovačić: Anica/ Laura), koji strano vezuju s tjelesnim, korumpiranim, demonskim, a naše domaće s andeoskim, nevinim, čistim. Zanimljivo je stoga da se na početku komedije spominje da je Laura našijenka Mande, da bi na kraju Pomet, vezujući je s Tudeškom, rekao: »I sad što imam činit nego poći sa svojijem gospodarom sinjori Lauri da Tudešak uzme Tudešku, a našijenci da uzimaju našijenke.«¹⁶ I tako, domaće trijumfira, nagrađeno

¹⁴ Usporedi Žižekovu interpretaciju »Plaćljive igre« u: Slavoj Žižek, *ibid.*

¹⁵ Sanja Ivić: *Samoposluživanje i drveni neboder*, <http://www.gavella.hr>.

¹⁶ Marin Držić: *Novela od Stanca, Skup, Dundo Maroje*, priredio Frano Čale, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 204.

zbog svoje vrline, a stranome (a tu je sada uključena i Laura) pripada svijet užitka, ali ne i moralnog trijumfa, jer oni morala i tako nemaju. I tako, u skladu sa zakonitostima žanra, sve dolazi na svoje mjesto. Svatko dobiva ono što mu pripada. A posljednja replika pripast će Pometu, koji će slaviti život i pravo na užitak te će, u skladu s svojim nadimkom »Trpeza«, najaviti: »A sad pođ'mo na posao: čekaju nas na večeru.«¹⁷

No bilo bi zanimljivo znati je li Držić doista mislio da komedijski *happy end* mora završiti tako da Laura pripadne Tudešku, podređujući novac tjelesnoj privlačnosti te opet postane samo kurtizana, teško je reći. Barem u jednom trenutku, njoj su pripisane daleko plemenitije osobine; spremna je popustiti Maru i pokazati svoje ljudsko lice. Taj pomak od manipulativnosti k ljudskosti čini je možda manje fatalnom, ali čini je svakako dominantnijom u dramskom smislu. Laura, za razliku od drugih likova koji su jednodimenzionalni, ima više lica, pa se po tome razlikuje od ostalih likova u komediji. Po tome je ona, da li možda uz Pometa, ili čak i više od njega, lik koji izlazi iz konvencija.

U ovoj komediji svatko nešto dobiva – Ugo Lauru, Pera Mara, Maro Perino nasljeđe, Dundo Maroje svoj novac, i tako komedija ne odstupa od žanrovskih načela. Konačno, dobiva i Laura. Kao što smo već rekli, ona zapravo može biti shvaćena kao najveća dobitnica. Naime, upravo je ona utjelovljenje socijalne fantazije, jer se za razliku od Pometa ona doista uzdiže u legitimnu suprugu i kćer, dakle nekoga tko sada potpada pod sasvim drugačije zakonske regulative i okvire od onih kojima su podvrgnute prostitutke. Ipak, razrješenje Laurine sudbine ostavlja nas malo razočaranima. Iako je možda upravo Laura kroz fantaziju o mogućnost društvene transgresije onaj Držićev subverzivni iskorak – netko tko može ugroziti i presložiti poredak, barem tako što će svoju fatalnost, svoju mogućnost da bude »kraljica od ljudi« pretvoriti u socijalni, ako već ne i u intimni uspjeh, kraj komedije je, s obzirom na Lauru, ipak svojevrsan antiklimaks. Naime, ta moćna žena, žena koja je i ostvarenje muške fantazije i prijetnja muškarcu u tradicionalnom sustavu vrijednosti time što biva gurnuta u tipično žensku ulogu na kraja komedije – brak s bogatim, ali nezanimljivim, muškarcem, gubi svoju vitalnost i svoju erotsku moć. Tako onaj rodni iskorak što ga je Laura predstavljala biva anuliran. Smjestivši radnju u doba konzumerizma, ali i mitologizacije Zapada, kada strano postaje ono žudeno, a domaće ono što se odbacuje kao nemaštovito, sivo i opresivno, ova izvedba revidira dr-

¹⁷ *Ibid.*, str. 205.

žičevsko-šenoinsko-kumičićevsku opreku naše – strano i postaje mjestom u kojem samodostatni lik Laure može trijumfirati. Šteta je stoga što kraj predstave, vraćajući je konvencijama komedije, devitalizira Lauru i svodi je u granice zadanih konvencija. Naime, žanrovski determinirana lepršava lakoća završetka ne zatvara sva pitanja koja je komedija otvorila. Može li Pera tako lako oprostiti Maru? I može li se Maro tako lako odreći Laure? No ako su odgovori na ova prva dva pitanja žanrovska determiniranost, treće ipak ostaje. Naime, može li se Laura, naročito transvestizirana Laura, tako lako vratiti u ulogu podređene žene koja više nije tvorac svoje sudbine, već pasivno prihvaća ono što joj se nudi? Ili Laura zaslužuje jedno drugačije čitanje Držića?

S u m m a r y

LAURA – A STEREOTYPE COURTESAN OR A SUBVERSIVE CHARACTER IN DRŽIĆ'S COMEDY *UNCLE MAROJE*?

14

Based on a stock character of a courtesane from Commedia dell'arte, Držić's Laura surpassed its limitations. She is intelligent, manipulative and able to stand up for herself. Though her fate is predetermined by the laws of the genre, her character is subversive to its ideological subtext. Therefore, the paper argues, Držić's Laura should be seen as an alternative to Pomet, since she is the only character in the play that destabilizes both gender and class stereotypes and progresses on the social ladder. To the fact that the character of Laura provokes new readings testifies recent Prohić's staging of the play in the Croatian National Theatre. Having assigned the role of Laura to the male actor Livio Badurina, the staging has provocatively challenged the traditional gender/genre limitations imposed on the conceptualization of her character. Yet, this choice is not arbitrary; the paper argued that the text provides for new possibilities of its staging.