

# TRADICIJOM PROMIŠLJENA SUVREMENOST: *ROBINJA* RANKE MESARIĆ

*Anamarija Žugić*

UDK: 821.163.42.09Lucić, H.-2  
821.163.42-2:792.2

Tema je rada novo čitanje i inscenacija *Robinje* Hanibala Lucića iz 2003. godine, nastala u suradnji Hvarškoga pučkog kazališta i redateljice Ranke Mesarić. U radu se analizira redateljičino čitanje *Robinje* kao priče o »ljubavnoj odgodi« koja podvlači temu traume i nasilja nad ženom. Rad propituje mogu li se pukim kraćenjem izvornika i pouzdanjem u ljepotu njegova izraza zaliječiti mjesta koja neupitno simboliziraju dominaciju patrijarhalnog i kupoprodajnog diskursa i zbog kojih ženski glas nema priliku posvjedočiti svoju traumu.

Ključne riječi: *Robinja* Hanibala Lucića; ambijentalno kazalište; Ranka Mesarić; svjedočenje; performativ; testimonijalna literatura; trauma

Kad se Ranka Mesarić početkom dvijetisućitih godina poduhvatila inscenacije Lucićeve *Robinje*, nastavljajući praksu Hvarškoga pučkog kazališta i njegujući specifičnu inspiraciju Marina Carića, suočila se s

neizbježnim asocijacijama na suvremenost.<sup>1</sup> Misao o ratnim iskustvima devedesetih godina dvadesetoga stoljeća, s naglaskom na, kao što u svojim privatnim zapisima nabraja, zarobljeništvo, poniženje i silovanje žena, vizura je koja se kao gotovo nužna nametnula redateljskom oblikovanju (Mesarić, 2003a).<sup>2</sup> Ipak, Ranka Mesarić, kao što piše u svojim bilješkama, takvom vizurom nije željela podvući paralelu s Lucićevom *Robinjom*. Naprotiv, ratno iskustvo žene željela je provesti – ako se taj postupak prema svojoj polifonoj strukturi usporedi s glazbenim oblikom – kao kontrapunkt, koji je redateljčinu viziju naposljetku više uokvirio u etimološke asocijacije nego u formalne značajke na kazalište preslikanoga glazbenog oblika fuge. Naime, dionica koja je trebala odmjerenom kontrapunktirati ideološki zastarjelim i danas opasnim interpretacijama Lucićeva djela kao glorifikacije junaštva i ratnih podviga, a u kojoj je žensko lice tek drugotna pojava preko koje se prevaljuje sva težina slave ili poraza, svoj je odgovor na sporna mjesta na koncu prešutila. Uzdajući se u terapijsku moć ambijenta, redateljica je u svojem čitanju *Robinje* namjerno ostavila brojne lakune na kritičnim mjestima koja su iziskivala jednako kritički odgovor te je zastala na jednoslojnoj interpretaciji i uvažavanju pojma fuge kao bijega, i to onoga koji donosi ugodu, ali i odgodu. Vrijednost toga pojma u ovome je kontekstu još veća razmotri li se fuga kao stručni termin iz psihologije koji opisuje disocijativni poremećaj izgubljenoga sjećanja, znanja i sposobnosti, amneziju koja nastaje uslijed velike traume ili stresa, a uzrokuje gubitak vlastitog identiteta i težnju k izgradnji novog, u novome prostoru. Gubitak sjećanja na pojedine epizode iz zarobljeništva upravo

---

<sup>1</sup> *Robinju* Hanibala Lucića Hvarsko pučko kazalište prvotno je igralo u režiji Marina Carića, a zatim ju je, nakon Carićeve smrti, 2003. godine ponovno prilagodila i režirala Ranka Mesarić. Predstavu u režiji i dramaturškoj obradi Ranke Mesarić premijerno su izveli hvarski amateri u sklopu Trećih sonetnih dana Hanibala Lucića, koji su se održali od 22. do 26. travnja 2003. godine na Hvaru.

<sup>2</sup> O *Robinji* Ranke Mesarić, s naglaskom na redateljčine bilješke, pisala je Lucija Ljubić (kojoj je redateljica prethodno ustupila svoj neobjavljeni rukopis) u radu *Lucićeva Robinja u hrvatskom kazalištu – pokušaj rekonstrukcije* (2012.).

je način na koji Robinja bježi od suočavanja s traumom, a redateljličino izostavljanje pojedinih izraza ili cijelih, uglavnom monoloških dionica u prilagodbi Lucićeva teksta za novu inscenaciju tu amneziju podupire umjesto da je razotkrije, opravdavajući bijeg od spornih mjesta u tekstu ljepotom i melodioznošću Lucićeva jezika.<sup>3</sup>

Uhvativši se u koštac s, kako navodi u razgovoru s Tinom Kolumbićem za *Slobodnu Dalmaciju*, »beznadnom statičnošću« izvornoga teksta (Mesarić, 2003c), koja bi se u suvremenim uprizorenjima mogla promatrati kao njegov nedostatak i anakronizam, redateljica ju je iskoristila kao gradivni element u preoblikovanju prostora i vremena svoje predstave, dopuštajući, ili čak namećući, bijeg iz užurbane svakodnevice – njezinom riječju – konzumerizma (Mesarić, 2003b) u otočki ambijent uske zajednice koja živi uz i kroz svoje kazalište. Već je Marin Carić Hvar prepoznao kao mjesto odgode, izvanvremensko utočište ambijentalnoga kazališta koje, njegujući ljepotu jezika te sirovu iskrenost glumačkog i gledateljskog sudioništva, uvijek iznova omogućuje katarzično i kontemplativno iskustvo. Hvarsko kazalište kao kontrapunkt suvremenim zbivanjima za Ranku Mesarić stoga je mjesto ljepote naspram tami koju je donio »minuli rat i mrak prevladavajuće dramaturgije«, utočište koje dopušta da se *Robinjina* prividna statičnost »kondenzira« i »rastvori« – drugim riječima, da se njezina prevladavajuća monologičnost skрати i preoblikuje u simbolom nabijene dijaloge (Mesarić, 2003a). Uključivši, unatoč skromnom budžetu, u svoju režiju »forske« pjesme, tanac,<sup>4</sup> raskošnu kostimografiju i

---

<sup>3</sup> Slično Ranki Mesarić, i Marin je Carić prethodno, kako navodi Lucija Ljubić, »prostor *Robinje* odredio kao prostor poimanja jezika«, a »junak te drame je jezik sâm u punoj svojoj ljepoti i poslije njega Lucić, njegov tvorac« (Ljubić, 2012: 92). Ljepoti jezika kao, prema Mesarić, jednoj od »opsesija« Hanibala Lucića kojoj se priklanja Carić, Mesarić nekritički pridodaje i ljepotu žene, nalazeći u toj drugoj opsesiji neupitno »lijepu priču ljubavne odgode« (Mesarić, 2003b).

<sup>4</sup> To su, po redoslijedu izvođenja: *Dva paša* – forski tanac (na harmonici izvodi Ivica Tomičić); *Žilju moj pribili* – forski pučki napjev, zapisao ga je u Brusju

scenografiju<sup>5</sup> sa simboličnom freskom i agavama,<sup>6</sup> Ranka Mesarić željela je očuvati autohtonost i senzibilitet družine i ambijenta, pretpostavljajući tako prostor izvedbe, njegovo gotovo magijsko djelovanje, osobit optimizam i usmjerenost k budućnosti problematičnoj osnovi koju Lucić preuzima iz tradicije i koja je još razvidna u suvremenosti.

Opravdanje Robinjina i Derenčinova odnosa i dramskog obrata u suvremenosti, koje je trebalo omogućiti interpretaciju njihova odnosa kao iskrene i nesebične ljubavi, redateljica je pokušala izvesti izbacivanjem dijelova teksta »jakog, gotovo brutalnog patrijarhalnog naboja, vezanih uz pravo na posjedovanje« (Mesarić, 2003a). Te je dijelove, točnije rečeno, »odlučila u [našoj] izvedbi *izbjeći* [istaknula A. Ž.]« (Mesarić, 2003a), vjerujući da se njihovim izmještanjem odnos ljubavnika istom pretvara u ljubavni diskurs odgode, takoreći ideal platonski neopipljive, apstraktne ljubavi naspram materijalizmu i sveopćem konzumerizmu današnjice. U tom smislu izbjegao se i dostojan kontrapunkt traumi ratnoga stradanja, otmice i mogućega silovanja koja se u Lucićevu tekstu nesumnjivo provlači u iščekivanju da se razotkrije, dok je od formalnih postupaka fuge, kao što se u uvodu naznačilo, ostalo tek ime, *omen* bijega. Okretom k bijegu stoga se nesvjesno podupire dominantni oksimoron – »diskurs šutnje« o traumi i patrijarhatu, u želji da ga se tim činom izbriše, umjesto da ga se otvoreno problematizira.

Bijeg u idilični ambijent Hvara, u koji se preselilo i mjesto radnje *Robinje*, uz izbacivanje patrijarhalnih monologa koji podupiru osudu Robinje i, kao što Mesarić navodi u razgovoru s Kolumbićem, »deplasiranih

---

Ljubo Stipišić (pjevu Marinko Jurić, Prosper Miličić i Visko Zaninović) i *Htj prijat ovi dar* – skladatelj Tomislav Domančić (pjeva družina).

<sup>5</sup> Kostimografkinja: Doris Kristić. Nadalje, majstor rasvjete: Mili Zaninović; koreografkinja: Mirjana Kolumbić. Uloge: *Robinja* – Veronika Mlinac, *Derenčin* – Marinko Jurić, *Gusar* – Ralf-Jacky Milatić, *Pera* – Vinka Sedlar, *Mara* – Maja Budrović, *Anica* – Tanja Miličić, *Knez* – Prošper Miličić, *Vlastelin* – Milan Lakoš, *Matijaš* – Toni Barišić, *Pučani* – Visko Zaninović, Šime Miličić i Ivica Tomičić.

<sup>6</sup> Štapova agave dosjetio se i obradio ih Ivica Tomičić-Tajnikov.

hvalospjeva Dubrovniku« (Mesarić, 2003c) te uz minimalnu aktualizaciju akcenata, ishitreno su nastojali pružiti terapijski učinak osobnoj i kolektivnoj traumi, manipulirajući interpretativnim okvirima drame, kao što je Derenčin izmanipulirao tijek i oblik Robinjina svjedočanstva. Iako se trauma plemenito pokušala izliječiti plamenom voštanice na sceni kao simbolom nade ili pak cvijetom agave koji simbolizira »porod ljepote« iz tame ratnih zbivanja,<sup>7</sup> taj porod u tekstu, koliko se god Lucićev predložak kratio, neprestano implicira vrijeme »nakon«; posttraumatsko stanje represije i djelomičnoga gubitka pamćenja, a time i vrijeme same traume koju predstava paradoksalno potiskivanjem pokušava izliječiti. No, bez tematiziranja, odnosno prikazivanja vremena traume, pravi se porod ljepote, koji podrazumijeva prihvaćanje traume, regeneraciju i reintegraciju u zajednicu, ni ne može postići. Traumi, slijedeći misao Shoshane Felman, stoga treba dati autoritet: sposobnost da se artikulira i prenese tako da se prevede iz privatnog u javno (Felman, 2007: 18) jer »ono što treba saslušati na sudu«, navodi Felman, »upravo je ono što se ne može izreći pravnim jezikom« (Felman, 2007: 14).

Isto tako, izbacivanje problematičnih replika ili jezičnih formula koje simboliziraju trgovački i juridički diskurs ne mijenja činjenicu teksta da se, izuzme li se standardna alegorijska interpretacija, na prostoru trga, žena kao javno dobro mora opravdavati za svoju traumu i to kupcu koji je, k tome, njezin naoko idiličan ljubavnik. No, ni sve formule ni oblici zastarjelih patrijarhalnih dionica nisu se dosljedno zaobišli, pa se već na početku prerađena dramskoga teksta raspravlja o Robinjinu izručenju i njezinu »posvajanju«. Nisu se preradili niti izbacili, primjerice, stihovi, u kojima se ljubavno osvajanje žene još uvijek promatra kao stjecanje materijalne dobiti: »vridnu stvar doteći / Nije moć inako negli se poteći« (Mesarić, 2003d: 2). Izbacili su se, pak, biblijski citati u monologu kojima

---

<sup>7</sup> Agava kao grč. agauós – plemenit i sjajan, uzvišen. »Nakon godina rasta, agava cvjeta samo jedanput. Iz njezina središta izrasta dugi štap s cvijetom na vrhu. Smisao agave je u porodu ljepote« (Mesarić, 2003b).

Derenčin osuđuje Robinju zbog njezine oholosti, to jest suzdržanosti pred njezovim nastupom. Ispit predbračne nevinosti, odnosno svjedočenje pred prurušenim Derenčinom, kao i pučki govor sluškinja o biljegu na plahti budućih supružnika, naprotiv, vjerno su preneseni, tek uz poneka kraćenja, no ne i uz promjenu dominantne kupoprodajne i robovlasničke perspektive. Istodobno, Robinjini su se monolozi umnogome skratili, detalji njezina iskustva i rukavci slobodnih misli njezina svjedočanstva uklonili su se kako bi odgovarali dijalogičnom ritmu koji diktira ispitivač-ljubavnik, a statičnost mizanscene i neizgovorene riječi Robinje pokušali su se nadomjestiti pantomimskom igrom štapova u drugome planu, koju su predvodili likovi predstavnici puka i gusari.

Ljubavna idiličnost kakvu priželjkuje redateljica možda se i mogla dostići da je, kako je govoreći o Lucićevoj *Robinji* u kontekstu nacionalističke opsesije slobodom zaključio Slobodan Prosperov Novak, drama završila u trenutku Derenčinova dolaska (Novak, 1976: 197). No, umjesto simboličkoga ljubavnog sjedinjenja, veća je preokupacija izvorne drame ipak proces uvjetnog oslobođenja i svjedočenja, ili, kako će zaključiti Dubravka Dulibić-Paljar na temelju istraživanja Slobodana Prosperova Novaka, Shakespeareov prijepor oko »koncepta predbračne nevinosti« te ideologizacija prostora ženskoga tijela i tjelesnosti (Dulibić-Paljar, 2012: 112). Robinja je tijekom drame u svakome trenutku podložna određenoj vrsti ispitivanja, bilo da se, kao što je pisao Goran Pavlič, radi o »nesretnome« (*infelicity*) odnosno hinjenom performativu (Pavlič, 2012: 109) – kojemu je stvarnosni potencijal dokinuo Derenčin svojim prurušavanjem u trgovca, iznevjeravajući tako četvrtu točku performativnog ugovora o iskrenosti namjere – bilo da se taj pravno nevaljani istražni postupak posredstvom sluškinjine priče, odnosno trača, zamijeni za voajersko zagledavanje publike u Robinjin himen. Upravo je ta vrsta eksplicitnoga naturalističkog ispitivanja nevinosti uvjetovana zahtjevom nekadašnje Lucićeve publike, koji se u suvremenosti režije Ranke Mesarić ne pokušava opravdati nikako drukčije nego kao gotovo humorističan

rudiment pučkoga govora i znatiželje. Publika stoga istodobno postaje i nastavkom Derenčinova *falusa*, produžetkom njegove sudačke muškosti, ali i porotom koju je mladić potkupio kao i Robinjine otimače te koja zajedno s njim čeka da se ispuni njegova narcistička potreba za čistoćom ljubavnice. Simbolički prostor igre otočkog ambijenta u tom se smislu ne koristi kako bi se kontempliralo nad sumnjivom tradicijom pučkoga zadiranja u žensku intimu nego se u njega tek bježi; patrijarhalne i pučke misli serviraju se u svoj svojoj plošnosti, s očekivanjem da će ih magijski prostor igre izliječiti, a kulturna i jezična autohtonost ambijenta opravdati kao vlastiti artefakt.

Upravo u jeku Domovinskoga rata, devedesetih se godina, kao što primjećuje Andrea Zlatar Violić, javio i teorijski interes za analizu svjedočenja (Zlatar, 2004: 165), koje se diferencira između testimonijalne literature, odnosno literarno oblikovane ispovijesti i ispovijedi koja nosi status događaja. Svjedočenje traume u svakom je slučaju podložno narativnim strategijama koje se uvjetuju naglašenom apelativnom funkcijom kao prvom točkom testimonijalnog ugovora. No, svjedočiti ne znači samo pripovijedati nego, kako ističu Andrea Zlatar Violić i Renata Jambrešić Kirin prema Shoshani Felman, »i obvezati se, i obvezati druge pripovijedanjem: preuzeti odgovornost – govorom – za povijest ili za istinu jednog događaja, za nešto što, po definiciji nadilazi osobno jer ima opću vrijednost i posljedice« (Jambrešić Kirin, 1999: 27; Zlatar, 2012: 164). Amnezija koja se nerijetko javlja kao posljedica izražene traume pritom, kao što prema Judith L. Herman ističe Jane Kilby, nije zaboravljena povijest nego je prekid u povijesnom iskustvu, povijest koja se opire sjećanju i ne može se asimilirati (Kilby, 2007: 27). Terapeutski proces reintegracije u sredinu nakon traumatskog doživljaja vrši se demistifikacijom prošlog iskustva tako da se protojezik traume supstituira jezikom pripovijedanja. No, kao što na tragu nizozemskog teoretičara Ernsta van Alphenaa zaključuje Natka Badurina, analizirajući tri primjera svjedočanstava logorašica nakon Drugoga svjetskog rata, pripovijedanje iskustva otežano je zbog nejasne predodžbe

pripovjedača o vlastitoj aktancijalnoj ulozi i zbog poremećene perspektive uloga u zločinu i podjeli odgovornosti (Badurina, 2007: 36). Pomaknuta perspektiva i bezizraznost traume ne javlja se samo kao simptom post-traumatskoga poremećaja žrtve nasilja nego i kao »prosudbeno sljepilo« porote ili suda u sudnici o kojemu govori Shoshana Felman, a koje »nesvjesno odražava i replicira sljepilo svojstveno kulturi i savjesti kada se radi o traumi. Pojavljuje se obrazac u kojemu suđenje, iako s jedne strane pokušava stati na kraj traumi, s druge nesmotreno iz nje radi predstavu. Tako suđenje i ne znajući ponavlja traumu, iznova postavljaajući njezine strukture« (Felman, 2007: 16).

Robinja Ranke Mesarić još uvijek je izložena u nekoliko spomenutih vrsta ispitivanja, u kojima je sljepilo prosudbe toliko distorzirano da kao mjerilo traume uzima status himena – ako je mrlja na plahti poslije tjelesnog združenja s Derenčinom prisutna, svijetla budućnost je otvorena, trauma je izliječena ili – još bolje – nikada je zapravo nije ni bilo.<sup>8</sup> Robinjino svjedočanstvo nije čak ni sudski nego tek trgovački, kupoprodajni postupak, u kojemu smjer narativnih strategija pripovijedanja ne određuje sama trauma nego isključivo Derenčin kao slušatelj i kupac. Terapeutska funkcija Robinjina ionako krnjeg, a sada još dodatno skraćenog ispovjednog monologa zamijenila se provjerom ispravnosti robe ili potvrdom da garancija na »vridnu stvar« nije istekla. Umjesto da Robinja svjedočanstvom javno zatraži zadovoljštinu za svoje iskustvo, Derenčin je taj koji ispitivanjem traži zadovoljštinu za trud i veliki napor s kojim se susreo prilikom dugotrajne potrage za Robinjom. Kao što zaključuje Dubravka Dulibić-Paljar, *Robinja* nije samo ljubavna priča ili priča o slobodi naroda i njegova teritorija. To je priča o ratnim podvizima, glorificiranje maskulinog junaštva u kojemu je žensko stradanje nusproizvod (Dulibić-Paljar, 2012: 109); ona je opsesija Hrvata slobodom, koju spominje Prosperov Novak, kroz povijest

---

<sup>8</sup> S druge strane, redateljica u svojim bilješkama kritički promatra patrijarhalno poimanje ženske nevinosti pozivajući se na »himensko« tumačenje *Robinje* iz pera Slobodana Prosperova Novaka (Mesarić, 2003a).



nedostupnom (Novak, 1976: 188), prema kojoj je žuđeni teritorij domovine uvijek suveren, a teritorij ženskoga tijela varljiv, nepovjerljiv i tuđ.

Shoshana Felman istaknula je da se zločin povijesti na teritoriju bivše Jugoslavije sastojao i od rodnog ubojstva i od samoga zločina genocida i od popratnoga nasilja usmjerenog protiv žena, pridodajući tako etničkome zločinu masakra i etničkoga čišćenja prvi put i spolni zločin sustavnog i kolektivnoga silovanja (Felman, 2007: 26). Privatna, osobna trauma prepoznala se kao javno, kolektivno iskustvo i obrnuto. Ranka Mesarić Robinjinu je osobnu traumu također prepoznala kao analogon suvremenim ženskim stradanjima, no dok sud, nastavlja Felman, osigurava pozornicu na kojoj će se odigrati svjedočanstvo i »pomaže da do izražaja dođe ono što je povijesno bilo 'bezizrazno'« (Felman, 2007: 26), pozornica Ranke Mesarić ostaje gluhojima za svjedočanstva optuženika i tužitelja, tražeći izlaz tek u romantičnome *happy-endu*. Testimonijalni ugovor *Robinje* Ranke Mesarić nije zasnovan na zakletvi na istinu nego na zakletvi da će se udati. Njezino svjedočanstvo nije korak prema pravnoj, povijesnoj i duhovnoj slobodi dokle god Derenčin, neovisno o drugim izostavljenim monolozima, i dalje tvrdi: »moja rič« prije njezine slobode – slobode da bira između otimača i otkupitelja, da i dalje bude predmet trgovine, a njezina ženskost i nevinost miraz u bračnome ugovoru.

Robinja Ranke Mesarić pokazuje znakove proživljene traume, ali nije dosljedna u njezinu iskazivanju. Rascijepljenost njezina identiteta na vrijeme prije i poslije traume sugerira se različitim redateljskim postupcima i bilješkama koje, primjerice, otkrivaju značajan naglasak na trenutak kada Robinja prvi put nakon dugo vremena ugleda civilizirani svijet kao na početak njezina procesa reintegracije u zajednicu. Rasap njezine ionako labilne ličnosti koja se gradila na hrabrosti i ostavštini oca te patronatu kralja očituje se u činu svjedočanstva, koje je u suvremenoj varijanti kraćenjem gotovo izgubilo svu literarnu oblikovanost i koje neprestano fluktuirala između srama, jada i želje za smrću kao dokaza o nemogućnosti terapijskog razrješenja, reintegracije i demistifikacije traume s jedne te

tvrdog i ponosnog sjećanja na identitet iz prošlosti s druge strane. Proces autorefleksije sugerira se redateljskim uputama o prisjećanju, gledanju »unutra«, što se manifestira žmirenjem, vidnom tjelesnom koncentracijom i pokretima tijela na vertikalnoj osi iz defenzivnog čučnja u ponosni stav. Ograč kojim je Derenčin pokriva Robinja prihvaća ili odbija, ili joj pak sam pada u trenucima između stava poniženosti i podložnosti te samosvijesti i samodostatnosti.

Ipak, koliko je god samostalnosti Robinja pokazala u tom kratkom činu svjedočenja, koje je na prijevaru naivno prihvatila kao dio valjanoga sudskoga postupka, tvrdeći kako bi bio grijeh ne reći sve kada se pita s iskrenom namjerom – onom četvrtom točkom performativnog akta – svoj povratak u zajednicu nije sama iscertala nego ga je svojom patnjom tek izmolila od pučkog, vlastelinskog i ljubavničkog suda. Takvom je sudu to vrednija što je više pretrpjela, a tijelom ostala neokaljana, dok bi za pretrpljen zločin silovanja ispaštala jednako kao i za nevjeru. Umjesto da joj je sud, pa makar tako krnji, omogućio pozornicu na kojoj će posvjedočiti svoje iskustvo i iscijeliti ga, ona je, kako sugerira tekst, »tužice« tek »na stranu stavila« i, k tome, postala vlastelinova »dužnica« (Mesarić, 2003d: 15).<sup>9</sup> Sud koji sudi traumu kriterijima vlastitog strukturalnog nesvjesnog, hineći suosjećanje radi preispisivanja povijesne istine i prozivajući žrtvu kojoj prividno omogućuje terapiju svojim dužnikom, kao i ljubav koja još uvijek trži i očekuje povjerenje i predanost netom nakon proživljene traume, lako su ugasiva voštanica u dubini mizanscene. Testimonijalni ugovor zasnovan na obećanju braka između žrtve i suosjećajnoga primatelja dokazuje primjedbu Natke Badurine da je represivni aparat najdjelotvorniji kada prikriva svoje lice i preuzima oblik koji mu daje familijaran izgled (Badurina, 2007: 36). Činom vjenčanja izvršena je konačna prijevara i prisilna reintegracija pod krinkom voljnoga ljubavnog sjedinjenja – »čudesna priča o *odgodi* [istaknula A. Ž.]«, kako se u tisku pisalo (Mesarić, 2003c),

---

<sup>9</sup> Taj stih u varijanti Ranke Mesarić ne izgovara Pera nego upravo Derenčin.

kao uživanju u ljepoti jezika i strpljivosti dvoje ljubavnika postaje priča o odgodi pravde za Robinjinu traumu. »A opet«, reći će Felman, »zakon ne nudi nikakvo krajnje iskupljenje i nikakav konačni sudnji dan. 'Pravda je', piše Levinas, 'uvijek revizija pravde i očekivanje bolje pravde'. Sudnji dan je i konkretan (pojedinačan, politički, povijesni) i osuđen na to da ostane povijesno, vječno *odgođen* [istaknula A. Ž.]« (Felman, 2007: 32).

## LITERATURA

- Badurina, Natka. 2007. »O literarnosti svjedočenja: Pincherle, Rupel, Mezorana«. *Treća 9/2*. 33-49.
- Dulibić-Paljar, Dubravka. 2012. »Kritička recepcija Robinje Hanibala Lucića od 1869. do 2011«. *Croatica et Slavica Iadertina* 8/1. 99-116.
- Felman, Shoshana. 2007. *Pravno nesvjesno. Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*. Zagreb. Deltakont.
- Jambrešić Kirin, Renata. 1999. *Svjedočenja o Domovinskom ratu i izbjeglištvu: književnoteorijski i kulturnoantropološki aspekti*. Doktorski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. 269 str.
- Kilby, Jane. 2007. »Oslobađanje sjećanja, politika traume i povijest«. *Treća 9/2*. 23-32.
- Ljubić, Lucija. 2012. »Lucićeva *Robinja* u hrvatskom kazalištu – pokušaj rekonstrukcije«. *Dani Hvarškoga kazališta: Hvar – književnost i kazalište*. Ur. Jelčić, Dubravko; Senker, Boris; Glunčić-Bužančić, Vinka. Zagreb – Split. HAZU – Književni krug. 73-98.
- Mesarić, Ranka. 2003a. *Bilješke*. Zagreb. Rukopis.
- Mesarić, Ranka. 2003b. *Hvarsko pučko kazalište*. Programska knjižica. Vis. Hrvatski sabor kulture.
- Mesarić, Ranka. 2003c. »Čudesna priča odgode. Razgovor s redateljicom Rankom Mesarić uz premijeru Lucićeve *Robinje* u okviru Sonetnih dana na Hvaru«. *Slobodna Dalmacija*. 25. travnja 2003.
- Mesarić, Ranka. 2003d. *Robinja*. Zagreb. Redateljska knjiga.

- Novak, Slobodan Prosperov. 1976. »Hrvatske dramske robinje«. *Dani Hvarskog kazališta: Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Ur. Fotez, Marko et al. Split. Čakavski sabor. 185-204.
- Pavlić, Goran. 2012. »O Robinjinom robovanju«. *Dani Hvarskoga kazališta: Hvar – književnost i kazalište*. Ur. Jelčić, Dubravko; Senker, Boris; Glunčić-Bužančić, Vinka. Zagreb – Split. HAZU – Književni krug. 99-114.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb. Ljevak.

THE TRADITIONAL IN THE CONTEMPORARY:  
*THE SLAVE GIRL* BY RANKA MESARIĆ

*A b s t r a c t*

The subject of this paper is new reading and stage setting of *The Slave Girl* by Hanibal Lucić in 2003, produced by Hvar Public Theatre and a director Ranka Mesarić. The paper analyzes the director's reading of *The Slave Girl* as a story about »love delay« which subsumes the themes of trauma and violence against women. The paper questions whether it is possible by shortening the original script and relying on the beauty of its expression to heal the spots that clearly symbolize the dominance of the patriarchal and trade discourses and due to which the female voice does not have the chance to witness its trauma. Furthermore, it is analyzed whether the setting of the play in Hvar's ambient, that figures as the surreal homeland refuge, could enable the rehabilitation, i.e. whether the »delay« is indeed the point of contemplation and healing or just an escape from the suppressed trauma.

Key words: *The Slave Girl* by Hanibal Lucić; ambiental theatre; Ranka Mesarić; witnessing; performative; testimonial literature; trauma