

## IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Kristina GRGIĆ (Zagreb – Filozofski fakultet)

# ANTIPETRARKIZAM I DE(KON)STRUKCIJA PASTORALE U *GORKOJ ARKADIJI* SHAKESPEAREA I DRŽIĆA

UDK 821.111–2.09Shakespeare,W.  
821.163.42–209Držić,M.

Žanr pastore, koji svoj procvat doživljava u renesansi, našao je mjesto i u opusima Držića i Shakespearea, iako je kod obojice autora doživio znatne izmjene. Analiza i usporedba dviju pastoralnih komedija, Shakespeareove komedije *Kako vam drago* i Držićeve *Grižule*, opravdana i često isticanom pripadnošću njihovih djela manirističkoj poetici, otkriva slične strategije uz pomoć kojih oba dramska teksta na tipično maniristički način transformiraju već pomalo istrošenu literarnu konvenciju pastore. Ne samo da u njima pastoralni *locus amoenus* prestaje biti idealizirani prostor »zlatnog doba« i načela ugode nego se i ljubavna poezija, kao nerazdvojni dio pastoralno-petrarkističkog kompleksa, podvrgava antipetrarkističkoj kritici, koja postaje i važno uporište manirističke de(kon)strukcije pastore. Kritika petrarkističke poezije kao literarne značenjske prakse postaje oblik osporavanja referencijalnosti i same poezije i jezika općenito i istovremeno daje naslutiti da su ljubavni odnosi ustupili mjesto Girardovoj »mimetičkoj žudnji«, kao ambivalentnom odnosu ljubavi i zavisti prema objektu-uzoru vlastite žudnje. Rušenjem povjerenja u alegoriju ljubavi destabilizira se ne samo otprije narušeni odnos između zbilje i fikcije u ovim pastoralnim komedijama nego i mjesto i funkcija Držićeve i Shakespeareove pastore u kulturnoj gramatici renesansnog društva.

151

## UVOD: PASTORALA – S ONU STRANU NAČELA UGODE?

U povijesti književnosti razdoblje renesanse često se opisuje kao mjesto procvata pastoralnog žanra te se pojava pastore smatra znakom pripadnosti određene književnosti toj epohi (Pavličić, 1983: str. 73). I Držić i Shakespeare posežu za žanrom pastoralne drame, iako će ju obojica autora radikalno preispitati, pa će se ona često pojaviti u hibridnom obliku kao pastoralna komedija.<sup>1</sup> Pri tome se pastorela ne destabilizira isključivo kao istrošena lite-

---

<sup>1</sup> O Shakespeareovu i Držićevu odnosu prema žanru pastore u svjetlu poetike manirizma, osobito o njihovu propitivanju odnosa zbilje i fikcije, usp. Pavličić, 1988.

rarna konvencija nego se propituje i njezin cjelokupni značenjski kompleks, kao i njezino mjesto u kulturnoj gramatici renesansnog društva.

Prije negoli se odgovori na pitanje na koji način Držić i Shakespeare destabiliziraju pastoralni žanr, potrebno je promotriti temeljne okvire unutar kojih on egzistira kao dio renesansne književne proizvodnje. Tradicionalnu definiciju i funkciju pastoralne komedije na primjeru Shakespearea nudi Northrop Frye, nazivajući je dramom »zelenog svijeta«, u kojem prostor šume kao pastoralni *locus amoenus* simbolizira »prirodno društvo«, odnosno zlatno doba kao izvorni oblik ljudskog društva (Frye, 1965: str. 141). Takva utopijska projekcija s jedne strane uspostavlja alegorijsku vezu sa svijetom stvarnosti, gdje Fryeovo »prirodno« društvo postaje idealizirana refleksija stvarnih društvenih odnosa, a s druge strane upućuje na moguće frejdovsko tumačenje pastorale: šuma ili »zeleni svijet« postaje mjesto u kojem načelo ugone potiskuje načelo stvarnosti. Po Fryeu, načelo ugone koje dominira pastoralnom komedijom prije svega je erosko (ibid., str. 74); ljubav na taj način postaje temeljni pastoralni motiv, najčešće izražen petrarkističkim ljubavnim diskursom. Pastoralna komedija utemeljena je na mitu o obnavljanju života, koji podrijetlo vuče iz rituala proslave buđenja prirode, za koji je važna i simbolička prisutnost žene kao »obnavljateljice« života (ibid., str. 85). Preveden na jezik društvenih odnosa, on postaje mit o uspostavljanju novog društva. Međutim, takav naizgled slobodan prostor kojim dominira načelo ugone u konačnici se podređuje društvenom poretku načela stvarnosti: alegorijsko tumačenje pastorale pretvara taj žanr u puku mimezu stvarnih društvenih odnosa, odnosno tek kopiju (iako ružičastu) postojećeg svijeta.<sup>2</sup>

Cilj je ovog rada pokazati na koji se način pastorale Držića i Shakespearea odbijaju uklopiti u tradicionalnu definiciju tog žanra. Strategija antipetrarkizma, koja se susreće u Shakespeareovoj pastoralnoj komediji *Kako vam drago* i u Držićevoj *Grižuli*, postaje sredstvo propitivanja mita o romantičnoj ljubavi kao temelju pastoralnog »zlatnog doba« i istovremeno negira dihotomiju načelo stvarnosti/načelo ugone, u kojoj se drugo načelo podređuje prvom, kao što se i pastoralna kao mimeza društvenog poretka podređuje svom »originalu«. De(kon)strukcijom ideala romantične ljubavi pastoralna se kreće u mračnijem smjeru, s onu stranu načela ugone, u kojem umjesto ljubavi vlada Girardova mimetička žudnja, čije intenziviranje prijeti potpunim raspadom društvenog poretka te i sam petrarkistički diskurs,

<sup>2</sup> U engleskoj književnosti renesanse alegorijski potencijal pastoralnog žanra prisvojen je u kultu kraljice Elizabete, čime pastoralna, skupa s petrarkističkom poezijom, i doslovno dobiva društveno i političko značenje. Usp. Montrose, 2007.

kao književni označitelj ljubavne žudnje, gubi referencijalnu vrijednost i tek ukazuje na vlastitu diferenciju (*différance*) na temelju koje i može imati označiteljsku funkciju u odnosu na ljubav kao svoje označeno, ali i njezinu trajnu odgodu. Takav arkadijski prostor gubi jednoznačnost idealizirane utopije i postaje, prema riječima Jana Kotta, »gorka Arkadija« (Kott, 1994: str. 237). Antipetrarkistička strategija ne upućuje, međutim, samo na krizu lirske konvencije nego i na krizu značenjske prakse jezika kao temelja Simboličkog. Simbolički se poredak dodatno destabilizira kroz figure dvojništva: antropomorfnoga u *Kako vam drago* i tekstualnoga u *Grižuli*, koje s jedne strane postaju izazov simboličkom poretku kao izraz »žudnje za imaginarnim« i kao ono što se u njemu marginalizira i prešućuje (Zivković, 2000: str. 126–127), a s druge strane postaju metatekstualna i metateatarska strategija kojom se pastoralni dramski tekst odupire vlastitu statusu drugoga u odnosu na stvarnost.

### »JA SAM LAŽNIJI OD PRISEGA KOJE SE POLAŽU PRI VINU«: KRIZA OZNAČAVANJA U *KAKO VAM DRAGO*

153

Površinska struktura komada *Kako vam drago* odgovara Fryeovu tročlanom obrascu pastoralne komedije. Na početku komedije na snazi je vladavina »nerazumnog zakona« (engl. *irrational law*), koji pripada svijetu dvora i čiji je nositelj Frederick, »ljubomorni tiranin« koji je protjerao brata i prisvojio njegov posjed. Sljedeća je etapa u strukturi komedije odlazak u Ardensku šumu kao »zeleni svijet« prirode u kojem se nakon niza transformacija identiteta razrješava konflikt i poražava načelo nerazumnoga zakona. Treći i posljednji korak jest uspostava novoga društvenog poretka, simboliziranog činom vjenčanja kao obreda uspostavljanja socijalnog identiteta (Frye, 1965: str. 75).

Međutim, Ardenska šuma ne odgovara tradicionalnom opisu »zelenoga svijeta« u kojem čovjek ponovno uspostavlja vezu s prirodom narušenu njegovim ulaskom u kulturu. Ona isprva podsjeća na Sherwoodsku šumu, u kojoj bjegunci »žive kao drevni engleski Robin Hood« (I, 1, str. 923), i doziva u sjećanje ovidijevsko zlatno doba. Ipak, dihotomija kultura/priroda,<sup>3</sup> koja se

<sup>3</sup> Dihotomija kultura/priroda asocira i na drugu dihotomiju: muško/žensko, kao temeljni binarni par patrijarhalnog diskursa, u kojem kultura simbolizira muško obuzdavanje »neobuzdane« ženske prirode. Na ovoj će dihotomiji kontroverzno inzistirati Camile Paglia

isprva uspostavlja kao dihotomija dvor/Ardenska šuma, nije jednoznačna. Ardenska šuma, kao Fryeov »zeleni svijet«, nije mjesto čovjekova iskona u koji se može vratiti i odbaciti sve taloge kulture. Da je čovjek kao biće kulture već stvoren u jeziku i u njegovu simboličkom poretku te jedino kao takav i može ući u prostor šume, odnosno prirode, pokazuju i riječi prognanog Vojvode. Samospoznaja do koje Vojvoda želi doći u kontaktu s prirodom, koja prestaje biti isključivo mjesto ugone i u kojoj bi zima i hladnoća trebale biti čovjekovi savjetnici koji ga uče njegovoj pravoj biti (»Ovo su savjetnici / koji me osjetno uvjeravaju u ono što jesam«, II, 1, str. 945), iskazuje se rječnikom ljudske kulture. Vojvoda želi pronaći »jezike u drveću, propovijedi u stijenama, / knjige u hitrim potocima« (II, 1, str. 945).<sup>4</sup> Njegove riječi, koje evociraju jezik kao temeljnu oznaku čovjekove upisanosti u simbolički prostor kulture, pokušavaju prirodu upisati u kulturnu značenjsku praksu. Odmah nakon Vojvodina nostalgичnog govora, koji još uvijek sadrži tragove vjere u čovjekovu iskonsku vezu s prirodom, pojavom motiva lova u raspravu o prirodi uvlači se diskurs nasilja i vlasničkih odnosa. Prognani dvorjani u Ardenskoj šumi love jelene, koje Vojvoda naziva »rođenim žiteljima ovoga samotna grada«,<sup>5</sup> dok melankolični Jacques optužuje prognanike da su gori uzurpatori i od Fredericka, jer nezakonito prisvajaju prostor koji prirodno

154

(Paglia, 2001), a njezino će shvaćanje androgenosti kao sinteze ovih dvaju načela biti važno za tumačenje Rosalindina lika. Ta dihotomija također priziva asocijaciju na brak kao zaključni čin pastoralne komedije i simbol uspostavljanja novog društvenog poretka. Priroda bi u ovom pojmovnom paru označavala »zakon parenja«, koji još ne poznaje zabranu incesta, a kultura bi značila uspostavu braka kao društvene regulacijske prakse (Lacan, 2002a: str. 185).

<sup>4</sup> Traženje »jezika u drveću« i »knjiga u hitrim potocima«, kao izraz renesansne vjere u postojanje svijeta kao velikog teksta koji se može dešifrirati i neprestano interpretirati (Foucault, 2002: str. 53), u ovoj »gorkoj Arkadiji« dovedeno je u sumnju, što je sukladno Foucaultovu tumačenju krize renesansne episteme. Epistema, kojom on naziva mrežu odnosa između riječi i stvari, krovni je pojam koji ujedinjuje diskurzivne prakse jedne epohe. Foucault upravo u Shakespeareovo vrijeme (kao primjer navodi Cervantesova *Don Quijotea*) smješta granicu između renesanse episteme, koja se temelji na sličnosti i vjeri da jezik može dosegnuti bit stvari, drugim riječima, da postoji čvrsta veza između znaka i označenog (ibid., str. 59), i klasicističke, u kojoj ovaj odnos ostaje isključivo u polju reprezentacije te ne postoji mogućnost dosizanja »autohtonog smisla stvari« (ibid., str. 84). Iako je Foucault kasnije napustio ovaj pojam, promjene koje on uočava u odnosu između riječi i stvari i shvaćanju reprezentacije na prijelazu iz renesansne u klasicističku epistemu čine se relevantnima za analizu Shakespeareove »antipastorale«, kao i njegova antipetrarkizma, odnosno Rosalindine kritike Orlandove poezije. Znakovito je da Orlando ide korak dalje od pokušaja čitanja »knjige prirode« i svoju poeziju ispisuje po drveću, pokušavajući nadodati svoj tekst na tvorevine prirode (ibid., str. 4).

<sup>5</sup> U engleskom izvorniku stoji »burghers«. Ova riječ možda jasnije ocrtava mrežu društvenih odnosa kroz koju Vojvoda promatra Ardensku šumu.

pripada životinjama (II, 1, str. 947). Bogata je značenjem i ekonomska metafora koju Jacques rabi da bi opisao nasmrt ranjenog jelena, nazivajući ga »propalim bijednikom u stečaju« (II, 1, str. 947), uspoređujući njegov gubitak života s gubitkom imovine.<sup>6</sup> Kapitalistički vlasnički odnosi vladaju i u svijetu pastira, u kojemu su oni otuđeni od produkata svoga rada i gdje Corin, kao figura starog pastira, izlazi iz »vlasničkih odnosa« književne konvencije i postaje najamnik svoga gospodara (»ja sam pastir u drugoga čovjeka, / i ne strižem runa koja napasam«, II, 4, str. 955). Konačno, i sama Rosalinda ulazi u vlasnički odnos i kupuje posjed Corinova gospodara (Kott, 1974: str. 279). Međutim, njezina je transakcija moguća isključivo stoga što ona u nju stupa kao muškarac, Ganimed, a to njezinu kupovinu zapravo čini nezakonitom.

Drugim riječima, u Ardenskoj je šumi, kao pastoralnom prostoru slobode i načela ugode, počela vladavina načela stvarnosti. Esencijalne ljudske prirode, simbolizirane pozivanjem na Adama, kojoj bi se u ovom prostoru trebalo vratiti, pa barem i kroz tjelesnu patnju, Vojvodinu »Adamovu kaznu« (II, 1, 5, str. 945), nema. Binarna opozicija dvor/šuma, odnosno kultura/priroda, prestaje funkcionirati, jer ljudi »nose dvor u sebi« – ne postoji mogućnost izlaska iz simboličkog prostora društva u koji su upisani od trenutka kada su izgovorili prvu riječ. Znakovita time postaje i kritika jezika kao značenjske društvene prakse u obliku antipetrarkizma, odnosno Rosalindina ismijavanja Orlandove ljubavne poezije. Kritika petrarkističkog ljubavnog diskursa se usmjerava, osim na istrošenu i okamenjenu pjesničku konvenciju, i na petrarkizam kao literarnu značenjsku praksu. U ovom se okviru petrarkizam može tumačiti kao označitelj čije bi označeno trebala biti Girardova »istinska ljubav« (Girard, 2004: str. 36), koja bi, prevedena na Fryeov jezik pastorale, trebala značiti »prirodnu« ljubav dvoje mladih, oko čije se veze kristalizira novo, »slobodno« društvo. Međutim, antipetrarkistička kritika upozorava na to da, s jedne strane, petrarkizam kao ljubavni diskurs ne može nikada dosegnuti ljubav kao svoje označeno, a s druge strane da »istinske ljubavi« kao odgođene prisutnosti niti nema.

<sup>6</sup> Druga ekonomska metafora, koja se javlja kasnije i u kojoj Rosalinda savjetuje Febu, upozoravajući je na kratkotrajnost njene privlačnosti, da se što prije »proda«, jer nije »za svaku tržnicu« (III, 5, str. 994), privući će Girardovu pozornost. On u ovoj usporedbi jasno vidi očitovanje mimetičke žudnje, jer se i tržišni odnosi, po njegovu shvaćanju, ne temelje na razumskim odlukama, već na načelu imitacije i »mimetičke igre« (Girard, 2004: str. 102). U tom svjetlu društveni odnosi prestaju simbolizirati pobjedu kulture i razuma nad neobuzdanom prirodom i upućuju na potencijalno nasilje inherentno njihovoj gramatici.

Kao označitelj i kao dio jezične značenjske prakse, Orlando petrarckizam jedino može upozoriti na svoju diferenciju (*différance*), po kojoj njegovo značenje ovisi tek o razlikovnoj mreži jezika i, istovremeno, na neprestanoj odgodi »istinske ljubavi« čiju prisutnost reprezentira (Derrida, 1991a: str. 61). Orlando 'dodavanje' poezije kao kulturne tvorevine na stabla postaje čin nasilja nad njom, što se može naslutiti iz Jacquesove kritike: »Ja vas molim da više *ne kvarite stabla* pišući ljubavne pjesme po njihovoj kori«, (III, 2, str. 978, istaknula K. G.). Istovremeno je on sam kao autor takva »lažnog galopiranja stihova« (III, 2, 111, str. 972) neiskren izražavatelj ljubavne žudnje, odnosno njezin nerepresentativni »označitelj« u gramatici ljubavnih odnosa – njegov izgled ne izražava ljubavnu patnju od koje navodno vene: nema »ispijeno lice«, »upale oči i kolobare oko očiju«, »nerazgovorljiv duh«, »zapuštenu bradu«; dapače, njegova »besprijekorna odjeća« nagovješćuje da »više ljubi sebe nego što slični ljubitelja ikoga dugoga«<sup>7</sup> (III, 2, str. 983). Istina, Orlando je donekle svjestan svoje nevještosti s jezikom.<sup>8</sup> Međutim, ni njegova dana riječ nije valjana: »kune se krasnim prisegama, i krasno ih krši« (III, 4, str. 991); a upravo na danoj riječi temelji se institucija braka i simboličkog poretka i »kada se krši, ne samo da se čitav svijet uzruja, zgraža, nego to i donosi posljedice, htjeli mi to ili ne« (Lacan, 1978: str. 2). Njegova isprazna i ispražnjena poezija nije tek rušenje mitova o »istinskoj ljubavi« već dovodi u pitanje brak kao instituciju legitimiranja žudnje u simboličkom poretku, ali i simbolički poredak sam. Prevedena u društveni poredak elizabetinske Engleske, kritika pastoralno-petrarkističkog diskursa, kojim se alegorijski izražavao odnos kraljice i njezinih podanika kao intiman odnos ljubavi (Montrose, 2007: str. 192), dovodi u pitanje i mogućnost reprezentacije uopće i njezino prisvajanje za legitimaciju društvenog poretka. U tom se svjetlu i svečana završnica, u kojoj bi čin Orlando i Rosalindina vjenčanja trebao značiti njihov ulazak u simbolički poredak, ne može isključivo tumačiti kao njegova afirmacija, pa prema tome ni afirmacija elizabetinskog društvenog poretka. Tom vjenčanju prethodi sličan čin, u kojem je institucija braka, a osobito legitimnost Orlando i Rosalindina braka, već dovedena u pita-

<sup>7</sup> Međutim, Orlando narcisoidnost, po Girardovu tumačenju mimetičke žudnje i ljubavi prema samom sebi, jednako je lažna kao i njegova poezija.

<sup>8</sup> Na početku drugog prizora trećeg čina, govoreći o vlastitim stihovima, osporava izražajnu i referencijalnu vrijednost svoje poezije nazivajući Rosalindu »neizrecivom« (III, 2, str. 968). Kasnije, u razgovoru s Rosalindom kao Ganimedom, na njezino pitanje: »Ali jeste li toliko zaljubljeni koliko govore vaši stihovi?« odgovorit će: »Ni stih ni pamet *ne može izraziti* koliko« (III, 2, str. 984, istaknula K. G.).

nje. Riječ je o njihovu lažnom (odnosno, nevaljanom) vjenčanju u kojem se Orlando ženi Rosalindom kao Ganimedom (IV, 1, str. 1003–1007), koje Kott naziva ritualom na »krhkoj granici između karnevala i bogohulstva« (Kott, 1999: str. 167).

Rosalindin antipetrarkizam, međutim, ne samo da upućuje na nemogućnost »apsolutne referencijalnosti« petrarkizma i na njegovu trajnu odgodu, otkrivajući diskurzivne temelje petrarkističke poezije, već naslućuje da »istinska« ljubav kao »transcendentalno označeno« ovog diskursa i ne postoji. U neprestanom slijedu odgoda, jedina žudnja o kojoj se može govoriti postaje Girardova »mimetička žudnja«, kao deesencijalizirana i decentrirana žudnja koja postoji tek u svome transferu na drugoga, uzora i posrednika čiju žudnju želimo oponašati (Girard, 2004: str. 42). U ovom ključu Orlando loše »petrarkiziranje« otkriva da njegova žudnja nastaje tek na temelju uzora, žudnje drugoga, kojeg u ovom slučaju predstavljaju njegovi književni uzori i prethodnici (ibid., str. 72). On želi žudjeti za Rosalindom na isti način na koji pjesnici žude za svojim »gospama«, što ga čini tek imitatorom, a ne zaljubljenikom.

Girard smatra da se u *Kako vam drago* mimetička žudnja javlja tek fragmentarno, jer je apsorpira žanr pastorale kao »antitragički svijet *par excellence*« (Girard, 2004: str. 98), koji ne dopušta da se ona otvoreno očituje. Osim u zanemarenoj ulozi Rosalindina i Orlando oca, od kojih je jedan mrtav, a drugi odsutan (ibid., str. 94), kao Fryeovih arhetipskih prepreka za ostvarivanje ljubavne žudnje mladih, fragmente mimetičke žudnje on nalazi u dvjema epizodama: u sceni na početku *Kako vam drago* u kojoj Frederick pokušava »zapaliti vatru« mimetičkog rivalstva u Celiji (I, 3, str. 939) te u sceni u kojoj se uspostavlja ljubavni trokut Feba / Silvije / Rosalinda-Ganimed (III, 5, str. 992–997).

Rosalindino i Celijino zajedništvo, koje traje još od djetinjstva, prema Girardu predstavlja plodno tlo za mimetičku žudnju (Girard, 2004: str. 92). Njihovo zajedništvo opisano je Celijinim riječima: »Skupa smo uvijek spavale, / ustajale u isti čas, učile, igrale se, skupa jele, / i kamo god smo išle, kao Junonini labudovi, / stalno smo išle u paru i nerazdvojne« (I, 3, str. 941). Također, ona kasnije govori Rosalindi: »ti i ja [smo] jedno« (I, 3, str. 942). Posljednje riječi evociraju odnos dvojništva između Rosalinde i Celie, koji ih povezuje ljubavlju koja je gorljivija nego »prirodna sestrinska veza« (I, 2, str. 937). Ljubav koja je jača od sestrinske može se tumačiti kao lezbijska (Paglia, 2001: str. 156), ali i kao dvojnički odnos Imaginarnog koje prethodi uključivanju u simbolički poredak. Stoga Frederickove riječi, kojima on u kćeri pokušava izazvati kompleks inferiornosti (Girard, 2004: str. 93) kako

bi u njoj probudio mržnju prema Rosalindi, upozoravajući je: »ona te lišava dobra glasa,<sup>9</sup> / pokazat ćeš se sjajnije i divnije ćeš izgledati / kad ona ode« (I, 3, str. 941), kao da žele inducirati psihomahiju imaginarnog odnosa, unutarnji sukob ega koji se projicira na drugoga/dvojnika koji se doživljava kao prijetnja (Barzilai, 1999: str. 98, 106). Budući da se Celia pokazuje imunom na »mimetičku pošast« (Girard, 2004: str. 94), imaginarni se nasilni odnos ne realizira. Čak ni pokušaji Rosalinde kao »dijabolične zavodnice« (ibid., str. 93) da uvuče Celiju u ljubavni trokut mimetičke žudnje, navodeći je da se zaljubi u Orlanda zato što ga i sama Rosalinda voli,<sup>10</sup> ne uspijevaju.

Osim Rosalinde i Celije, mimetičko rivalstvo između sestara i braće javlja se u i drugim dvama slučajevima koje Girard ne navodi. Riječ je prije svega o odnosu između Fredericka i njegova starijega brata, Vojvode, s obzirom na to da njegovo progonstvo vlastita brata predstavlja čin mimetičkog rivalstva *par excellence* u kojem jedan brat doslovno zaposjeda mjesto drugoga. Ovom se odnosu, ipak, ne daje puno prostora u samoj radnji, jer on funkcionira kao okvir: na samom je početku bratski odnos narušen, da bi se na kraju Frederick pokajao i vratio krunu »svojem prognanom bratu« (V, 4, str. 1027). Sličan odnos bratskog rivalstva javlja se i u Oliverovu odnosu prema Orlandu, u kojem također vlada suparništvo kao odnos imaginarnog modusa (Lacan, 1978: str. 5), gdje se drugi – brat – doživljava kao prijetnja vlastitu jastvu. Koliko je njegova mržnja prema bratu pred-razumska i pred-simbolička, ilustriraju i Oliverove riječi: »[...] jer moja duša – *ali ne znam zašto* – ništa ne mrzi više od njega« (I, 1, str. 925, istaknula K. G.). Oliverovo uspostavljanje vlastita identiteta, koje ovisi o poražavanju i ponižavanju njegova brata, evocira dijalektiku odnosa gospodara i roba (Lacan, 1978: str. 5) – on svoje vlastito plemstvo smatra mogućim tek ako ga zaniječe bratu i drži ga »kao seljaka kod kuće« (I, 1, str. 919). No budući da, prema Girardu, pastoralni žanr gasi svaku iskricu mimetičke žudnje, i taj se odnos završava pomirbom – Orlandovim spašavanjem brata i njegovim obraćenjem.

Drugi fragment koji navodi Girard kao marginalno (Girard, 2004: str. 100) očitovanje mimetičke žudnje jest ljubavni trokut Feba / Silvije / Rosalinda – Ganimed, u kojem se također može nazreti dijalektika odnosa gospodar – rob: Febina se ljubav prema samoj sebi (engl. *self-love*) hrani Silvijevim vlastitim ponižavanjem. U začaranom krugu žudnje koja se uvija u

<sup>9</sup> U engleskom izvorniku stoji »she robs thee of thy name«. Ova rečenica kroz motiv uzurpiranja vlastita imena daje naslutiti da imaginarno dvojništvo znači opasnost simboličkom poretku unutar kojeg Celija i dobiva svoje ime.

<sup>10</sup> »[...] a ti ga ljubi zato što ga ja ljubim« (I, 3, str. 939).



sebe (ibid., str. 101), Febin narcizam nije neposredna, u sebi utemeljena ljubav prema sebi, nego je posredovana Silvijevom žudnjom, drugim riječima, tek je imitacija njegove žudnje. Taj odnos eksplicira Rosalinda: »Ne laska njoj njezino zrcalo, nego vi, / i ona iz vas vidi samu sebe skladnijom / nego što je može ijedna njezina crta pokazati« (III, 5, str. 994). Motiv zrcala naglašava imaginarnu prirodu Febine žudnje, koja, iako je naizgled narcisoidna, dakle žudnja za samom sobom, postaje tek žudnja drugoga (Barzilai, 1999: str. 97). Feba se, međutim, zaljubljuje u Rosalindu kao Ganimeda upravo zbog toga što joj on/ona otvoreno izražava mržnju. Istovremeno i prijetnja Febinomu vlastitom kultu, ona postaje i uzor postojanije ljubavi prema sebi koji želi nasljedovati (Girard, 1993: str. 102).

Imaginarni modus, kao mjesto pred-simboličke i pred-subjektne identifikacije jastva, naznačen je upotrebom motiva oka kao neprepoznavanja i (fiktivnoga) uspostavljanja ega u zrcalnom odrazu (Lacan, 2002: str. 178). Taj se odnos dodatno komplicira kad pogled drugoga zamijeni vlastiti zrcalni odraz, odnosno kada jedina garancija identiteta postaje vlastiti odraz u očima stranaca (Kott, 1974: str. 270), na što i aludira Rosalinda u gore navedenoj replici upućenoj Febi. Motiv oka javlja se već u prvom činu, u kojem Celia pokušava razuvjeriti Orlando da ne započinje borbu s Charlesom, Frederickovim hrvačem: »[...] da *sami sebe vidite svojim očima* ili da sami sebe upoznate svojom prosudbom, strah od vaše pustolovine savjetovao bi vam neki ujednačeniji pothvat« (I, 2, str. 933, istaknula K. G.). Orlando ipak ne odustaje od borbe – vjerovati da sebe vidim kako se vidim jest iluzija svijesti (Lacan, 1986: str. 90). U svijetu imaginarnog modusa u kojem je samospoznaja tek fikcija, samo ludaci vjeruju da je njihov vlastiti zrcalni odraz jamac nepovredivog identiteta.<sup>11</sup>

Ni Rosalindina ljubav nije »imuna« na mimetičku žudnju. Promatrajući prizor između Silvija i Febe, njezin »skopički« užitek hrani »apetit njenoga oka« (Lacan, 1986: str. 125), vlastitu žudnju: »Prizor s ljubavnicima hrani one koji su zaljubljeni« (III, 4, str. 991). Užitek u gledanju navodi je da od promatračice postane glumica u »njihovu komadu«. Međutim, apetit oka nije lako zadovoljiti: ono, »puno pohlepe«, lako postaje ispunjeno zavišću

<sup>11</sup> Duhovito je to naznačeno u svadi koju su zapodjeli Orlando i Jacques, osobito u Orlandovoj parodiji mita o Narcisu:

JACQUES: Na moju vjeru, tražio sam neku ludu kad sam našao vas.

ORLANDO: Taj se utopio u potoku. Samo se nadvirite pa ćete ga vidjeti.

JACQUES: Ondje ću vidjeti svoj vlastiti lik.

ORLANDO: Koji držim da je *ili luda, ili ništica*. (II, 2, str. 979–980, istaknula K. G.)

(Lacan, 1986: str. 125). Orlando s pravom girardovskom zavišću reagira na ljubavnu sreću svoga brata: »Ali, oh, kako je to gorko, gledati sreću kroz oči drugoga čovjeka! Zbog toga ću sutra toliko više biti na vrhuncu tuge u srcu, koliko budem mislio da je moj brat sretan da je dobio ono što želi« (V, 2, str. 1021). Najsugestivnije su, ipak, Febine riječi kojima se brani od Silvijevih optužbi da su njezine oči »ubojice« (»Ti kažeš da ubojstvo leži u mojim očima«, III, 5, str. 993). Pritom ponovno nailazimo na kritiku petrarkizma: Feba se poigrava Silvijevom »literarnom« ljubavnom patnjom i realiziranom petrarkističkom metaforom: »Sada pokaži ranu koje ti je moje oko zadalo« (III, 5, str. 993). Ona time ujedno niječe opasnost skopičke žudnje u kojoj zavist »zloga oka« uistinu i može donijeti smrt (Lacan, 1986: str. 126). Brani li ona time, međutim, tek fikciju vlastita narcizma (čiji mit i završava nasilno, Narcisovom smrću)? Naposljetku, motiv oka i fikcije identiteta u imaginarnom modusu javlja se i na samom kraju *Kako vam drago*, u trenutku razrješenja radnje, koje ovisi o istinitosti pogleda. Pogodbena fraza »ako je vjerovati vidu« ponavlja se tri puta (V, 4, str. 1032) i tek njezino ispunjenje omogućuje uspostavu braka i legitimaciju poretka. Mogućnost neprepoznavanja kao latentna prijetnja ove pogodbe ipak ostaje otvorena.<sup>12</sup>

160

Međutim, Girard tvrdi da romantična iluzija pastoralnog žanra ne dopušta otkrivanje prave prirode ljubavne žudnje, koja nije ništa drugo do mimetička žudnja, odnosno žudnja drugoga. Vrhunac takva skrivanja vidi u sceni Rosalindina zavodenja Orlanda, u kojem njezina muška maska Ganimeda proizvodi neprestano odgađanje žudnje, čime se izbjegava razočaranje koje bi nastupilo njezinim ispunjenjem. Temelj pastoralne iluzije jest neprestano odgađanje prisutnosti, kao odgađanje »strašne istine«, barem do spuštanja zastora (Girard, 2004: str. 98–99). Girard rabi identičnu sintagmu »odgode prisutnosti« koju Derrida rabi za diferenciju jezika, a koja se može primijeniti i na petrarkizam kao značenjsku praksu. Međutim, dok je za Girarda neprestana odgoda, iako iluzija, načelo stabilizacije pastoralnog žanra te on smatra da taj žanr uspijeva barem privremeno obuzdati mimetičku žudnju, odgoda u derridaovskoj analizi petrarkističkog diskursa ukazuje na nemogućnost takva obuzdavanja i krizu značenja ljubavnog diskursa. Samim tim se i sklapanje braka kao društveno prihvatljivo reguliranje Erosa i kao temelj uspostave Fryeova novoga društva (Frye, 1965: str. 82) pokazuje upitnim.

<sup>12</sup> Legitimnost braka kao komičnog razrješenja dodatno se destabilizira u kontekstu Shakespeareova kazališta, u kojem ova pogodba razotkriva teatarsku iluziju *Kako vam drago* – vidu se tu doista ne može vjerovati, jer se iza ženskog lika krije tijelo glumca-mladića (Lupić, 2007: str. 240).

Izazov simboličkom društvenom poretku i braku kao njegovoj regulacijskoj instituciji pojavljuje se i u liku Rosalinde i dvojništva s njezinim alter-egom, Ganimedom. Ovo dvojništvo dovodi u pitanje stabilan rodni identitet i njegovo značenje unutar simboličkih i kulturnih praksi elizabetinskog društva (Paglia, 2001: str. 151; Lupić, 2007: str. 224). Također, drugi tipovi dvojništva, inherentni samoj prirodi kazališne izvedbe, destabiliziraju stabilne rodne odnose i simboličke reprezentacijske prakse: dvojništvo dramskog teksta i njegove izvedbe te dvojništvo glumca i lika. Pri tome je taj odnos dodatno opterećen u kazalištu Shakespeareova doba, u kojem su sve uloge igrali muškarci, pa su tako i Rosalindin lik glumili mladići. Ovo je osobito naglašeno u epilogu *Kako vam drago*, u kojem glumac koji glumi Rosalindu skida masku teatarske iluzije u pogodbenoj rečenici: »Da sam ja žensko« (V, 4, str. 1035).<sup>13</sup> Proces neprestanog udvajanja nastavlja se i dalje. Javlja se i pitanje vremenskog dvojništva: kazališne izvedbe u Shakespeareovo doba, u kojima sve uloge glume muškarci, i kasnijih izvedbi, u kojima ulogu Rosalinde dobivaju žene, čime se mijenjaju implikacije njezina transvestizma.

U analizi Jana Kotta, kao i Camille Paglia, dvojnost se promatra sa stanovišta androginije. Pri tome nije važno u kojem se smjeru kreće inverzija spolova – je li Rosalinda djevojka koja glumi mladića ili je riječ o mladom glumcu koji glumi djevojku. Kod oboje autora androgin se povezuje s iskonom. Za Kotta je mit o androginu ne samo arhetip ujedinjenja muških i ženskih elemenata nego i znak pomirbe svih suprotnosti (Kott, 1974: str. 290) i kao takav postaje neodvojiv od platonističkog i arkadijskog mita o izgubljenom raju u kojem nije bilo podjele na muško i žensko. U njegovu tumačenju komada *Kako vam drago* postaje prava maniristička pastorala, koja apsorpira naslijeđeni arkadijski mit, da bi ga potom parodirala i stvorila novu Arkadiju (ibid., str. 292).

Na sličan način Paglia korijene androginije nalazi u alkemijskom »kame-nu mudrosti«, koji ujedinjuje elemente muškog i ženskog (Paglia, 2001: str. 153). Rosalinda, djevojka-mladić i protejska figura, oplemenjena hibridnošću spolnoga identiteta, postaje *anthropos* ili usavršeni čovjek alkemije (ibid., str. 162). Iako se na kraju odriče vlastita protejstva i činom vjenčanja ponovno

<sup>13</sup> Razotkrivanje iluzije javlja se i prije, u Himenejevu blagoslovu Rosalindina i Orlandova braka. U izvornom tekstu iz 1623. nalazile su se zamjenice muškoga roda, od kojih je jedna kasnije zamijenjena ženskim (u hrvatskom prijevodu: »Njezinu ruku s rukom onog spoji«, V, 4, str. 1031, istaknula K. G.). Usp. Lupić, 2007: str. 235.

uspostavlja rodnu i »heteroseksualnu normalnost« (ibid., 163), njezina dvojnička figura izmiče čvrsto zadanim granicama, otkrivajući »tečnu prirodu modernih rodova i identiteta« (ibid., str. 151).

Dvojnička figura Rosalinda–Ganimed podrijetlo vuče iz renesansnih figura plautovskih blizanaca, koji su u komediji *Na tri kralja* raznospolni, dok se u liku Rosalinde–Ganimeda ujedanjuju (ibid., str. 155). Tragovi izvornog blizanaštva prisutni su u Orlandoj replici na kraju *Kako vam drago* kada on za Ganimeda kaže: »[...] Prvi put kad sam ga uopće vidio, / pomislio sam da je brat vaše kćeri« (V, 4, str. 1028). Figura Ganimeda kao Rosalindina »drugog ja« (Paglia, 2001: str. 154) i kao lik Jupiterova paža u kojeg je bio zaljubljen postaje nositeljem homoerotskih konotacija<sup>14</sup> (Kott, 1974: str. 268) i već time najavljuje proces inverzije žudnje koji će dominirati cijelom komedijom<sup>15</sup> (Kott, 1999: str. 163).

Rosalindina promjena spola omogućuje se njezinim transvestizmom. U prostoru u kojem »nema čvrsto određenih koordinata muškog i ženskog«, jedina stabilna oznaka rodnoga identiteta postaje odjeća (Paglia, 2001: str. 157) kao njegov društveni označitelj. U vrijeme u kojem medicinski diskurs ne poznaje strogo razgraničavanje muškog i ženskog spola i u kojem se izvorno dvojtvo muškoga i ženskoga kasnije razdvaja dominacijom jednoga od načela (Greenblatt, 2001: str. 78) rodno se razlikovanje premješta u odjevne znakove (Čale-Feldman, 2001: str. 162). Međutim, i odjeća kao označitelj svoje značenje duguje trajnoj odgodi esencijalnog identiteta kao svojeg označenog. *Kako vam drago* na nekoliko se mjesta poigrava odnosom odjeće kao društvenog označitelja roda prema esencijalnom spolnom identitetu. Na početku trećeg prizora prvog čina, u kojem Rosalinda i Celia odluče otići u izgnanstvo u šumu, ženska se odjeća javlja kao izvor potencijalne opasnosti u šumi – njihove bi podsuknje mogle pokupiti čičke ako ne budu hodale utrtim stazama (I, 3, str. 938). U Celijinoj se metafori moralna pozicija žene u društvenom poretku simbolično premješta u podsuknju kao tipično ženski odjevni predmet. Drukčije se načelo doličnosti vezuje uz mušku odjeću – ona Rosalindi ne dopušta izražavanje ženskih osjećaja: »Moje bi srce moglo pristati da osramotim svoju mušku odjeću i zaplaćem kao žena. Ali moram sokoliti hrabriji spol, kao što se prsluk i hlače trebaju

<sup>14</sup> Elementi homoseksualne žudnje tako se osobito daju uočiti u Orlandoj »hitrom pristajanju« na ljubavnu igru s Ganimedom (Paglia, 2001: str. 155).

<sup>15</sup> Osim Orlandoj ambivalentnog odnosa prema Rosalindi–Ganimedu i prije spomenute latentne lezbijske prirode Celijina i Rosalindina odnosa, slične se naznake mogu otkriti i u Febinu zaljubljanju u Rosalindu–Ganimeda.

pokazati hrabri pred suknjom.« (II, 4, str. 952) I dok u prethodnim dvama primjerima odjeća još uvijek zadržava razlikovnu moć, kasnije će se njezin odnos prema Rosalindinom navodno primarnom ženskom identitetu dovesti u pitanje. Sama Rosalinda kaže: »Zar misliš ako sam se nakindurila kao muško da imam prsluk i hlače *u svojoj naravi?*« (III, 2, str. 975, istaknula K. G.) Druga se replika javlja nakon Rosalindina napada na ženski spol, nakon čega je Celia kori: »Ti si jednostavno osramotila naš spol u svojoj ljubavnoj brbljariji. Morali bismo ti taj prsluk zadignuti preko glave i pokazati svijetu što je ptica učinila svojem vlastitom gnijezdu.« (IV, 1, str. 1006) Što bi se, međutim, pokazalo svijetu zadizanjem prsluka, osobito ako je Rosalindu glumio mladić? Bez obzira na to je li ju glumio muškarac ili žena, pitanje što njegova/njezina muška odjeća prikriva ostaje prikriveno teatarskom iluzijom.<sup>16</sup> Naposlijetku, rodna se izvedba osobito približava kazališnoj<sup>17</sup> (Čale-Feldman, 2001: str. 107) u (meta)teatarskom uprizorenju ljubavne žudnje u kojem se Orlando, na Rosalindin nagovor, udvara njoj kao Ganimedu koji glumi da je Rosalinda (IV, 1, str. 998–1007). U njihovoj se ljubavnoj igri gube granice između iluzije i zbilje (Kott, 1974: str. 270) i istovremeno umnožavaju rodni identiteti, uloge i žudnja.<sup>18</sup>

Međutim, iako se androgenom figurom Rosalinde-Ganimeda propituje stabilnost spolne razlike i jasno razgraničenih rodni identiteta, sam proces destabilizacije nije nipošto jednoznačan. Ženski se identitet u nekim scenama i dalje određuje esencijalistički i negativno. Naj snažnija kritika dolazi upravo iz Rosalindinih usta, u prije spomenutoj sceni Orlandovala udvaranja, nakon koje će uslijediti također spomenuta Celijina kritika (IV, 1, str. 1006). Rosalinda optužuje žene za hirovitost, ljubomoru, znatiželju te zagovara obuzdavanje ženske pameti. Zbog čega tradicionalna kritika ženskog roda dolazi iz usta jedne od najmoćnijih Shakespeareovih heroina? Camille Paglia Rosalindinim riječima ne pridaje osobitu težinu i smatra da je ta kritika, kao »gruba satira na vlastiti račun«, tek oblik njezina poigravanja sa zadanim ulogama i identitetima (Paglia, 2001: str. 161). Međutim, ovo

<sup>16</sup> Ambigvitet koji se krije iza takva razotkrivanja naglašava i Greenblatt: »Ali ispod odjeće samo tijelo ne može lagati – barem tako pretpostavljam« (Greenblatt, 2001: str. 76, prev. K. G.).

<sup>17</sup> Upravo će kazališnu metaforu upotrijebiti Judith Butler u svojoj koncepciji roda kao izvedbe (iako će kasnije, paradoksalno, samom kazalištu zaniijekati performativni učinak, usp. Čale-Feldman, 2001: str. 109).

<sup>18</sup> V. bilj. 15.

je pitanje osobito važno u društvenom kontekstu Shakespeareova kazališta, u kojem se na čelu patrijarhalnog društva nalazila žena kao svojevrsna »kulturna anomalija« (Montrose, 1994: str. 124). Kritika žena iz usta Rosalinde koja se na kraju i sama pojavljuje kao vladarica dramske radnje i režira njezino razrješenje time dobiva ideološke prizvuke, pa se može povezati i s prije spomenutom implicitnom kritikom prisvajanja pastoralnog i petrarkističkog idioma u Elizabetinu kultu. Tako implicirana rodna kritika seže ipak mnogo dublje od kulta kraljevske ličnosti te postaje refleksija o položaju žena u okviru elizabetinskog društvenog poretka i politike obitelji (ibid., str. 109) i otvara pitanje o tome koliko slobode dramski tekst i prostor, i sam upisan u patrijarhalni društveni poredak, ostavlja Rosalindi. Clara Clairborne Park, kao feministička kritičarka, smatra da Rosalinda, iako naizgled prelazi zadane okvire dopuštenog joj ponašanja, u konačnici tek pokazuje granice do kojih se žensko djelovanje dopušta (Clairborne Park, 1983: str. 102). Autorica zamjećuje da Rosalinda, iako sama u političkom egzilu, nikada ne intervenira u političke odnose, nego isključivo u »ženi primjerene«, ljubavne. Svojevrsna neutralizacija njezina lika vrhunac doseže u već spomenutoj kritici žena, u kojoj ona u mazo-hističkom govornom činu ponavlja tradicionalne mizogine optužbe (ibid., str. 108). Camille Paglia smatra da se integritet renesansnog društvenog poretka ponovno uspostavlja tek njezinim odricanjem od vlastitog hermafroditizma »kako bi preuzela socijalizirano lice Orlandove pokorne žene«, dok se »duh njene muškosti« izmješta u lik Himeneja (Paglia, 2001: str. 163). Odricanje od muške uloge i stupanje u brak značilo bi, prema tome, njezin nestanak ulaskom u simbolički poredak (Čale-Feldman, 2001: str. 100). Nepostojanje žene kao subjekta i nositeljice vlastita identiteta naglašava se i u Greenblatovu tumačenju Rosalindine spolne inverzije, u kojoj njezin »prolazak« kroz muški rod postaje tek inverzija procesa uspostavljanja muškog identiteta, do kojeg se dolazi prolaskom kroz žensko i odbacivanjem toga »nižeg« stupnja (Greenblatt, 2001: str. 92). Dominacija muškog, koja se učvršćuje izopćavanjem ženskog kao začudnog i drukčijeg (engl. *prodigious*), preuzima vlast i nad kazališnom izvedbom, u kojoj se ispod ženske odjeće uvijek krio muškarac (ibid., str. 93). U ovoj se analizi zapravo negira Rosalindino dvojništvo (ona je uvijek muškarac) te ističe trijumf simboličkog poretka, u kojem se svaki pokušaj uspostavljanja vlastitog identiteta (ili njegova »samooblikovanja«) gubi reapsorpcijom u zajednicu (ibid., str. 91) i u kojem žena, kao nepostojeća i ne-subjekt, odnosno kao začudno medicinskog diskursa, postoji tek kao negativ koji potvrđuje muški subjekt simboličkog poretka.

Ovom bi se pitanju moglo pristupiti i sa stajališta dijalektike odnosa subverzije i integracije (Dollimore, 2007: str. 45), koju su naglašavali novi

historisti i kulturni materijalisti u svojim analizama odnosa između društvenog poretka i reprezentacijske prakse kazališta. Analiza *Kako vam drago* s ovog stajališta problematizira prije svega njezin odnos i kao dramskoga teksta i kao izvedbe prema dominantnoj ideologiji elizabetinskog društva. Pritom se kao temeljno nadaje pitanje o tome potvrđuje li *Kako vam drago* svoju pripadnost simboličkom kao društvenom poretku, koji se uspostavlja jezikom i potvrđuje činom sklapanja braka te potvrđuje li se time i položaj žene kao objekta razmjene u simboličkom obredu braka i njezino nepostojanje kao subjekta (Lacan, 1978: str. 4). Razmatranje ovih pitanja u okviru potpune subverzije ili potpune integracije pokazalo bi se previše jednostranim. Potpuna subverzija bila bi tek utopija, stoga bi se plodnijom pokazala potraga za »napuklinama« (Šporer, 2007: str. 24) koje lokalizirano destabiliziraju ideološki podtekst dramskog teksta i njegove izvedbe. A upravo se transvestizam kao inverzija spola i figura dvojništva u ovome svjetlu pojavljuju kao »napukline« i izazov simboličkom poretku. Naime, iako su lik Rosalinde u Shakespeareovu kazalištu igrali muškarci, njihovo zaodijevanje ženske odjeće na pozornici predstavljalo je pomicanje čvrsto zadanih granica rodnog identiteta te je heroinama koje su utjelovljivali na pozornici bilo dano više slobode nego ženama u životu izvan pozornice. Mehanizmom povratne sprege takve su kazališne reprezentacije imale učinak i na sam poredak koji je proizvodio njihovo značenje i barem ga privremeno destabilizirale (Čale-Feldman, 2001: str. 72, 74). Na sličan način i Rosalindino androgino dvojništvo, kao i njezina kritika petrarkizma kao značenjske prakse, privremeno destabiliziraju rigidne rodne i značenjske okvire. Poigravajući se instancom dane riječi kao temelja uspostave braka u simboličkom poretku, Rosalinda kao Ganimed kaže: »Ja sam lažniji od prisega koje se polažu pri vinu« (III, 5, str. 995). Svojom se lažno danom riječi ona/on pokušava premjestiti iz zadanog poretka, na sličan način na koji kazališna iluzija svojim dvojništvom teksta i izvedbe izmiče čvrsto zadanim značenjskim praksama. Ta se strategija i eksplicira u Jacquesovu znamenitom govoru o svijetu kao pozornici (II, 7 str. 964–965), koji simbolično i barem privremeno, dok traje izvedba, mijenja hijerarhijski odnos stvarnost/pozornica i drugome članu binarne opozicije daje prednost.

#### »U PUSTINJI SE VIKAK: KRIZA KOMUNIKACIJE U *GRIŽULI*

Dok *Kako vam drago* barem djelomično odgovara Fryeovoj strukturi drame »zelenoga svijeta«, u Držićevoj se *Grižuli* »zeleni svijet« pretvorio u svoju

suprotnost, pustinju, kako je doslovno nazivaju Grižula i Omakala prilikom svog prvog susreta (II, 6, str. 481–483). Iako stihovi prvog prologa koje izgovara Slava nebeska dozivaju u sjećanje pastoralni *locus amoenus*,<sup>19</sup> najavljujući idealiziranu dubravu kao mjesto odigravanja radnje (Hustić, 1996: str. 87), očekivanje koje njihova najava pobuđuje ubrzo se iznevjerava. Držićeva je dubrava ovdje uistinu krenula s onu stranu načela ugone: umjesto užitka i zadovoljstva može se naslutiti blizina nagona smrti. Transformaciju pastoralnog načela ugone opisuju i Grižuline riječi upućene Omakali, koje, iako se njima pohotni starac rabi kako bi pokušao primamiti djevojku u »spilicu«, jasno izražavaju opasnosti koje vladaju dubravom: »Boji su, zamčice se zapinju, ovdje se upada u zlo! Kćerice, momice, djevojko, obidi uokolo, da ne upadneš u stupicu; ovčice, da te vuk ne uije, iz travice da mi te zmija ne peči« (II, 6, str. 481). Zamke, koje Grižula dva puta spominje, postaju važan motiv u drami, jer likovi, kao pod prisilom ponavljanja, neprestano u njih upadaju. Umjesto pastoralne ugone, ovom pustinjom dominira osjećaj straha, dok se motiv smrti i izravno spominje: Grižula, zarobljen u vreći, završava svoje jadanje riječima: »Ja sam umro – umro sam, ne zovi me veće nitko« (IV, 2, str. 490), dok Dragić, tugujući zbog odvedene vile, lamentira: »Ajme, vilo, dušice, ajme, umrijeh, umrijeh!« (III, 6, str. 488).

166

Iako je glavni motiv Grižulina dolaska u šumu bijeg od »nerazumnog zakona« grada, koji u njegovu slučaju simbolizira zla »godišnica«,<sup>20</sup> on dospjeva u prostor privida i laži u kojem i same vile, kao pastoralni i pjesnički ideal ljepote i savršenstva, prestaju biti kreposne vile iz prvoga prologa (Rapačka, 1998: str. 113) i počinju činiti »crna djela« (kako im Plakir spočitava, IV, 6, str. 493), pomalo sadistički uživajući u njegovu, kao i u Grižulinu, sužanjstvu. Umjesto slobodne dubrave, *Grižulina* šuma postaje mjesto sužanjstva i mjesto lova, u kojem se pokreće »hajka na ljude« (Novak, 1984: str. 126). Takav prostor potpuno dekonstruira alegorijsku binarnu opozici-

<sup>19</sup> Početni stihovi prologa glase: »Cti drago prolitje, daždi med s nebesi, / razliko jur cvitje livade uredi, / danica vodi dan jur draži neg ikad, / a sunce gora van najsvitlje sviti sad ...« (str. 474)

<sup>20</sup> Enigmatični lik zle godišnice podlošan je različitim interpretacijama, od »benigne«, po kojoj je Grižulina nesposobnost upravljanja vlastitim kućanstvom komički aspekt njegova lika, do »političke« u kojoj bi ona simbolizirala dubrovačku vlast protiv koje će Držić početi kovati urotu. Njezino izbacivanje gospodara iz njegove vlastite kuće moglo bi se tumačiti i kao jedan od simptoma »naopakoga svijeta« ove pastorale, slikovito opisanoga u Stanišinu govoru (III, 7, str. 488–489). Čini se da pitanje o tome postoji li ona uopće kao fiktivni lik preddramske radnje i od koga zapravo Grižula bježi u pustinju ostaje otvoreno.



ju priroda/kultura, odnosno šuma/grad, koja je kod Držića od početka bila narušena dvojnošću dramskih svjetova.

Književna je kritika često isticala dvojnost Držićevih pastirskih komedija kao vrijednu žanrovsku inovaciju. Uvođenjem Vlaha kao realističnih pastirskih likova u idealizirani pastoralni prostor uspostavlja se antiteza između rustikalnog i alegorijsko-mitološkog svijeta (Cale, 1987: str. 119), koja postaje temeljno načelo Držićeve pastorale od *Tirene* pa sve do *Grižule*, kao posljednje pastorale u Držićevu opusu. *Grižulino* mjesto u kronološkom slijedu opusa prestaje biti tek pitanje slijeda godina – propitivanje pastorale koje je u ovoj drami dovedeno do krajnjih granica privuklo je pozornost različitih autora.<sup>21</sup>

Realistična intervencija u idealizirani svijet pastorale postaje strategija njihova sučeljavanja, kojom se oba svijeta, kao i odnos zbilje i fikcije, dovode u pitanje (Pavličić, 1988: str. 180). Međutim, dok se dvojništvo dramskih svjetova jasno naznačuje u prethodnim pastoralama (u *Veneri i Adonu* naglašeno je i udvajanjem pozornice, čime je onemogućen izravan kontakt među njima), granica između ovih dvaju svjetova u *Grižuli* prestaje jednoznačno funkcionirati. Budući da idealizirana dubrava ustupa mjesto pustinji, gubi se jasna granica između mitološkog i zbiljskog sloja pastorale te upitnim postaje i alegorijsko tumačenje *Grižule*.

U svojoj analizi antiteza i igra riječima u *Grižuli* A. B. Lord je pokušao pronaći konzistentnu alegoriju i ključ za njezino dešifriranje (Lord, 1967). U njegovu tumačenju ključ za alegorijski sloj djela nalazi se upravo u antitezama, a temeljna antiteza najavljuje se već na početku, u drugom prologu, u kojem se suprotstavljaju Dijana kao simbol čistoće i Kupido kao simbol pohote (ibid., str. 592), naznačena i antitetičnim parovima riječi poput »bijelo« i »crno«, »grubo« i »lijepo«, »ljubiti« i »mrziti«. Razrješenje njihova sukoba, u kojem Plakir postaje od »gruba lijep«, tako je sukladno prigodi za koju je *Grižula* i nastao: vjenčanju Vlaha Sorkočevića (ibid., str. 598). U njegovu alegorijskom ključu Kupido bi simbolizirao mladoženju Vlaha (kojeg drugi prolog također opisuje kao »crnoka«), Dijana bi simbolizirala mladenku, a razriješeni »boj Žuđenja s Čistoćom« dao bi alegorijski blagoslov njihovu

<sup>21</sup> Simboličnim se osobito smatraju Grižuline posljednje riječi (»Goro zelena zbogom! Maškarate, zbogom! [...] Što umjesmo, činismo; a veće naprijed ni umijemo ni hoćemo«, V, 5, str. 498), koje Joanna Rapacka smatra oprastanjem s određenom konvencijom i određenim sustavom vrijednosti (Rapacka, 1998: str. 113), a Slobodan Prosperov Novak u njima vidi čin simboličnog skidanja kazališnih maski, nakon kojega Držić odustaje od kazališne igre i njezinu fikciju zamjenjuje pokušajem interveniranja u zbilji – pokretanjem urote (Novak, 1984: str. 129).

stupanju u brak. Na taj se način *Grižula* kao dramski tekst i izvedba, usprkos privremenom destabiliziranju pastoralnog žanra, pokazuje neproblematičnim i u alegorijskom se ključu podređuje stvarnosti koja je i dala prigodu za njegov nastanak. Međutim, otvorenim ostaje pitanje nadilazi li pomirenje koje zaključuje takvo alegorijsko čitanje sve proturječnosti Držićeva dramskog teksta i slavi li se uistinu ovdje brak kao društveno reguliranje Erosa, odnosno kao čin uspostavljanja simboličkog društvenog poretka.

Povjerenje u alegoriju ljubavi u *Grižuli* se dovodi u pitanje i na još jednoj razini – kao što je pastoralni kompleks kompromitiran pojavom pustinje umjesto tradicionalnog *locus amoenusa* i petrarkistički se ljubavni diskurs kompromitira njegovom neprimjerenom upotrebom. Naime, Grižulino »recitiranje« (Pavličić, 1988: str. 181) petrarkističkih ljubavnih stihova pokrenulo je niz pitanja o Držićevu antipetrarkističkom stavu u ovoj drami. Ljubavni stihovi koji pripadaju tradiranoj konvenciji visokoga stilskog registra neprimjerenost zvuče iz usta staroga i pohotnoga remete,<sup>22</sup> kao što je i njegov lik neprimjeren konvenciji pastoralnog žanra. Semantička neprimjerenost (zaljublivanje starca u vilu) i stilska neprimjerenost (njegovo »petrarkiziranje«) kao parodija petrarkističke poezije (Hustić, 1996: str. 83) za neke je autore bila znak Držićeva estetskog suda o ovoj poeziji i tumačena je kao ismijavanje stihova koje je smatrao neuspješnim. Svetozar Petrović drži da se pod antipetrarkističkom oštricom nikada ne nalaze stihovi koje je sam Držić pisao, nego oni koje je smatrao »slabima ili staromodnima« (Petrović, 1967: str. 14). Međutim, u *Grižuli* se nalaze i petrarkistički stihovi koji se ne rabe u parodijskom ključu: već prije spomenuti stihovi iz prvoga prologa (bilj. 19), također parafraza pjesme Džore Držića iz *Ranjinina zbornika* (Petrović, 1967: str. 14), koji pripadaju pastoralno-petrarkističkom kontekstu (Hustić, 1996: str. 87). Snježana Hustić zaključuje da se u *Grižuli* može jednako govoriti i o petrarkizmu i o antipetrarkizmu, pri čemu je glavni kriterij razlikovanja doličnost i primjerenost petrarkiziranja lika (ibid., str. 89). Tako bi pravi petrarkizam, nadahnut neoplatonističkim *furore poetico*, pripadao svijetu »ljudi nazbilj«, dok bi antipetrarkizam označavao zloupotrebu lirike »ljudi nahvao« (ibid., str. 90–91).

Iako se možemo složiti s autoričinim zaključkom, u daljnjem se razmatranju otvara i sljedeće pitanje: može li se bez zadržke utvrditi koji se stihovi

<sup>22</sup> Neki od Grižulinih stihova doslovno su preuzeti iz *Ranjinina zbornika* ili su modificirani (npr. stihovi o »jelinu« iz trećeg prizora prvoga čina modificiran je dvostih pjesme Džora Držića, te stihovi o »milom sužanjstvu« i o »kufu prebilom« u petom prizoru trećega čina, usp. Petrović, 1967: str. 10–11).

mogu smatrati pravim petrarkizmom, a koji ne? Činjenica da se isti stihovi mogu upotrijebiti u različitim kontekstima i u različite svrhe kompromitira mogućnost njihove »čistoće« i istinitosti. Grižulino »petrarkiziranje«, kao imitacija, odnosno intertekstualno dvojništvo spomenutih petrarkističkih stihova,<sup>23</sup> remeti i temporalni »poredak« originala i kopije i onemogućuje njihovu preciznu diferencijaciju. U ovome se slučaju petrarkizam kao literarna značenjska praksa podvrgava postupku jezične značenjske prakse: vlastitoj diferenciji, odnosno razlici i neprestanoj odgodi »istinske« ljubavi koju bi trebalo označavati. Načelno se možemo složiti s opaskom Joanne Rapacke da je u *Grižuli* riječ ne o kritici ljubavi kao takve, već ljubavi kao »poroda literature« (Rapacka, 1998: str. 109), iako, zapravo, ljubav unutar literarnog značenjskog sustava i ne može biti ništa više od njegova »poroda«, kao što ni riječi ne mogu biti više od »poroda« značenjskog sustava jezika.

Dvostruka upotreba petrarkističkoga ljubavnog diskursa, njegova iterabilnost, onemogućuje postojanje čvrste značenjske jezgre, neovisne o promjeni konteksta (Derrida, 1991b: str. 91, 97), kao originala koji se može razlikovati od svojih imitacija. Na taj se način i u *Grižuli* susrećemo s istom »krizom označavanja« prisutnom i u *Kako vam drago*, u kojoj poezija laže, ali ne zato što ne želi reći istinu, već zato što istine kao takve i nema izvan značenjskih praksi jezika kojemu pripada. Kriza značenja i kriza ljubavi naglašena je upravo iterabilnošću petrarkističkog diskursa, u kojem prvotna intencija pošiljatelja prestaje biti »imuna« na njegove »parazitske« upotrebe (ibid., str. 102).

Znakovit u ovom smislu postaje i motiv koji se nekoliko puta javlja u *Grižuli* – motiv glasa koji uzaludno pokušava dozvati odsutnoga drugoga. Gruba uzaludno doziva svog vjerenika (»zovem ga, a ne oziva mi se«), Grižula doziva svoju vilu (»zovem tko mi se ne oziva«, I, 3, str. 476), a zarobljena vila uzaludno zove Dijanu i »mile sestrice« vile u pomoć – čuju je samo »obuzeti«, Grižula i Dragić, od kojih joj ni jedan ne može pomoći (III, 5–6, 486–488). U Stanišinu govoru o »naopakom stanju svijeta« također se javlja biblijski motiv glasa koji više u pustinji (»u pustinji se vika: svak je gluha na dobro, glusijem se pripovijeda; na ludosti svak otvara uši«, III, 7, 488–489). Topos napakoga svijeta i motiv gluhoće, odnosno nestanka

<sup>23</sup> Ovdje se može istaknuti i razlika u odnosu na *Kako vam drago*, gdje Orlandovi stihovi predstavljaju tek loše oponašanje petrarkističke poezije uopće, dok Grižulini stihovi uspostavljaju izravnu intertekstualnu vezu s konkretnim stihovima, iza kojih se krije i instanca konkretnog autora. U oba je slučaja pojam oponašanja izgubio normativnu vrijednost koju mu je pridavala renesansna poetika.

»pravoga adresata« kojemu je poruka upućena, upućuje na krizu društvenog poretka i na jezičnu krizu što je simbolizira petrarkistička kriza označavanja. I ovdje problem petrarkističke referencijalnosti daje naslutiti da ljubavi kao njegovog »transcendentalno označenoga« nema.

»Istinska« ljubav i žudnja u ovoj pastorali nemaju mjesta – ambivalentnost žudnje naznačena je i u njezinu alegorijskom »nositelju« – Plakiru ili Žudenju, za kojeg se nekoliko puta naglašava da nosi i »med i jad«. Prije bismo i ovdje mogli govoriti o Girardovoj mimetičkoj (oponašateljskoj) žudnji. Očituje se već u Grižulinoj »ljubavi« prema vili, koju on izražava (zloupotrijebljenim) petrarkističkim stihovima, čiji pjesnički uzor ljubavi želi nasljedovati (Girard, 2004: str. 72). Grižulina pohota prema Omakali, koja u sebi sadrži barem svojevrstu animalnu »autentičnost«, nestaje istog trena kad se pojavljuje vila kao »pravi« objekt pjesničke (odnosno njemu tuđe) žudnje. Sličnom se čini i Dragićeva ljubav prema vili, također kao oblik obuzetosti,<sup>24</sup> u kojoj se naglašava nemogućnost dosizanja žudenoga objekta. Koliko je njegova žudnja neostvariva, svjesna je i odbačena Gruba – koreći Dragića zbog odlaska za vilom, govori mu: »Ostavljajš ka je tvoja, a slijediš *ko t' ne more bit!*«, I, 6, str. 477, istaknula K. G.). Girard naglašava upravo ovu dimenziju mimetičke žudnje, koja postoji isključivo dok je nezadovoljena i gubi se s trenutkom svoga ispunjenja (Girard, 2004: str. 34).

Mimetička se žudnja može uočiti i kod četvero mladih ljubavnika. Dok je Dragić obuzet vilom, Gruba je »obuzeta« njime<sup>25</sup> i pokušava povratiti njegovu ljubav. Tek onog trena kad zaprijeti opasnost da ostane bez Grube, Dragić napušta potragu za vilom i ponovno želi Grubu (što mu i Miona spočitava: »Sad mu je Gruba mila, er mu je hoće uzet«, V, 3, str. 495). Na sličan način, i Rade želi Mionu, koja ga odbija, svjesna da će upravo odbijanje intenzivirati njegovu žudnju.<sup>26</sup> Među dvama parovima postoji svojevrstan zrcalni, inverzni odnos, kao oblik »interdividualne žudnje« (Girard, 2004: str. 49). Naime, oboje bi odbačenih ljubavnika, Gruba i Rade, željeli da njihovi odnosi s objektima njihove žudnje, Dragićem i Mionom, budu jedan drugome uzor. Grubine riječi upućene Mioni (»Moja Mione, da bi meni

<sup>24</sup> Dragić svoju obuzetost i sam komentira: »Vile uzimlju ljudi, a oni što će?« (V, 2, str. 495). U Grižulinu i Dragićevu slučaju obuzetost vilom prestaje simbolizirati *furor poeticus* kao izvor pjesničkog nadahnuća i upućuje tek na neautentičnost njihove žudnje kao znak gubitka vlastita identiteta.

<sup>25</sup> »A kad sam se njemu dala, veće sam njegova, a nijesam moja.« (IV, 4, str. 491)

<sup>26</sup> Mioni poigravanje s Radom donosi i stanovito zadovoljstvo: »Isto mi ga je drago gledat gdje mu se srce trese.« (III, 2, str. 484)

Dragić bio kakav je Radoje, ja neboga sada ne bih tužila« (IV, 4, str. 491) daju naslutiti da je Grubi Miona uzor te da bi Gruba željela da se Dragić na sličan način ugleda u Radu. Rade, također, obraćajući se Mioni, izražava želju za međusobnim nasljedovanjem: »Gruba stigla Dragića, a Radoje stekao Mionu« (I, 7, str. 479). Njihov odnos podsjeća na sličnu ljubavnu četvorku u Shakespeareovu *Snu ivanjske noći*, u kojem odbačeni ljubavnici također odlaze u potragu za svojim objektima žudnje. Međutim, dok su, kako Girard tvrdi, mladi parovi u *Snu ivanjske noći* u tolikoj mjeri obuzeti mimetičkom žudnjom da u opasnost dovode cjelokupan društveni poredak, ljubavnici u *Grižuli* ipak ne očituju tolik stupanj obuzetosti – ne dolazi do izmjene objekta i uzora žudnje, niti je u njihovim odnosima prisutno nasilje. (Dok, na primjer, Shakespeareovi ljubavnici odbijaju jedni druge oštrim riječima punim animalne simbolike, Dragić moli Grubu da mu oprost i zadrži sve darove koje joj je poklonio, I, 6, str. 478). Također, i Mionino odbijanje Radine ljubavi, iako se ona Radom tek poigrava, podsjeća na Febin pseudonarcizam, premještenu ljubav prema samoj sebi koja je posredovana tuđom žudnjom prema njoj (Girard, 2004: str. 93) i istovremeno asocira na odgodu žudnje kao jedinu zaštitu od razočaranja koje bi nastupilo njezinim ispunjenjem (ibid., str. 98–99). Naposljetku, može se uočiti i još jedna naznaka mimetičke žudnje: premještenost roditeljske figure koja u klasičnoj komediji predstavlja prepreku ostvarivanja sreće dvoje mladih. Naime, roditelji se ne javljaju na početku radnje i interveniraju tek pred kraj, kada Staniša, Dragićev otac, i Vukosava, Grubina majka, odvođe dvoje mladih natrag »doma« (V, 2, str. 495). Stanišin govor o »naopakom svijetu« između ostalog kritizira i marginaliziranost roditeljske figure i samovolju mladih.<sup>27</sup> Naočitiji je izostanak roditeljske figure kao zapreke ostvarenju Mionine i Radine ljubavi, iako ona svoju uskratu žudnje krije iza roditeljske zabrane, i to ne tradicionalno očeve, nego majčine.<sup>28</sup> Rodna inverzija roditeljskih uloga nije slučajna, a kasnije će se moći dovesti u vezu i s njezinim »feminističkim« monologom.

U takvome svijetu destabilizirane ljubavne žudnje upitnim postaje značenje alegorije pomirbe Čistoće i Žuđenja, odnosno alegorijska potvrda sklapanja braka kao uspostave simboličkoga poretka, ali i kao društvene

<sup>27</sup> »Djeca t' mi sada što luda i preluda, a sve, er bič majčin ne rabi, a čaće se malo haju ... Djeca udriše, kako konji bez uzde, u polje od svijeh zlijeh djela, a nije tko da ih uzdom od razuma ustegne.« (III, 7, str. 488)

<sup>28</sup> »Djevojke, gdje ste? Kad ti djetić govori: 'Uzmi me!' ti mu reci: 'Ne smijem od majke'.« (III, 2, str. 484) Miona nekoliko puta navodi majku kao navodnu zapreku ispunjavanju ljubavne žudnje.

ovjere rodne nejednakosti. Rodno se pitanje može nazreti već i u strategiji antipetrarkizma, koja kao kritika značenjske prakse petrarkizma, upozoravajući na nemogućnost njegove referencijalnosti, postaje i implicitna kritika dvostrukih standarda ondašnjeg društva: dok se žene u petrarkističkom diskursu izdižu do nebeskih visina, istovremeno su u svakodnevnom životu živjele kao građanke »drugoga reda«, lišene osnovnih sloboda i zarobljene u privatnoj sferi doma (Fališevac, 2006: str. 181–182). U ovome kontekstu kao ključan se javlja Mionin monolog, u kojem ona otvoreno progovara o neravnopravnom i ropskom položaju žena i poziva se na mit o Amazonkama<sup>29</sup> (IV, 4, str. 491). Mionin monolog nije jedini čin ženske transgresije – i Grubina potraga za Dragićem i odlazak u šumu predstavlja čin narušavanja društvenog koda časti i srama, po kojemu bi djevojka trebala ostati u privatnoj sferi doma (Gulin-Zrnić, 2006: str. 116), zbog čeka je majka i kritizira (V, 1, str. 495).

Usporedba Shakespeareova i Držićeva dramskog teksta polučila bi u ovome aspektu zanimljive rezultate. U *Kako vam drago*, kao i u *Grižuli*, žene na pozornici (iako su ih tada glumili muškarci) imaju više slobode nego što su je imale izvan pozornice (Čale-Feldman, 2001: str. 72, 74); čini se, međutim, da je Držićevim ženama prostor slobode otvoreniji. Dok je Rosalinda svoju transgresiju, napuštanje privatne sfere doma i odlazak u šumu morala izvesti preodjevena u mušku odjeću, Gruba, iako će je kasnije majka kritizirati, u šumu odlazi u ženskoj odjeći, bez muške maske. Također, dok Rosalinda u svom dijalogu s Orlandom kritizira ženski rod i napada »vlastito gnijezdo«, Miona na pozornici otvoreno to »gnijezdo« brani i kritizira položaj žena. Konačno, usporedba može prijeći ne samo preko rodnih nego i klasnih granica: dok je Shakespeareova Ardenska šuma s jedne strane aristokratska utopija, a s druge mjesto u kojem počinje vladavina kapitalizma, u *Grižulinoj* se dubravi otvoreno kritizira loš položaj »godišnica«, sluškinja, kao žena i kao pripadnica niže klase.

Kao ni kod Shakespearea, ni kod Držića ne može se jasno demarkirati granica između subverzije i integracije u odnosu između kazališta i ondašnjeg

<sup>29</sup> »Da su blagoslovljene one stare žene što se pripovijeda da rekoše: 'Pod' s tozijem bogom toliko ropstvo!', ter ti rekoše ljudem: 'Pod'te zbogom, nećemo vas!' i uze svaka štit, kopje i sablju, i učiniše među sobom kraljicu i vojsku od žena ...« (IV, 4, str. 491) Mionino pozivanje na Amazonke navodi na još jednu usporedbu – sa Shakespeareovim *Snom ivanjske noći*, u kojem se isti motiv javlja, ali samo u mitološkoj pretpriči i gdje figurira tek kao motiv osvojene kraljice Amazonki. Ovdje se motiv pokorene žene može iščitavati u ključu prije spomenute »kulturne anomalije« koju je predstavljala kraljica Elizabeta kao žena na vrhu društva u kojem je vlast u svim domenama pripadala muškarcima (Montrose, 1994).

društvenog poretka. Iako se Držićeva drama pokazala subverzivnijom, oba su dramska teksta, kao i njihove ondašnje izvedbe, u konačnici nastajali kao rezultat »pogađanja« ili pregovaranja (Greenblatt, 2001: str. 7) s društvenim kontekstom i njegovom mrežom moći. Dok Držić otvoreno nastupa kao buntovnik, što će kasnije i potvrditi pokušajem urote, Shakespeareova se »poslušnija« uloga pokazuje kao improvizacija »pravovjernosti« unutar vlastite kulture, koja je, iako prikrivenija, na svoj način također subverzivna (Greenblatt, 2007: str. 294).

## ZAKLJUČAK

Usporedba antipetrarkističkih i »antipastoralnih« strategija Shakespearea i Držića, opravdana njihovom pripadnošću manirističkoj poetici, usprkos navedenim razlikama, pokazuje da je pastoralna kod obojice autora doživjela transformaciju koja nagriza njezino žanrovsko tkivo. Analiza strategija destabilizacije, međutim, pokazuje da se taj proces ne odvija izolirano, u imanentno književnom okviru pastorale kao literarne konvencije, nego propituje kako mogućnost autonomije pastorale, tako i status književnosti kao mimeze stvarnosti i sastavnog dijela značenjskog sustava jezika. Pastoralna de(kon)strukcija u *Kako vam drago* i u *Grižuli* analizira se tri razine: na razini pastoralnoga svijeta, koji je kao *locus amoenus* premješten s onu stranu načela ugone; na razini petrarkističkog diskursa, čija kritika petrarkizma kao književne značenjske prakse upućuje s jedne strane i na referencijalnu »manjkavost« samoga jezika, ali i na uzaludnost pokušaja tumačenja književnoga teksta kao označitelja stvarnosti; i, naposljetku, na razini figure dvojništva (antropomorfnog i tekstualnog) kao pripadnice imaginarnoga modusa, koja svojom pojavom dovodi u pitanje stabilnost simboličkog poretka, naznačenoga i motivom sklapanja braka kao neizbježne završnice pastoralne komedije. Konačno, simbolički poredak koji se u ovim pastoralama barem djelomično dovodi u pitanje konkretno se realizirao u elizabetinskom i dubrovačkom društvu, s kojima su dramski autori neprestano pregovarali o prostoru vlastite slobode. Prateći »napukline« koje su se u ovome procesu otvorile, nastala je i ova interpretacija kao pokušaj udruživanja Shakespeareova i Držićeva dramskog teksta u plodno dvojništvo.

## LITERATURA

- Barzilai, Shuli (1999): *Topographies of Conflict*. S. B.: *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford University Press, Stanford.
- Clairborne Park, Clara (1983): *As We Like It: How a Girl Can Be Smart and Still Popular*. U: Lenz, Carolyn Ruth Swift i dr. (ur.): *The Woman's Part – Feminist Criticism of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago.
- Čale, Frano (1987): *Uvod*. U: Držić, Marin: *Djela*, prir. F. Čale, Cekade, Zagreb.
- Čale-Feldman, Lada (2001): *Euridikini osvrti*, Centar za ženske studije, Zagreb.
- Derrida, Jacques (1991a): *From 'Différance'*. U: Kamuf, Peggy (ur.): *A Derrida Reader: Between the Blinds*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- Derrida, Jacques (1991b): *Signature Event Context*. U: Kamuf, Peggy (ur.): *A Derrida Reader: Between the Blinds*, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- Dollimore, Jonathan (2007): *Uvod: Shakespeare, kulturalni materijalizam i novi historizam*, prev. G. Slabinac. U: Šporer, David (ur.): *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb.
- Držić, Marin (1987): *Grižula*. U: *Djela*, prir. F. Čale, Cekade, Zagreb.
- Fališevac, Dunja (2006): *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad*. U: Benčić, Živa i Fališevac, Dunja (ur.): *Čovjek, prostor, vrijeme*, Disput, Zagreb.
- Foucault, Michael (2002): *Riječi i stvari*, Golden marketing, Zagreb.
- Frye, Northrop (1965): *A Natural Perspective*, Columbia University Press, New York–London.
- Girard, René (2004): *A Theater of Envy*, St. Augustine's Press, South Bend–Indiana.
- Greenblatt, Stephen (2001): *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Press, Oxford.
- Greenblatt, Stephen (2007): *Improvizacija moći*, prev. M. Tančik. U: Šporer, David (ur.): *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb.
- Gulin-Zrnić, Valentina (2006): *O jednom pristupu drugom spolu u tri čina*. U: Benčić, Živa i Fališevac, Dunja (ur.): *Čovjek, prostor, vrijeme*, Disput, Zagreb.
- Hustić, Snježana (1996): *Antipetrarkizam Marina Držića suprotiv ljudima nabvao*. U: »Mogućnosti«, br. 7–9/1996, str. 81–96.
- Kott, Jan (1974): *Shakespeare's Bitter Arcadia*. U: *Isti: Shakespeare Our Contemporary*, W. N. Norton and Company, New York–London.
- Kott, Jan (1999): *Rozalindin spol*, Znanje, Zagreb.
- Lacan, Jacques (1986): *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. M. Vujančić-Lednicki, Naprijed, Zagreb.
- Lacan, Jacques (2002a): *The Symbolic Order*. U: Rivkin, Julie i Ryan, Michael (ur.): *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Lacan, Jacques (2002b): *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*. U: Rivkin, Julie i Ryan, Michael (ur.): *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Lacan, Jacques (1978): *Sosija*. U: *Isti: Jastvo u Freudovoj teoriji i u tebnici psihoanalize*, rkp. prijevoda Lade Čale-Feldman (*Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse, 1954.–1955.*, Editions du Seuil, Paris).
- Lord, A. B. (1967): *Igra riječi i značenja u Držićevu Plakiru*, »Forum«, br. 9–10/1967, str. 591–598.



- Lupić, Ivan (2007): Error personae: *Johnsonova Epicena i Shakespeareov Ganimed*, »Umjetnost riječi«, br. 3–4/2007, str. 221–247.
- Montrose, Louis Adrian (1994): *A Midsummer's Night Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form*. U: Wilson, Richard i Dutton, Richard (ur.): *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, London–New York.
- Montrose, Louis Adrian (2007): 'Eliza, kraljica pastira' i *pastoralna moći*, prev. K. Knežević. U: Šporer, David (ur.): *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb.
- Novak, Slobodan Prosperov (1984): *Planeta Držić*, Cekade, Zagreb.
- Pagla, Camille (1991): *Shakespeare i Dioniz*. U: C. P.: *Seksualna lica*, prev. V. Radman i Dragana Vulić Budanko, Ženska infoteka, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (1983): *Književna genologija*, SNL, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (1988): *Poetika manirizma*, August Cesarec, Zagreb.
- Petrović, Svetozar (1967): *Umeti petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića*, »Umjetnost riječi«, br. 1/1967, str. 5–15.
- Rapacka, Joanna (1998): *Zaljubljeni u vilu*, Književni krug, Split.
- Shakespeare, William (1993): *As You Like It*, Oxford University Press, Oxford.
- Shakespeare, William (2007): *Kako vam drago*. U: Isti: *Komedije*, prir. i prev. M. Maras, Matica hrvatska, Zagreb.
- Šporer, David (2007): *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. U: D. Š. (ur.): *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb.
- Živković, Milica (2000): *The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger*, »Facta Universitatis«, Novi Sad, br. 7/2000, str. 121–128.

Primljeno 27. svibnja 2008.

## Summary

### ANTIPETRARCHISM AND DE(CON)STRUCTION OF PASTORAL IN *THE BITTER ARCADY* OF SHAKESPEARE AND DRŽIĆ

Both Marin Držić and William Shakespeare included in their generic repertoire the pastoral, which reached its heyday during the Renaissance. However, while working within its conventions, both authors transformed this genre to a great extent. As the analysis of the two of their pastoral comedies, Držić's *Grižula* and Shakespeare's *As You Like It*, shows, this rather overused literary genre was similarly modified in both comedies, in accordance with the Mannerist literary poetics, to which these, as well as other plays by the same authors, are often said to belong. Not only does the *locus amoenus* in these comedies cease to be the idealised pastoral setting reminiscent of the Golden Age and dominated by the pleasure principle, but the plays employ an anti-Petrarchan strategy to question and parody the traditional love poetry, as well as the entire pastoral semantics of love. In such mannerist de(con)struction of the pastoral, not only love poetry as a literary signifying practice, but referentiality in poetry as well as in language itself, are called into question. Furthermore, this anti-Petrarchan stance suggests that love, as the driving force behind the pastoral plot, has been replaced by Girard's 'mimetic desire', an ambivalent relationship of love and envy, in which the object and model of desire merge into one. By unsettling the pastoral allegory of love, these two comedies call into question both the relationship between reality and fiction, as well as the position and function of the pastoral in Renaissance society.