

---

**POVRATAK  
LEZBIJSKOJ ŽUDNJI  
U SHAKESPEAREOVIM  
DRAMAMA  
“NA TRI KRALJA” I  
“KAKO VAM SE SVIĐA”**

---

IVA RADAT

## UVOD: POD DRUGIM IMENOM

Pronalaženje dokaza koji ukazuju na postojanje ženske homoerotike u prošlim stoljećima pothvat je koji prvenstveno zaokuplja lezbijski učenjački krug.<sup>1</sup> Taj je pothvat osobito važan zbog očitih političkih implikacija; njime se naime uspostavlja kontinuitet ženske homoerotske žudnje i daje aura legitimnosti modernom lezbijskom identitetu. Samo pak postojanje ovog identiteta i posljedična mogućnost da se legitimizacijom putem prošlosti takva žudnja i seksualna praksa liše stigme duboko su ukorijenjeni u sadašnje vrijeme. Ako je istina da moderni homoseksualni identitet postoji tek kojih stotinjak godina, lezbijka je “još novija diskurzivna tvorevina” (Traub 1994: 62).<sup>2</sup> Učenjakinje su stoga suočene s brojnim poteškoćama: ulaženje u trag tekstualnim dokazima žensko-ženske žudnje ili pak prepoznavanje tekstualnih signala takve žudnje tek je polovica problema, dok je pravi predmet rasprave na koji način takvo iskustvo (treba) dovesti u vezu sa suvremenim poimanjem lezbijstva. Takve poteškoće utjelovljene su ponajprije u dilemi imenovanja, gdje se postavlja pitanje hoćemo li, i imamo li pravo, ovu vrstu žudnje okrstiti “lezbijskom”. Tako na primjer Lillian Faderman, urednica antologije *Chloe plus Olivia: antologija lezbijske književnosti od sedamnaestog stoljeća do danas* (*Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*), nudi pregled “književnosti o ljubavi među ženama” od sedamnaestog stoljeća nadalje (Faderman 1994: ix). Faderman dakle upotre-

---

<sup>1</sup> Tekst je izvorno napisan na engleskom jeziku, a nastao je početkom 2006. kao diplomski rad pod mentorstvom prof. dr. Janje Ciglar-Žanić i Ivana Lupića na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Ovdje je predstavljen s određenim izmjenama.

<sup>2</sup> U originalu “even more recent discursive invention” (62). Ako nije drugačije naznačeno, sve citate prevodim sama.

bljava termin “lezbijski” kako bi opisala autorice i likove koje/i se pojavljuju u antologiji, iako je takva odluka izlaže potencijalnim optužbama za iskrivljavanje povijesnih “činjenica”. Faderman u predgovoru priznaje postojanje problema, ali se ipak odlučuje za ovaj konkretan termin zato što se radi o “riječi koja je u naše doba najbolje poznata”, usput stavljajući navodnike kao podsjetnike da je takva upotreba termina uvijek provizorna (1994: ix).

Problem je još veći za kritičarke (i kritičare) koje zanima ženska homoerotika u doba renesanse, budući je ono još dalje od kritičarkine (tj. kritičareve) ishodišne točke. S obzirom na to da je “konceptualni okvir” ranog novovjekovlja “radikalno različit” od onog postmodernog, još je teže povezati elizabetinski doživljaj ženske homoerotike s modernim lezbijskim identitetom (Traub 1994: 62). Pri proučavanju žensko-ženske žudnje u navedenom periodu, kritičarka Valerie Traub za cilj si postavlja “održati živom našu povijesnu različitost od žena ranog novovjekovlja, i istovremeno pokazati kako se povijesno udaljeni prikazi ženske žudnje mogu dovesti u vezu [...] s modernim sustavima razumljivosti i političke djelotvornosti” (62, drugi kurziv moj).<sup>3</sup> Ta “politička djelotvornost” postiže se kroz “čin povijesne rekonstrukcije” istospolnog erotizma među ženama ranog novog vijeka (62),<sup>4</sup> čime Traub jasno ukazuje koliko je važno takve povijesne podatke spasiti od zaborava pri ostvarivanju današnjih političkih ciljeva lezbijске zajednice. Traub svakako nudi jedan od najistančanijih prikaza renesansne homoerotike u žena, neprekidno balansirajući između ranonovovjekovnog i postmodernog konceptualnog sustava, čime značajno obogaćuje svoj tekst. Postoji, međutim, svojevrsna tenzija u njezinom kritičarskom korpusu koja se ne može objasniti pukim pozivanjem na složenost njezinog pristupa, a koja je možda neizbježna s obzirom na ciljeve koje si postavlja. Ta tenzija izbija na površinu u činu imenovanja, već spomenutom kamenu spoticanja u ovakvim poduhvatima; kroz njezine se tekstove, naime, kontinuirano provlači poriv za upotrebom termina “lezbijski”, kojeg pak podjednako uporno prati proturječan poriv za ublažavanjem ovog (političkog) poteza. Traub tako uočljivo stavlja termin “lezbijski” (zajedno s navodnim znakovima) u sam naslov citiranog eseja, “(Be)Značajnost ‘lezbijске’ žudnje u ranonovovjekovnoj Engleskoj” (“The (In)Significance of ‘Lesbian’ Desire in Early Modern England”), prvi put objavljenog 1992. godine, e da bi isti u potpunosti napustila već na samom početku eseja, i od-

3 U izvorniku “to keep alive our historical difference from early modern women and at the same time to show how historically distant representations of female desire can be correlated [...] to modern systems of intelligibility and political efficacy” (62).

4 U originalu “act of historical recovery” (64).

lučila da – “u nedostatku povijesno ispravnog termina za označavanje takvih žudnji” – u ostatku teksta koristi izraz “homoerotski” (Traub 1994: 69). Gotovo desetljeće kasnije Traub objavljuje tekst koji se bavi istom temom, no ovaj se put lezbijstvo ukazuje bez navodnika, i to unutar samog teksta jednako kao i u provokativnom naslovu “Renesansa lezbijstva u ranonovovjekovnoj Engleskoj” (“The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England”). Esej, međutim, završava upozorenjem na opasnost nekritičkog poistovjećivanja s homoerotskim prizorima iz prošlosti te autorica brže-bolje odbacuje pomisao da pokušava “gurnuti rođenje lezbijke u ranije vrijeme” (2001: 261): “odupirem se iskušenju da povijesnu analizu podredim identitetskoj politici” (261).<sup>5</sup> Postavlja se pitanje zašto Traub jednostavno ne koristi izraz “homoerotski”, umjesto da vrluda naprijed–natrag, gurajući u prvi plan termin nabijen identitetskom politikom, potom se povlaćeci u sigurniji prostor “ženske homoerotske žudnje” i “istospolne erotske prakse” (Traub 2001: 247, 258).<sup>6</sup>

Očito je dakle da projekt “povijesne rekonstrukcije” ženske homoerotike predstavlja zahtjevnu zadaću koja kritičarku dotiče i na osobnoj i na političkoj razini, zbog čega se terminologija pomalo šizofreno definira i redefinira. Traub otvoreno odabire više od puke razumljivosti koju Faderman navodi kao glavnu motivaciju za imenovanje ženske homoerotike iz prošlih vremena “lezbijskom”, i za razliku od potonje naglašava svoju svijest o političkoj težini takvog čina. Ona kao da želi polagati pravo na nasljeđe ženske homoerotske žudnje i prakse u ime lezbijске zajednice, no istovremeno osjeća da je dužna ograditi se od gorljivog i otvoreno političkog prisvajanja prošlosti, nedostojnog akademske radnice. Na taj način razotkriva unutarnji konflikt programa aktivistice nasuprot onog učenjakinje. Budući da govori u ime seksualno marginaliziranih, Traub je savršeno svjesna političke težine akademskog rada, no da bi iskoristila ovaj politički potencijal, mora igrati po pravilima akademske zajednice. Srž problema leži u uvođenju lezbijskog identiteta – putem termina “lezbijski” – u prošlost koja tu identitetsku poziciju jednostavno nije poznavala – ne, u svakom slučaju, na način na koji ona postoji danas. Ipak, ne može se tvrditi da seksualna žudnja i praksa između žena nisu postojale prije artikulacije ovog identiteta. Osim toga, kako kaže Traub, “iako u ranonovovjekovnoj Engleskoj nećemo pronaći suvremene lezbijke, jednako tako nećemo pronaći niti suvremene heteroseksualce/ke” (2001: 262). Napokon, slijedeći de Saussurea, ako nije bilo homoseksual-

129

---

5 U izvorniku: “I resist the temptation to make historical inquiry culminate in a politics of identity” (261).

6 Bilo bi zanimljivo proučiti zašto njezin pristup postaje toliko izravniji desetak godina kasnije; je li u pitanju promjena političke klime, razvoj na polju lezbijске kritike dotičnog razdoblja, ili pak jačanje njezinog vlastitog statusa?

nosti u kontrastu s kojom bi heteroseksualnost poprimila značenje, ne možemo govoriti niti o ranonovovjekovnoj “heteroseksualnosti” bez istih navodnih znakova.<sup>7</sup>

I ovaj se rad hvata u koštac s tom problematikom i popratnim poteškoćama, dvojbama i iskušenjima. U njemu se preispituje prikaz homoerotske žudnje među ženama u dvjema Shakespeareovim komedijama, *Na Tri kralja ili Kako hoćete* i *Kako vam se sviđa*. Tekst započinje kritičkim osvrtom na mnogobrojne šekspirološke radove koji proučavaju homoerotski naboj u spomenutim dramama, ali pokazuju isključiv interes za homoerotsku žudnju među muškarcima. “Lezbijska” žudnja u ova dva dramska teksta u takvim radovima prolazi potpuno neprimijećena, praktički nevidljiva, a za takve je uratke karakteristično i potpuno odsuće interesa za ženski dio engleske renesansne publike. Nastavljam citiranjem radova koji dokazuju upoznatost ranonovovjekovne publike s istospolnom seksualnom praksom među ženama, čime se uspostavlja postojanje konceptualne podloge neophodne za kodiranje i dekodiranje dramatizirane “lezbijske” žudnje u doba renesanse. Time postaje moguće zahtijevati da se ženama u renesansnoj publici prizna mogućnost uživanja u homoerotskoj interpretaciji dramskog teksta. Potom slijedi pobliže proučavanje dviju spomenutih komedija i dva diskurza ženske homoerotike koji se u njima isprepleću. Ispituje se opseg prikazanog, kao i ograničenja u reprezentaciji “lezbijske” žudnje u komedijama iz ovog razdoblja.

### DODJELJIVANJE RODA RENESANSNOJ PUBLICI

Raspravljajući o erotizmu elizabetinske pozornice, Lisa Jardine koncentrirala se na renesansnu konvenciju koja je nalagala da ženske uloge igraju dječaci preobučeni u odjeću kakvu su nosile žene. Ta konvencija, smatra Jardine, nije bila glatko uklopljena u izvedbu, već je stršala i generirala (muški) “homoseksualni” erotizam. Jardine tekst započinje pomnim proučavanjem ondašnjeg antikazališnog diskurza koji se oštro protivio prisustvu preodjevenih mladića na pozornici, tvrdeći da se time kod publike potiče promiskuitet i muško “homoseksualno” ponašanje.<sup>8</sup> Jardine

---

7 Između ove dvije seksualne prakse postojala je, doduše, značajna razlika, kao što i sama Traub savjesno navodi u ranijem djelu (a tako i ja). “Heteroseksualna” je praksa, naime, “u društveno ustrojstvo bila uključena i subjektivno i institucionalno” na način na koji homoseksualna to nije bila (1992: III-II2).

8 Ovako Jardine sumira napise jednog od poznatijih protivnika pozornice, dr. Johna Rainoldesa: “Sexuality, misdirected towards the boy masquerading in female dress, is ‘stirred’ by attire and gesture; male prostitution and perverted sexual activity is the inevitable accompaniment of female impersonation” (1983: 9).

pokazuje kako su se same drame potom koristile i poigravale tim diskurzom i dvo-smislenom seksualnošću koja je obavijala preodjevenog mladića na pozornici. Pre-obučeni glumac mladić predstavljao je, točnije rečeno, aluziju na Hermafrodita, koji renesansnoj publici “nije lik u kojem su sjedinjena oba kompleta spolnih organa [...] nego erotski neodoljiv feminizirani mladić”, “pojava koja zrači erotizmom u očima muškaraca” (Jardine 1983: 17–18, kurziv u originalu).<sup>9</sup> Takav erotizam prevlači glumca mladića “kad god se na [takav erotizam] otvoreno aludira: uglavnom se ovdje radi o komediji, gdje su igranje uloga i prerusavanje dio žanra” (23). Zaključak koji nameće Jardine je to da se u Shakespeareovim komedijama kroz sam dramski tekst publiku poticalo da ženske likove na pozornici vidi kao mladiće u ženskoj odjeći, i upravo su kao takvi oni izazivali erotsko zanimanje, i to muškog dijela gledateljstva.

Jardine gradi svoju naizgled besprijekornu, elegantnu argumentaciju na postavkama novohistorističke kritike, pokušavajući odgonetnuti značenje koje je kazališna konvencija preodjevenog mladića imala za elizabetinsku publiku. Ona se protivi tumačenjima koja taj običaj stavljaju u zagrađu i na taj način odbijaju vidjeti njezin transgresivni (homo)erotski potencijal. Ako je, međutim, Jardine u pravu i ženski lik na pozornici nije bio drugo doli mladić u “ženskoj” odjeći, predmet erotskog zanimanja muškaraca u publici, što je sa ženama u publici? Naime, kao što ističe Stephen Orgel, vlada rašireno uvjerenje da je elizabetinsko kazalište bilo muška domena. On međutim tvrdi da je “u Shakespeareovo doba pozornica bila isključivo muški teritorij [...] ali ne i kazalište” (Orgel 1989: 7–8). Štoviše, kazalište je ženama onog doba bilo “mjesto nesvakidašnje slobode”, budući da su u njega mogle ići “bez pratnje i bez krinke” (8). Orgel čak smatra da su žene u publici nužno utjecale na dramsku reprezentaciju, jer je i njihov ukus odlučivao o uspjehu pojedine drame.<sup>10</sup> Iako pridaje veliki značaj povijesnom kontekstu, Jardine, međutim,

131

---

9 U izvorniku: “the sixteenth century’s primary understanding of Hermaprodite is not a figure incorporating both sets of sexual parts... but the erotically irresistible effeminate boy” (17); “a figure vibrant with erotic interest for men” (18).

10 Nažalost, Orgel ne nudi nikakva nagađanja koja bi se pozabavila konkretnim užicima ondašnje ženske kazališne publike, a ovaj argument uvodi e da bi mogao ustvrditi kako mizogine prikaze žena u elizabetinskoj drami ne možemo pripisati isključivo “muškim fantazijama”, već bismo ih trebale/i smatrati posljedicom “kulturnih fantazija” koje podrazumijevaju “upletenost” žena jednako kao i muškaraca (Orgel 1989: 8, kurziv u originalu). Dalo bi se stoga sarkastično zaključiti kako Orgel “upliće” žene samo kako bi muškarce oslobodio krivnje.

ne pokazuje nikakvo zanimanje za žene u renesansnoj publici i njihov(e) užitak/užitke u gledanju. Ona ne samo da u potpunosti ignorira njihovo prisustvo, već im izričito odriče užitak/užitke koje su nudile drame poput *Na Tri kralja*, gdje je mladi glumac igrao djevojku (Violu) koja se zatim pod krinkom muškarca udvarala drugoj ženi, Oliviji:

Nije važno što suzdržanu zavodljivost glumca mladića za potrebe zapleta zamjećuje žena (kao što je slučaj u Violinom govoru pred Olivijom “Pred vašim vratima / Načinio bih sebi kolibicu” u *Na Tri kralja* [...]) “Igranje ženske uloge” – muška feminiziranost – nastup je namijenjen oku muške publike (Jardine 1983: 31).<sup>11</sup>

132 Do sličnog se zaključka dolazi i u jednom od malobrojnih hrvatskih tekstova koji proučavaju (homo)erotičnost Shakespeareovih komedija, radu Ivana Lupića. Lupić tvrdi da, suprotno dosadašnjim interpretativnim nastojanjima, ni u *Na Tri kralja* ni u *Kako vam se sviđa* “žudnju nije moguće sasvim ‘heteronormirati’ [...] budući da se obično likovi različitog spola zainteresiraju za istu osobu” (18), gdje je ta osoba ženski lik koji je zbog peripetija u zapletu prisiljen odjenuti “mušku” odjeću i preuzeti identitet muškarca. Tako u *Kako vam se sviđa* Rozalinda kao Ganimed ulazi u erotski obojanoj interakciju i s Orlandom i s Febom. Erotske mogućnosti koje otvara izvedba ovakvog dramskog teksta a na čiju mnogoznačnost Lupić upozorava, ubrzo su međutim srezane svraćanjem pažnje na mladog muškog glumca. Lupić nas tako poziva da zamislimo kako “kroz Febu govori tek još jedan mladi glumac”, čime bi se navodno “homoerotski naboj tih odnosa udvostručio” (20)! Autor kao da ne uočava da se tim istim potezom u potpunosti briše ikakav trag “lezbijske” žudnje, pa bi bilo točnije reći da bi potpuna transparentnost konvencije pojačala muški homoerotski naboj, dok bi ženska homoerotika bila sasvim izbrisana. Lupić će na kraju ustvrditi kako “muški rod Ganimedov ostaje i kada Rozalinda misli da govori kroz vlastita usta žensko tijelo” (21). Favoriziranje glumca mladića u tekstovima ovih kritičarki i kritičara ide, dakle, toliko daleko da u cijelosti dokida ženski element i protjeruje ženske likove iz dramskog uprizorenja, a s njima i bilo kakve naznake “lezbij-

---

11 U izvorniku: “It does not matter that the coy seductiveness of the boy player is for plot purposes being appreciated by a woman (as in Viola’s ‘Make me a willow cabin at your gate’ speech before Olivia in *Twelfth Night* [...]) ‘Playing the woman’s part’ – male effeminacy – is an act for a male audience’s appreciation” (31).

ske” žudnje.<sup>12</sup>

Prema Traub, takvo je poimanje onog što se često nazivlje “transvestitskim kazalištem” vrlo pojednostavljeno.<sup>13</sup> Ona smatra da spomenutu konvenciju ne treba shvatiti kao korelat muške homoerotike, jer je ona prije bila “homoerotska podloga za gradnju struktura žudnje, koje se zatim kazališnom izvedbom pravilo dostupnima ne samo muškarcima, nego i ženama u publici” (1992: 122).<sup>14</sup> Usto, inzistiranje na uvjetima izvedbe na ranonovovjekovnoj pozornici kao odlučujućem faktoru u interpretaciji “mimetički brka [...] stvarnost drame sa svijetom pozornice” (122).<sup>15</sup> Traub upozorava na narativni aspekt drama podvrgnutih analizi, i traži da se uzme u obzir značaj dramskog teksta i svijeta koji se njime stvara. Upravo je u zapletu ovih drama smještena “lezbijiska” žudnja, a univerzum priče nudio je ženama u renesansnoj publici pregršt materijala za homoerotske fantazije. Ovaj se rad stoga usredotočuje na ženski lik u dramskom tekstu, ostavljajući po strani glumca mladića u izvedbenoj dimenziji, budući da u većini postojećeg kritičkog diskurza ta kazališna konvencija ide nauštrb naznaka ženske homoerotike, a sam diskurz “ne mari za ženske žudnje oblikovane dramskim tekstom, a posjetiteljicama kazališta

---

12 Treba, doduše, napraviti razliku između Orgela i Jardine u kojih nema nikakvog spomena “lezbijске” žudnje, i Lupića koji čitatelj(ic)e u fusnoti ipak upućuje na radove koji se bave ženskom homoerotikom u Shakespeareovim komedijama. On, osim toga, ponuđeno čitanje naziva tek jednom “mogućnosti” (20) koju treba uzeti u obzir pri tumačenju engleskih renesansnih drama. (Lupićev rad još je neobjavljen, a ustupljen mi je na čitanje velikodušnošću autora.) Valjalo bi još napomenuti da svođenje ovih drama na razmjenu između muškaraca na sceni s onima u publici i međusobno, ne ukida, istina, mogućnost da se ženski dio publike identificira s “muškim” subjektom (ako prihvatimo tumačenja koja tako vide renesansnu Rozalindu i Violu). Postupak identifikacije je složen i ne potpuno razjašnjen fenomen u koji ovdje ne ulazim, između ostalog i zato što smatram da se spomenute junakinje uistinu *jest* doživljavalo kao ženske subjekte koji su ženskom dijelu gledateljstva služili kao mjesto ulaska u tekst s kojeg se onda moglo iskusiti “heteroseksualnu” ili, na što se ovaj rad usredotočuje, “lezbijsku” žudnju.

13 O ovakvoj upotrebi termina “transvestizam” vidi bilješku 24 u ovome radu.

14 “The material conditions of the early modern theater offered a de facto homoerotic basis upon which to build structures of desire, which were then, through theatrical representation, made available not only to male but to female audience members” (122).

15 U izvorniku “seems to confuse mimetically [...] the reality of the play with the world of the theater” (122).

dostupne zamišljanjem” (Traub 1992: 122).<sup>16</sup> Time ne želim sugerirati da se običaj koji uređuje da ženske uloge igra preobučeni mladić treba (ili može) u potpunosti zanemariti. Napokon, Traub upravo taj postupak smatra zaslužnim za raspirivanje (i ženske i muške) “homoerotske aktivnosti” unutar Shakespeareovih drama (Traub 1992: 122). Sam tekst *Kako vam se sviđa* otvoreno pak priznaje i u sebe upliće ovu osobitost elizabetinskog kazališta; Rozalindin/Ganimedov epilog obraća se publici iz stajališta koje ne pripada sasvim niti ženskom liku, niti mladom glumcu, to jest nije sasvim “unutar” kao ni “van” fikcije. Očito je stoga da je suodnos dramskog teksta s jedne strane i uvjeta izvedbe s druge presložen za bezbolno razdvajanje. Proučavajući žensku homoerotiku u dramama ovog razdoblja, Denise Walen usredotočuje se na zaplet i upotrebljava teoriju “dvostruke svijesti”, kako je nazivlje Michael Shapiro, a koja možda najpreciznije opisuje supostojanje glumca mladića i ženskog lika iz svijeta naracije na pozornici. Po toj teoriji renesansna publika je istovremeno zamjećivala i mladog glumca i ženski lik, što joj je omogućavalo da dramu uvažava i u njoj uživa na obje razine (Walen 2002: 411).

#### “LEZBIJSKA” SEKSUALNA PRAKSA U RANOM NOVOM VIJEKU

134 U već spomenutom tekstu “Renesansa lezbijstva u ranonovovjekovnoj Engleskoj”, Traub osporava tvrdnju da je prije prosvjetiteljstva “lezbijaska” seksualna aktivnost u Zapadnoj Europi bila praktički nevidljiva, što je za posljedicu (i uzrok) imalo nepojmljivost takvog ponašanja. Traub nudi drastično drugačiju sliku renesansne Engleske, tvrdeći da je upravo tada došlo do “*renesanse* prikaza ženske homoerotske žudnje” (2001: 247, kurziv u originalu). U korist svoje tvrdnje Traub upućuje na čitav niz pisanih dokumenata koji svjedoče da je u renesansnoj Engleskoj ženska homoerotska žudnja bila daleko od nepojmljivog:

[...]medicinski zapisi anatoma i babica koje/i postavljaju dijagnozu medicinskog problema klitoralne hipertrofije pozivajući se na ženinu nedopuštenu “zloporabu” (“abuse”) vlastitog klitorisa s drugim ženama; brojni putopisci koji tvrde da su svjedočili nedopuštenom seksualnom kontaktu između muslimanskih žena u Turskoj i Sjevernoj Africi; leksikografi i odvjetnici koji su se borili sa značenjem zloglasnih izraza *sodomija* i *analno općenje*, i njihovom primjenljivošću na žene; vizualni umjetnici koji su žene prikazivali u različitim ljubavnim pozama, posebice pri tematiziranju pastoralnih i

16 U izvorniku: “as much as it brings to the fore homoerotic desires among men, it neglects the female desires constructed by the playtexts and imaginistically available to female play-goers” (1992: 122).



mitoloških motiva; i brojni kontinentalni pisci čiji su opisi žensko-ženske ljubavi i erotskog kontakta u romancama, dramama, pjesmama, medicinskim tekstovima i moralnim raspravama prevedeni na engleski u tom razdoblju. (248)<sup>17</sup>

Ovome treba nadodati i žensku homoerotiku prisutnu u djelima engleskih renesansnih pisaca. Upisivanje žensko-ženske žudnje u široki raspon pisanog (i slikovnog) materijala svjedoči o “prisutnosti kulturalne svijesti o postojanju žena koje žude za drugim ženama u ranom novovjekovlju” (Traub 2001: 252). Sami prikazi takve žudnje često su bili kontradiktorni, i ponekad otkrivali duboko ukorijenjene kulturne strahove i tjeskobu. Traub prepoznaje dva dominantna diskurza ženske homoerotike, oba kreirana po uzoru na klasične preteče: “liječničko-satirički diskurz tribade, i literarno-filozofski diskurz idealiziranog prijateljstva”, ili *amicitie* (249).<sup>18</sup> Dok je prvi demonizirao žensko homoerotsko ponašanje, potonji je uzdizao sponu među ženama; dok je prvi imao jasnu erotsku notu, erotičnost potonjeg bila je znatno slabija. Lik tribade pojavljuje se u ginekološkom diskurzu (a na taj način i pisani trag erotskog kontakta među ženama), no Traub smatra da ulazak tribade u ovaj diskurz nije motivirala njezina seksualnost već njezin rod. Tribada je bila definirana kao žena s “neprirodno” velikim klitorisom i “neprirodnim” seksualnim apetitom (za drugim ženama), no medicinski zapisi ne preciziraju “je li povećan klitoris pobuđivao neprirodnu požudu ili je seksualna ‘zlorababa’ klitorisa prouzrokovala njegov monstruozi rast” (Traub 2001: 254). Što su točno tribade radile sa svojim povećanim organom – je li se radilo o masturbaciji, penetraciji, trljanju o tijelo druge žene – iz zapisa nije vidljivo, ali seksualna aktivnost tribade uspoređuje se s muškarčevom. Priručnik za babice iz 1671., *The Midwives Book* autorice

135

---

17 U izvorniku “[...] the medical works of anatomists and midwives who diagnose the medical problem of clitoral hypertrophy in terms of women’s illicit “abuse” of their clitorises with other women; the many travel writers who claim to have witnessed illicit sexual contact among Muslim women in Turkey and North Africa; the lexicographers and lawyers who grappled with the meanings of the notoriously fraught terms *sodomy* and *buggery* and their applicability to women; the visual artists who depicted women in a variety of amorous poses, particularly when treating pastoral and mythological themes; and the many Continental writers whose own treatments of female-female love and erotic contact in romances, plays, poems, medical texts, and moral treatises were translated into English during this period” (248).

18 U izvorniku “a medico-satiric discourse of the tribade, and a literary-philosophical discourse of idealized friendship” (249).

Jane Sharp, opisuje kako ponekad klitoris “naraste toliko velik da se kod otvora objesi poput jarbola, i može nabreknuti i ukrutiti uslijed nadraživanja, a neke su raskalašene žene pokušale upotrijebiti ga na način na koji muškarci koriste svoj” (citirano iz Traub 1994: 67).<sup>19</sup> Traub smatra da ovakve analogije pokazuju da je diskurz onog vremena tijelo tribade kodirao kao “muževno”, što odaje tjeskobu vezanu uz stabilnost rodnog identiteta radije nego uz seksualnost. “[N]ije ženina žudnja za drugim ženama ono što nagoni pisce da zabilježe, i tako otkriju, tjeskobu u svojoj (i našoj) kulturi, već je to ženina uzurpacija muških povlastica” (Traub 1994: 69).<sup>20</sup> To bi također objasnilo zašto seksualna aktivnost između “ženstvenih” žena, odnosno ono što Traub zove “femme-femme’ ljubav”, nije prodrla u onodobni medicinski diskurz (Traub 1994: 69).<sup>21</sup> Zanimljivo je da su s druge strane prikazi

19 U izvorniku: “grows so long that it hangs forth at the slit like a Yard, and will swell and stand stiff if it be provoked, and some lewd women have endeavoured to use it as men do theirs”.

20 U izvorniku: “it is not woman’s desire for other women, but her usurpation of male prerogatives that incites writers to record and thus reveal the anxieties of their (and our) culture” (69). Ovakvo tumačenje tribadine nepoćudnosti pogotovo dobiva na težini kada se uzme u obzir zakonsko gonjenje ženskih sodomita u ondašnjoj Francuskoj. Kao što kaže Traub, dok je engleska tribada bila predmetom interesa medicinskih tekstova, francuska sodomitkinja bila je podložna zakonskim sankcijama (i kažnjavana smrću!), no u takvim se slučajevima kao razlog njezina gonjenja nije spominjao seksualni kontakt s drugom ženom, već upotreba “nedopuštenih seksualnih naprava” za penetraciju svoje partnerice (Traub 1994: 66, vidi također Walen 2002: 417). Traub uočava temeljnu sličnost između ove dvije seksualne otpadnice: “i ginekološki tribadizam i statutarna sodomija svoju izvedivost duguju logici nadopune (suplementa), gdje tribadizam djeluje putem anatomske radije nego artificijelnog nadopunjavanja” (“both gynecological tribadism and statutory sodomy depend upon a logic of supplementarity for their condition of possibility, with tribadism functioning through anatomical rather than artificial supplementation”, 66-67). Možda je tribadu od progona spasilo uvjerenje da ju je obdarila priroda, dok je sodomitkinja bila doživljavana kao ona koja se u potpunosti vodi svojom slobodnom voljom (i domišljatošću).

21 Izraze “ženstveno” i “muževno” upotrebljavam s velikom rezervom (otud navodnici pri njihovoj upotrebi). Oni ovdje ne podrazumijevaju izgled, osobine i/ili ponašanje svojstveno ženskom odnosno muškom biološkom spolu, već se odnose na društveno poimanje različitih žena. Poput Traub, trebam ih, dakle, da bih “razlikovala žene optuživane za prisvajanje muških povlastica od onih koje to nisu bile” (Traub 1994: 83).

idealiziranog prijateljstva našli svoje mjesto u kazalištu, uz bok tribadi. U svojoj analizi ženske homoerotike u *Na Tri kralja* i *Kako vam se sviđa* slijedim ovaj dvojni model prikazivanja “lezbijske” žudnje u ranom novovjekovlju, polazeći od pretpostavke da se može odgovorno tvrditi da je renesansna publika bila upoznata s postojanjem žensko-ženskih seksualnih susreta, što je ženama u publici omogućavalo da prepoznaju kolanje “lezbijske” žudnje dramskim tekstom, i da im svijest o toj žudnji pruži užitek.

### “LEZBIJSKA” ŽUDNJA U “NA TRI KRALJA” I “KAKO VAM SE SVIĐA”: PREODJEVENA JUNAKINJA

Kada se krene u proučavanje ženske homoerotike u engleskim renesansnim dramama, suvremenim kritičarkama i kritičarima za oko obično zapne junakinja preobučena u muškarca. Čini se da je motiv prerušenog ženskog lika imao posebnu draž u renesansnoj imaginaciji, s obzirom na svoje učestalo pojavljivanje u književnosti tog doba (Belsey 1986: 178).<sup>22</sup> Prema Traub, kada bi ženski lik na sebe stavio odjeću kakvu su inače nosili muškarci, u onodobnoj bi se publici uskomješao nagovještaj nečeg uznemirujućeg, nečeg što je nadilazilo puke društvene beneficije tradicionalno vezane uz “mušku” odjeću. Točnije, ženino je preodijevanje oponašalo tribadin erotski prijestup u domenu muškog seksualnog ponašanja; “muška odjeća djelovala je kao projekcija na van, kazališni ekvivalent kulturne fantazije o povećanom klitorisu” (Traub 1994: 69).<sup>23</sup> Na taj je način duh tribade nastanjivao ranonovovjekovne drame u kojima se pojavljuje prerušeni ženski lik, a žensko je preodijevanje u tradicionalno mušku odjeću za publiku onog doba imalo jasnu erotsku konotaciju. Erotski naboj koji se stvara oblačenjem “muške” odjeće, smatra Traub, najbolje obuhvaća izraz “transvestizam”, iako “transvestizam” u ovim dramama oslobađa erotičnost općenitije prirode, koja je “raspršena

137

---

22 Belsey ovo pripisuje “sporu oko značenja obitelji” do kojeg dolazi u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću (Belsey 1986: 178). Sukob između poimanja obitelji kao dinastičke, hijerarhijske jedinice gdje se ženu vrednuje na temelju reproduktivne sposobnosti, i “braka punog privrženosti” (“affective marriage”), gdje se od žene očekuje da svome mužu bude družica, dovodi do krize značenja pojma “žena” (171-178). To pak “stvara jaz u kojem definicije drukčijih načina bivanja za žene na trenutak postaju vidljive” (“produces a gap in which definitions of other modes of being for women are momentarily visible”, 178).

23 U izvorniku: “male clothes worked as external projections, theatrical equivalents, of the cultural fantasy of the enlarged clitoris” (69).

po čitavom tkivu teksta, prije nego smještena i fiksirana unutar jednog lika” (Traub 1992: 118–119).<sup>24</sup>

Preodijevanjem je stvoren lik čiji identitet krši i negira binarne opreke, zbog čega se Rozalinda i Viola u kritičkim tekstovima često pojavljuju kao Rozalinda/Ganimed i Viola/Cesario, gdje je druga polovica imena njihov “muški” alter

24 Ovakva je upotreba izraza “transvestizam” veoma problematična. Traub je svjesna da je ovakva upotreba anakronizam, ali ne uviđa da se istovremeno koristi definicijom koja je, paradoksalno, zastarjela i koja sa sobom nosi niz neugodnih ideoloških implikacija. Traub se, naime, vodi danas uvelike osporavanim poimanjem transvestizma utemeljenim na psihoanalitičkoj definiciji po kojoj je poriv za nošenjem odjeće pripisane suprotnom spolu/rodu u direktnoj vezi s “erotskim uzbuđenjem” (“erotic excitement”, Traub 1992: 118). U takvoj je upotrebi slijedi i Lupić. Riječ je, međutim, u drugoj polovici 20. stoljeća promijenila značenje u oba diskurza u kojima se ponajviše koristi, medicinsko-psihijatrijskom i ljudsko-pravaškom. U ovom prvom odijevanje odjeće koja se tradicionalno veže uz drugi spol/rod u svrhu postizanja seksualnog uzbuđenja danas nosi naziv “fetišistički transvestizam”, i ne upotrebljava se za žene (štoviše, autoritet na području američke kliničke psihijatrije, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* iz 1994. [DSM-IV], izričito određuje da je “dijagnozu” moguće postaviti isključivo heteroseksualnim muškarcima, što pak otvara novu raspravu o normiranju ponašanja subjekata koji su još uvijek nositelji glavnine društvene moći, ali za tu raspravu ovdje, nažalost, nema mjesta [<http://allpsych.com/disorders/paraphilias/transvestite.html>]). Isti čin potaknut željom za promjenom spola nazvan je “transseksualizmom”, dok je sam “transvestizam” iz američke psiho-patologije ispario. U Hrvatskoj je priča mnogo zbrčkanija i mijenja se ovisno o svjetonazoru i shvaćanjima pojedine/og psihijatra/ice, no slaže se s američkom da preodijevanje u odjeću tradicionalno vezanu uz drugi spol/rod tvori poremećaj, kao i da motivacija za takav čin ne mora biti seksualno uzbuđenje. U ljudsko-pravaškim krugovima u kojima se polazi od doživljaja samih subjekata transvestit je “osoba koja uživa u nošenju odjeće drugog roda”, a uvode se i pojmovi “drag queen/king” za osobe koje preuzimaju vizualni identitet i ponašanje koji im po običaju ne pripadaju, “u svrhu performansa, zabave ili osobnog ispunjenja”, parodije ili kulturne subverzije (Poštić 2003). I dok je sasvim točno da unutar dramskog teksta junakinjino navlačenje “muške” odjeće djeluje kao okidač za raznovrsne erotske porive, nazivanje tog čina transvestitskim predstavlja erotiziranje ovog fenomena izvana uz pomoć netočne (ili, u najboljem slučaju, tek parcijalno točne) definicije. Na taj način dominantna skupina tretira transvestite kao egzotična bića i imputira im isprojiciranu auru seksualnosti. Zbog svega navedenog ja se držim izraza kao što su “preodijevanje” i “preoblaka”.

ego.<sup>25</sup> Ova dva lika ne narušavaju samo binarnost roda; oni ujedno sudjeluju u cirkulaciji i heteroerotske i homoerotske žudnje u tekstu.<sup>26</sup> U *Kako vam se sviđa* Rozalinda postaje predmetom Orlandove žudnje prije nego što odjene “mušku” odjeću, i njih se dvoje upuštaju u razmjenu (“hetero”)seksualne energije. Rozalindino prevlačenje u “mušku” odjeću i preuzimanje imena s očitom homoerotskom konotacijom (Ganimed) samo produbljuje njihovo udvaranje.<sup>27</sup> Kada Rozalinda/Ganimed predloži da Orlando zamisli kako je on/a njegova Rozalinda, Orlando spremno prihvaća, a njihova ljubavna igra uključuje udvaranje, pa čak i poljupce (85, 3.4.8–9, 13–14),<sup>28</sup> a vrhunac doseže glumljenim bračnim obredom (99–100, 4.1.103–119). Spremnost s kojom Orlando pristaje na takvu ljubavnu igru signalizira njegovu “sposobnost da u zraku drži dvostruku seksualnost koja nema poriv praviti proizvoljnu razliku među vrstama objekata” (Traub 1992: 127).<sup>29</sup> Zaodjevena u “mušku”

---

25 Dvostrukost koju kritičarke i kritičari prepoznaju često se pripisuje simultanoj prisutnosti ženskog lika i mladog muškog glumca na pozornici, no ta je dvojnost prisutna i na razini zapleta, jer ženski lik pregovara između svoje pozicije i one svog alter ega. Tumačenje Catherine Belsey koristi se prvenstveno (ali ne i isključivo) supostojanjem muškog glumca i ženskog lika da bi pokazalo kako ove dvije drame otvaraju mogućnost zauzimanja mnoštva (relativnih) identitetskih pozicija.

26 Moglo bi se tvrditi da bi se, kad već upotrebljavam(o) suvremene izraze, ove likove najtočnije opisalo izrazom “biseksualne/i”. S tim se slažem, no budući da me prvenstveno zanima erotizam među ženama, odlučila sam zadržati postojeće termine. Izričito se, međutim, ograđujem od razloga koje Traub navodi kao osnovu za odbacivanje ovog izraza (i pojma), čemu se vraćam kasnije u tekstu.

27 Mnoge kritičarke i kritičari ukazuju na upoznatost obrazovanih članova (i članica) renesansne publike s ovim imenom i njegovim značenjem – Ganimed je naime bio Zeusov dječaćki ljubavnik. I u razgovornom jeziku taj je izraz označavao “muškarca koji je predmetom muške ljubavi” (“the male object of male love”), pa je stoga njegova upotreba bila jednako razumljiva i “neobrazovanom” puku (Traub 1992: 124–125).

28 Pri citiranju drama navodim broj stranice hrvatskog izdanja, kao i čin, prizor i stih prema izvorniku. Kad citiram *Kako vam se sviđa* (*As You Like It*) koristim se prijevodom Slavka Ježića u izdanju Matice hrvatske.

29 U izvorniku: “ability to hold in suspension a dual sexuality that feels no compulsion to make arbitrary distinctions between kinds of objects” (127). Ovdje bi se od Traub očekivalo da makar spomene biseksualnost, najbliži suvremeni pandan vrsti žudnje koju opisuje. Iako je sam pojam veoma mlad, i sasvim sigurno nije postojao kao identitetska odrednica u ranom novovjekovlju, tako je i s lezbijstvom kojem se Traub ipak s vremena na vri-

odjeću, Rozalinda/Ganimed postaje i predmetom žudnje jedne žene. Na prvi se pogled čini da zanos pastirice Febe proistječe iz pogrešnog uvjerenja da je pred njom muškarac. Međutim, kao što ističe Traub, iz njezinih se riječi razabire da su upravo Rozalindini/Ganimedovi “ženski” atributi ono što se Febi najviše sviđa:

140

---

jeme vraća. Traub međutim odbacuje i izraz i kategoriju biseksualnosti zato što smatra da pojam biseksualnosti “podrazumijeva da je subjekt koji žudi podijeljen, kako bi se ideološki motivirane kategorije homo– i heteroseksualnosti očuvale netaknutima”, što je tvrdnja koju preuzima od Phyllis Rackin (“bisexuality implicitly defines the desiring subject as divided in order to maintain the ideologically motivated categories of homo– and hetero– as inviolate”, Traub 1992: 128–129). Traub ovu tvrdnju smješta usred paragrafa u kojem tvrdi da je strukturalni princip *Kako vam se sviđa* oduprijeti se “utjelovljenju i fiksiranju na bilo koji oblik žudnje” (“works [...] against fixing upon and reifying any one mode of desire”, 129). Ona zato odbija ovakve likove okarakterizirati “homoseksualnima”, tvrdeći da bi bilo točnije reći da “privremeno nastanjuju mjesto/stanje homoerotske žudnje” (“these characters temporarily inhabit a homoerotic position of desire”, 128). Na taj se način Traub ograđuje od pojednostavljenog označavanja žudnje koja prožima dramu kao isključivo “homoseksualne” ili isključivo “heteroseksualne”. Međutim, nikako je ne želi nazvati ni, uvjetno rečeno, biseksualnom. Iako Traub problematizira i heteroseksualnost i homoseksualnost, ta se kritika jasno razlikuje od tretmana biseksualnosti koju odbacuje a priori. Heteroseksualnost i homoseksualnost, tvrdi Traub, ustoličuju heteroerotsku odnosno homoerotsku žudnju na mjesto identitetske pozicije, što konsolidira žudnju i nameće granice seksualnosti. Takva krutost žudnje opresivna je i ograničavajuća, s čime se potpuno slažem. Traub se međutim ne utiče biseksualnosti kao izlazu iz krutih kategorija homoseksualnosti i heteroseksualnosti, jer biseksualnost vidi kao *ništa doli* identitetsku odrednicu. Pogreška u njezinom rezoniranju leži u poimanju biseksualne žudnje kao obične mješavine hetero– i homoerotike, zbroja dvije žudnje, prije nego zasebnog “stanja homoerotske žudnje”. Takvo je shvaćanje u pozadini tvrdnje da je biseksualni subjekt koji žudi “podijeljen”, i da se prema tome njegovim/njezini seksualni porivi daju razložiti na heteroerotske + homoerotske. Moguće je da kritika Rackin i Traub cilja na značenje biseksualnosti kakvo je nametnuto tvorbom same kategorije i njezinog imena. One se, međutim, ni na koji način ne ograđuju od takvog poimanja biseksualnosti. Napokon, ni homoseksualni identitet nije stvoren zato da bi se ugrozio postojeći seksualni sustav, već da bi se patologizacijom i marginalizacijom jednog segmenta društva sačuvao postojeći poredak, no lezbijke i gejevi nisu svoj identitet oblikovale/i u skladu s objašnjenjima vodećih seksolog(inj)a. Jednako bi legitimno bilo tvrditi da, za razliku od homoseksualnosti i heteroseksualnosti, međusobno isključivih

Baš prekrasno su crvene mu usne,  
Crvenilo mu još je nešto živilje  
Od onog na licu; baš je razlika  
Ko između tamno i svijetlo crvene ruže.  
(92, 3.5.119–122)<sup>30</sup>

Jednako se tako čini da Rozalinda/Ganimed uvelike uživa bivajući “muški predmet Febine žudnje” (Traub 1992: 124).<sup>31</sup> Iako s prezirom odbija Febinu rastuću naklonost, taj su prezir i poruga toliko teatralni da se doima kao da on/a veoma uživa “u svojoj ulozi muškarca koji odbija” (Traub, 1992: 126):

Al, djevojko, upoznaj se i klekni,  
Zahvali bogu s postom za tu ljubav.  
Ko prijatelj u uho ću ti šapnut:  
Na pazar brzo, slaba ti si roba!  
(89, 3.5.57–60)

Zanimljivo je da upravo nakon lavine pogrda na svoj račun Feba objavljuje ljubav spram Rozalinde/Ganimeda: “Mladiću mili, ljepoto dana psuj me, / Od snubljenja mu tvoja je psovka slađa” (90, 3.5.64–65). Traub nadalje pronicljivo opaža revnost i užitak s kojima se Rozalinda/Ganimed upliće u odnos Febe i Silvija. On/a Silvija podvrgava “istančanom mučenju” čitajući pred njim Febino ljubavno pismo Ganimedu ne bi li “naglasila vlastiti pobjednički status muškarca-suparnika” (Traub

---

identitetskih odrednica, biseksualnost otvara mogućnost istinski radikalne pomirbe tobože nepomirljivog, što ne može ne ugroziti upravo one kategorije koje bi taj seksualni identitet navodno trebao očuvati. U konačnici se nameće sumnja da Rackin i Traub biseksualnost odbacuju izvana, s drskošću karakterističnom za one u poziciji veće moći – a u odnosu na biseksualce/ke to su, nažalost, ne samo heteroseksualne osobe, već i gejevi i lezbijke.

<sup>30</sup> U prijevodu se nažalost izgubila senzualnost stiha “A little ripper and more lusty red” (3.5.120), koji je ovdje preveden kao “Crvenilo mu još je nešto živilje”. Ovakvu interpretaciju također koristi i dalje razrađuje Denise A. Walen u analizi jedne druge ranonovjekovne drame, *Lylyove Galateje*: “[o]pisivanje međusobne privlačnosti između dviju žena koja se temelji na ženstvenim osobinama jasno definira njihovu žudnju kao homoerotsku” (Walen 2002: 424). Ovakvo se tumačenje, međutim, izvrgava opasnosti da lezbijsku žudnju svede na žudnju za “ženstvenošću”.

<sup>31</sup> U izvorniku “male object of Phebe’s desire” (124).

1992: 126). “Osjećaj moći” koji doživljava kao muškarac toliko je snažan da se ne li-  
bi ni smjelo zatražiti od Silvija da Febi poruči: “reci joj ovo: Ako me ljubi, ja joj na-  
lažem, neka ljubi tebe” (107–108, 4.3.70–71) (Traub 1992: 126). Traub stiže do  
zaključka da homoerotska žudnja u *Kako vam se sviđa* “kruži od Febine žudnje za ‘žen-  
stvenom’ Rozalindom/Ganimedom do Rozalindine/Ganimedove žudnje da bude  
‘muževni’ predmet Febine žudnje” (Traub 1992: 126).<sup>32</sup>

Na sličan način u *Na Tri kralja* Viola/Cesario ulazi u erotsku interakciju i  
s Orsinom i s Olivijom. Očit je, međutim, kontrast između Orlanda i Orsina s ob-  
zirom na lakoću, odnosno nelagodu, s kojom pristupaju homoerotski obojanoj ko-  
munikaciji. Dok Orlando bez ustezanja prihvaća Ganimedov prijedlog da ga snubi  
onako kao što bi činio da je u pitanju Rozalinda, i to istog dana kada se sretnu u šu-  
mi, Orsino uporno traži da Viola u potpunosti poprimi žensku rodnu ulogu prije  
nego što je prizna svojom budućom suprugom, a svoje prihvaćanje suspreže do tren-  
nutka kad ponovno bude u “ženskoj” odjeći. Njegovo ustrajanje na oštrom razgra-  
ničenju između Cesaria, što će biti dokle god nosi “mušku” odjeću, i Virole, koja će  
prikladno odjevena “gospodarica / Orsinu ćete biti i carica” (362, 5.1.873–876),<sup>33</sup>  
signalizira razinu tjeskobe koju Orsino osjeća pri pomisli da bi mogao aktivno že-  
ljeti nekog tko je oboje ili pak klizi između te dvije točke.<sup>34</sup> “U onom smislu u ko-  
jem njegova tjeskoba *jest* žudnja, potiskivanjem vlastite homoerotičnosti Orsino

142

---

32 U izvorniku: “circulates from Phebe’s desire for the ‘feminine’ in Rosa-  
lind/Ganymede to Rosalind/Ganymede’s desire to be the ‘masculine’ ob-  
ject of Phebe’s desire” (126).

33 Čuveni nesrazmjer u recepciji (Shakespeareovih) komedija u odnosu na  
tragedije i povijesne drame potvrdio se i na banalnom primjeru potrage za  
hrvatskim prijevodom ovih dviju drama po zagrebačkim knjižnicama. Na  
policama prepunim *Hamleta* i *Otela* komedija nije bilo ni za lijek, pa sam na  
koncu bila prisiljena posegnuti za izdanjem bardovih komedija koje se svo-  
jevremeno prodavalo uz dnevne novine. Tako je nesmiljeni udar na hrvat-  
sko izdavaštvo u konačnici potpomogao književno-kritičku proizvodnju.  
*Na Tri kralja ili Kako hoćete* (*Twelfth Night; or, What You Will*) tako citiram prema  
(ipak, pouzdanom!) prijevodu Milana Bogdanovića u izdanju kuće Globus  
media d.o.o.

34 U izvorniku “Orsino’s mistress, and his fancy’s queen” (5.1.876). Jan Kott  
nudi posve suprotno čitanje Orsinovog govora, ukazujući da se izraz  
“queen” koristio i u elizabetinsko doba, kada je također označavao transve-  
stita. Kott stoga ovaj stih iščitava kao nagovještaj Orsinove namjere da za-  
drži dvosmisleni erotizam između sebe i Virole/Cesaria, koja/i će u “žen-  
skoj” odjeći biti mladić odjeven u djevojku (Kott 1997: 161–162).



djeluje analogno Antoniju”, liku koji je, čini se, otvoreno i isključivo homoerotski (Traub 1992: 135, kurziv u izvorniku).<sup>35</sup>

“Lezbijska” žudnja u ovoj se drami rađa trvenjem između Virole/Cesaria i Olivije, a njihov je odnos složeniji i bogatiji od onog Rozalinde/Ganimeda i Febe. U oba je odnosa, čini se, pokretačka sila drskost preodjevene junakinje, čije neuljudno ponašanje obilježava početak obaju interakcija. Upravo je bezobrazluk karta za ulazak Virole/Cesaria u Olivijin dom:

Gospo, onaj se mladić kune da hoće s vama govoriti. Rekao sam mu da ste bolesni, a on će na to da mu je već poznato i da baš zato dolazi, da govori s vama. Rekoh mu da spavate, a on kao da je i to već prije znao pa je baš zato došao, da govori s vama. (268, I.5.135–140)

Olivija traži od Malvolia da opiše mladića, a on će na to da je “Vrlo nečovječan, gospo – hoće da govori s vama, pa htjeli vi ili ne htjeli” (268, I.5.149–150). Takav opis golica Oliviju, pa stoga prima još jednog Orsinovog izaslanika baš zato što je takvo ponašanje intrigira: “Čula sam da ste bili drski na mojim vratima, pa sam vas pustila preda se više zato da vam se divim, nego da vas slušam” (270, I.5.190–191). Našavši se u društvu Olivije, Viola/Cesario ubrzo odustaje od konvencionalnih hvalospjeva svojstvenih (heteroerotskoj) petrarkijanskoj poeziji,<sup>36</sup> i usuđuje se prigovoriti Oliviji zbog odbijanja Orsinovog udvaranja: “s nepravom sami sebe prisvajate – jer što imate zato da darujete, nemate zato da zadržite. Ali to nije sadržaj mog naloga. Nastavit ću svoj govor da vas proslavim” (270, I.5.181–184). Potom traži da s Olivijom govori nasamo i da vidi njezino velom zakriveno lice. Čak i kada hvali Olivijinu vanjštinu, mlado biće pokazuje neuobičajenu smjelost i strogoću, pa se ne libi reći joj “odviše ste ponosni” (272, I.5.240), ili pak ustvrditi:

Najokrutnija ste  
Vi, gospo, žena, ako čare te  
Ponesete i u grob sa sobom  
Ne ostavivši svijetu otisak.  
(272, I.5.231–233)

---

35 U izvorniku: “[t]o the extent that his anxiety is desire, Orsino figures as the repressed homoerotic analogue to Antonio” (135).

36 Na što mi je pažnju skrenuo rad Jami Ake.

Nastup Viole/Cesaria veoma podsjeća na držanje Rozalinde/Ganimeda u razgovoru s Febom i Silvijem, i tonom i sadržajem. I Feba je okarakterizirana “oholom” i “narduvenkom” zbog otresanja na muškarca koji je voli (89, 3.5.40,45), ali zadobiva puno grublju pokudu od Olivije. Smjelost s kojom Viola/Cesario kudi Oliviju je daleko od okrutnog prezira s kojim se Rozalinda/Ganimed obraća Febi, pa se vrijedi zapitati odakle toliki nesrazmjer u postupanju s ove dvije žene. Ono na što preobučene junakinje najviše svraćaju pozornost jest fizički izgled dviju žena, što otkriva značajnu razliku između Febe i Olivije. Rozalinda/Ganimed se ne može načuditi Febinom odbijanju Silvija:

Zašto, premda ružna,  
(Jer, vjere mi, u tebi to tek vidim,  
Bez svijeće što, u mraku, smije leći)  
Ti smiješ biti ohola i tvrda?  
(89, 3.5.37–40)

144 Vrhunac Rozalindinog/Ganimedovog prezira spram Febe je usporedba potonje s robom na tržnici: “Tek običnu u tebi vidjet mogu / Na rasprodaju robu” (89, 3.5.42–43), nakon čega slijedi savjet: “Na pazar brzo, slaba si ti roba!” (89, 3.5.60). Olivijino se lice, međutim, slavi puno laskavijim opisom:

Ljepota je nepatvorena to,  
Rumenilo i bjelilo je njoj  
Tek nježna, vješta ruka prirode  
Bojadisala.  
(272, 1.5.229–230)<sup>37</sup>

Glavna karakterna mana koja se pripisuje objema ženama je njihov tobožnji ponos; obje odbijaju udvaranje (navodno) čestitih muškaraca koji ih vole.<sup>38</sup> Prosuđivanje žena na temelju izgleda i raspoloživosti muškarcima je tradicionalno muški kut gle-

---

37 I Olivijino tijelo pretvoreno je u robu, no ona je ta koja bira i odmah potom razara spomenutu metaforu, čemu se vraćam kasnije.

38 Olivija bolje prolazi zato što može navesti dobar razlog za odbijanje Orsinove naklonosti (oplakivanje bratove smrti), dok Feba nema sličan izgovor. Viola/Cesario usto mora poštivati Olivijin status grofice, dok si Rozalinda/Ganimed može priuštiti da s pastircicom Febom razgovara kako god želi.

danja kojeg prerusena junakinja spremno preuzima.<sup>39</sup> Kriteriji koje Viola/Cesario i Rozalinda/Ganimed koriste pri prosudbi žena, kao i njihovo držanje (bezobrazluk, drskost, podrugljivost), čine ih vrlo “muževnima” u pristupanju ženama. I Feba i Olivija na takav nastup reaguju zaljublivanjem. Za svog prezirnog govora Febi i pastiru Rozalinda/Ganimed primjećuje Febinu rastuću naklonost, i kaže “ona će se zaljubiti u moju srdžbu”, što se stvarno i dogodi (90, 3.5.67). A upravo se na kraju već opisanog prvog susreta između Olivije i Viole/Cesaria Olivija počne zaljubljevati u drznicu/ka Violu/Cesaria. “Kolik rug / Proviruje mu milo kroz taj bijes / I prezir usta njegovih”, Olivija će kasnije uskliknuti (310, 3.1.146–147), jasno pokazujući koliko je privlači (i) prezir iz usta Viole/Cesaria.<sup>40</sup> Čini se stoga da je baš “muževnost” preodjevenih junakinja ono što privlači žene, što postaje bjelodano kada se njihov nastup uspoređi s nastupom muškaraca koji neuspješno snube Oliviju i Febu.

Mnogo je kritičarki i kritičara već komentiralo Orsinovu “feminiziranost” iščitavanu iz “tromog djelovanja i naglašeno dvorskog načina izražavanja” (Traub 1992: 135). Ake se izruguje vojvodinom “samodovoljnom” petrarkijanskom diskurzu i “smiješnom uvjerenju da će njegov petrarkijanski tekst po slušanju raspiriti strast u voljene žene” (Ake 2003: 376). I Olivija se ruga takvom govoru; pripremajući se da sasluša Orsinovu “poruku” (271), to jest u originalu “text” (1.5.212, 215), odlučuje ispuniti zahtjev njegovog izaslanika i podiže veo s lica uz riječi “dići ćemo zastor i pokazati vam sliku” (272, 1.5.224). Nakon što je Viola/Cesario ukori jer odbija “[ostaviti] svijetu otisak” (272, 1.5.233), ona predlaže izradu “inventar[a] svoje ljepote” – “item dvije prilično crvene usnice, item dva siva oka s vjeđa-

145

---

39 Belsey pokušava ublažiti oštrinu “pogrda usmjerenih na žene” koje preodjevene junakinje spremno upućuju ženskim likovima u objema dramama tako što propituje identitet govornice/ka. Ona se zalaže za priznavanje “svojevrstne autonomije” glasu Ganimeda (a tako i Cesaria), što postaje moguće “ako zamislimo muškog glumca kako igra tu ulogu” (Belsey 1986: 183). “Vizualno i po sluhu”, dakle, glumac mladić “ostavlja pitanje neriješenim” (183), zbog čega je moguće uvredljive stavove o ženama pripisati Ganimedu a ne Rozalindi. Belsey dodatno podupire svoj argument pozivanjem na narativni izvor *Kako vam se sviđa*, Lodgeovo djelo *Rosalind*, koje prerusenu junakinju identificira kao Ganimeda, a ne kao Rozalindu. S tog bi gledišta stoga bilo moguće ustvrditi da Viola i Rozalinda preuzimaju “muški” kut gledanja zbog toga što igraju muškarce, zbog čega njihovo vrednovanje žena nužno slijedi “muške” kriterije.

40 U izvorniku: “O! what a deal of scorn looks beautiful / In the contempt and anger of his lip” (3.1.146–147).

ma, item vrat, brada itd.” (272, I.5.235–238). Ake ukazuje da time Olivija sarkastično preduhitruje petrarkijansku konvenciju koja “pokušava ovladati prijetnjom ženske erotske moći preko poezije koja komada žensko tijelo i ušutkava njezin glas” (379).<sup>41</sup> Na ovaj način Olivija “komada petrarkijansku retoriku” (379) i razotkriva odsuće referenta kao njezin sastavni dio, demonstrirajući kako se konvencijama soneta može “prkositi namjernim bezličjem” koje žene navlače na sebe (Schalkwyk u Ake 2003: 379).<sup>42</sup> Promotrimo li pažljivije *Kako vam se sviđa*, otkrit ćemo da i Feba parodira ljubavne stihove koje joj upućuje Silvije:

U očima mi – veliš – leži smrt;  
To lijepo je i vjerojatno zbilja,  
Da oči – te krhke i tako nježne stvarce  
Pred sunčanim što sklapaju se praškom –  
I krvnici i tirani mogu bit!  
Sad gledam u te s cijelim svojim srcem,  
Pa mogu li, nek usmrte te oči;  
Daj hini nesvijest; hajde, padaj dolje!  
A ne možeš li, stidi se, da, stidi,  
I ne laži, da oči mi smrt nose.

(87–88, 3.5.10–19)

146

I Feba, dakle, ismijava konvencionalnu ljubavnu poeziju kakvu joj upućuje Silvije. On spremno trpi njezinu porugu i traži tek samilost, zbog čega ga Rozalinda/Ganimed naziva ludom: “Od ljubavi izgubio si pamet” (105, 4.3.22–23). Ako se u ranom novom vijeku “feminiziranost” u muškaraca uistinu smatrala povezanom s “neumjerenom heteroseksualnom požudom” (Traub 1992: 134), tada je moguće ustvrditi da je snažna privlačnost spram Olivije i Febe prikazana kao razlog Orsinove i Silvijeve “feminiziranosti”. Posljedično njih dvojica nisu dovoljno “muževni” da bi pobudili ljubav ili divljenje u svojih odabranica, dok žene u “muškoj” odjeći postaju nositeljice “muževnosti”, doimajući se “muževnijima” od muškaraca. “Ka-

---

41 U izvorniku: “attempts to master the threat of female erotic power by means of a poetry that dismembers the female body and silences her voice” (379).

42 U izvorniku: “Olivia dismembers the Petrarchan rhetoric in prose” (379). David Schalkwyk Olivijin postupak opisuje kao “the way in which the sonnet’s conventional blazon may be outfaced by the deliberate facelessness that the [onstage] women assume towards it” (prema Ake 2003: 379).

da moraš biti plijen, / Zar nije bolje da pred lava paneš / No pred vuka?” (309, 3.1.129–130), uskliknut će Olivija, zaljubivši se u Violu/Cesaria nakon što je uspješno odbijala Orsina. Na prvi bi se pogled moglo činiti da ovakvo tumačenje nanovo uspostavlja svojevrsnu heteroseksualnost kao dominantni oblik žudnje, u istom dahu u kojem je dovodi u pitanje uvođenjem ženske homoerotske žudnje. No, takav bi zaključak podrazumijevao redefiniranje lezbijstva u žudnju za ženstvenošću, a ne za drugim ženama. Na taj bi se način također previdio stupanj rodne subverzije u samom tekstu. Kao što je Judith Butler istaknula govoreći o butch/femme dihotomiji prisutnoj u nekim lezbijskim vezama, činjenica da biološke žene mogu biti muževne razotkriva proizvoljnost veze između muškaraca i muževnosti, i pokazuje “da su i takozvani originali, muškarci i žene unutar heteroseksualnog okvira, na sličan način konstruirani i performativno uspostavljeni”, odnosno da je muževnost (baš kao i ženstvenost) izvedba koja se udomaćuje ponavljanjem (Butler 2005: 185).<sup>43</sup> Ako muževnost nije nužno u svezi s biološkim spolom, tada žudnju za muževnošću ne možemo, dakle, svesti na žudnju za muškarcima.<sup>44</sup> Erotska dinamika između ovih ženskih likova na relaciji ženstveno-muževno na taj način prije propituje modus operandi heteroseksualnosti nego što potvrđuje njezin primat.

Valjalo bi još napomenuti da se interakcija između Olivije i Virole/Cesaria ne može svesti na Olivijino izražavanje žudnje koju osjeća a što nailazi na odbijanje Virole/Cesaria; takav opis ne bi točno prenio sve nijanse njihove komunikacije. Prvi susret preodjevene junakinje i mlade grofice završava Olivijinim priznanjem “ko da osjećam, / Gdje čari mi se tog mladića krišom, / Neopaženi krađu u oči” (275, 1.5.286–288), čemu prethodi govor Virole/Cesaria kojeg neke kritičarke iščitavaju kao pokušaj zavodjenja Olivije, i koji navodno sadrži zasade “lezbijske’ poetike” (Ake 2003: 375). Nakon neuspješnog pokušaja da u Orsinovo ime zavede Oliviju uz pomoć dvorske poezije, Viola/Cesaria izjavljuje da, kada bi je sam/a ljubio/la “S toliko žara”, ne bi prihvaćao/la odbijanje (273, 1.5.254).

147

*Olivija:* Pa što biste

Učinili?

*Viola:* Pred vašim vratima

Načinio bih sebi kolibicu

---

43 Iako su ove postavke prvobitno iznese u knjizi *Nevolje s rodnom*, ovdje koristim sažetak same Butler u jednom kasnijem djelu jednostavno zato što mi je razumljiviji.

44 Ako je ne vezujemo uz spol, muževnost (i ženstvenost) nije potrebno stavljati u navodne znakove.

Od vrbe, pa bih svoju dušu iz kuće  
 Dozivao – i pjesme ponizne  
 O prezrenoj bih piso ljubavi  
 I glasno pjevao do u gluho doba –  
 I vaše ime ja bih vikao,  
 Te bregovi bi odjekivali,  
 A brbljavi bi zrak ponavljao:  
 “Oj, Olivija!” Svi elementi bi  
 Zemaljski vas i zračni smetali  
 Dok ne biste se smilovali na me.

(273, I.5.257–266)

148 Ake ističe kako Viola/Cesario Oliviju ne snubi jezikom koji je sličan Orsinovom, nego “kreira pastoralnu poetiku” koja se pokazuje daleko učinkovitijom u budućnju ženske žudnje (Ake 2003: 381–382). Takva poezija ne treba posrednike, bili to glasnici ili sam pisani jezik (on/a bi pjevao/la o svojoj ljubavi), već je daleko neposrednija i osobnija (Ake 2003: 381). Ovog puta ne zaziva se Olivijino fizičko biće nego njezina “duša”; nema nabranjanja ženskih dijelova tijela kao što je slučaj u petrarkijanskoj poeziji kojoj je “svrha predstavljati je, nadomjestiti i staviti u optičaj”, pa Olivija ostaje “čitava, prepoznata, prisutna” (Ake 2003: 381).<sup>45</sup> Ova nova, “lezbijaska”, poetika je izrazito ženska, smatra Ake, i predstavlja odmak od “preostatka muškog glasa” kojim se Viola/Cesario dotad služio/la (Ake 2003: 379).<sup>46</sup> Citirani govor simbolizira “ženstvenu” stranu Viole/Cesaria. Budući da je sastavni dio prizora koji prikazuje prvi susret nje(ga) i Olivije – a koji završava Olivijinom objavom ljubavi – nemoguće je začetak Olivijine žudnje ograničiti isključivo na “muževni” nastup kakav Viola/Cesario zauzima prije okretanja ovakvom “ženstvenijem” poetskom diskurzu. Posljedično bi se moglo ustvrditi da Oliviju privlači i “muževna” i “ženstvena” strana Viole/Cesaria, što njezinu žudnju čini složenom i dinamičnom.

45 U izvorniku: “she would not reduce Olivia to a written text designed to represent, replace, and circulate her. Rather, Olivia remains whole, identified, present” (381).

46 U izvorniku “residual male voice” (379). Takva poetika zatim prouzrokuje ponašanje kakvo si nedostižna i pasivna djeva koju slavi sonet ne može priuštiti. Olivija smišlja priču i Violi/Cesariu šalje prsten; žudnja kakvu nije mogla izazvati “u cijelosti maskulina i izrazito neteatralna” petrarkijanska poezija navodi Oliviju na “svjesnu teatralnost” (Ake 2003: 386).

## PREODJEVENA JUNAKINJA I NJEZINA/NJEGOVA OGRANIČENJA

*Olivija*: Kad posljednji ste put me ono vi  
Očarali, ja poslah za vama  
Prstenak – pa sam tako prevarila<sup>47</sup>  
I sebe, slugu svog, a – strah me – i vas.  
(308, 3.I.III–II4)

Ako je, kako tvrdi Traub, lik preodjevene junakinje renesansnu publiku asocirao na obličje monstruoze tribade i popratnu “zloporabu” ženskog tijela, tada je bilo nužno uposliti razne narativne strategije kako bi se junakinja učinila prihvatljivom. Samo je preodijevanje istovremeno omogućavalo izražavanje ženske homoerotske žudnje i ujedno “štiti[lo] likove od neprijateljstva uperenog na homoerotiku u ne-fikciji budući da se privlačenje moglo opravdati kao rezultat pogreške a ne namjere” (Walen 2002: 412).<sup>48</sup> Pripisivanje Olivijine i Febine žudnje zabuni u identitetu predmeta žudnje micalo je “krivnju” s likova uključenih u razmjenu “lezbijске” žudnje, a renesansnoj se publici nudio “benigan i stoga prihvatljiv” prikaz takve žudnje (Walen 2002: 412). Na ovaj je način ženska publika dobila priliku posredno sudjelovati u homoerotskoj razmjeni bez popratnog rizika. Još jedna dramaturška strategija koja je za zadaću imala raspršiti tjeskobu vezanu uz seksualni kontakt među ženama bila je “stvoriti iščekivanje ženske homoerotike ali uskratiti njegovo postvarenje” (Walen 2002: 412).<sup>49</sup> U Shakespeareovim dramama nema mjesta konzumaciji ženske homoerotske žudnje; takva je žudnja, osim toga, uvijek prikazana jednostranom i nikad (otvoreno) uzvraćena (Walen 2002: 421).<sup>50</sup> To je slu-

149

<sup>47</sup> U izvorniku “so did I *abuse* / Myself, my servant, and, I fear me, you” (3.I.II3–II4, kurziv moj). “Abuse” ili “zloporaba” je termin koji se u medicinskom diskurzu ranog novog vijeka koristio za opis seksualnih radnji u koje su se žene upuštale s drugim ženama, a koje su uključivale nadraživanje klitorisa (vidi poglavlje “‘Lezbijска’ seksualna praksa u ranom novom vijeku” u ovome radu).

<sup>48</sup> Marginalizacija Antonija pred sam kraj drame djelomično proistječe iz činjenice da u njegovoj žudnji za Sebastianom nema olakšavajućih okolnosti, budući da nema zabune oko Sebastianovog spolnog identiteta.

<sup>49</sup> U izvorniku: “playwrights construct an expectation of female homoerotics but deny its fulfillment” (412).

<sup>50</sup> Ne i u *Galateji*, gdje dva ženska lika, oba preodjevna u muškarce, jedna drugoj uzvraćaju osjećaje čak i nakon otkrića njihovog “pravog” spolnog identiteta (Walen 2002: 423). U fascinantnom raspletu Venera obećava da će jednu od djevojaka pretvoriti u dječaka, kako bi njihov brak bio moguć a njihova ljubav legitimna. Ipak, promjena spola nije dio dramskog teksta, pa tako ni konzumacija ove ljubavi.

čaj i u *Kako vam se sviđa* i u *Na Tri kralja*, gdje se žene koje žude za prerušenom junakijom susreću s odbijanjem i prezirom. Tako na primjer u prizoru u vrtu (treći čin) svjedočimo Olivijinim dirljivim izljevima ljubavi koji nailaze na suzdržanost i odbijanje *Viole/Cesaria*:

*Olivija*: O, tako meni cvijeća proljetnoga  
I djevičanstva i poštenja moga,  
Cesario, premda ponosan si hudo,  
Ja ljubim tebe bezumno i ludo.<sup>51</sup>  
(310, 3.1.150–153)

*Viola*: O – tako meni nevinosti mlade,  
Tek jednu ljubav moje srce znade,  
A ta ni jedne tiče se žene  
I neće nikad – doli samo mene.  
(310, 3.1.158–161)

150 *Viola/Cesario* pokušava obeshrabiliti Oliviju tako što “aludira na vlastiti ženski identitet” (Walen 2002: 420), pazeći da u cijeloj stvari ostane nevina. Također psuje svoju preoblaku:

Jadna gospo,  
Da ljubiš sanak, bolje bi ti bilo!  
O preoblako, ti si opasna  
I mnogo može lukav dušmanin  
U tebi. [...]  
Al kakvim to uroditi će rodom?  
Gospodar moj je ljubi od srca,  
A ja sam bijedna nakaza toliko  
U nj zaljubljena, koliko se ona  
U mene varkom kanda zagledala.  
(279, 2.2.24–33)

---

51 Dirljivost i gorljivost ovih stihova teže je, doduše, očitati iz hrvatskog prijevoda, pa ih navodim i prema izvorniku: “Cesario, by the roses of the spring, / By maidhood, honour, truth, and every thing, / I love thee so, that, maugre all thy pride, / Nor wit nor reason can my passion hide” (3.1.150–153).



Ovaj govor artikulira dominantni diskurz svog doba o tribadizmu i sodomiji (Traub 1994: 70), i tako izričito osuđuje žensku homoerotiku kakvu utjelovljuje tribada.<sup>52</sup> U *Na Tri kralja* artikulacija ženske homoerotske žudnje pobuđuje toliku tjeskobu da je u pitanje dovedena sama sigurnost transgresivne junakinje. U prizoru orkestriranog dvoboja u trećem činu, Violi/Cesariu “prijeti uništenje” (Traub 1992: 132). Mada je dvoboj dio komičnog raspoloženja, Viola/Cesario ne zna da je žrtva psine koju je smislio vitez Toby i osjeća stvarni strah: “Pomozi mi, Bože! Samo malo pa ću im reći, koliko mi treba do muškarca” (328, 3.4.286–287), ili u izvorniku “how much I lack of a man” (kurziv moj). Ovaj prizor podsjeća na taj “nedostatak” (“lack”) Viole/Cesaria, i time ponovno uspostavlja razliku među spolovima (Traub 1992: 132). Ovakvo tumačenje podupire odabir falusnog oružja, mača, kao oružja koje Viola/Cesario treba izvaditi i upotrijebiti, a budući da ne može odigrati ulogu kako treba, on/a ne uspijeva reproducirati konvencionalnu muževnost pa je označena kao “žensko”. Istovremeno se, međutim, iznova pokazuje da muževnost proistječe iz “posebne vrste izvedbe radije nego ikakve biološke opreme [...] sugerirajući u kolikoj je mjeri rod protetski” (Traub 1992: 132).<sup>53</sup> Traub tvrdi da se u ovoj “točki pritiska na značenje roda napušta igra (drama) erotske raznolikosti”,<sup>54</sup> što se poklapa s ulaskom Antonia (Traub 1992: 132). Njegov ulazak “uprizoruje središnji transfer u tekstu”, budući da se na njega usmjerava i u njemu koncentrira homoerotičnost svih ostalih likova – Viole/Cesaria, Olivije, Orsina i Sebastiana (Traub 1992: 133).<sup>55</sup> Traub međutim ne razrađuje u potpunosti poruku sadržanu u ovom prizoru, i propušta uočiti obustavu (homo)erotske slobode već za vrijeme same scene dvoboja. Naime,

151

---

52 Žene koje su željele druge žene i koje su ulazile u seksualni kontakt s drugim ženama nisu se, međutim, nužno poistovjećivale s terminom “tribada”. Traub upozorava da se pojam sodomije u šesnaestom stoljeću vezivao uz krivovjerje i izdaju, pa su “muškarci koji su se upuštali u homoerotske aktivnosti takve osude redovito odvajali od značenja koja su pridavali vlastitom ponašanju” (Traub 1992: 106). Moguće je, stoga, da su se renesansne žene upuštale u “lezbijske” spolne odnose, a da su mirne duše slušale (i prihvaćale) osudu tribada (žena čudovišnog tijela, “bijednih nakaza”).

53 U izvorniku: “masculinity [...] depends on a particular kind of performance rather than any biological equipment [...] suggest[ing] the extent to which gender is prosthetic” (132).

54 U izvorniku “the play of erotic difference” (132).

55 U izvorniku: “His entrance at this moment enacts the central displacement of the text” (133). Opasnost koja vreba na ulicama Ilirije i prijeti Antoniu postaje tako metafora za opasnost koja ide pod ruku s isključivo homoerotskom žudnjom (132–133).

opasnost s kojom se za dvoboja suočava Viola/Cesario nije samo opasnost mogućeg ozljeđivanja, već i prijetnja razotkrivanja – uvjetno rečeno – njezinog pravog statusa. Kada ona – jer ova izjava inzistira da se radi o “njoj” – kaže: “Samo malo pa ću im reći, koliko mi treba do muškarca”, njezin je spolni identitet opisan kao tajna. Rečenica podrazumijeva da bi je odavanje te tajne spasilo, no moguće je baš to razotkrivanje smatrati glavnom prijetnjom Violinom/Cesariovom integritetu. Zbog čega bi to otkriće bilo toliko opasno? Odgovor se nalazi u mjestu koje scena dvoboja zauzima u cjelokupnom tekstu. Ona je, naime, smještena neposredno nakon emocionalno intenzivne epizode u vrtu, gdje Olivija Violi/Cesariu otkriva svoju ljubav i dirljivo joj/mu nudi svoje srce. Ta bi se epizoda prema tome mogla smatrati kulminacijom homoerotske tenzije između ove dvije žene. I ovdje se, kao i za njihovog prvog susreta, intimnost razgovora pojačava Violinim/Cesariovim ustrajanjem da s Olivijom govori nasamo, čemu svjedoče baš oni likovi koji potom namještaju dvoboj. Kada se uzme u obzir tempiranje dvoboja, postaje jasno da se njime manifestira kulturna tjeskoba stvorena odnosom ove dvije žene, te da služi kao podsjetnik Violi/Cesariu, a jednako tako i publici, da takva ljubavna igra ne može proći bez ozbiljnih posljedica.<sup>56</sup> Viola/Cesario se stoga možda ne boji toliko fizičkog ozljeđivanja koliko interpretacije svog odnosa s Olivijom u svjetlu njezinog primarnog rodnog identiteta. To je razlog zašto ova tjeskobna scena ima reakcionaran učinak na dotada slobodan protok erotske energije. Traub koristi scenu dvoboja kao jedan od argumenata za tvrdnju da erotska razigranost *Kako vam se sviđa* u *Na Tri kralja* popušta pred homoerotikom koja je “tjeskobna i usiljena” (Traub 1992: 123).<sup>57</sup> Tvrdnju podupire i usporedba veoma različitih reakcija Orlanda i Orsina na komunikaciju s neodređenim/dvosmislenim erotskim nabojem. Dramski tekst uistinu nudi vrlo eksplicitne i snažne homoerotske situacije (razgovori Viole/Cesaria i Olivije, kao i Antonia i Sebastiana), no to, čini se, izaziva toliko jaku nelagodu da tekst na koncu kapitulira pred “institucionalnom heteroseksualnošću i generacijskim kontinuitetom” koji se osigurava “doličnim” hetero-

---

56 Čale Feldman i u “borbenom okršaju s muškarcem” i u “ljubavnom susretu sa ženom” u Shakespeareovoj ali i jedinoj Držićevoj drami s preobučenom junakinjom vidi “iskušenj[a], koja bi [junakinje] razotkrićem mogla lišiti zaštitničkog okrilja dvostrukoga, žensko-muškoga identiteta” (Čale Feldman 2001: 135).

57 Walen ujedno naziva *Na Tri kralja* “najtjeskobnijom od svih [ranonovjekovnih] drama s preodijevanjem” (“the most anxious of the [early modern] cross-dressed plays”), upravo zbog ranjivosti Viole/Cesaria “za njezinog intimnog dijaloga s Olivijom” (Walen 2002: 429).

seksualnim sparivanjem i brakom (Traub 1992: 123).<sup>58</sup> Traub smatra da očitovana tjeskoba “nije [strah] od homoerotike kao takve”, već od isključive homoerotičnosti koja u konačnoj instanci ne rezultira reprodukcijom (123).

### “LEZBIJSKA” ŽUDNJA U ISTOSPOLNIM ŽENSKIM PRIJATELJSTVIMA

Traub tvrdi da i drugim renesansnim dramama diskurzom ženske homoerotike ravna ista logika reproduksijske raspoloživosti. Idealizirano žensko prijateljstvo (ili *amicitia*) pojavljuje se u nizu Shakespeareovih drama, gdje par konvencionalno “ženstvenih” ženskih likova pokazuje duboku međusobnu privrženost.<sup>59</sup> U *Kako vam se sviđa* odnos Celije i Rozalinde već se na samom početku opisuje kao iznimno prisran i pun ljubavi (“Nikada se dvije žene nisu tako ljubile kao one” [12, 1.1.108]), a ljubav među dvije sestrične da “Još jača im je od sestrinske veze” (27, 1.2.261).<sup>60</sup> Objave daju naslutiti da je ljubav Celije i Rozalinde pomalo nesvakidašnja, jer “premašuje ugovorene granice ženskog zajedništva” (Tvordi 1999: 118),<sup>61</sup> no erotski naboj takvih odnosa u književno-kritičkim radovima često prolazi potpuno nezapažen. Podvrgne li se, međutim, jezik prisnog ženskog prijateljstva pobližoj analizi, postaje razvidno da je “prvotno erotsko ulaganje” ovih žena u onu drugu, jer je u upotrebi jezik koji je “erotski jednako snažan kao bilo što izgovoreno u heteroseksualnim trenucima” (Traub 1994: 71).<sup>62</sup> Celija, primjerice, ovako oslikava svoju povezanost s Rozalindom:

... mi spavale smo skupa,  
I učile se, igrale se, jele;  
Kud išle smo, ko labudi Junone,  
Nerazdvojno i zajedno smo išle.  
(31, 1.3.70–73)

58 “The homoerotic energies of Viola, Olivia, and Orsino are displaced onto Antonio, whose relation to Sebastian is finally sacrificed for the maintenance of institutional heterosexuality and generational continuity” (123).

59 Osim u *Kako vam se sviđa*, blisko prijateljstvo među ženama prikazano je u *Snu ivanjske noći* i *Dva veronska plemića*.

60 U izvorniku “dearer than the natural bond of sisters” (1.2.261), dakle jača od prirodne sestrinske veze.

61 “Celia’s and Rosalind’s love for one another surpasses the accepted boundaries of communion between women” (118).

62 U izvorniku: “initial erotic investment”; “Celia’s speeches to Rosalind are as erotically compelling as anything spoken in the heterosexual moments” (71).

Uspoređujući njihov odnos s labudovima koji druga, tj. družicu biraju za cijeli život, Celija sugerira da su ona i Rozalinda “sjedinjene u trajnoj zajednici”, možda čak doživotnog trajanja (Tvordi 1999: 118). Takvo čitanje podupire i Celijino zazivanje božice braka Junone, čime se ovom ženskom prijateljstvu dodjeljuje legitimitet bračne zajednice (Traub 2001: 257). Celijin melankolični govor nešto kasnije u tekstu dodatno crpi iz bračnog diskurza:

Dakle Rozalindu ljubav  
Ne uči, da smo ja i ona jedno?  
Zar da se damo rastaviti, mila?<sup>63</sup>  
(32, 1.3.93–95)

154 Traub u Celijinim riječima primjećuje odjeke anglikanskog bračnog obreda: “Koga Bog spoji, neka čovjek ne razdvoji”,<sup>64</sup> pa traži da se odnos Rozalinde i Celije shvati “analognim braku po emocionalnoj dubini i fizičkoj bliskosti” (2001: 257).<sup>65</sup> Celija njihov odnos predočuje kroz sjedinjenost kakva je tradicionalno rezervirana za bračni par, a upravo je taj erotizirani jezik “ključan pri otkrivanju erotskog aspekta ženskih zajednica” (Tvordi 1999: 115). Jedan od razloga zašto se suptilni erotizam bliskih ženskih prijateljstava u spomenutim dramama često ne uočava jest “stoga što opipljiva ‘ženstvenost’ ovih likova zasjenjuje [...] erotizam koji se jasno razaznaje u njihovom jeziku žudnje” (Traub 1994: 80).<sup>66</sup> Važno je primijetiti da oba citata pripadaju Celiji, “ženstvenijoj” ženi u paru, a izgovorene su prije Rozalindinog preodijevanja u “mušku” odjeću. Drugim riječima, ova svjedočenja ljubavi i požude ne trebaju preobučenu junakinju, iako pri proučavanju ženske homoerotike u ranonovovjekovnim dramama kritičarsko oko obično daje prednost liku koji se ogrješuje o konvencionalne rodne uloge. “Ženstvena” Celija “daje glas homoerotskoj žudnji” (Traub 1994: 71),<sup>67</sup> dok je Rozalinda uglavnom nijema pri-

---

63 U izvorniku: “Rosalind lacks then the love / Which teacheth thee that thou and I am one: / Shall we be sunder’d? shall we part, sweet girl?” (1.3.93–95).

64 “Those whom God hath joined together, let no man put asunder” (257).

65 U izvorniku: “analogous in its emotional intensity and physical closeness to marriage” (257).

66 U izvorniku: “because palpable ‘femininity’ of these characters blinds us [...] to the eroticism evident in their language of desire” (80).

67 U izvorniku “the enunciator of homoerotic desire” (71).

mateljica.<sup>68</sup> Rozalindin muk i Celijinu tužaljku Traub smatra pokazateljima ustrajnosti teksta u uobličavanju “raskida ženskog zajedništva” (1992: 72).<sup>69</sup> Tako što usmene izraze ženske homoerotske ljubavi prenose isključivo u “elegijskom modalitetu”,<sup>70</sup> ranonovovjekovni tekstovi homoerotsku žudnju među ženama prikazuju kao već završenu, “uvijek već dio prošlosti” (Traub 1994: 72). Ovako pjesnici muškarci prijetnju ženske homoerotike istovremeno “priznaju i *nadvladavaju*” (72, kurziv u izvorniku). Iako obostrana, takva žudnja nužno sadržava “implicitnu asimetriju moći”:<sup>71</sup> žena koja svojom šutnjom negira svezu nalazi se u položaju veće moći (72). Njezino nijekanje “emocionalnih potraživanja” ove druge ono je što ovu žudnju smješta u prošlost, a ne bilo kakvi postupci muških likova (72). Na taj se način žensko-ženska ljubav prikazuje “ne samo kao uvijek već izgubljena, nego i uvijek suočena s *izdajom*” koja nastupa ulaskom ženika za onu koja je u homoerotskom odnosu primala (72, kurziv u izvorniku).

Ovakvo, donekle sentimentalno, tumačenje odnosa Celije i Rozalinde protutežu nalazi u daleko prozaičnijem pristupu Jessice Tvordi. Za Tvordi je Celija manipulativna i emocionalno zahtjevna osoba koja koristi razliku u moći između sebe i Rozalinde. Naime, iako su Celija i Rozalinda sestrične i pripadaju istoj klasi, Celijin je otac vladar kraljevstva koje je prethodno pripadalo njegovom bratu, Rozalindinom ocu, a kojeg je ovaj zbacio s trona i protjerao iz zemlje. Rozalindu je pak vojvoda-uzurpator zadržao kako bi pravila društvo njegovoj kćeri. Budući da ovisi o dobroj volji Celije i njezinog oca, Rozalinda ne može potpuno slobodno odlučivati o prirodi svoje veze s Celijom. Ove činjenice traže da Rozalindinu šutnju razmotri-

155

---

68 Tvordi smatra da preodjevena junakinja prvenstveno služi kao katalizator muške homoerotske žudnje, a da je znatno manje važna pri proučavanju ženske homoerotike. Ona svraća pozornost na činjenicu da su u obje drame baš prerusene junakinje one koje idu za heteroseksualnim odnosima koji “djeluju ograničavajuće i za njih same i za druge žene”, i koji dovode do razvrgnuća “homosocijalne ili homoerotske ženske zajednice” između Olivije i Marije u *Na Tri kralja* i Rozalinde i Celije u *Kako vam se sviđa* (1999: 115). Kao što oštroumno ističe Jean Howard, “politička prijetnja ženske bune u tekst ne ulazi s Violom [...] nego s Olivijom, likom čija se seksualna i gospodarska neovisnost ironijski obuzdava *pomoću* preobučene Viole” (“the political threat of female insurgency enters the text not through Viola [...] but through Olivia, a figure whose sexual and economic independence is ironically reined in *by means* of the cross-dressed Viola”, Howard prema Tvordi 1999: 128, kurziv u izvorniku).

69 U izvorniku “the divorce of female unity” (72).

70 U izvorniku “an elegiac mode” (72).

71 U izvorniku “implicit power asymmetry” (72).

156 mo s obzirom na njezinu *nemogućnost da odbije* Celijinu ponudu. Za razliku od Traub, Tvordi ne vjeruje da je odnos dvije žene simetričan, nego, naprotiv, smatra da je zbog postojeće hijerarhije “usiljen” (II8). Napokon, slika njihove ljubavi kao “duboko odane, pune ljubavi, i potpuno uzajamne” kakvu stvara govor “mi spavale smo skupa”, predstavlja Celijino viđenje njihovog odnosa (Tvordi 1999: II7). Celija, međutim, ubrzo postaje svjesna raskoraka između svojih i Rozalindinih osjećaja, i prigovara “vidim da me ti ne ljubiš toliko, koliko ja tebe ljubim” (I5, I.2.6–7). Tvordi čak optužuje Celiju da se ne libi “iskoristiti svoju političku moć kako bi prevladala jaz između svojih i Rozalindinih žudnji” (II9). Kada Rozalindi obećava “ono što je [moj otac] uzeo tvome ocu silom, ja želim da ti vratim u ljubavi” (I5, I.2.I7–I9), ona se cjenka svojom političkom moći “u zamjenu za Rozalindinu ljubav” (II9). Celijin otvoreni nedostatak interesa za muškarce za Tvordi je tek još jedan manipulativan manevar čiji je cilj zadržati Rozalindu za sebe. Kada Rozalindi savjetuje “ozbiljno se nemoj ni u koga zaljubiti” (I6, I.2.25),<sup>72</sup> Celija joj zapravo daje “prikrivenu direktivu” koja ima osigurati Rozalindinu pokornost (II9). Ovakvo rezoniranje dobiva na težini kada se uzme u obzir da progon s dvora drastično mijenja dinamiku njihovog odnosa, jer se Rozalinda emocionalno usredotočuje na Orlanda, što pokazuje da je ova ženska zajednica “u cijelosti ovisila o ostanku na dvoru”, to jest domeni pod Celijinom kontrolom (Tvordi 1999: I20).<sup>73</sup>

---

72 U izvorniku “love no man in good earnest” (I.2.25), to jest nemoj ozbiljno voljeti muškarca.

73 Iako su mnoga njezina opažanja zanimljiva, pronicava i svježna, Celija kakvu portretira Tvordi silno je emocionalno manipulativno stvorenje s “gotovo opsesivnom homoerotskom žudnjom” (Tvordi 1999: I22). Takav prikaz ipak je pretjeran i jednostavno odskače od samog dramskog teksta. Ne bi li poduprla svoje viđenje odnosa dviju žena, Tvordi će čak netočno prikazati dijelove zapleta. Tako na primjer piše da “objema [ženama] prijeti progon” (I20), iako je to očito iskrivljavanje činjenica; Rozalinda je ta kojoj prijeti progon, dok Celija spremno i svojevoljno napušta dvor i izlaže se vanjskom svijetu, iako time žrtvuje svoj položaj moći i popratnu “kontrolu” nad Rozalindom, kao i sve ostale povlastice koje idu uz status nasljednice. Tvordina Celija ne bi nikad svojevoljno odbacila kontrolu nad Rozalindom kakvu joj jamči dvorsko okruženje, stoga Tvordi “korigira” sam tekst. (Ironično je da ovako zapravo podupire Celijinu logiku po kojoj je vojevoda prognao i nju jer su ona i Rozalinda jedno biće [32, I.3.9I–94].) Još jedan primjer krajnjeg natezanja teksta je kritičarkin opis Celijinog prekoravanja Rozalinde u četvrtom činu; Celija predbacuje Rozalindi da je u svojoj ljubavnoj igri s Orlandom “zlostavila naš spol” jer je ženski rod zasula kišom uvreda (I03, 4.I.I79–I80). “Moramo ti hlače i prsluk prebaci-

Nesuglasje dvije kritičarke u doživljaju Celijinog i Rozalindinog odnosa odražava se i na percepciju subverzivnog potencijala “femme-femme” veze. Traub smatra da neizbježan raskid homoerotske zajednice “ženstvenih” žena u toku drame nije prikazan kao preduvjet psiho-seksualnog razvoja, već je u pitanju “ekonomski, politički imperativ” braka i reprodukcije (Traub 1994: 72–73). Kao dokaz navodi nedostatak animoziteta unutar samih drama prema formiranju takvih zajednica u djetinjstvu i ranom mladenaštvu. U stvari, takva žudnja postaje važna “tek kad nastupi vrijeme za provedbu patrijarhalnog imperativa reprodukcije”, to jest stupanjem u dob koja se smatra pogodnom za udaju (78). Uspoređan “izostanak galame” oko homoerotičnosti “ženstvenih” žena i u nefikcionalnom diskurzu Traub jednako tako pripisuje uvjerenju da su “femme” žene bile “raspoložive za rađanje” (78). Kako se nisu suprotstavljale zadanim rodnim ulogama niti uskraćivale svoju reproduktivnu sposobnost, nisu predstavljale nikakvu prijetnju postojećem patrijarhalnom ustrojstvu, pa “na [njih] jedva da se obraćalo pozornost” (79). Traub čak nagađa da se za “ženstvenije” žene “ženska homoerotika doticala s heteroseksualnošću” (77);<sup>74</sup> između te dvije pozicije žudnja je strujala “slobodnije, ako već ne toliko senzacionalno” (78). Tvrdi ne dovodi u pitanje sve tvrdnje koje iznosi Traub, ali se izričito suprotstavlja zaključku da “femme” žene nisu prkosile dominantnom poretku. Njezina analiza Celijinog (kao i Marijinog) ponašanja pokazuje da ove žene osporavaju “maskuline tvorbe ženskog subjektiv-

157

---

ti preko glave i pokazati svijetu, što je ptica uradila protiv vlastitoga gnijezda”, kaže Celija (103, 4.1.180–182). Tvrdi upozorava da su “glava” (“head”) i “gnijezdo” (“nest”) sleng za ženske genitalije, pa Celijine riječi iščitava kao ukor Rozalindi zbog seksualne raspoloživosti. Takvo je čitanje vjerodostojno i veoma zanimljivo, no pitanje je kako Tvrdi uspijeva zaoštriti ovu interpretaciju do točke u kojoj će ustvrditi da ovo “nasilno verbalno razmetanje kao da prethodi fizičkom napadu” (“a violent verbal display that seems to anticipate a physical attack”, 120). Problem nije (toliko) u radikalizmu Tvordinog tumačenja (u usporedbi s tradicionalnim tumačenjima), koliko u bezrezervnom pristajanju uz jednu interpretaciju Celijine motivacije. Ipak, ako je Traub raspravu o istospolnom ženskom prijateljstvu (u renesansnoj Engleskoj) zadužila bacivši romantično svjetlo na prijateljstvo Shakespeareovih protagonistica, tada i Jessici Tvrdi treba odati priznanje zbog sagledavanja dinamike takvih odnosa u nešto trezvenijem svjetlu.

74 U izvorniku: “It would seem that for certain types of women such a continuity existed between female homoeroticism and heterosexuality that the direction of object choice hardly figured at all” (77).

teta prestupanjem prihvaćenih granica roda, seksualnosti i moći” (Tvordi 1999: 116).<sup>75</sup> “Sve prije nego tiha i popustljiva”, Celija aktivno radi na zadržavanju Rozalindine ljubavi (za sebe), a u ostvarenju tog cilja služi se i svojom političkom moći (117). Time se aktivno opire prelasku u heteroseksualni oblik žudnje, što dovedu u pitanje postavku prema kojoj je taj proces više-manje glatko tekao kada su u pitanju bile “ženstvene” žene. Naknadna Celijina privola na (jasno, heteroseksualni) brak usto se doima donekle isforsiranom, budući da je cjelokupno Oliverovo udvaranje Celiji tek ukratko prepričano, ali ne i prikazano (121). Tvordi primjećuje da Orlando s čuđenjem pita Olivera “Je li moguće da bi je nakon tako kratkog poznanstva zavolio? Da si je samo vidio, i već se zaljubio? Tek si se zaljubio, i već si je zaprosio? Tek si je zaprosio, i već je pristala?” (116, 5.2.1–3) (121). Moglo bi se stoga tvrditi da tekst *ne* pretpostavlja Celijinu raspoloživost, jednako kao što Celijin prijelaz na heteroseksualnost ne prikazuje bez otpora i pokušaja da se Rozalinda zadrži. Takvo bi razmišljanje išlo u prilog Traubinoj tvrdnji da je “ono što drama opsesivno artikulira i ublažava” upravo strah od homoerotske isključivosti (Traub 1994: 78). Međutim, ova tvrdnja naizgled protuslovi nekim njezinim drugim zapažanjima, jer postaje nejasno je li homoerotska žudnja “ženstvenih” žena ušla na pozornicu zato što je pobuđivala strah (od homoerotske isključivosti), ili je “dramatizirana baš zato što je bila prazan označitelj” (Traub 1994: 80).<sup>76</sup>

---

75 U izvorniku: “each represented woman directly challenges masculinist constructs of feminine subjectivity by transgressing accepted boundaries of gender, sexuality, and power” (116). Tvordi skreće pažnju na čvrst savez Olivije i Marije u *Na Tri kralja*. Kada Orsino, vitez Andrija i vitez Tobija svaki na svoj način guraju Oliviju u bračnu zajednicu koja bi je podredila budućem mužu, Marija je “potpomaže, suočena s muškarcima koji prkose njezinom autoritetu” (Tvordi 1999: 121). Marija time štiti vlastite interese i svoju ulogu u Olivijinom kućanstvu. Pojavljivanje Viole/Cesaria muti njezine planove, pa Orsinovog slugu pokušava odstraniti iz Olivijine blizine tako što pomaže Tobiji u orkestraciji dvoboja. To je, smatra Tvordi, ujedno i prilika “da se u svoje ime osveti Oliviji koja je ... izgleda okrenula leđa ženskoj homosocijalnosti” (125). Tvordi još tvrdi da erotski naboj ostalih “odnosa služenja” unutar drame (između Orsina i njegovog sluga, Olivije i Orsinovog izaslanika, Antonia i Sebastiana) baca određeno svjetlo na odnos Olivije i Marije (122), koji time postaje u najmanju ruku “erotski neodređen” (“erotically ambiguous”, 126).

76 U izvorniku: “these theatrical representations suggest that ‘feminine’ homoerotic desires were dramatized precisely because they did not signify” (80).



## ZAKLJUČAK

Postoji osnova za tvrdnju da je ženska homoerotika u ove dvije drame bila razaberi-va barem dijelu ženske renesansne publike. Neke su žene u publici nužno bile vještije u dekodiranju takve žudnje od onih drugih, zato što su imale pristup raznim književnim i neknjiževnim spisima koji su tematizirali takvu žudnju, ali i znanje čitanja, kao i dovoljno slobodnog vremena za njihovo proučavanje (iako mora da su postojali i drugi načini spoznavanja i doživljavanja “lezbijске” žudnje od isključivo tekstualnih). Tumačenja koja vraćaju pažnju na strujanje ženske homoerotske žudnje ranonovovjekovnom dramom nisu samo pokazatelj bogatstva dramskog teksta, već ujedno ukazuju na otvorenost teksta nedominantnim interpretacijama koje su renesansnim ženama pružale nekonvencionalne užitke. Takve interpretacije nisu drastično mijenjale hijerarhiju tumačenja zbog postojanja razlika u moći među gledateljstvom (gdje nikako ne treba smetnuti s uma razliku u moći po spolu). No u interesu je feminističke analize (pokušati) doprijeti do tumačenja svojstvenih ženskom dijelu te publike, kao i osvijestiti postojanje interpretacije koja prepoznaje i cijeni “lezbijски” podtekst dramskog teksta, a koja nije bila strana ni renesansnoj publici. Daljnje istraživanje imalo bi koristi od praćenja razvoja u prepoznavanju “lezbijskog” sadržaja do kojeg dolazi s protokom vremena. Ulazak glumica na englesku pozornicu drugom polovicom 17. stoljeća nužno se odrazio na tumačenje ovih dviju drama, jer je nestankom mladića u “ženskoj” odjeći s pozornice znatno oslabio muški homoerotski naboj, a otvorio se dodatni prostor za iščitavanje ženske homoerotike, budući da su sada Rozalindu, Febu, Violu i Oliviju tumačile glumice. Tvorba suvremenog lezbijskog identiteta dodatno je uzdrmala interpretacijsku hijerarhiju; ne samo da je u kazalište ušla nova, samoprogllašena lezbijска publika s vlastitim tumačenjem/ima, nego je i porast društvene vidljivosti ove grupacije potakao prepoznavanje i revalorizaciju “lezbijskog” podteksta čak i kod heteroseksualne publike. Stoga u suvremenim postavama *Na Tri kralja* i *Kako vam se sviđa* “lezbijска” žudnja nedvojbeno ima daleko istaknutije mjesto nego što je to bio slučaj na renesansnoj pozornici. Suvremena lezbijска publika, iako unutar sebe jednako raznovrsna kao i ženska publika, u kritičku analizu ovih drama unosi skup supkulturnih znakova čija primjena na erotski nabijene odnose ženskih likova daje svježu perspektivu. Muževno-ženstvena erotska napetost u homoerotskoj razmjeni između ženskih likova takvu publiku podsjeća na vlastito iskustvo igranja i pregovaranja s rodnim konvencijama, što je oduvijek bilo dio lezbijских veza u većoj ili manjoj mjeri. U tom bi se smislu moglo reći da novi kontekst i nova publika iznova stvaraju dramu, tjerajući na ponovno razmatranje ustaljenih tumačenja i uvjerenja.

## BIBLIOGRAFIJA

Ake, Jami: "Glimpsing a 'Lesbian' Poetics in *Twelfth Night*", *SEL* 43, 2 (Spring 2003): 375–394.

<http://allpsych.com/disorders/paraphilias/transvestite.html>, zadnja posjeta u rujnu 2006.

Belsey, Catherine: "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies", u *Alternative Shakespeares*, ur. John Drakakis (London and New York: Routledge, 1986).

Butler, Judith: *Raščinjavanje roda*, prevela Jasmina Husanović (Sarajevo: TKD Šahinpašić, 2005).

*Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*, ur. Lillian Faderman (New York: Penguin Books, 1994).

Čale Feldman, Lada: "Ilirija prerusena", u *Euridikini osrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu* (Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije, 2001).

Jardine, Lisa: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Worcester: Harvester Wheatsheaf, 1983).

Kott, Jan: "Rozalindin spol", u *Rozalindin spol: Interpretacije: Marlowe, Shakespeare, Webster, Büchner, Gautier*, preveo Dalibor Blažina (Zagreb: Znanje, 1997).

Lupić, Ivan: "Error personae: Jonsonova Epicena i Shakespeareov Ganimed", neobjavljen.

Orgel, Stephen: "Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?" *South Atlantic Quarterly* 88: 1 (Winter 1989): 7–29.

Poštić, Jelena: "Transrodnost", *Žarez* 103 (2003), [http://www.zarez.hr/103/z\\_portal.htm](http://www.zarez.hr/103/z_portal.htm), zadnja posjeta u rujnu 2006.

Shakespeare, William: *As You Like It*, ur. Isabel J. Bisson (Oxford: Oxford University Press, 1941).

Shakespeare, William: *Kako vam se sviđa*, preveo Slavko Ježić (Zagreb: Matica hrvatska, 1951).

Shakespeare, William: *Na Tri kralja ili Kako hoćete*, u *Komedije*, preveo Milan Bogdanović (Zagreb: Globus media d.o.o., 2004).

Shakespeare, William: *Twelfth Night; Or, What You Will*, ur. J. C. Dent (Oxford: Oxford University Press, 1938).

Traub, Valerie: *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama* (New York and London: Routledge, 1992).

Traub, Valerie: "The (In)Significance of 'Lesbian' Desire in Early Modern England", u *Queering the Renaissance*, ur. Jonathan Goldberg (Durham and London: Duke University Press, 1994).

Traub, Valerie: "The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England," *GLQ* 7:2 (2001): 245–263.

Tvordi, Jessica: "Female Alliance and the Construction of Homoeroticism in *As You Like It* and *Twelfth Night*", u *Maids and Mistresses, Cousins and Queens: Women's Alliances in Early Modern England*, ur. Susan Frye and Karen Robertson (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999).

Walen, Denise A.: "Constructions of Female Homoerotics in Early Modern Drama", *Theatre Journal* 54 (2002): 411–430.

