

<https://doi.org/10.21301/eap.v18i3.12>

Ognjen Obradović

*Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu*

<https://orcid.org/0000-0003-4840-4701>

ognjen.obradovic@fdu.bg.ac.rs

Komički tretman kvir identiteta u predstavi *Mletački trgovac* (JDP, 2004)

Apstrakt: Preko teorijske perspektive koja ukršta saznanja iz kvir teorije, studija pozorišta i teorije humora, ovaj tekst ispituje komički tretman kvir identiteta u predstavi *Mletački trgovac*, reditelja Egona Savina. Namera nam je da najpre teorijski lociramo različite vidove upotrebe humora u kulturi i pozorištu, uspostavljajući razliku između njegovih disciplinujućih i subverzivnih svojstava. U svetlu ambivalentne prirode smeha, kratko razmatramo odnos humora i kvira u Šekspirovoj drami da bismo se, zatim, upustili u detaljnu analizu predstave Jugoslovenskog dramskog pozorišta s fokusom na kvir likove (Antonio, Basanio i kvir identitet koji se formira *cross-gender* podelom u slučaju Porcije). Hipoteza kojom ćemo se voditi u analizi jeste da predstava, uprkos kritici ideologija zasnovanih na isključenju *drugih*, nudi tipičnu – komički stereotipnu reprezentaciju kvir identiteta, koji se pre svega koriste kao izvor smeha. Analizirajući funkciju *cross-gender* podele u predstavi, pokušaćemo da odgovorimo na pitanje o uzrocima humornog potencijala muškarca u ženskoj ulozi/odeći.

Gljučne reči: kvir, humor, *cross-gender* podela, *Mletački trgovac*

Uvod: humor i kvir

Kvir koristimo kao termin koji objedinjuje sve one rodno-seksualne identitete koji prekoračuju okvire heteronormativnosti. Reč se u engleskom jeziku ustalila u XIV veku i bila je izraz nabijen negativnim konotacijama (čudak, čudan, sumnjiv), da bi se potom, tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoleća, refunkcionalizovala u duhu emancipatorskog naboja gej pokreta u Sjedinjenim Američkim Državama. Iz domena političke borbe termin je svoje mesto pronašao i u teorijskim razmatranjima o nenormativnim rodno-seksualnim identitetima u kulturi. „Danas označava pravac socioloških, psiholoških, antropoloških, kulturoloških istraživanja i slično, kao i književna istraživanja i književnu kritiku (*queer* studije i *queer* kritiku) usmerenih na poricanje bilo kakvih normativnih identiteta i proizvoljno određivanih opozicija (na primer,

žena–muškarac, ženski pol–muški pol, heteroseksualac–homoseksualac i slično)” (Bužinjska 2009, 504).

Imanentno obeležje termina kvir je njegova fluidnost, koja proizilazi iz konstruktivističkog insistiranja na poroznosti identitetskih granica, što znači da se kvir ne može izjednačiti ni sa jednim vidom seksualnosti, ali ni obuhvatiti čvrstom definicijom. „Ipak, upravo je ovaj otpor definisanju, fluidnost u određenju, neuhvatljivost u anticipaciji mogućnosti, suštinski deo onoga što kvir teoriju čini teorijski i politički efikasnom” (Todorović 2011, 242). Navedena svojstva kvira omogućuju nam da u tekstu i predstavi *Mletački trgovac* obuhvatimo različite identitete koje objedinjuje udaljavanje od heteronormativnog modela, ne ispuštajući iz vida ni sve ono što ih razlikuje. No, uprkos fluidnosti i činjenici da „*queer* danas ne znači samo homoseksualnu perspektivu, nego temeljnu refleksiju o statusu svih 'drugih'” (Bužinjska 2009, 502), stanovišta smo da ovu odrednicu ne treba tretirati ni kao beskonačno rastegljiv pojam koji može da obuhvati sve *druge*¹ već se treba zadržati u delokrugu seksualne i rodne drugosti. S tim u vezi, i Jevrejin Šajlok i Antonio, mletački trgovac, predstavljaju različite vidove drugosti u drami i predstavi, ali se Antonijev identitet može razumeti i kao kvir.

Od mnogih definicija humora, možda je najjezgrovitija ona koja pod humorom podrazumeva svaki pokušaj da se izazove smeh (Billig 2005, 179), tj. – prilagođeno našoj temi – sve komičke strategije u pozorištu i drami (različitih epoha), koje pokušavaju da nasmeju publiku, bez obzira na krajnji rezultat. Iako su humor i smeh univerzalni fenomeni i postoje u svim kulturama, oni su uvek kulturno kodifikovani. “Ako postoji, dakle, istorija humora, ona može biti samo istorija društvenih diskursa, reprezentacija, izvođenja i praksi kroz koje je kulturna proizvodnja smeha ostvarena. Istorija smeha je istorija – obično sučeljenih – normi koje ograničavaju i daju društveni oblik antropološkom impulsu smeha

¹ U svojoj studiji *Medijska konstrukcija drugog tela* Aleksa Milanović nudi pregled razumevanja *drugog* iz različitih teorijskih perspektiva.

„Pojam Drugog [eng. *Other*, franc. *Autre*, nem. *das Andere*] označava sve one subjekte, identitete i tela koja na osnovu društveno uspostavljenog sistema vrednosti i znanja ne pripadaju normativnom idealu već bivaju potisnuta, izbačena i prognana preko konstruisanih granica sistema koji čini privilegovanim Prva tela, subjekte i identitete. Drugo je marginalizovano, subordinirano, diskriminisano i, kao takvo, lišeno mogućnosti da pod jednakim uslovima participira u društvenoj raspodeli moći. Pojam *Drugost* [eng. *Otherness*] označava obeležje ili obeležja Drugog, odnosno ovaj pojam obuhvata sve one karakteristike zahvaljujući kojima je Drugo označeno kao različito, devijantno, inferiorno, društveno neprihvatljivo ili pak zazorno. Pojam *othering*, za koji sa engleskog jezika ne postoji adekvatni prevod na srpski jezik, označava diskurzivni proces konstruisanja Drugog putem koga se ono postavlja na zamišljenu poziciju subjekta koji nije društveno validan, odnosno nije prepoznat kao ispravan subjekt” (Milanović 2020, 37).

u određenoj zajednici” (Pfister 2002, V). Poređenje Šekspirovog teksta iz XVI veka sa srpskom predstavom iz XXI veka pomoći će nam da uočimo koje su sličnosti između ova dva konteksta – na kojim mestima se zajedno smejemo, a šta nam to više ne može biti smešno.

Iako se, kako u stručnoj tako i u najširoj javnosti, najčešće govori o humoru kao izrazu životne vitalnosti i buntovničkog duha,² on, kao nerazlučivo paradoksalan i višeslojan fenomen, ima i onu drugu konzervativnu i represivnu stranu. Pored toga što poseduje subverzivni potencijal, humor ima i snažnu ulogu u održavanju društvenog poretka. Udaljavanje od normativnih identiteta često se kažnjava korektivnim disciplinujućim smehom. Kad je reč o primerima iz domaćih komedija, pomenimo one najpoznatije – Femu iz *Pokondirene tikve* Jovana Sterije Popovića i Živku iz *Gospođe Ministarke* Branislava Nušića. Kako o tome piše Manfred Pfister u uvodu studije o engleskom humoru, “rodne uloge, odnosi i hijerarhije – i naročito njihovo narušavanje! – pokazali su se kao zajednički predmet podsmeha inače udaljenih kultura” (Pfister 2002, VI).

Mada je često u senci njegovih teza o krutosti i mehaničnosti kao izvorima humora, Anri Bergson je u svom čuvenom eseju *O smehu: Esej o značenju komičnog* veliku pažnju posvetio društvenoj funkciji humora. Na jednom mestu autor piše: „Ko god se izdvaja, izlaže se ismevanju, jer komično u znatnoj meri nastaje samim tim izdvajanjem. Tako se može objasniti zašto je komično tako često u vezi sa običajima, idejama i recimo otvoreno sa predrasudama nekog društva” (Bergson 2004, 115). Teoretičar primećuje da se, u ostvarenju te društvene funkcije, udružuju *nedruštvenost* pojedinca (pomenuto udaljavanje od norme) i *neosetljivost* gledaoca (isto, 120). Filozof podvlači da smeh, vršeći svoju društvenu funkciju, ne mora da bude ni dobar ni pravedan. „Njegova je dužnost da zaplaši i da postidi ponižavanjem” (isto, 160–161). Međutim, iako može biti nemilosrdan i nepravedan u pojedinačnim slučajevima, Bergson smatra da smeh, sveukupno gledano, vrši „korisnu društvenu funkciju” (isto, 23) i da služi kao korektiv društvenih anomalija, vodeći nas ka boljem društvu.³

Nadovezujući se, između ostalih, na Bergsona, Majkl Bilig iznosi hipotezu da humor, i to pre svega određena njegova forma – *ismevanje* (*ridicule*), pred-

² Najpoznatija teorija koja je uspostavila ovaj ugao kao dominantan je Bahtinova teorija smeha, koja, uprkos značajnim uvidima, zanemaruje istorijsku uslovljenost humora, o čemu pišu Pfister (Pfister 2002, VI) i Bilig (Billig 2005, 200–201).

³ Autorov zaključak, na samom kraju eseja, potvrđuje navedene teze:

„Ovde, kao i drugde, priroda je upotrebila zlo radi dobra. U celoj ovoj studiji posebno nas je zaokupljalo dobro. Učinilo nam se da društvo, usavršavajući se, postiže da mu se članovi sve više prilagođavaju, tako da ono nastoji da uspostavi što bolju unutrašnju ravnotežu, da sve više istiskuje na površinu poremećaje koji se ne daju odeliti od jedne tako velike mase, i da smeh vrši korisnu funkciju ističući oblike tog talasanja” (Bergson 2004, 161).

stavlja jedan od motora za održavanje društvenog poretka u naizgled sasvim različitim kulturama. Rečima samog autora, “ismevanje leži u jezgru društvenog života jer mogućnost ismevanja osigurava da se članovi zajednice rutinski povinuju običajima i navikama svog društvenog miljea” (Billig 2005, 2). Različiti teoretičari su saglasni u jednom – ne može se *a priori*, mimo konkretnog konteksta, odrediti disciplinujuća/isključujuća ili pobunjenička priroda humora (Böhn 2009, 56; Billig 2005, 211). Kao disciplinujući humor razumemo onaj koji ismeva prekoračenje društvenih normi, te može biti posmatran kao mehanizam njihovog održanja, dok pobunjenički humor ismeva i izaziva granice poretka. Razdvajanje ova dva tipa humora nije uvek jednostavno, pa ni sasvim moguće jer nisu retke situacije u kojima pobunjenički humor ima konformističke, disciplinujuće posledice, što se zasniva na činjenici da motivi, sadržaj i efekti humora mogu biti međusobno suprotstavljeni (Billig 2005, 202–211). Ova višeslojnost, pa i potencijalna kontradiktornost humora, naročito je važna za analizu Šekspirovog teksta i predstave Egon Savina jer se u navedenim delima disciplinujući i pobunjenički humor prepliću.

Ako neko čini ono što mu nije primereno – u slučaju kvir identiteta reč je o istupanju iz rodno-seksualnih identiteta, humor može proizilaziti iz *neusklađenosti*⁴ roda i ponašanja, roda i seksualnosti i sl. Treba imati na umu da se “neusklađenost jedino može stvoriti ili javiti ako očekujemo usklađenost što znači da moramo imati predstavu o tome šta je normalno i očekivano, bilo da je reč, opšteuzev, o konvencionalnom odnosu znakova i značenja, koji usmerava direktnu komunikaciju, ili pak o specifičnijem odnosu pola i roda, koji oblikuje pozadinu za parodije i travestije zasnovane na toj relaciji, uključujući i preoblačenje i promenu rodnih uloga” (Böhn 2005, 52). U tome treba tražiti i privlačnost poigravanja sa rodnom za klasične i savremene komedije, jer neusklađenost, u odnosu na ono što je „prirodno” i očekivano, može izazvati smeh.

S tim u vezi, klasične komedije obiluju motivom *preoblačenja*, za kojim junaci i junakinje pribegavaju iz nužde. Za Šekspirove komedije karakterističan je pokušaj ženskih junakinja da uz pomoć prerusavanja prekorače ograničenja koja im rodne norme nameću. Najupečatljiviji primeri su Porcija u *Mletačkom trgovcu*, Viola u *Bogojavljenjskoj noći* i Rozalinda u *Kako vam drago*. Osim što je bio izraz dovtljivosti Šekspirovih junakinja, ovaj postupak prinudne rodne neusklađenosti korišćen je sa željom da izazove smeh. Međutim, izvor komike nije se sastojao samo u prerusavanju žene u muškarca: naime, budući da su ženske uloge u elizabetanskom pozorištu igrali dečaci, komičnost je proizilazila iz kombinacije *cross-dressinga* i *cross-gender* podele.

⁴ Teorije neusklađenosti datiraju još iz XVIII veka i predstavljaju jednu od najdominantnijih teorijskih perspektiva za razumevanje humora. Detaljniji pregled može se pronaći u studiji *Smeh i ismevanje: ka društvenoj kritici smeha*, u poglavlju *Teorije neusklađenosti i gospodski smeh* (Billig 2005, 57–86).

Termin *cross-gender* podela opisuje situaciju u kojoj glumac ili glumica igraju ulogu suprotnog pola.⁵ U pozorištu Šekspirovog vremena ovo je bila konvencija, te su muškarci igrali ženske uloge, dok je u savremenom pozorištu reč o rediteljskoj odluci. Termin *cross-gender* treba odvojiti od termina *cross-dressing*, jer se prvi odnosi na zamenu roda a drugi na zamenu odeće, tj. na preoblačenje. Kada Dragan Mićanović tumači ulogu junakinje Porcije u predstavi *Mletački trgovac*, reč je o *MTF (male to female) cross-gender*⁶ podeli, a kada se Porcija u Šekspirovom tekstu i u Savinovoju predstavi preruši u muškarca, ostajući na planu uloge i dalje žena, onda je reč o preoblačenju (*cross-dressingu*).

Gledajući Dragana Mićanovića u ulozi Porcije, publika je sve vreme svesna činjenice da gleda muškarca koji igra ženu. Ako posegnemo za terminologijom Erike Fišer-Lihte, rekli bismo da je telo glumca uvek istovremeno i semiotičko i fizičko (pojavno) telo (Fischer-Lichte 2014, 26). Prvo je telo lika zaduženo za stvaranje značenja, a drugo je fizičko telo glumca ili glumice. U uobičajenom slučaju kada, na primer, glumica igra ženski lik, ova dva sloja glumačkog tela se u većoj meri stapaju, dok se u slučaju “rascepa” između tela lika i uloge ova razlika naglašava. Posredstvom *cross-gender* podele fizičko i semiotičko telo se u gledalačkoj percepciji sudaraju i prožimaju do nesvodivosti na binarne opozicije, stvarajući jedan novi izvođački identitet, koji se može odrediti terminom kvir.

U savremenom domaćem pozorištu *cross-gender* podela često se koristi kao komička strategija. Uz predstavu koju u ovom radu analiziramo, karakteristični primeri su *Gospođa ministarka* (Boško Buha, 2014), u režiji Tatjane Mandić Rigonat, i *Maratonci trče počasni krug* (SNP, 1996), u režiji Jagoša Markovića. *Cross-dressing* je vrlo zastupljen u mjuziklima – u Pozorištu na Terazijama primeri su *Neki to vole vruće* (1990/2007) i *Viktor Viktorija* (2014). Ako bismo detaljnije analizirali navedene primere ili se prisetili najpoznatijih filmskih *cross-dressing* komedija⁷ – uz pomenuti hit *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, 1959), u ovoj grupi se nalaze i *Tutsi* (*Tootsie*, 1982), *Gospođa Dautfajer*

⁵ Detaljnu elaboraciju termina *cross-gender* podela, kao i njegovu prednost u odnosu na termine uobičajene u našoj kritici (poput *travestije*) potražiti u: Obradović (2020).

⁶ U suprotnom slučaju, kada glumice tumače muške likove, možemo govoriti o *FTM (female to male) cross-gender* podeli. Ova podela oslanja se na teorijske uvide Simon Čes, koja je skraćenicama *MTF* i *FTM* označila dve vrste preoblačenja u renesansnoj književnosti, preuzevši ove termine iz njihove upotrebe u okviru trans zajednice (Chess 2016, 24).

⁷ Aleksa Milanović analizira film *Neki to vole vruće* kao primer medijske reprezentacije drugog tela, zaključujući da uvođenje naizgled subverzivnih elemenata samo potvrđuje normativni rod i seksualnost (Milanović 2019, 189).

(*Mrs. Doubtfire*, 1993) i sl – uočili bismo jednu jasnu tendenciju – muškarci koji glume žene su znatno češće korišćeni u komičke svrhe nego što je to obrnut slučaj. U nastavku teksta analiziramo dramu i predstavu *Mletački trgovac* u svetlu iznesenih teza i zapažanja, ispitujući odnos kvir identiteta i disciplinujućeg i pobunjeničkog humora, te pomenutu privlačnost *MTF cross-gender* podele za ostvarivanje komičkog efekta.

Humor i kvir identiteta u *Mletačkom trgovcu* Viljema Šekspira

Šaul Basi piše da se tumačenja *Mletačkog trgovca* u XXI veku – „jednog od ’najsavremenijih’ Šekspirovih komada” (Bassi 2021, 85) – kreću, baš poput brodova naslovnog junaka, različitim transkontinentalnim rutama (isto). Teoretičar mapira četiri osnovna pravca kretanja: jevrejsko/a pitanje/a, ekonomske trope, oblike zajednice i globalna preosmišljavanja, koji se međusobno prepliću i doiru u različitim aspektima (Bassi 2021, 87). Brod našeg tumačenja zaputio se ka ovoj trećoj grupi, „čiji je zajednički graničnik konfiguracija zajednice” (isto, 99). Te zajednice, pored religioznih (jevrejska i hrišćanska), društvenih (građani i ne-građani), pa i posthumanih (čovjek i životinja), mogu biti i ljubavno-seksualne – kvir i heteronormativne zajednice (isto, 99–102), oko kojih se svijaju pitanja srodna onim koja smo u ovom radu postavili.

Verovatno sva kvir tumačenja *Mletačkog trgovca* kreću od „dešifrovanja” Antonijeve zagonetne sete s početka komada, koja nas može podsetiti na jednog drugog Šekspirovog junaka – danskog kraljevića Hamleta (oboju zatičemo zamišljene i melanholične, obavijene velom enigmatičnosti). Iako se obreo u svetu komedije, Antonijev lik nije tretiran komički. Ovom junaku pisac je pristupio dramski ozbiljno, gradeći ga kao dostojanstvenog i plemenitog, s nerazrešenim unutrašnjim konfliktom. Jedan od ključeva za Antonijevu potištenost može biti njegova zaljubljenost u Basanija. Odnos dvojice muškaraca „koji neprestano lebdi nad granicom prijateljskog i erotskog” (Kostić 1994, 431) može se sresti i u Šekspirovim sonetima i u *Bogojavljenjnoj noći*. Antonio je plemenit čovek, koji se žrtvuje zbog prijatelja, ali veličina njegove žrtve (pozajmica kod zeleniša – Jevrejina Šajloka, koja će mu ugroziti život), melanholično raspoloženje,⁸ kao i komentari drugih likova, slute da u ovom odnosu ima mnogo toga nedorečenog.

⁸ Artur Litl Antonijev početni monolog, njegovu enigmatičnost i melanholičnost, tumači kao akt “kvir tugovanja”, koje se prepoznaje između redova i u nedorečenostima – kroz manjak kao konstitutivni deo želje kod kvir osoba (Little 2011, 217).

Antonio
...po volji verujte mi,
možete onda kesom mojom, mnome
i svim drugim što imam raspolagati
da podmirite svoje potrebe.

(Šekspir 1962, I, 1, 25)

Možda je pomenuta nedorečenost problem koji se javlja u susretu elizabetanskog teksta sa savremenim čitaocem, kome izmiču određena društveno-istorijski kodifikovana značenja. Imamo razloga da verujemo da su prijateljstvo između dva muškarca, kao i granica između prijateljstva i romantične ljubavi bili drugačije posmatrani u onovremenoj Engleskoj. „Prijatelji su delili krevete, grlili su se i ljubili i javno iskazivali prisnost koja bi danas bila gotovo siguran znak istopolne strasti” (Sinfield 2006, 63). Ova prisnost bila je delimično kompatibilna sa brakom i podržana institucijama prijateljstva, patronata i službe. Traub zaključuje „da problem nije bila homoseksualnost *per se*; homoseksualnost je istraživana i održavana sve dok se ne bi urušila pred strahom od erotske ekskluzivnosti i njene posledice, nereproduktivnosti” (Traube 1992, 123; prema Sinfield 2006, 66). Bilo bi neprecizno, pa verovatno i netačno, odrediti Antonija kao gej muškarca u savremenom značenju termina, kao što se i Basanio, zbog prirode relacije koju ima sa Antonijem, ne uklapa u potpunosti u viđenje heteroseksualca, te je stoga kvir verovatno najbolje i najobuhvatnije terminološko rešenje. Fluidnost ovog pojma omogućuje nam da Šekspirovom tekstu pridemo iz ovovremene perspektive, a da pritom ne učinimo (preterano) prezentističko nasilje nad tekstem.

Porcija je jedna od Šekspirovih delatnih komičkih junakinja koje daleko zasenjuju svoje izabranike. Kako ističe Borivoje Nedić, ona je, hronološki gledano, prva “iz roda Šekspirovih komičkih herojina, mladih i ljupkih devojaka koje svojom razboritošću, zdravom pameću i dovitljivošću nalaze izlaza iz naizgled mučnih i pogubnih situacija koje su stvorene glupošću, nesmotrenošću, nespretnošću ili zlobom muškaraca” (Nedić 1962, 15). Njena linija priče unosi rastećuće komične i lirske nijanse, kao neophodnu protivtežu svetu Venecije. Ksenija Radulović u svom tekstu podseća da se svet Venecije može odrediti kao maskulin, zbog svoje surovosti i kompetitivnosti, dok se magičnost i lepršavost Belmonta mogu poistovetiti sa ženskošću (Radulović 2017, 112).

Za našu analizu naročito je značajna scena suđenja, u kojoj se junakinja preporučava u advokata Baltazara kako bi pomogla Antoniju i Basaniju u sporu protiv Šajloka. Razlog je jednostavan: Porcija kao žena ne bi mogla da nastupi u navedenoj funkciji. Kako je upravo ova intervencija ključna u spasavanju mletačkog trgovca, junakinja dokazuje da njene sposobnosti prevazilaze granice koje joj rod nameće.⁹ Porcijino preoblačenje dovodi do stvaranja privremenog kvir

⁹ Da su se žene u elizabetanskoj Engleskoj pribegavale sličnoj “tehnicu”, pokazuju nam zaključci Linde Vudbridž. U pitanju nisu bili izolovani slučajevi transgresije već

identiteta, koji dodatno naglašava činjenicu da je Porcija netipična junakinja i da odstupa od konvencionalne ženskosti. S obzirom na transgresivnost ovog čina, humor koji proizilazi iz njenog prerusavanja može se odrediti kao pobunjenički. Međutim, ako raširimo analitički rakurs, ne možemo da prenebregnemo činjenicu da se Porcija odlučuje na prestup pre svega kako bi došla do svog romantičnog interesa Basanija. Njen cilj – dolazak do muškarca i brak – opravdava sredstvo za kojim je iz nužde posegla.

Na prvi pogled, Porcijin glavni antagonist je Jevrejin Šajlok, kog ona lako i spretno pobeđuje.¹⁰ Međutim, jedan drugi junak predstavlja veću prepreku Porcijinom cilju, a to je – Antonio. Uplašen da će stradati zbog ugovora sa Šajlokom, Basanio govori Antoniju:

Antonio, ja bračnog druga imam
 što mi je drag k'o život; al' ni život,
 ni ženu svoju, niti ceo svet
 ne cenim više nego život tvoj,
 i pristao bih da me sveg tog liše,
 pristao ovo sve da žrtvujem
 satani ovoj, tek da spasem vas.

Porcija
 Da vam je žena ovde, pa da čuje
 ponudu vašu, ne bi vam na tome
 baš osobito bila zahvalna.

(Šekspir 1962, 114)

Kao što se vidi iz prethodnih redova, prerusena Porcija ljutito reaguje što Basanio stavlja Antonija ispred “bračnog druga”. Nakon što spasi muževljevog prijatelja, ona zatraži od Basanija da joj u znak zahvalnosti da prsten koji je prethodno dobio od nje kao zalag vernosti. Basanio isprva odbija ovaj zahtev, ali će na kraju to ipak učiniti na Antonijev nagovor. Nadmetanje oko Basanija rešava se u petom činu u Porcijinu korist, i to Antonijevim povlačenjem, koji lično stavi Porcijin prsten na Basanijevu ruku. Porcija je, pobeđujući Šajloka, ujedno pobeđila i Antonija, jer mu je onemogućila da žrtvujući se dokaže spektakularnost

nešto što bi se moglo nazvati “ženskim transvestitskim pokretom u ranoj modernoj Engleskoj” (Woodbridge 1984, 141; prema Cressy 1996, 440). Žene su se preoblačile u muškarce kako bi prevarile zakon, putovale same, izbegle silovanje i maltretiranje, učestvovala u duelima (Woodbridge 1984, 150–156; prema Cressy 1996, 441). Poput Porcije, žene o kojima Vudbridž govori pokušavale su da prekorače granice zadate rodnom.

¹⁰ Porcija najpre tvrdi da Šajlok ima pravo na funtu Antonijevog mesa, kao što je predviđeno ugovorom koji su potpisali. Međutim, tik pred izvršenje ona napomene Šajloku da ne sme pustiti ni kap Antonijeve krvi, niti odseći više ili manje mesa nego što stoji u potpisanom dokumentu, inače će biti pogubljen.

i neprikosновенost svoje ljubavi prema Basaniju (Hyman 1970, 112),¹¹ a onda ga je, obznanivši da su njegovi brodovi srećno pronađeni, lišila i materijalne žrtve koju je zbog Basanija pretrpeo (isto, 115).

Međutim, Antonijeva žrtva nije ni blizu onoga što mora da pretrpi jedan drugi junak zarad socijalne kohezije Venecije. U pitanju je, naravno, Jevrejčin Šajlok. Kostić ovog junaka s pravom određuje kao veliki uspeh u karakterizaciji, koji svojom dramskom snagom podriiva svet komedije (Kostić 1994, 426), baš kao što to čini i Antonijev hamletovski portret. Oba junaka istisnuta su zbog svoje neadekvatnosti, ali ne u jednakom stepenu: Antonio ostaje negde između – on je i gubitnik i pobednik, a Šajlok je osramoćen i prognan kao zlikovac, nad čijom sudbinom likuju pravni i moralni pobednici.¹² Berdžer smatra da se komad *Mletački trgovac*, s obzirom na to da u njemu dominira diskurs sramoćenja, može odrediti kao *komedija sramoćenja* (*comedy of embarrassment*) (Berger 2013, 12; prema Bassi 2021, 99). Teoretičar, osvrćući se na etimologiju glagola *osramotiti* (*to embarrass*), ističe da on znači „postaviti barijeru ili zabraniti pristup” (Berger 2013, 13; prema Bassi 2021, 99). Ismevanje nije ništa drugo do sramoćenje korišćenjem humora, što se u ovom komadu ispostavlja kao jedan od glavnih alata za istiskivanje Šajloka iz hrišćanske Venecije.

Šajloka najpre porede sa životinjama (vuk, gnusni pas, krvožedni kurjak), a onda, kada se sreća okrene u Antonijevu korist, Gracijano podrugljivo i ironično ponavlja da je sudija prorok Danijel (Šajlok ga je, zadovoljan prvobitnim tokom presude, nekoliko puta oslovio imenom starozavetnog proroka). Ismevajući Šajloka u četvrtom činu, Antonio, Porcija i Basanio iskazuju svoju superiornost nad jevrejskim zelenošom, što kulminira Antonijevim i duždevim zahtevom da Šajlok, ako ne želi da bude pogubljen, postane hrišćanin. Savremeni čitalac, naročito nakon iskustva Holokausta, teško da na ismevanje sa jakim antisemitskim predznakom može reagovati smehom. S tim u vezi, ne iznenađuje što se interpretativni rediteljski fokus u XX veku¹³ pomerio sa Porcije, koja je bila centar ranijih tumačenja, ka Šajlokovoj sudbini (Sokolova and Valls Russell 2021, 3).

¹¹ Litl ovaj Antonijev čin žrtovanja tumači kao jedan od obreda kvir braka, u kom Antonio „nudi svoje telo kao zavet” (Little 2011, 222).

¹² Jedan od najglasnijih u uvredama upućenim Šajloku je upravo Antonio. Činjenica da su obojica autsajderi, različite vrste drugosti u venecijanskom društvu, ne pokreće kod mletačkog trgovca bilo kakvu empatiju prema Šajloku. Neke interpretacije smatraju da je upravo ova sličnost okidač pojačanog (samo)prezira: Antonio prepoznaje Šajloka kao svoj alter-ego i zbog toga ga napada sa takvom žestinom (Bourdieu 1977, 116; prema Sinfield 2006, 67).

¹³ Kako ističe Zorica Bečanović Nikolić, prve inscenacije *Mletačkog trgovca* u Beogradu (1869, 1893, 1905, 1928) postavljene su u duhu razumevanja za prognanog Jevrejina. Poslednja u nizu, ona iz 1928, bila je obeležena saosećajnim portretom Šajloka, kog je, kako se govorilo, Dobrica Milutinović oblikovao prema stvarnim beogradskim

Ako bismo pokušali da rezimiramo, rekli bismo da složeno korišćenje humora u četvrtom činu počiva na nekoliko isprepletanih slojeva, koje možemo razumeti kao koncentrične krugove: Porcija se preoblači u muškarca (subverzivni, pobunjenički humor) da bi nadmudrila i, zajedno sa drugim junacima, pobedila i ismejala Šajloka (konformistički humor), a sve to u svrhu potvrđivanja načela heteropatrijarhata. Dakle, paradoksalno, preoblačenje kao potencijalno transgresivna praksa za cilj ima istiskivanje *drugosti* (Antonio, Šajlok, pa i Basanijev kvir identitet) i potvrđivanje dominantnih društvenih vrednosti. Moglo bi se zaključiti da subverzivni humoristički potencijal preoblačenja biva amortizovan time što je preokretanje norme samo alternativni kanal koji vodi do potvrđivanja neupitne heteroseksualnosti.

Humor i kvir identiteti u *Mletačkom trgovcu* Egona Savina

Mnogostruko nagrađivana predstava Egona Savina jedna je od najuspešnijih i najdužovećnijih predstava Jugoslovenskog dramskog pozorišta poslednjih decenija, koja je igrana punih 13 godina. Reditelj je postavio *Mletačkog trgovca* u maniru aktuelizacije u režiji klasike, koja relativizuje istorijsku distancu između klasičnog dela i današnje publike kako bi u njemu iščitala savremena politička značenja (Medenica 2010, 44). U ovom slučaju reč je o podtipu aktuelizacije koji predstavu iz izvornog izmešta u kasniji (ali ne savremeni) kontekst (isto, 39). Konkretno, radi se o dvadesetim godinama prošlog veka u Veneciji, kada je fašizam bujao u Evropi.¹⁴ Reditelj Savin ističe i jedan konkretan događaj – u to vreme osnovana je prva fašistička organizacija u Veneciji. Njegova procena da aktuelizaciju situira pre Holokausta čini se ispravnom, jer bi, kako i sam kaže, u današnjem kontekstu postala “preoštra” (Vučković 2004). Kostimi odgovaraju datom vremenu, dok scenografija, sa nakaširanim fotografijama Venecije, označava savremeni trenutak. Jedan drugi scenografski element – zid s troja vrata i kulisama koje prikazuju ulice u perspektivi – predstavlja aluziju na Teatar Olimpiko iz doba italijanske renesanse. Osim što delično (samo u slučaju Porcijinog lika) citira izvorni izvođački kontekst tehnikom *cross-gender* podele, predstava se intertekstualno, putem ikonografskih znakova, vezuje i za kontekst renesansnih pozorišnih konvencija.

Jevrejima. Postavka Huga Klajna iz 1953. prikazala je Šajloka s manje razumevanja, insistirajući, u skladu sa marksističkim pogledom na svet, na kritici kapitalističke surovosti (Bečanović Nikolić 2021, 96–97).

¹⁴ Ovaj kontekst neretko je privlačan pozorišnim i filmskim autorima, jer anticipira neka od prelomnih društvenih dešavanja posle kojih se naša civilizacija ne posmatra istim očima.

Ako Šekspirov tekst zadržava značenjsku otvorenost, u predstavi Egona Savina nemamo dilemu po pitanju Antonijeve seksualnosti. Mletački trgovac prikazan je kao dekadentni gej muškarac, sklon preterivanju i naglim promenama raspoloženja, koja u sekundi mogu da pređu iz smeha u plač. Zatičemo ga sa čašom vina u ruci, razdražljivog i pripitog, u društvu dvojice mladih muškaraca, koji svojim izgledom i ponašanjem zaokružuju sliku o Antonijevom kvir identitetu. Naime, Salanio i Salarino, prijatelji mletačkog trgovca u Šekspirovom tekstu, ovde su predstavljeni kao njegove sluge, znatno su mlađi od njega i naglašeno feminizirani. Antonio miluje Salarina po licu, kasnije mu tokom scene daje i novac, što nam sugerise sličnu dinamiku odnosa kao onu koju mletački trgovac ima sa Basanijem. Reč je, dakle, o galantnom muškarcu, koji ne štedi na svojim šticećenicima.

Salario i Salarino na sebi nose odeću koja izgleda kao postmoderni spoj mornarske odeće i konobarskih kecelja, što Ksenija Radulović prepoznaje kao citat umetničkog tandema Pjer i Žil (Pierre et Gilles), kojima su bliski motivi mornara, artificijelnost i kič (Radulović 2017, 118). Odeću Lorenca i Gracijana, Antonijevih prijatelja, odlikuje spoj elegancije s pomorskim motivima, i ona, odsustvom radničkih elemenata u odnosu na kostim Salanija i Salarina, označava viši socijalni status. Svi pomenuti muškarci u Antonijevom krugu imaju i diskretnu, ali vidljivu šminku na licu, što dodatno naglašava njihov *kemp*¹⁵ vizuelni identitet.

Međutim, Antonijev kostim označava njegov stalež i u njemu nema elemenata kempa, ali je zato ova odrednica i te kako primenjiva na glumu Irfana Mensura, koji je liku pristupio s jasnim ironijskim otklonom, naglašavajući teatralnu dimenziju Antonijeve ličnosti. Glumčev stilizovani izraz, koji se svesno odvaja od realizma, jarkim hiperbolisanim sredstvima prikazuje mletačkog trgovca kao izveštačenog i neautentičnog čoveka površnih emocija. Antonio u predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta nije onaj misteriozni i melanholični Šekspirov junak, već komički oblikovan gej muškarac, smešan u svojoj teatralnoj tuži.

¹⁵ Ovaj termin širi je od stilske odrednice jer se kemp može javiti u različitim stilovima, te ga je možda najbolje razumeti kao senzibilitet, kako to čine Suzan Sontag, Sanja Muzaferija i Marko Filip Pavković. “*Camp* je senzibilitet koji se realizira u formi intencionalnoga kiča. Vizualno je vrlo sličan kiču, a prepoznatljiv je po estetskoj egzaltaciji u čijoj srži počiva artificijelnost i teatralnost/izvještačenost. Oblikovna razina i humor, najčešće temeljen na ironiji, strategije su kojima *Camp* nastoji dezavuirati sve tradicionalno i ozbiljno nudeći pogled na svijet kao mjesto na kojem je sve normalno“ (Pavković 2018, 1215). Kemp, poput kvira, počiva na konstruktivističkom udaljavanju od celovitih i statičnih identiteta, problematizujući ideju jastva kao stabilne kategorije, pa ne treba da čudi što se ovaj termin često može sresti u kvir teoriji (isto, 1217).



Fotografija 1 (iz umetničkog arhiva JDP-a, fotograf: Nenad Petrović)
– Antonio (Irfan Mensur) i njegova pratnja (Pavle Pekić kao Salanio i Nikola Vujović kao Salarino)

U drami je jasno da je uzrok neprijateljstva između Šajloka i Antonija i principijelne prirode, jer je venecijanski trgovac, u duhu hrišćanskog milosrđa, pozajmljivao novac bez kamate. U njihovom sukobu očitava se društvena tenzija u kojoj se suočavaju hrišćanski moral i narastajući protok kapitala (Kostić 1994, 434). U tom svetlu, Antonio, i pored želje da pomogne Basaniju, nastupa kao plemenit čovek i zaštitnik zajednice. Zatim, u Šekspirovom tekstu, Antonio se hrabro nosi sa mogućnošću da ga izvršenje presude odvede u smrt, ne tražeći nikakvu milost od Šajloka, dok, nasuprot njemu, mletački trgovac Irfana Mensura plače, moleći Basanija da ga drži za ruku. Na kraju, u trenutku kad se Šekspirov Antonio, pomirivši Porciju i Basanija, povlači zarad njihove bračne sreće, Antonio u predstavi JDP-a ironično ponavlja Basaniju na uvo obećanje koje je dao Porciji, iz čega zaključujemo da je lagao. Lišen plemenitosti, dostojanstva i hrabrosti, mletački trgovac Egon Savin približava se stereotipnom portretu teatralnog, površnog i promiskuitetnog gej muškarca.

U kvir atmosferu Savinove predstave uklapa se i način na koji je postavljen lik Basanija – stilski uglađen i prefinjenog držanja, sa diskretnom šminikom na očima. Basanio je svestan svog uticaja na Antonija i ne libi se da ga iskoristi kako bi došao do cilja i dobio novac za osvajanje bogate devojke. Oslanjajući se na Šekspirov tekst, Egon Savin postavlja Basanija kao neskriveno proračunatog, zavodljivog i koristoljubivog čoveka, koji tačno zna koji mu je naredni potez. Ksenija Radulović u svojoj analizi odlazi i korak dalje, te piše da je Basanio “biseksualni žigolo” (Radulović 2017, 117). Bio žigolo ili ne (u savremenom značenju te reči), jedno je jasno: ovaj junak svesno koristi svoj izgled kako bi

sebi obezbedio određene privilegije i kod muškaraca i kod žena. Goran Šušljik ne poseže za komičkim sredstvima kako bi prikazao Basanija već ga gradi svedeno, kao samopouzdanog i samosvesnog čoveka.



Fotografija 2 (iz umetničkog arhiva JDP-a,
fotograf: Nenad Petrović) – Goran Šušljik u ulozi Basanija

Na kraju predstave Antonio, dok ga budu odvodili crnokošuljaši, zove Basanija u pomoć, ali mu se on ne odaziva. Čak se i Basanijeva naklonost prema prijatelju, koja je u drami i pored njegove pragmatičnosti nesporna, dovodi u pitanje, jer ga je, sada kad mu bogati prijatelj više nije potreban, hladnokrvno prepustio fašistima. Kao i u slučaju Antonija, naglašena je Basanijeva promiskuitetnost, koja se naročito može dovesti u vezu s mlađim muškarcima. Na primer, kada bude primao Lancelota Goba u službu, Basanio ga najpre udari štapom po zadnjici, a onda odmeri od glave do pete, dajući mu novčić za novu livreju. Zatim, u sceni suđenja, Basanio prihvati flert advokata Baltazara, za kojim on (tj. prurušena Porcija) poseže ne bi li testirala Basanijevu ljubav.

Celokupni portret Basanija – manipulativnost, koristoljubivost, zavodljivost, hladnokrvnost, nepouzdanost – uklapaju se u najčešći stereotip biseksualca u savremenim medijskim reprezentacijama, gde se biseksualnost koristi kao indikator nepouzdanosti i prevrtljivosti junaka. Naime, organizacija GLAAD svake godine analizira kako su pripadnici LGBTQ zajednice prikazani u aktuelnim TV serijama. U jednom od njihovih izveštaja ističe se da je među najupornijim stereotipima “prikaz biseksualca kao nepoverljivih, bez osećaja za moral, i/ili kao dvoiličnih manipulatora“ (GLAAD 2016/2017, 24), što u potpunosti odgovara

načinu na koji je Basanio predstavljen u predstavi JDP-a. Činjenica da Basanio nije predmet ismevanja takođe nam otkriva mnogo: humor bi umanjio preteće, hladnokrvne crte lika, učinio bi ga manje negativcem.¹⁶

Poslednji, ujedno i najsloženiji kvir identitet u predstavi čini onaj koji se formira *cross-gender* podelom, susretom fizičkog tela Dragana Mićanovića i semiotičkog tela Porcije. Jasno je da se posredstvom ovog postupka predstava referiše na izvorni, elizabetanski kontekst, ali se rekonstrukcija izvođačke konvencije sprovodi delimično jer u Savinovoj predstavi samo jedan muškarac glumi ženu. Preciznije, u pitanju je Dragan Mićanović u ulozi Porcije, dok se u ulozi Džesike pojavljuje Tanja Pjevac, a u ulozi Nerise Anđelika Simić. Dakle, reč je o selektivnoj *MTF cross-gender* podeli, što dodatno povećava interpretativnu potrebu da se ovaj postupak protumači kao znak. Međutim, kao što primećuje Ivan Medenica, ne može se naći koncepcijsko utemeljenje za korišćenje *cross-gender* podela (Medenica 2004), te možemo zaključiti da se ovaj postupak primarno koristi kao izvor smeha.¹⁷

Reditelj ističe da se opredelio da muškarac igra ženu, jer “ne postoji glumica trenutno kod nas koja bi to mogla tačno da odigra” (Vučković 2004). Ovakav odgovor nije atipičan. Recimo, glumica Frances de la Tur igrala je Hamleta u Londonu 1979. godine i tim povodom rekla da ova predstava nema nikakve veze sa feminizmom i da je reditelj odabrao najboljeg glumca – nevažno kog je pola. “On [reditelj Robert Voker, prim. O.O.] jednostavno je želeo određene kvalitete u svom Hamletu i ispostavilo se da ih ja imam; da ih je našao u muškarcu, bez sumnje bi dao ulogu njemu (Howard 2007, 267; prema Klett 2009, 16)”. U nastavku glumica ističe da Šekspirovi junaci predstavljaju opšta ljudska iskustva koja se podjednako tiču oba pola (isto). Međutim, ta opšta ljudska iskustva i dalje su određena rodnim uzusima. Porcija mora da se pruruši baš zato što je žena, Hamlet kao sin i muškarac ima određene obaveze spram oca i kraljevstva. Osnovni izvor humora je načinjena rodna inverzija, koja ne bi imala isti efekat da je Porciju igrala glumica. Ovde je važno postaviti još jedno pitanje u vezi sa *cross-gender* podelom: zašto je muškarac u ženskoj odeći potencijalno veći

¹⁶ Najpoznatiji negativci su često biseksualci: Frenk Andervud u *Kući od karata* (*House of Cards*, 2013–2018), Lisa u *Neprilagođenoj* (*Girl, Interrupted*, 1993), Ketrin Tramel u *Niskim strastima* (*Basic Instinct*, 1993).

¹⁷ Ksenija Radulović pak pokušava da pronađe utemeljenje rodne inverzije u četvrtom činu Šekspirovog teksta. Naime, Porcija tu nastupa preobučena u advokata pred svojim verenikom, a niko ne uspeva da je prepozna. Reč je o nerealističnom momentu, koji treba razumeti kao dramsku uslovnost. Teoretičarka dalje zaključuje da ova uslovnost “postaje dvostruka uslovnost u predstavi – i ako je tako i prihvatimo – ona ne samo da ne izaziva komunikacijski šum na planu recepcije već upravo suprotno, zahvaljujući raskošnoj Mićanovićevoj kreaciji, postaje fenomen po sebi, okosnica predstave na opštem planu” (Radulović 2017, 115–116).

izvor smeha nego žena u ulozi muškarca (*FTM cross-gender* podela)? Drugim rečima, na čemu se zasniva komički potencijal *cross-gender* podele u predstavi *Mletački trgovac*?

Ako uvedenu terminologiju Erike Fišer-Lihte ukrstimo sa teorijama humora, mogli bismo reći da je neusklađenost između pojavnog muškog i semiotičkog ženskog tela veća nego u obrnutom slučaju. Osnovni razlog treba tražiti u tome što se muški rod razume kao univerzalni, pa tako se i muška semiotička tela posmatraju kao univerzalnija od ženskih, dok se ženski rod posmatra kao sekundarni i derivativan. Drugim rečima, muškost se ukazuje kao prirodna, nekonstruisana i *neperformativna* (Halberstam 1998, 235), ona „jednostavno jeste”, dok ženskost odiše artifičijelnošću” (isto, 234). Drugi razlog, povezan s prvim, tiče se modnog označavanja ženskosti i muškosti. Ženska moda je još od dvadesetih godina XX veka preuzela elemente muške mode (muške frizure, pantalone, ravna figura), dok se obrnut proces u svakodnevnoj muškoj modi nikada nije desio (Jestratijević 2015, 844, 851) – muškarac u suknji predstavlja nedvosmislenu rodnu transgresiju za razliku od žene u pantalonama. Još jedan, dodatni razlog za veću komičnost muškarca u ženskoj odeći/ulozi može se tražiti i u teorijama koje povezuju humor i degradaciju. Ova tradicija, koja se proteže još od Platona i Aristotela, izvor smeha pronalazi u zadovoljstvu usled superiornosti pred onima koji su predmet smeha. Tomas Hobs, kao klasičan predstavnik ove škole, smatra da nesreće i mane drugih ljudi u našoj svesti izazivaju automatsko poređenje s nama samima. „Ovo poređenje onda izaziva osećaj superiornosti, koji je prijatno iskustvo i izaziva reakciju smehom” (Billig 2005, 51). Ne treba podvlačiti da smeh kao izraz superiornosti pred kvir identitetima ima disciplinujući, konformistički efekat i da neproblemsko posezanje za nenormativnim isključivo zarad humornog efekta učvršćuje društvene stereotipe.

Potencijalno učvršćivanje stereotipa preko komičke eksploatacije treba sagledati u okviru osnovnih tematskih preokupacija predstave *Mletački trgovac*. Kao što Ksenija Radulović piše u svojoj analizi, ova inscenacija kao središnji izostrava problem drugosti, koja je sa Jevrejina Šajloka proširena i na druge likove (Radulović 2017, 110). Pred nadirućim fašizmom, oličenim u liku sluge Goba odevenog u fašističku uniformu, do kraja predstave svi postaju *drugi*: Šajlok kao Jevrejin, Antonije kao gej, Porcija kao aristokratkinja (isto, 120–121). Na kraju predstave Džesika, koja je pobešla od oca kako bi se udala za Lorenca i ujedno postala hrišćanka, ostaje uplakana, a na licu joj je maska tužne ekspresije. Maska treba da simboliše Džesikinu izgubljenost – novi hrišćanski identitet ukazao se kao privid sreće, a onaj stari ostavila je za sobom.

Međutim, kao što Džesika unutar fiktivnog sveta *Mletačkog trgovca* ne pripada ni tamo ni ovde, tako taj isti svet odbija da označi Mićanovićevu Porciju. Iako priziva da bude shvaćen, naročito u predstavi koja tematizuje drugost, kvir identitet koji se formira u susretu fizički muškog i semiotički ženskog tela

ne nalazi svoje mesto ni opravdanje, osim kao sredstvo za izazivanje smeha, postajući, u stvari, neimenovana drugost. Iz tog razloga, dolazi se do komunikacijskog i ideološkog šuma – predstava koja kritikuje isključenje *drugih* nudi stereotipno isključujuće portrete kvir likova.

Međutim, navedena teza ostaje nepotpuna i ne sasvim tačna dok ne uzmemo u obzir i glumu, kao kanal preko kog na publiku dejstvuje bilo koji, pa i ovaj rediteljski koncept, tim pre što je reč o izuzetnoj glumačkoj kreaciji. Dragan Mićanović dobio je nepodeljeno afirmativne kritike za svoju ulogu, kao i niz nagrada koje se dodeljuju u našoj sredini. Kvalitete ovog glumačkog ostvarenja Ivan Medenica jezgrovito sažima u svojoj kritici:

[...] jer je njegova Porcija neshvatljivo bogat i slojevit lik, ona je blazirana i mušičava dok trpi mrske prosce, ustreptala i ranjiva kada se predaje voljenom Basaniju, lukava i odlučna dok se bori na sudu, smirena, superiorna i veoma opasna kad razotkriva izdaju svog dragog... Pored produbljenosti tumačenja, ova uloga se odlikuje i odličnom glumačkom tehnikom, od besprekorne artikulacije stiha do integralne postavke tela i glasa kojom se vrlo plastično, bez imalo ilustrativnosti, postavlja lik suprotnog pola (Medenica 2004).



Fotografija 3 (iz umetničkog arhiva JDP-a, fotograf: Nenad Petrović)
– Dragan Mićanović kao Porcija

Mićanovićeva višeslojna gluma, zahvaljujući doziranju dramskog i komičnog, izbegla je zamke karikaturalnosti i ponudila trodimenzionalan i složen portret, koji nam omogućuje da sagledamo razne slojeve Porcijinog lika. Glumac je prikazao Porciju „sa sofisticiranom zavodljivošću, što je njega/nju učinilo privlačnim/om kako u ženskom, tako i muškom homoerotskom smislu” (Bečanović Nikolić 2021, 96). Tenzija između fizičkog muškog i semiotičkog žen-

skog tela čini rod lika začudnim, navodeći nas da razmišljamo i o (stereotipno) muškim i o (stereotipno) ženskim karakteristikama ove netipične junakinje. Oneobičene podelom, njena preduzumljivost i delatnost postaju tako još vidljivije. Iznijansirana gluma aktivira sposobnost *cross-gender* podele da, zahvaljući rascepu između fizičkog i semiotičkog tela, denaturalizuje rod i ukaže na njegovu konstruisanost,¹⁸ što, po mišljenju Džudit Batler, proizvodi komičan efekat. Pišući o srodnom fenomenu – dregu kao subverzivnom telesnom činu – teoretičarka zaključuje:

Gubitak osećaja za normalno, međutim, i sam može proizvesti priliku za smeh, posebno kad se pokaže da je „normalno”, „originalno”, kopija, i to neizbežno neuspela, ideal koji niko ne može da otelotvori. U tom smislu, smeh nastupa kada shvatimo da je original sve vreme bio izveden (Batler 2016, 230).

Zaključak: ka autentičnijoj reprezentaciji

Kada se sve uzme obzir, moglo bi se zaključiti da se odnos između humora i kvira u predstavi *Mletački trgovac* zasniva u prvom redu na isključujućem aspektu smeha, tj. na ismevanju: Antonio je, kao i njegove sluge, prikazan kao stereotipni gej muškarac, a *cross-gender* podela koristi se prevashodno zarad komičnosti, bez čvršćeg konceptijskog utemeljenja. Ovakva postavka delimično se, uprkos konceptu, razgrađuje u višeslojnoj igri Dragana Mićanovića, čiji glumački portret Porcije denaturalizuje rodne uzuse, ukazujući na to da se Porcija nalazi negde *između* muškosti i ženskosti.

Inscenacija Šekspirove komedije u Jugoslovenskom dramskog pozorištu primer je kontadiktornosti humora, koji je retko jednoznačan, već se najčešće, kao i u ovom slučaju, radi o preplitanju konformističkih i pobunjeničkih aspekata. Pažljivija analiza humora u pozorištu i kulturi može biti podsticajan ugao za rediteljske (i druge) reinterpretacije klasičnih drama, za ispitivanje zanemarenih aspekata političnosti u savremenom pozorištu i, konačno, za autentičniju reprezentaciju svih *drugih*.

Reference

- Bassi, Saul. 2021. „The Merchant of Venice: State of the Art”. In *The Merchant of Venice: A Critical Reader*, eds. Hatchuel, Sarah and Nathalie Vienne-Guerrin, 85–104. London and New York: The Arden Shakespeare.
- Batler, Džudit. 2016. *Nevolja s rodom*. Beograd: Karpos.

¹⁸ Ova mogućnost *cross-gender* podele da denaturalizuje rod i seksualnost može se označiti kao *cross-gender* efekat (Obradović 2020).

- Bečanović Nikolić, Zorica. 2021. „Drags, dyes and death in Venice: *The Merchant of Venice* (2004) and *Othello* (2012) in Belgrade, Serbia”. In *Shakespeare's Others in 21st century European Performance: The Merchant of Venice and Othello*, eds. Sokolova, Boika and Janice Valls-Russel, 89–107. London, New York etc: The Arden Shakespeare.
- Bergson, Anri. 2004. *O smehu: Esej o značenju komičnog*. Novi Sad: VEGA media.
- Billig, Michael. 2005. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications.
- Böhn, Andreas. 2009. „Subversions of Gender Identities through Laughter and the Comic?” In *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, eds. Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher and Ulrich Scheck, 49–65. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Chess, Simone. 2016. *Male-to-Female Cross-Dressing in Early Modern English Literature: gender, performance, and queer relations*. New York: Routledge.
- Cressy, David. 1996. „Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England”. *Journal of British Studies* 35(4): 438–465.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Oxon – New York: Routledge.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Jestratijević, Iva. 2015. „Moda i semiotika roda”. *Etnoantropološki problemi* 10(4): 839–856. <https://doi.org/10.21301/eap.v10i4.3>
- Klett, Elizabeth. 2009. *Cross-gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece*. New York: Palgrave Macmillian.
- Kostić, Veselin. 1994. *Stvaralaštvo Viljema Šekspira*. Beograd: SKZ.
- Lawrence W. Hyman. 1970. „The Rival Lovers in *The Merchant of Venice*”. *Shakespeare Quarterly* 21(2): 109–116.
- Little, Arthur L. Jr. 2011. „The Rites of Queer Marriage in *The Merchant of Venice*”. In *Shakespeare: A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*, ed. Madhavi Menon, 216–224. Durham and London: Duke University Press.
- Medenica, Ivan. 2004. „Porcija vrhunske glume”. *Vreme*, 12. 2. 2004. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=367866>
- Medenica, Ivan. 2010. *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Milanović, Aleksa. 2019. *Medijska konstrukcija drugog tela*. Beograd: Orion Art.
- Nedić, Borivoje. 1962. „Predgovor”. U *Mletački trgovac*, prev. Velimir Živojinović, Beograd: Savremena škola.
- Obradović, Ognjen. 2020. „Telo izvođača: cross-gender podela kao tehnika oneobičavanja u pozorištu”. *Etnoantropološki problemi* 15(3): 725–743. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i3.10>
- Pavković, Marko Filip. 2018. „Camp – novi pristupi terminu i konceptu”. *Etnoantropološki problemi* 13(4): 1207–24. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i4.14>

- Pfister, Manfred. 2002. „Introduction: A History of English Laughter”. In *A history of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*, ed. Manfred Pfister, V–X. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Radulović, Ksenija. 2017. „Aspekti drugog/drugosti u predstavi Mletački trgovac”. U *Šekspir i transmedijalnost*, ur. Nevena Daković, Ivan Medenica i Ksenija Radulović, 109–122. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Šekspir, Viljem. 1962. *Mletački trgovac*, prev. Velimir Živojinović, Beograd: Savremena škola.
- Sinfield, Alan. 2006. *Shakespeare, authority, sexuality: unfinished business in cultural materialism*. Oxon – New York: Routledge.
- Sokolova, Boika and Janice Valls-Russel. 2021. „Introduction”. In *Shakespeare's Others in 21st century European Performance: The Merchant of Venice and Othello*, eds. Sokolova, Boika and Janice Valls-Russel, 1–21. London etc: The Arden Shakespeare.
- Todorović, Dragana. 2011. „Kvir teorija i feminizam”. U *Uvod u rodne teorije*, ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 241–255. Novi Sad: Mediteran.
- Vučković, S. 2004. „Ljubavi više nema.” *Večernje novosti*, 7. 2. 2004. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:154967-Ljubavi-vice-nema>.
- Where Are We On TV: GLAAD Annual Report on LGBTQ Inclusion*. '16–'17. 2017. https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf

Ognjen Obradović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts
Belgrade, Serbia

*Comical Treatment of Queer Identities
in The Merchant of Venice (Yugoslav Drama Theatre, 2004)*

By analyzing the performance of *The Merchant of Venice* directed by Egon Savin, this paper explores the connection between the queer and the comic in contemporary Serbian theatre. The theoretical premise is that humor is a deeply paradoxical phenomenon: although it is usually perceived as a positive, vitalist, and subversive force, humor also functions as a repressive and conformist cultural mechanism that strengthens social norms. Our case study is a typical example of the stereotypical representation of queer identities which aims at inducing the comic effect. Antonio, the merchant of Venice, is portrayed as a typical inauthentic, superficial, and promiscuous gay man, while the character of Bassanio strengthens the most common representation of a bisexual as manipulative and mischievous. The most complex is the queer identity created by cross-gender casting in the interweaving of the physical body of the actor Dragan Mićanović and the semiotic body of the character of Portia. Considering the

fact that there is no conceptual vindication for the cross-gender casting in the case of Portia, the incongruity of the man in a woman's role primarily functions as a source of laughter. The excluding humor, based on the ridicule of queer identities, is partially amortized by the nuanced acting of Dragan Mićanović, which denaturalizes the Portia's gender, emphasizing her queerness.

Key words: queer, humor, cross-gender casting, *The Merchant of Venice*

*Traitement comique de l'identité queer dans la pièce
Le marchand de Venise (Théâtre dramatique yougoslave, 2004)*

Utilisant la perspective théorique qui croise les connaissances de la théorie queer, des études théâtrales et de la théorie de l'humour, ce texte examine le traitement comique de l'identité queer dans la pièce *Le marchand de Venise* mise en scène par Egon Savin. Notre intention est de situer d'abord théoriquement différents types d'usage de l'humour dans la culture et le théâtre, en établissant une différence entre ses propriétés disciplinaires et subversives. À la lumière de la nature ambivalente du rire, nous considérons brièvement la relation entre humour et queer dans la pièce de Shakespeare pour nous lancer ensuite dans une analyse détaillée de la pièce du Théâtre dramatique yougoslave en mettant l'accent sur les personnages queer (Antonio, Bassanio et l'identité queer formée par la distribution *cross-gender* dans le cas de Portia). L'hypothèse qui nous guidera dans l'analyse est que la pièce, malgré la critique des idéologies fondées sur l'exclusion *de l'autre*, offre une représentation typique – comiquement stéréotypée de l'identité queer qui est utilisée avant tout comme source de rire. En analysant la fonction de la distribution *cross-gender* dans la pièce, nous tenterons de répondre à la question sur les causes du potentiel humoristique de l'homme dans un rôle/vêtements féminin/s.

Mots-clés: queer, humour, distribution *cross-gender*, *Le marchand de Venise*

Primljeno / Received: 9.4.2023.

Prihvaćeno / Accepted: 1.7.2023.