

UDK 821.111.09 Shakespeare, W.  
792(410)“15/16“

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 12. 8. 2011.

Prihvaćeno: 3. 11. 2011.

## **BITI ILI NE BITI ŽENA: PITANJE JE SAD! ŽENINO/A MJESTO/A U SHAKESPEAREOVU SVIJETU I NA POZORNICI**

Ana PENJAK, prof., Katedra za strane jezike  
Kineziološki fakultet Sveučilišta u Splitu  
e-mail: ana.penjak@kifst.hr

---

**Sažetak:** *Kada je Francoise Lionnet u svojoj studiji "Postcolonial Representation: Women, Literature, Identity" zaključila da tijelo ima "dvostruku funkciju: da prikaže zbiljsko, i da posjeduje moguće" (Lionnet, 1995.: 92), imala je na umu nešto posve određeno. Drugim riječima, uloga seksualnosti u izvedbenim umjetnostima i u vizualnoj reprezentaciji ženskog tijela kao seksualno predodređenog tijela, tijela Drugog, pitanje je oko kojega se danas u feminističkoj kritici vode burne rasprave. Analiza predstavljanja likova žena krajem XVI. i početkom XVII. stoljeća u dramskom opusu Williama Shakespearea, koje su na pozornici igrali dječaci, upozorava na nešto što se čini iznimno važnim. Ženska tijela prekrivena drugim entitetima i identitetima, ideološkim uvjerenjima i kulturnim vrijednostima, tijela opterećena cijelim nizom značenja i tumačenja, poput onih rodnih ili psihoanalitičkih, ženska tijela, ali i tijela općenito kao simboličko mjesto, kao da postaju tekst u koji su upisane mnoge društveno-povijesne činjenice tog vremena. Stoga su namjere autorice ovog članka dvojake: s jedne će strane nastojati predstaviti društveno-povijesni pregled konvencije i vrijednosti upućujući ujedno i na ideološku podatnost tjelesne metaforike, a s druge će strane nastojati uputiti na raznolike načine (mal)tretiranja tijela, osobito ženskog, ali i tijela dječaka koja su ta ženska tijela nastojali imitirati.*

**Ključne riječi:** *Elizabetinsko kazalište, vrijednosti, tijela, transvestizam, entiteti i identiteti*

---

"I'm sorry, he said. Shakespeare is the happy hunting ground  
of all minds that have lost their balance."

(Joyce, 1922.: 239)

U periodu od dva i pol stoljeća Shakespeare je od popularnog dramskog pisca prerastao ne samo u kulturnu ikonu (Kott, 1974.), temu brojnih znanstvenih istraživanja i interpretiranja, nego i u književnog klasika<sup>1</sup> prikladnog svim nadolazećim razdobljima. Do te je promjene, barem jednim njezinim dijelom, došlo upravo zahvaljujući estetičkom interesu različitih slojeva čitatelja<sup>2</sup>, kao mjerilu književnog smisla i tvorevini svakog književnog djela posebno, koji uživaju u čitanju interpretirajući i tumačeći njegove tekstove na nov način. I dok su svojevremeno Shakespeareova djela bila prvenstveno uprizorena, danas se više pozornosti pridaje njihovu (kon)tekstu čiji prostor novi naraštaji razumijevaju na svoj način, pronalazeći i otkrivajući u njima ne samo dublji smisao nego i nešto čime bi razjasnili aspekt svojega iskustva. Stoga se upravo u tekstu naslućuje onaj prostor koji se pojavljuje kao nadomjestak prostora privatnosti kojega u Shakespeareovo vrijeme gotovo da i nije bilo. S druge strane, odabir i organiziranje skupljenih dokaza i povijesna bilježenja pomažu nam u (re)konstruiranju povijesnog konteksta, u (re)konstruiranju jedne "ženske" priče koja se našla u žarištu rada koji slijedi (White, 1978.).

Priroda žene i njezin položaj u društvu tijekom stoljećâ fascinirali su pisce svih generacija. Stoga govoriti o položaju žene iz vremena XVI. i početka XVII. stoljeća, kao i interpretaciji njezina položaja iz bilo kojeg kuta gledišta (spolnoga/rodnog, rasnog, psihoanalitičkog, vremenskog, političkog itd.), teško je ako se u obzir ne uzme cijeli jedan niz povijesnih činjenica (Buxton, 1966.). Različite feminističke interpretacije Shakespeareovih ženskih likova, poput onih koje se bave pitanjem rodnog odnosa unutar drame, i/ili pregledom diskurzivne mreže pojma "društveni položaj žene" u povijesno-antropološko-kulturološkom smislu (Cook, 1980.; Callaghan, 2001.), a koje su nam pomogle da doživimo i (pr)

<sup>1</sup> Sainte-Beuve, francuski književni kritičar, u članku *Što je klasik?* predložiti će svoju definiciju klasika, ističući da je klasik "stari, udivljenjem već posvećeni autor, koji predstavlja autoritet u svojoj vrsti" (Sainte-Beuve, 1850.: 38), dok je pisac klasik onaj koji je svojim novim stilom, bez neologizama, prikladan da postane suvremen svim nadolazećim razdobljima, ali i koji nije nužno i ispred svog vremena. Dugo se smatralo kako klasični književni kanon, s jedne strane, obuhvaća samo djela koja se vrednuju istodobno po jedinstvenosti svojega oblika i po univerzalnosti, ali i po estetskom sudu i umjetničkoj vrijednosti samog djela, s druge strane. Međutim, Bourdieu će reći kako se kanon oblikuje prema ideologiji, političkim interesima i vrijednostima elite klase (Bourdieu, 1993.).

<sup>2</sup> Prema Derridi, definicija čitatelja ne postoji – on (čitatelj) nije ni potrošač, ni gledatelj, ni posjetitelj niti primatelj, nego je on tvorevina svakog djela posebno. Svako djelo stvara svog čitatelja, obučava ga i upućuje. Barthesov tekst *Smrt autora* iz 1968. godine ide u prilog ovome. U njemu između ostalog Barthes kaže: "(...) Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu", te nastavlja, "(...) Ako pisanju treba dati budućnost, moramo odbiti mit: rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora" (Beker, 1988.: 201).

oživimo Shakespearea<sup>3</sup> s jedne druge strane, naizgled nove i nejasne, od XVI. stoljeća do danas (Dusinberre, 1985.) brojne su. Tragovi ženskog subjekta, razlike ženskog senzibiliteta, krhkosti ženskog tijela u odnosu na duh, izdvojenost iz nametnutih sustava i žudnja za oblikovanjem vlastitoga (Dash, 1981.) samo su neke od implicitnih ideja koje će se u ovom radu unutar (kon)teksta nastojati prepoznati. Očito je dakle da se radom neće pokušati rekonstruirati autorovi stavovi, niti će ih se religijski, ideološki, pa čak ni estetski vrednovati; neće ih se ni sučeljavati bilo s onodobnom bilo s današnjom društvenom zbiljom, nego će se pridodati još jedno poglavlje patrijarhalnoj kulturalizaciji ženske prirode, točnije kulturalizaciji ženskog tijela prekrivenog kulturnim vrijednostima poput žudnje, manipulacije i posjedovanja istoga.

Suvremena feministička istraživanja žene kao i njezina mjesta u Shakespeareovu svijetu polaze od potrage za ženskim književnopovijesnim tragovima ističući jedan izvanknjiževni čimbenik – problem spolne razlike kao one razlike koja je uvijek implicirana u književnoj produkciji i recepciji (Jardine, 1983.). Nadalje, (ne)jednakost među spolovima u vrijeme u kojemu je Shakespeare živio i stvarao bila je dihotomija određena zakonom i vjerom, a učvršćena dužnostima i običajima u svakodnevnom životu (De Grazia, 2001.; Bloom, 1995.). Međutim, rodna hijerarhija koegzistirala je s hijerarhijom položaja i statusa, a određivali su je zakon i vjera, s jedne strane, ali i običaji i povijesno okruženje vremena, s druge strane. Činjenica o superiornosti muškaraca, točnije o patrijarhalnoj kontroli kao ondašnjoj normi u društvu, izniknula je samo kao rezultat cijele te priče. Međutim, to što se superiornost muškaraca u društvu u odnosu na žene uzimala “zdravo za gotovo” ne znači da je baš svaka žena bila podređena u odnosu na muškarca, kao ni da nisu postojale žene koje su također zauzimale visoke položaje u društvu (npr. kraljica Elizabeta). S druge strane, hijerarhijska podijeljenost među samim ženama također je bila važna. Brojni su primjeri razlike u društvenom statusu, vjerskoj opredijeljenosti, vrsti poslova, mogućnostima, bogatstvu i moći među ženama u to vrijeme u Engleskoj. Način odijevanja koji je u to vrijeme bio strogo određen *Sumptuary Laws, Appendix Two*<sup>4</sup> pruža dobar primjer jedne od najistaknutijih rodnih razlika u XVI. stoljeću.<sup>5</sup> Ako krenemo od srednjeg vijeka u kojemu su muškarci i žene nosili slične duge, odriješene haljine, preko XIV. i XV. stoljeća kada se razlici u odijevanju počelo

<sup>3</sup> Pod ovim nazivom razumijevam Shakespearea kao osobu, ali i njegova djela.

<sup>4</sup> Kopija cijelog Zakona nalazi se u: Gibson, 1994.: 207-210.

<sup>5</sup> O načinu odijevanja u Engleskoj u to vrijeme pisali su: William Harrison, *The Description of Elizabethan England* (1577.) i Fynes Moryson, *Itinerary* (1617.). Ova druga danas je dostupna i pod naslovom *Shakespeare's Europe: unpublished chapters of Fynes Moryson's Itinerary, being a survey of the condition of Europe at the end of the 16th century* autora Fynes Morysona i Charles Hughesa.

pridavati puno više pažnje s ciljem jasnog razlikovanja spolova (muške su haljine znatno skraćene, dok su žene počele nositi steznike i duboke izreze na haljinama kako bi istakle oblik grudi, a haljina je i dalje ostala jednake dužine, samo puno šira), dolazimo do toga da se u XVI. stoljeću, kao i danas, odjeća žene jasno razlikovala od one muškarca (Brook, 1933.). Promjenom u načinu odijevanja nije se samo naglasila razlika među spolovima nego i razlika u svakodnevnom ponašanju – primjerice, upotreba ženskog sedla jedna je od novosti koju je u Englesku krajem XIV. stoljeća uvela Anna Bohemia kada se udala za engleskog kralja Rikarda II. (Stow, 1580.). I dok je s jedne strane zakon jasno određivao način na koji se muškarci trebaju odijevati kako bi istaknuli svoj položaj u društvu, zakon koji bi zabranio transvestizam nije postojao. Stoga uopće ne čudi da se muškarca odjevenog u žensku odjeću na pozornici doživljavalo kao nešto sasvim normalno i prirodno. Krajem XVI. i početkom XVII. stoljeća i neke su žene poprimile muški način odijevanja<sup>6</sup>, dok se djecu, bez obzira na njihov spol, odijevalo u istu odjeću, suknje, sve do navršene sedme godine. Očito se smatralo kako ne postoji značajnija razlika u fizičkom izgledu u tako ranoj dobi da bi je vidno trebalo naglasiti. Još jedan pokazatelj koji ide tome u prilog jesu i medicinske knjige koje su se govoreći o djeci do pubertetske dobi koristili engleskom zamjenicu *it*, odnosno *to*.

Političko vodstvo drugi je primjer rodne razlike, kao i one u društvenom položaju. U vrijeme kada se Shakespeare rodio, 1564., žene su (kraljica Marija, a zatim kraljica Elizabeta) bile na samom političkom vrhu – vladarice zemlje, i to punih 11 godina. John Knox u svojoj knjizi *The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regimen of Women* (1558.) iznosi kako bilo koji autoritet koji se nalazi u ženinim rukama nije ništa drugo nego *čudovišno uznemiravanje* [op. A. P.] koje je Bog zabranio, priroda odbila, a prethodni autoriteti osudili. Naime, njegovo je ironiziranje bilo upereno direktno protiv Marije Tudor, kao između ostalog i svih drugih kraljica katolkinja koji su u to vrijeme vladale Francuskom i Škotskom. Samo nekoliko mjeseci po izlasku njegove knjige, Marija Tudor umire, a nasljeđuje ju njezina sestra Elizabeta, protestantica po vjerskom opredjeljenju. J. E. Neal (Neal, 1999.: 64) cijelu će tu situaciju opisati riječima: “The Protestant fraternity, Knox included, were only too ready, now that a Deborah [i.e. Elizabeth] was on the English throne, to cease blowing this trumpet; and as the Catholics, if they were to favoure an alternative ruler, must likewise look a woman [i.e. Mary Queen of Scots], Elizabeth was not likely to be disturbed by theories about the legitimacy

<sup>6</sup> I iako se u poeziji, brojnim pamfletima i dramama moglo naići na opise žene u, što se vjerovalo, muškoj odjeći, isto se tako moglo vidjeti i muškarce odjevene u haljine s tanjurasto gusto nabranim i uškrobljenim ovratnikom, šeširima s mekim obodom, ovratnicima i rukavicama.

of female ruler.”<sup>7</sup> Iz toga slijedi da je religija bila značajnija od samog rodnog pitanja, kako Elizabetinim sljedbenicima, tako i njezinim neprijateljima.

Kućanstvo je još jedan ključni faktor kada je u pitanju položaj i uloga žene u to doba (Camden, 1952.). Kućanstvo onda nije značilo samo stambeni prostor nego zajednicu u kojoj su cijele obitelji zajedno sa služavkama i zanatlijama zajedno radile i proizvodile.<sup>8</sup> Tako se tijekom XVI. i XVII. stoljeća moglo vidjeti ženu koja radi kao tesar, vodoinstalater, srebrnar, soboslikar, popravljlač cijevi itd.<sup>9</sup> Jedan od najpoznatijih svećenika XVI. stoljeća u Engleskoj, Henry Smith, u svojoj raspravi iz 1591. *A Preparative to Marriage* napisao je da kada ženu nazovemo *housewife* (kućanicom), pri tome mislimo na ženu iz kuće, na onu koja se zna brinuti o kućanstvu u odnosu na onu s ulice, ili s polja. Ali ipak najčešće spominjana “ženska uloga” bila je ona domaćice. Smithova opaska najava je modelu žene koji je slijedio: naziv *housewife* u XVI. stoljeću u Engleskoj nije se strogo odnosio na ženu zatvorenu u četiri zida kuće koja svoje vrijeme provodi kuhajući i čisteći, nego je predstavljao vještinu kojoj je svaka djevojaka mogla i trebala težiti. Štoviše, Amy Louise Erickson u knjizi *Women and Property in Early Modern England* naglašava kako je naslov *housewife* označivao odnos žene i kuće, a ne nužnost koja se od žene očekuje njezinim ulaskom u brak (Louise Erickson, 1993.). I naslov knjige *The English Housewife, Containing, The Inward and outward virtues which ought to be in a complete woman, As her skill in Physic, Cookery, Banqueting-stuff, Distillation, Perfumes, Wool, Hemp, Flax, Dairies, Brewing, Baking, and all the other things belonging to an Household. A Work very profitable and necessary, gathered for the general good oft his kingdom* Gervasea Markhama iz 1615. upućuje na cijelu lepezu vještina, od poznavanja fizike do varenja, koje je kućanica trebala poznavati, a Sir Anthony Fitzherbert na sličan je način opisao dužnosti kućanice u svojoj knjizi *Book of Husbandry* iz 1555. Mužnja krava, nošenje žita i sladni u mlin, proizvodnja sijena, odlazak na tržnicu kako bi prodavala maslac, mlijeko, sir, jaja itd. samo su neki od poslova s Fitzherbertove liste poslova koji su trebali biti sastavni dio svakog kućanstva. Međutim, treba naglasiti kako se oni nisu odnosili samo na žene nižega društvenog statusa, nego i na one višeg. O tome svjedoči i dnevnik Lady Margaret Hoby, koji

<sup>7</sup> Nealova je knjiga prvotno tiskana 1934. pod naslovom *Queen Elizabeth*.

<sup>8</sup> Prostor u kojemu su svi oni zajedno živjeli bio je prvenstveno vrlo skroman. Unutarnji dio kuće bio je jedan veliki otvoreni prostor u kojemu se iz jedne sobe ulazilo u drugu, a hodnici u to vrijeme još nisu bili sastavnim dijelom svake kuće. Nedostatak privatnosti u kući značio je da je svačiji život, i sve što netko u njoj radi, zapravo javan. Nedostatak osnovne higijene često je vodio do bolesti za koje tada nije bilo lijeka, i koje bi se onda brzo širile uzrokujući brojne smrtne slučajeve.

<sup>9</sup> Vidi Sue Wright (1985.), *Churmaids, Huswyfes and Hucksters* u: Lindsey Charles i Lorna Duffin (eds), *The Employment of Women in Tudor and Stuart Salisbury, Women and Work in Pre-Industrial England*, Beckenham, Kent: Croom Helm Ltd., str. 103.

je ona pisala između 1599. i 1605., a u kojemu su nađeni sačuvani računi za stanarinu, recepti za pripremu hrane i lijekova itd. (Moody, 1998.).

Međutim, ravnopravnost između muškarca i žene u Engleskoj u XVI. i XVII. stoljeću postupno će blijedjeti. Postupno će se poslovi namijenjeni ženama početi značajno razlikovati od onih "muških", gdje će se žene sve više isključivati iz tradicionalnih zanata i trgovine, a kućanstvo će poprimiti novu dimenziju, onu privatnu, postajući prostorom namijenjenim isključivo i samo ženi. Doći će do potpunog razdvajanja javne sfere od one privatne, gdje će ženama biti namijenjen onaj privatni dio, tj. onaj određen današnjem poimanjem kućanstva.

Ako cijelu ovu priču pretočimo u kazališne okvire, kao i one dramske i kazališne produkcije s kraja XVI. i početka XVII. stoljeća, moglo bi se slobodno zaključiti da se radilo o konvenciji nastupanja muškaraca-dječaka u ulozi žene (Gurr, 1982.; Greenblatt, 1980.), što nama danas ne djeluje shvatljivo, ali ne i neprihvatljivo! Međutim, potrebno je naglasiti da ona nije proizvod samo navedenog stoljeća nego svoje korijene ima daleko u prošlosti. Tako prvi pisani dokazi upućuju na dokument *Concordia Regularis* iz 970. godine koji je napisao, barem se tako smatra, Æthelwold, tj. sveti Ethelwold, uz pomoć dvaju redovnika, Fleuryja i Ghenta, sa svrhom sastavljanja jedinstvenog pravila o načinu življenja koji je trebao služiti kao primjer svim redovnicima. Ono po čemu je ovaj dokument značajan za ovu temu jest činjenica da u njemu nailazimo na prve pisane dokaze nedosljednog i neprihvatljivog pojavljivanja žene glumice na pozornici. Naime, priča u kojoj se radi se o dolasku triju Marija na Isusov grob i njihovu susretu s Anđelom trebala je biti uprizorena povodom Uskrsa. Uz tekst se nalaze i detaljne upute namijenjene glumicama, a odnose se na način na koji bi se prethodno spomenuta četiri lika trebala odigrati. Iz uputa se jasno vidi da se one odnose samo na muškarce u ulozi triju Marija, kao i Andela (Nagler, 1952.: 39). Isto tako, zna se da profesija glumac/glumica u Engleskoj u to vrijeme nije postojala. Dana 21. kolovoza 1660. Sir William Davenant (1606.-1668.), engleski pjesnik laureat i pisac kazališnih komada, zajedno će sa svojim kolegom Thomasom Killigrewom (1612.-1683.) dobiti dozvolu *Royal Patent* koja će im omogućiti ponovno otvaranje kazališta, a time i oživljavanje kazališnog života. Time će ujedno doći kraj i dugogodišnjoj konvenciji koja je ženama zabranjivala pojavljivanje na pozornici u ženskim ulogama (Shoenbaum, 1987.). Dana 8. prosinca 1660. Margaret Hircges pojavit će se na teniskom terenu, kojim se Killigrew koristio kao pozornicom, u ulozi Desdemone iz Shakespeareova *Otela* u produkciji Killigrewove družine, čime će ponijeti titulu prve engleske glumice.<sup>10</sup> I iako će otada vrata glumicama biti širom otvorena, dječaci u ženskim ulogama

<sup>10</sup> I prema se prva glumica 1660. prvi put popela na pozornicu, sama riječ *glumica* prvi će se put upotrijebiti tek 1626. godine.

i dalje će biti prisutni (Thompson, 1992.). Thomas Jordan povodom toga napisao je: "The Woman playes today, mistake me not, No Man in Gown, or Page in Pety-Coat" (Thomas Jordan, prema Howe, 1992.: 19). Osvrti ovog tipa nizali su se jedan za drugim. Evo što je u svom dnevniku na dan 3. siječnja 1661. zabilježio najpoznatiji kroničar restauracijskog vremena u Londonu, Samuel Pepys: "(...) the first time that ever I saw Women come upon the stage" (Pepys prema Latham i Mathews, 1970.: 5).

Da su Shakespeareove drame igrali muškarci, tj. kazališne družine koje su činili opet i samo muškarci, dobro je poznato. Profesionalne glumačke družine kružile su Engleskom u XVI. i XVII. stoljeću, baš kao što su to činile i u stoljećima prije. Između 1569. i 1587., godina kada se vjerovalo da je Shakespeare napustio Stratford, mjesni crkveni dokumenti bilježe uplate devetnaest glumačkih družina. I premda se bilježe imena družina, ona pojedinih glumaca rijetko se spominju, a gotovo se bez iznimke može reći da se imena glumica uopće ne pojavljuju. Međutim, mnoge su žene glumile, i to uglavnom prilikom svibanjskih svečanosti ili građanskih zabava koje su se priređivale na selima, a druge su zauzimale svoje mjesto među glazbenicima, akrobatima i drugim izvođačima koji su u to vrijeme kružili Engleskom (Rackin, 2005.). I premda Shakespeareova družina nije uključivala žene kao glumice, zakonska zabrana kojom bi se zapriječilo ženi pojavljivanje na pozornici nije postojala.<sup>11</sup> Međutim, ustaljeni običaj Shakespeareova kazališta zabranjivao je pojavljivanje žene u ulozi glumice na pozornici; stoga su ženske uloge igrali muškarci, dječaci ili zreliji muškarci.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Primjer pojavljivanja Moll Frithinog na pozornici kazališta Fortune, 1611., gdje je pjevala i svirala lutnju, dobro je poznat i zabilježen. Međutim, iza pozornice žene su bile veoma prisutne i angažirane. S. P. Cerasano i Marion Wynne-Davies u knjizi *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents* (1996.) na stranici 159 i 174-5 bilježi da su žene poput Susan Baskerville, Marie Bryan i Margaret Gray bile čak i dioničarke pojedinih kazališnih družina, ali i samih kazališta. *Diary* (1961.) Philipa Henslowea, inače vlasnika zalagaonice, pruža popis imena, među kojima su dvije trećine imena žena koje su na direktan ili indirektan način bile uključene u kazališni život. Žene s Hensloweova popisa uglavnom su se bavile izradom kostima za predstave. Gerald Eades Bentley u knjizi *The Profession of Player in Shakespeare's Time, 1590-1642* na stranici 94-5 bilježi da su žene sudjelovale i kao skupljačice karata na ulazu u kazalište, čime su zauzimale veoma vidljiv i prisutan položaj u kazalištu. Ponekad su te iste skupljačice bile uključivane i u masovne scene na pozornici.

<sup>12</sup> Razlog zbog kojega profesionalne glumačke družine u Engleskoj nisu primale žene za glumice nije nikada dokraja razjašnjen. Vjeruje se da se jedan od glavnih razloga krije u činjenici da su time muškarci željeli istaknuti i poboljšati svoj položaj u društvu u odnosu na položaj žene, ali i dobiti na važnosti, kako nacionalno tako i profesionalno, u odnosu na druge kazališne družine u Europi u kojima su ravnopravno igrali i muškarci i žene. O tomu svjedoči i knjiga *Pierce Peniless his Supplication to the Devil* (1592.) Thomasa Nashea. Zabilježeno je i da su žene u Engleskoj pisale tekstove, od onih namijenjenih liturgijskoj drami do tekstova namijenjenih za zabavu. *Antonie*, djelo Katherine od Suttona iz 1592., koje će utjecati na razvoj Senekine drame u Engleskoj, i *Mariam the Fair Queen of Jewry* Elizabeth Cary samo su neke od drama zabilježenih žena koje su

Ali tko su bili ti dječaci, tj. *boy actors*, kako su ih tada nazivali, koji su se predstavljali kao žene na pozornici? S koliko su godina i na koji su način postajali profesionalnim glumcima, te što je sve prethodno bilo potrebno da bi se tim poslom mogli uopće baviti?

Dob dječaka glumaca koji su igrali žene na pozornici bila je u to vrijeme od presudna značenja. Uzmimo samo za primjer lik Nurse iz *Romea i Julije*, gdje je dob glumca mnogo važnija zbog vjerodostojnosti same priče od same činjenice da igra žensku ulogu. Gibson tvrdi da su „dječaci“ Shakespeareova vremena bili znatno zreliji od današnjih, misleći pri tome ne samo na njihovo iskustvo nego i na njihove glasovne sposobnosti i spolnu zrelost. Vjeruje se da su dječaci postajali spolno zreli u nešto kasnijoj dobi u odnosu na danas, ali su se zato ti isti dječaci koji su s 18 godina igrali ženske uloge počeli time baviti već s 13 godina, ili s 11, kao što je slučaj s jednim od najboljih glumaca restauracijskog perioda, Edwardom Kynaston-Epicoenom u Ben Jonsonovoj drami *The Silent Woman* (Nijema žena). Također, ne smije se zaboraviti da je životni vijek tih dječaka koji su s 18 godina igrali ženske uloge bio manji od 40 godina.<sup>13</sup> Nadalje, vjeruje se da je većina dječaka potjecala iz višechlanih obitelji nižeg staleža. U sedmoj godini svaki bi dječak dobio svog tutora koji bi ga obrazovao kod kuće zajedno s ostalom braćom i sestrama, i tako sve do četrnaeste godine, kada bi dječaci odlazili u školu. I premda se većina škola nije plaćala, đaci su sami morali nabavljati knjige, bilježnice, svijeće i ogrjev. U školama su dječaci učili čitati ne samo tekstove za početnike nego i one zahtjevnije kao što je poezija, tekstovi na latinskom i grčkom. *ABC Book with the Catechism*, iz kojih su svi morali naučiti deset zapovijedi i vjerovanje, i *Primer*, knjiga psalama i litanija, knjige su koje su bile obvezno štivo. Međutim, dječaci koji su se školovali za glumce već su s četiri godine učili

---

na ovaj način sudjelovale u kazališnom životu. Vidi S. P. Cerasano, Marion Wynne-Davies i Susan Cerasano i Marion Wynne-Davies (1998.): *Readings in Renaissance Women's Drama: Criticism, History, and Performance 1594-1998*, London – New York: Routledge. Međutim, 1580-ih i 1590-ih polovica dramskih tekstova bila je anonimna, te je bilo veoma teško zaključiti koliko ih je uistinu u tom periodu napisala žena. Slučaj Christine de Pizan (c. 1364.-1413.) vrlo je poučan i zanimljiv. Radi se o autorici koja je pisala o različitim temama, između ostalog i o položaju žene. Njezine su knjige u XV. i početkom XVI. stoljeća, u originalu na francuskom i u prijevodu na engleskom, bile najčitanije od žena. Međutim, ono što je zanimljivo, kada je u pitanju prijevod njezinih djela na engleski, jest to da se autorstvo nikada nije pripisivalo njoj nego nekoj muškoj osobi. Vidi Jennifer Summit (2000.): *The Lost Property: The Women Write and English Literary History, 1380-1589*, Chicago: University of Chicago Press, str. 61-2.

<sup>13</sup> Wrigley i Schofield u svom su petogodišnjem istraživanju, ne radeći pri tome razliku između životne dobi muškarca i žene, došli do zaključka da je 1591. prosječna životna dob bila oko 35,5, godine 1596. oko 37,7, a 1601. oko 38,1 (Wrigley i Schofield, 1981.: 230). Stoga, ako uzmemo prosječnu životnu dob muškarca iz 1590., koja je bila 36, i onoga iz 1990-ih, koja je bila 78, jasno nam je da bi ekvivalent glumcu od 26 godina u drugoj polovici XX. stoljeća bio onaj od 12 godina u drugoj polovici XVI. stoljeća.



suglasnike i samoglasnike, kao i jednostavno slovkanje (Hillebrand, 1926.). Oko šeste godine započinjali su s tzv. humanističkim odgojem, koji je obuhvaćao učenje klasične književnosti i filozofije, komunikaciju na latinskom i govorništvo. Citiranje grčkih i rimskih autora smatralo se modelom lijepog izražavanja, a svaki se drugi oblik komuniciranja strogo kažnjavao. S navršenih osam godina budući glumci odlazili bi u jezičnu školu, gdje bi započeli s procesom naučništva, koji je uključivao učenje latinskoga, grčkog, jampskog pentametra, elegija, kao i ostalih oblika stiha. Školu su pohađali šest dana u tjednu između osam i deset sati dnevno, a samo su subotom, uz obvezno pohađanje svete mise nedjeljom, bili slobodni. Disciplina je bila vrlo stroga, a šibanje uobičajen način kažnjavanja. I dok se ne može sa sigurnošću tvrditi s koliko su se godina dječaci uključivali u glumačke družine, može se pretpostaviti da to nije bilo prije osme godine, tj. najranije dobi u kojoj su mogli postati naučnicima. Staž naučnika najdulje je mogao trajati između devet i dvanaest godina, a najkraće tri godine. Svaki je naučnik imao svog učitelja, koji je najčešće bio najstariji naučnik u družini. Glumačka karijera dječaka ovisila je o početku mutiranja njegova glasa, tj. o nečemu što se nije moglo predvidjeti, a njihovo prvo stupanje na scenu najčešće je bilo u ulozi slučajnog prolaznika, kurira, ili samo kao dio gomile (Davies, 1939.). Školske dramske sekcije, odnosno dramske akademije, tada nisu postojale, stoga su naučnici učili gledajući i glumeći. Nadalje, biti izvrsni plesači<sup>14</sup>, imati istančan ukus za glazbu<sup>15</sup>, znati pjevati<sup>16</sup>,

<sup>14</sup> Postojale su škole koje su dječake poučavale samo i isključivo ples. Dječaci su učili dvije vrste plesa: tzv. osnovni ples, u kojemu su stopala cijelo vrijeme bila na podu, i uzvišeni ples, koji je uključivao skakanje, naklone i skokove uvis koje bi izvodile žene uz pridržavanje od muškaraca. Unatoč velikoj važnosti koja se pridavala plesu, o njemu je napisano vrlo malo knjiga u XVI. stoljeću. Pjesma Sir John Daviesa *Orchestra, a poem of dancing* (1594.), pjesma Thomasa Morleya *A Plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597.), priručnik *Inns of Court Mss. Six manuscripts all originally relating to dancing at the London Inns of Court: Oxford, Bodleian Library (Rawl. Poet. 108) (c. 1570). London, British Museum Library (Harley 367) (n.d.). Oxford, Bodleian Library (Douce 280) (c. 1606). Oxford, Bodleian Library (Rawl. D. 864) (c. 1630). London, Inner Temple Library (Misc. Vol. XXVII) (mid. 17th century). London, Royal College of Music (Ms. 1119) (mid. 17th century). All mss. have been transcribed by James P. Cunningham. Dancing in the Inns of Court (London: Jordan and Sons Ltd, 1965). Also transcribed with commentary by D. R. Wilson. "Dancing in the Inns of Court" *Historical Dance*, Vol. 2 No. 5, 1986/87. pp. 3-16, John Playford. *The English dancing master* (1651); *The Manner of Dance Base Dances* (1521.) Roberta Copelanda samo su neki od primjera knjiga i priručnika o plesu. O važnosti plesa vidi i: Thomas Gainesford, *The Rich Cabinet* (1616.).*

<sup>15</sup> Vidi Wulstan, David (1985.): *Tudor Music*, London: J. M. Dent; Austern, Linda Phyllis (1992): *Musical Instruments in English Children's Drama of the Late Renaissance*, Indiana: Indiana University Press; Bentley, William (1928.): *Notes on the Musical Instruments figured in the Windows of the Beauchamp Chapel, St Mary's Warwick*. Birmingham Archeological Society's Transactions, Vol. LIII, Birmingham.

<sup>16</sup> Vjerovalo se da razvijanje pjevačkih sposobnosti pomaže u razvijanju glasovnih sposobnosti na sceni. Od dječaka se očekivalo da dobro pjevaju. David Wulstan u knjizi *Tudor Music* ističe važnost pjevačkih sposobnosti, a Charles Butler u *Principles of Music* (1636.) dijeli glasove u pet kategorija.

biti izvrsni govornici<sup>17</sup>, improvizatori, fizički spremni, imati dobro pamćenje, biti vješti u baratanju oružjem, duhoviti, imati profinjene kretnje prilikom izražavanja različitih osjećaja<sup>18</sup>, lijepo i točno izgovarati stihove<sup>19</sup>, kao i poštovati obrazac lijepog odijevanja, oponašati idealnu ženu koju krasi dražesnost i smirenost, krasiti svojom ljepotom prostor u kojemu se nalaze – bile su vještine koje je svaki naučnik trebao naučiti (Davies, 1939.). Od njih se nije očekivalo oponašaju trudne žene, scene majčinstva, kao ni scene koje bi prikazivale razmjenjivanje nježnosti majke i djeteta<sup>20</sup>, scene igranja, učenja i čitanja.

Kako bi se dobio cijeli mozaik ove dosada ispričane priče, nužno je dotaknuti se još jednog neizostavnog elementa – publike, točnije one publike koja nije poznavala nijednu drugu konvenciju osim jednorodne uloge na pozornici, publike koja nikada nije vidjela ženu na pozornici, publike koja je prema Stallybrassovu viđenju imala voajerističke, pa čak, usuđuje se zaključiti, i fetišističke interese prema tehničkim pomagalima prilikom uprizorenja ženskog lika, publike koja je predstavu prvenstveno slušala. Godine 1697. Nacionalno kazalište prikazat će Shakespeareovu dramu *As You Like It* predstavljajući toj istoj publici jednu novu konvenciju, konvenciju prema kojoj će žene igrati ženske uloge.

### Zaključak

“I saw women act, a thing that I never saw before, though I have heard that it hath been sometimes used in London, and they performed it with as good a grace, action, gesture, and whatsoever convenient for a player, as ever I saw

---

<sup>17</sup> Vidi Bevington, David (1984.): *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

<sup>18</sup> Jedna od najistaknutijih i najprimjenjenijih knjiga upravo je ona Johna Bulwerova *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuell rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*. London: Thomas Harper. God. 1644. knjiga je izdana u jednom volumenu skraćenog naziva *Chirologia i Chironomia. "The hand speaks all languages"*. Poslije će, 1951. i 1952., B. L. Joseph zajedno s glumcem Bernardom Milesom i njegovom družinom provesti eksperiment koji će opisati u svojoj knjizi *Elizabethan Acting*.

<sup>19</sup> Satovi pjevanja naučili bi dječake pravilno disati, uz pomoć čega su mogli razvijati svoje glasovne sposobnosti i snagu, ali ne samo to. Cijela je priča puno prihvatljivija kada se spomenemo činjenice da su ženske uloge igrali dječaci koji su retorikom i maštom, umjesto tijela, dočaravali publici ulogu koja im je bila dodijeljena. Vidi Peter Hallova (1993.): *Making the Exhibition of Myself*, London: Sinclair-Stevenson.

<sup>20</sup> I iako npr. Hermione i Lady MacDuff u nekoliko scena upućuju na nježan odnos sa svojom djecom, kao što i Elizabeth Woodville u jednoj sceni oplakuje svog sina Rikarda III., radi se o vrlo kratkim scenama koje ne pokazuje stvarne probleme i situacije koje takav odnos, majke i djeteta, nosi.

any masculine actor” (Coryate prema Bentley, 1984.: 114), zabilježio je 1611. Thomas Coryate nakon posjeta Italiji.

Uprizoriti dramu poput *As You Like It* u XXI. stoljeću na način na koji je bila uprizorena u originalu je neizvedivo je. Razlog se ne krije samo u mogućnostima pozornice, kostimografiji ili pak u tehničkim pomagalima, nego u društvenom kontekstu, točnije u našoj današnjoj kulturnoj orbiti koja je posve različita od ondašnje. Postfoucaultovska publika jednostavno ne može doživjeti niti protumačiti izvedbu na isti način kao i ona u Shakespeareovo doba. Danas nam se ondašnja konvencija može činiti čudnom i (na)stranom, usmjeravajući nas pri tome u potpuno drugom smjeru – onom u kojemu bi se muškarca u ulozi žene protumačilo kao homoseksualca, ako ne i proglasilo pedofilom, što i ne čudi jer nisu li heteroseksualnost, homoseksualnost i biseksualnost tvorenice upravo današnjeg vremena?!

Jedna od prvih stvari koje bi trebalo razjasniti jest da Shakespeare nije rabio komade ni u koju svrhu: prihvatio je u potpunosti uvjete svojstvene njegovu vremenu. Druga se činjenica odnosi na sam način na koji je Shakespeare pisao. On nije pisao samo perom i tintom nego i tijelom, koje oslikava mnogo više od samog termina fiziologije, otvarajući istovremeno mogućnost promišljanja društvenog položaja žene (Pitt, 1981.; Bradbrook, 1952.). Ovo promišljanje o ženi kao subjektu odnosno ne-subjektu rastvara se u besubjektivnost žene, čime se njezina neprisutnost doima kao praznina asocirana metaforom tijela (Dawson, 1993.). S druge strane, od početnog obiteljskog odgoja pa kroz kasniji razvoj, društvena uloga koja se dodjeljivala ženama nije bila ništa drugo nego oblik služenja autoritativnoj i središnjoj slici muškarca: žena je prije svega kći/majka/supruge. Ženske vrline kao što su brižnost, suosjećajnost i nenasilnost bile su podčinjene muškarcima i takozvanim muškim vrijednostima potlačivanja i dominacije. Ženska šutnja ili represija njezine sposobnosti za govor postaju njezinim novim vrlinama (Camden, 1952.). U kontekstu muškog realizma, žena je bila degradirana gotovo do nepostojanja, jer je za nju rečeno da sudjeluje u “nestvarnom”, tj. polarnoj suprotnosti sferi “stvarnog” i “realnog” u predodređeno muškom okviru.

I na kraju, jedno ovakvo teorijsko istraživanje kojim se nastojala prikazati i istaknuti važnost pojedinih društveno-povijesnih činjenica, kao i onih dostupnih podataka koji su zabilježili društveni položaj žene u to vrijeme u Engleskoj, nužno je upravo zbog recepcije bilo kojeg Shakespeareova djela objavljenog u tom razdoblju, a osobito onoga koje krši sve društvene principe na kojima ono počiva te time nudi radikalno drukčije tumačenje povijesti.

## Literatura

1. Barthes, Ronald (1968.): *La mort de l'auteur*, u: *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.; *Smrt autora*, prev. Miroslav Beker, Suvremene književne teorije, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.: 197-201.
2. Bentley, Gerald Eades (1984.): *The Profession of Player in Shakespeare's Time*, Princeton: Princeton University Press.
3. Bourdieu, Pierre (1993.): *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, Cambridge: UK.
4. Bloom, Harold (1995.): *The Western Canon*, New York: Riverhead Books.
5. Bradbrook, Muriel C. (1952.): *Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama: Essays in Criticism*: Vol. 2, 159-68, London: Chatto and Windus.
6. Bradford, Edwin Emmanuel (1913.): *Passing the Love of Women*, London: Kegan Paul, str. 109-113.
7. Brook, Iris (1933.): *English Costume in the Age of Elizabeth*, London: J. M. Dent and Sons Ltd.
8. Buxton, John (1966.): *Elizabethan Taste*, London and New York: St. Martin's Press.
9. Callaghan, Dympna (2001.): *A Feminist Companion to Shakespeare*, USA: Blackwell Publishers Ltd.
10. Camden, Carroll (1952.): *The Elizabethan Woman: A Panorama of English Womanhood, 1540-1640*, London: Cleaver-Hume Press Limited.
11. Cook, Judith (1980.): *Women in Shakespeare*, London: Harrap.
12. Dash, Irene G. (1981.): *Wooding, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*, New York: Columbia University Press.
13. Davies, W. Robertson (1939.): *Shakespeare's Boy Actors*, London: J. M. Dent & Sons.
14. Dawson, Anthony B. (1993.): "When Desdemona Meets Foucault: Discourse and the Performing Body" (Lecture given to the Shakespeare Institute).
15. De Grazia, Margreta, and Stanley Wells (2001.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*, UK: Cambridge UP.
16. Dusinberre, Juliet (1985.): *Shakespeare and the Nature of Women*, London: Macmillan Press Ltd.
17. Louise Erickson, Amy (1993.): *Women and Property in Early Modern England*, London - New York: Routledge.
18. Gay, Penny (1997.), *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, London: Routledge.
19. Gibson, Joy Leslie (1994.): *Squeaking Cleopatras? Shakespeare's Boy Players*, MPhil: University of Birmingham.
20. Gildor, Rosamund (1960.): *Enter the Actress: The First Women in the Theatre*, New York: Theatre Art Books.

21. Greenblatt, Stephen (1980.): *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago and London: University of Chicago Press.
22. Gurr, Andrew (1982.): *The Shakespearean Stage 1574 – 1642*, Cambridge: Cambridge University Press.
23. Heilbrun, Carolyn Gold (1973.): *Toward a Recognition of Androgyny*, New York – London: W. W. Norton & Company.
24. Hillebrand, Harold Newcomb (1926.): *The Child Actors*, Urbana: University of Illinois.
25. Howe, Elizabeth (1992.): *The First English Actresses: Women and Drama 1660 – 1700*, Cambridge: CUP.
26. Jardine, Lisa (1983.): *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton: Harvester Press; Totowa, N. J.: Barnes & Noble.
27. Joyce, James (1998.): *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press.
28. Kott, Jan (1974.): *Shakespeare Our Contemporary*, New York: Norton.
29. Latham, Robert, Matthews, Williams (eds) (1970.): *The Diary of Samuel Pepys: A New and Complete Transcription*, Berkeley: University of California Press.
30. Lionnet, Françoise (1995.): *Women Literature Identity*, USA: Cornell University Press.
31. Moody, Joanna (ed) (1998.), *The Private Life of an Elizabethan Lady: The Diary of Lady Margaret Hoby, 1599-1605*, Phonex Mill, Gloucestershire: Sutton Publishing.
32. Nagler, Alois Maria (ed.), (1952.): *A Source Book of Theatrical History*, New York: Dover.
33. Neal, John Ernest (1999.): *Queen Elizabeth I*, Chicago: Academy Chicago Publishers.
34. Pitt, Angela (1981.): *Shakespeare's Women*, London and New Jersey: Barnes & Noble Books.
35. Rackin, Phyllis (2009.): *Shakespeare and Women*, Oxford: Oxford University Press.
36. Sainte-Beuve, Charles Augustin, URL: <http://books.google.hr/books?id=2XGQGqZ2wWYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (24. 5. 2010.)
37. Stow, John (1580.): *The Chronicles of England, from Brute unto this present year of Christ*, London: Ralph Newberie.
38. Shoenbaum, Samuel (1987.): *William Shakespeare – A Compact Documentary Life*, Oxford: Oxford University Press.
39. Thompson, Peter (1992.): *Shakespeare's Theatre*, London and New York: Routledge.
40. White, Hayden (1978.): *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
41. Wrigley, E. A. and Schofield R. S. (1981.): *The Population History of England 1541 – 1871: A Reconstruction*, London: Edward Arnold.

UDC 821.111.09 Shakespeare, W.

792(410)“15/16“

Original scientific article

Accepted: 12<sup>th</sup> August 2011

Confirmed: 3<sup>rd</sup> November 2011

## TO BE OR NOT TO BE A WOMAN: THAT IS THE QUESTION! A WOMAN'S PLACE / WOMEN'S PLACES IN SHAKESPEARE'S WORLD AND ON STAGE

Ana PENJAK, prof, Department of Foreign Languages

Faculty of Kinesiology in Split

e-mail address: ana.penjak@kfst.hr

---

**Summary:** *When Françoise Lionnet wrote in her study "Postcolonial Representation: Women, Literature, Identity" that "a body has double function: to present the real, and to own the possible" (Lionnet, 1995: 92), she had something particular in mind. In other words, the role of sexuality in arts, or in visual representation of a female body as a sexually predetermined body of the Other, is an issue of heated debate among feminist critics today. The analysis of female character representation in the dramatic opus of William Shakespeare from the end of the 16<sup>th</sup> and the beginning of the 17<sup>th</sup> century when female characters were played by boy actors, points out an extremely important phenomenon. Female bodies are concealed by other entities and identities, ideological beliefs and cultural values, and burdened with numerous meanings and interpretations like gender and psychoanalytical interpretation. Thus, female bodies, and bodies in general as symbolic places, become a text in which social-historic facts of a certain period are written. Therefore, the author's intention in this article is twofold: on the one hand to display the social-historic overview of conventions and values thus indicating the ideological adaptability of the body metaphor, and on the other to introduce the variety of body mal-treatments, especially referring to female bodies, but also those of boy actors which attempted to imitate them.*

**Key words:** *Elizabethan theatre, values, bodies, transvestism, entities and identities*

---