

KRUNOSLAV LUČIĆ

152 Funkcija
metateatarskih
elemenata u tvorbi
dramskog diskursa —
ogled iz teatrologije
i feminističke kritike

krunoslav.lucic@zg.t-com.hr

1. JEZIK I IZVEDBA: PERFORMATIVNOST *SINE SPATIO, SINE CORPORE* — Jezično-izvedbena praksa, dakle govor dramskog pisma, upućuje na ostvaraje kazališne događajnosti, ali ujedno, u svojoj prostornoj realizaciji, nedostaje, upravo kao doslovna manifestacija, tekstualnom “predlošku” koji je možebitno prethodio toj pretpostavljenoj “vizualno-tjelesnoj” prisutnosti. Iz tog se razloga konstitutivni dijelovi svakog kazališnog čina—dramski tekst, kazališni prostor i publika (usp. Batušić 1991: 19)—u analizi dramskog predloška moraju tek pretpostaviti s obzirom na ono što je realno neprisutno.⁰¹ Međutim, iako dvostruko analitički restriktivan—kako s obzirom na tjelesno-materijalnu zakirutost izvedbenosti, gdje “multimedijski tekst u svojoj fizičkoj konkretnosti uvijek donosi višak informacija naspram književnog supstrata teksta” (Pfister 1998: 30), tako i s obzirom na specifičnu semiotičku zakirutost različitih medijskih sustava, u kontekstu virtualnog “prevođenja” jezika drame u tekst predstave (usp. Batušić 1991: 187–188),⁰² te, nadalje, praznog mjesta gledatelja na čiju poziciju neupitno stupa drukčijim kognitivnim intencijama obdaren čitatelj—dramski tekst ovdje ne služi rekonstrukciji neke potencijalne scenske slike koju bi polučio u svojoj, nikada ostvarenoj, materijalnosti, barem ne ukoliko se to shvaća kao neka vrsta temeljne teatrološke zadaće (usp. *ibid.*: 137–138), već je

01 — U kontekstu tih izvedbenih indikacija koje dramski tekst virtualno potiče, Pfister (1998: 27–29) navodi najmanje dvije pretpostavke dramskog teksta koje uvjetuju njegovu scensku realizaciju. To su (1) nezauzetost posredujućeg komunikacijskog sustava, prisutnog u narativnim tekstovima, a koja se očituje u obliku dramskog podudaranja razinâ prikazanog sa samim prikazivanjem i procesom recepcije, te (2) izvodački govor koji se najčešće manifestira u obliku dijaloga čime se likovi mogu sami predstaviti, a ne samo kroz očiste fiktivnog pripovijedača. Tako shvaćen dramski tekst odjednom se prezentira kao scenski realizirani tekst koji se, “za razliku od čisto književnih tekstova, ne služi samo jezičnim, nego i neverbalno–akustičnim i optičkim kodovima; on je sinestetički tekst” (*ibid.*: 29).

02 — Na tu činjenicu, samo obrnutog medijskog “prevođenja” žive izvedbe u jezično regulirani govor/pismo o toj izvedbi, jasno ukazuje i Harris (1999: 4–5) prilikom osobnog suočavanja s trenutnošću i subjektivnošću doživljavanja pojedine izvedbe naspram gotovo “nasilnog” fiksiranja i objašnjavanja mehanizama koji njome neprestano vladaju.

zadaća pomoću njega razotkriti jezične strategije kojima se unutar tog teksta proizvode rodne kategorije i pokazati na koji način one, u tom svojem proizvođenju, normiraju, destruiraju ili tek površno korodiraju postojeće rodne kulturne obrasce. Susljedno tome se i same rodne kategorije shvaćaju kao uloge koje pojedini likovi svojim iskaznim djelatnostima zapremaju, odnosno “rod u drami je rod koji se u interakciji aktivno proizvodi *in situ*. Rodni identitet se stvara na temelju zaključaka koji se izvode iz jezičnih, situacijskih, pragmatičnih, parajezičnih i ostalih signala pojedinog lika” (Herman 2005: 176). Iz tog razloga primarno tekstualna analiza ne može zanimati rodonačelnost jezičnih ostvarenja u njihovoj pisanoj fiksiranosti,⁰³ ali može suplementirati taj “izvedbeni” nedostatak izvodima koji se tiču potencijalno ostvarivih manifestacija proizvodnih uloga i slika teksta na način da ih ekstrapolira iz jezično ustrojenih danosti i shvati kao govorne činove koji vrše određeno djelovanje⁰⁴ ne samo na interakcijske okolnosti fingirane situacije drame, već i na izvandramske, “društvene” situacije koje djelatno pridonose našoj vlastitoj uspostavi kategorijâ kojima operiramo u svakodnevnom odnošenju sa svijetom.

Tako shvaćeno “čitanje” dramskih situacija u koju su akteri same, tekstualno nam dane, drame upleteni omogućuje ne samo svojevršno zanemarivanje materijalno-tjelesno-prostornih komponenti, već njihovo re-konstituiranje s obzirom na znakovno uspostavljene, fikcionalizirane prostornosti nulte ekstenzije u koje se—rodno, spolno, socijalno i drukčije stratifikacijski označeni—likovi smještaju. Ono što se tako čini temeljnom operativnom kategorijom feminističke kritike, pitanje utjelovljivanja subjekta govorenja, djelomično je zakinuto, ali ne zadugo. Jezična prisutnost različitih strategija, odtjelovljenja i utjelovljenja, iščitava se neposredno kako iz socijalnih danosti, s kojima likovi i čitatelji “ulaze” u svijet drame (usp. Herman 2005: 176), tako i iz jezično-performativnih realizacijâ koje se uspostavljaju u činu čitanja/gledanja u tijeku recepcije. Na tragu onoga što je Zeitlin (1996) postulirala kao konstitutivne dijelove kazališnog čina, možemo reći da, iako lišeno izvedbe u prostoru, mjestu i

vremenu, dramsko reprezentiranje izvedbu nadopunjuje vlastitim strategijama pomoću kojih prikazuje određenu priču organiziranu oko momenata zapleta, pomoću kojih strateški oponaša izvandramsku stvarnost i interakciju, te pomoću kojih mimetički sudjeluje u konstituciji kako uloga

03 — Primjerice, krajnje reduktivna postojanost dramskoga teksta vidljiva je u izvedbenoj “interpretaciji” predložka, osobito ukoliko je on kanonizirani “muški” tekst, poput Shakespearea, koji podliježe reviziji ili ponovnom normiranju suvremenim uprizorenjima. Na taj način izvodački interpretativni imaginarij ne mora nužno ići “protiv” teksta, već ga djelatno može nadopuniti i obogatiti ostalim, semiotički shvaćenim, tekstualnim instancama poput geste, mimike, govora, odjeće, itd. (usp. Gay 1998: 42). Osobito je činjenica značenjskog obogaćivanja, ali i značenjske nepredvidivosti, prisutna u historijski bitnom elementu *preoblačenja*, tj. procesa utjecaja glumicâ koje glume muške likove (očito u muškoj odjeći) i to za ženske ili muške gledatelje. To je pogotovo zanimljivo zbog rodnih kategorija i njihovog statusa u određenom povijesnom periodu te funkcija koje su se tim kategorijama pripisivale i kako se s njima ophodilo. Tako preoblačenje, kao složeni semiotički, a ujedno i komunikacijski mehanizam kazališta, funkcionira na najmanje dvije razine: (1) ono može služiti indirektnom činu integriranja te vrste pobune u postojeće rodne modele, ili pak (2) može služiti samom izražavanju pobune u cilju postizanja svojevrsne subverzije postojećeg poretka (usp. Wandor 1981: 25).

04 — Na tu činjenicu upozorava i Pfister (1998: 28) kada ističe, postulirajući temeljne razlike između narativnih i dramskih tekstova, da “[k]ada se u dramskom dijalogu radnja odvija u govoru, pojedinačna se dramska replika ne iscrpljuje samo u propozicijskom sadržaju svoje izjave, nego predstavlja i izvršenje nekog čina—nekog obećanja, nagovora, prijetnje itd. U dramskom je dijalogu, dakle, uvijek sadržan aspekt izvodačkog, kako ga opisuje teorija govornog akta, budući da u njemu uvijek vrijedi najopćenitiji uvjet izvodačkog”.

05 — Problem utjelovljenja subjekta znanja primarni je interes revalorizacije Descartesovog nasljedâ dualističke ontologije, čije je restriktivno nasljedovanje odjekivalo dugo u budućnost svakog pitanja i pozivanja na odnos duha/uma i tijela. Refiguracijska točka prevrata prisutna je u ponovnom promišljanju takve odtjelovljene subjektivnosti koja gravitira prema postuliranju potpuno neutralne, od tijela nezavisne subjektive autonomnosti i racionalnosti (usp. Longino 2004: 410). Za daljnje implikacije takvog, prema tradicijskim utemeljenjima, kritičkog pristupa usp. prvi dio zbornika FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM pod naslovom “Feminizam protiv epistemologije?”, a osobito tekstove Fraser-Nicholson 1999, Flax 1999, Di Stefano 1999, Harding 1999, Benhabib 1999. Tematizaciju problema odnosa feminizma prema postmodernizmu i poststrukturalizmu, a napose zagovaranje politike razlikâ uz određene restriktivne operacije potrebne da bi se feminizam nekritički vezao za koncepte postmodernističkog pristupa, nudi Harris 1999: 8-21.

i rodnih kategorija unutar same drame, tako i tih istih situacija, objekata i interakcija izvan svijeta drame.⁰⁶

Upravo zbog činjenice što je konceptualna distinkcija gledatelj/gledano uspostavljena dijelom u inkorporiranim voajerističko-skopofiljskim elementima kulture koju simbolički proizvodi Zapada zapremaju pred-stavljajući se u vizualno-materijalnim, ali isto toliko prividno “skrivenim” otkrivenjima potisnutih želja,⁰⁷ njezina činjeničnost postaje razvidnom u snazi koju ona ima pri tvorbi kategorijâ rodâ, odnosno uspostave subjektivnosti kao razine na kojoj se nekome priznaje ili osporava simbolička egzistencija. Uobičajeno pripisivanje *aktivnosti* gledanja muškom, idealnom gledatelju—kojeg prizivaju postojeći obrasci patrijarhalne ideologije dominantne kulture, te koje on povratno uspostavlja prilikom reprezentacije tih vrijednosti (usp. Dolan 1991: 1)—a *pasivnosti* gledanog/izloženog za gledanje ženskom dezintegriranom subjektu, čije statusne oznake subjektivnosti “nova poetika” tek treba povratiti dekonstruirajući postojeće, tradicionalne sisteme reprezentacije i percepcije ženâ (usp. Case 1998: 143), moguće je dovesti u pitanje tek na razini *čitanja* koje bi proizvelo potencijalno drukčije značenjske derivate koji izgledaju zadani tekstualnom matricom kazališnog predloška.

Taj, gledanjem i čitanjem uspostavljen, značenjsko-recepcijski derivat koji jednakovrijedno sudjeluje u uspostavi “života” virtualne predstave, u slučaju da se bavimo dramskim tekstom, ili pak “života” realne predstave, u slučaju materijalne prisutnosti gledatelja kazališnom činu, uvijek na sebi nosi *otisak* ideologije koja je na određeni način kodirala znakovne jedinice samoga teksta (usp. Case 1988: 144) i time ozakonila vlastitu proizvodnju, i to ukoliko je proces utiskivanja ideološki natopljenih značenja već otprije bio socijalno odobren u svojem interakcijsko-komunikacijskom izvođenju. Zadatak je, dakle, svakog kritičkog čitanja dekonstruirati postojeće rodne kategorije koje su utkane i slobodno cirkuliraju reprezentacijskim sustavima dramskoga diskursa kako bi se proizvelo drukčije čitanje⁰⁸ koje će rezultirati drukčijim, ne tradicijski kanoniziranim, značenjem

samoga teksta⁰⁹ koji parazitira na dominantno ideološkom, represivnom poretku ili pak ovaj posljednji podmuklo parazitira na ovom prethodnom. U svakom slučaju, potrebno je istražiti same uvjete reprezentacije u cilju denaturaliziranja dominantnih/patrijarhalnih formi kulture (usp. Dolan 1991: 17–18). Do koje je mjere to moguće pokazat će usporedno čitanje Marinkovićeve GLORIJE i Marivauxove RASPRE.

06 — Ovaj se izvod djelomično veže na i uspostavlja kroz četverodijelnu, uvjetno rečeno, tipologiju elemenata koji tvore jezgru ustoličenja kazališnog iskustva, a koju postulira Zeitlin (1996: 349), u ponešto drukčijem kontekstu razmatranja uvjeta proizvodnje “žene” u grčkoj tragediji. Ostali, ispušteni, dijelovi uspostave kazališnog događaja, a na čije sam materijalne neprisutnosti, u doslovnom smislu, nastojao ukazati, jesu (glumačko) *tijelo* i (kazališni) *prostor*.

07 — Ova se činjenica prvenstveno odnosi na teze L. Mulvey (1999: 65) koja primarno ukazuje na slučajeve i metode strukturiranja filmskoga izraza klasično holivudskog (fabularnog) stila, a u odnosu na unaprijed podsvjesno zadane patrijarhalne obrasce koji su na oformljivanje ovog prethodnog utjecali. U njezinoj interpretaciji, psihoanaliza služi kao političko oružje koje otkriva one elemente koji prethode, tj. postavljaju mogućnost za određeni način uživanja u narativnome filmu.

08 — Sintagma *drukčije čitanje* ovdje je implicitno shvaćena kao (rodno) “žensko”, tj. ono koje se opire čitanju u skladu s postojećim kulturnim stereotipima dramskoga teksta koji pozicionira čitatelja/gledatelja na određeni način i protiv teksta kulture koji ideološki omogućuje i jest omogućen svojom izvedbenom sastavnicom (usp. Dolan 1991: 2). Za tezu čitateljskog obrata u teoriji književnosti, prvenstveno feminističke provenijencije, u kontekstu sintagme “čitati kao žena”, usp. Culler 1991: 47.

09 — Naravno, kod izravnog pripisivanja potencijalno subverzivnih značenja modernističkim ili uopće avangardističkim kazališnim djelima, te pomirbeno-indoktrinarnih značenja klasično-realističkim modusima kazališnog prikazivanja, potreban je posvemašniji oprez budući da su moguća i dijametralno suprotna situacijska određenja. Na primjer, u slučaju u kojemu bi realistički tekstovi, na razini glumačke interpretacije, omogućavali, zapravo, više mjesta opiranju postojećim izvođačko-dominantnim, patrijarhalnim kodiranostima, dok bi visoko modernistički tekstovi, pod patronatom muških redatelja-autora, striktno normirali spektar tumačenja vlastitih uloga, poglavito ženskih uloga u interpretaciji glumica (usp. Gibson-Cima 1993: 8–12). Za drukčije čitanje, ovdje nam zanimljive GLORIJE, koje odmiče od interpretacije zasnovane na tzv. “prednjoj” pozornici koju GLORIJA pruža na epidermatskoj razini, a na kojoj se modernističko-subverzivni element očitava s obzirom na uprizorenje čuda i prikaza distorzirane katoličke crkve, usp. Čale 2001: 245–246 i njezino čitanje sa “stražnje” pozornice (one “obiteljske”) koja funkcionira kao podtekst same drame.

————— 2. JEZIK I POGLED: METATEATARSKA UOKVIRIVANJA I PROIZVODNJA SUBJEKTIVNOSTI — U slučaju Marinkovićeve GLORIJE metateatarska paradigma kazališta-u-kazalištu više je implicitno prisutna no što je jasan princip koji upravlja svim čitanjima teksta. Ono što ostaje eksplicitnim jest tematiziranje aspekta uprizorenja čuda koje nudi don Jere (kao glavni muški lik) poričući upravo ovu situaciju koju naočigled sviju proizvodi.¹⁰ Direktno spominjanje i poricanje teatra u drami se odvija u nekoliko navrata i konflikata oko statusa te, s don Jerine strane (a) legitimne reprezentacije čuda u poluobmanjivačkom, ali religijski-svrhovito utemeljenom postupku, te (b) nelegitimnog eksploatiranja kako Glorijinog tijela i glumačkog talenta, koji se često ističe kao nepoćudan,¹¹ tako i doslovnog varanja gledatelja/vjernika u pogledu onoga što vide i čemu, naizgled, prisustvuju. Dodatan “nepoćudan” aspekt tog uprizorenja jest implicitno izjednačavanje crkvenog “svetog” prostora s prostorom cirkuske i kazališne arene koja se ustoličuje preko medijatorskog postupka “izlaganja” Glorijinog tijela “na gledanje”.

————— 2.1. OKVIRI — Ono što na ovome mjestu odjednom ostaje višestruko problematičnim jest sâm proces integriranja postojećih sistema izvedbe u kontekst ritualno zadanog okvira “predstave” koju don Jere intencionalno proizvodi. U GLORIJI tako imamo slučaj peterostrukog uokvirivanja, tj. križanja interakcijskih sistemâ: (1) socijalni sistem; (2) sistem dramske interakcije u tekstu; (3) sistem izvedbene interakcije; (4) sistem ritualno-religijske izvedbe; (5) gluma unutar tog ritualnog izvođenja koja tvori zaseban (intradramski) sistem.¹² Na ovaj način opisano multipliciranje sistema interakcijâ doprinosi shvaćanju dramske situacije uprizorenja čuda, proizvedene u GLORIJI, kao složenog metateatarskog procesa uokvirivanja kojime sama drama pokazuje *kako* je uklopljena u svijet, tj. svojom reduplikacijom predočava vlastite granice. Ili, drukčije iskazano, ukoliko je sama drama oblik interakcije, te ako ona može putem uokvirivanja predočavati svoju vlastitu granicu, onda ona predočava i granice

interakcije, odnosno granice u smislu *razlike* između unutra i izvana, slike i okvira, drame i svijeta (usp. Schwanitz 2000: 93).

Ovako shvaćeno problematiziranje uokvirivanja koje ukazuje na vlastite uvjete reprezentacije više je nego korisno za naš slučaj izvedbe kipa koji glumi Glorija, a koju okvirni gledatelji te ritualizacije ne smiju percipirati kao glumu. Teza koju ću ovdje pokušati obraniti nije tek jednostavno utemeljena na činjenici da je u GLORIJI jezično imenovana i djelatno proizvedena situacija teatra i metateatarskog uokvirivanja, to je gotovo i više nego jasno iz dramskog teksta i implikacija i aluzija koju on proizvodi. Stvar je u tome da se izvedbenost (na jezičnoj razini) uspo-

10 — Naime, prilikom vrlo žustre rasprave s don Zanom, oko don Jerinog eksperimenta uprizorenja čuda, gdje don Zane izražava zabrinutost povodom mogućnosti prevelikog “puknuća” Glorijinog bivšeg, “grešnog” života koji bi mogao izići na vidjelo na crkvenoj “pozornici”, don Jere čvrsto ističe protiveći se takvom “banaliziranju” svojeg “svetog” projekta: “(vrisne jarnosno): Ali ja ne pravim teatar!” (Slika I, str. 254). Iako, dakle, negoduje na bilo kakvu, i najmanju, aluziju na teatar te načelno mrzi predstavu i njezine preobrazbe, ipak ih sâm uprizoruje u crkvi. On, naime, ne može svoje opažaje protivnoga preobraziti u *osjećaje* protivnoga, barem ne na način na koji to čini Glorija (usp. Čale 2001: 53).

11 — Npr. kada don Zane prigovara, gotovo vulgarno, don Jerinom naumu: “Jer, konačno, znate, to je već pomalo pitanje ukusa. Bože moj, miganje očima jedne *bivše cirkusantkinje*. Pa zar to nije vašarski neukusno? Hokus-pokus, sad me vidiš, sad me ne vidiš? Smislite nekakvu tehničku napravu, neki magnetofon, radar, televiziju, leteće tanjure... što ja znam, nešto što je dostojno ljudskog čuđenja danas, a ostavite te zagonetne osmijehe jedne *cirkuske Mone Lise*, koja možda i ne vlada tako savršeno svojim licem da vam ne bi cijelu stvar upropastila već kod prvog dodira s publikom.” (Slika I, str. 253, istaknuo K. L.). Također i komentar biskupa: “A što će biti ako ti ta ‘čista duša’ napravi cirkus u crkvi? Ako stane skakati po oltarima, a? Ja ne znam, ja ne znam... Meni taj njezin cirkus, znaš...” (Slika I, str. 264.). Za širi, općepovijesni, kazališni kontekst glume i njezina statusa, pogotovo kako je o njoj bilo reflektirano iz pera pretežito muških autora, usp. Čale Feldman (2005), koja pokušava “poraditi na izmiještanju okvira povijesti ideja koje su pratile fenomen glume s obzirom na seksualizaciju upisanu u mentalne sheme kroz koje se gluma percipirala i nastavlja percipirati” (Čale Feldman 2005: 70).

12 — Ova podjela djelomično korespondira s onime što je Schwanitz, razrađujući Luhmannovu teoriju socijalnih sistema, razgradio kao peterostruku tipologiju inerakcijâ koje drama preuzima iz svakodnevnih, već djelomično kazališno akcentuiranih, interakcijskih programa (usp. Schwanitz 2000: 100-105).

stavlja pomoću postavljanja određenih *okvira* naizgled jasno zadanog performativnog para izvedba/neizvedba, fikcija/zbilja, a koji pak pomoću regulacije i manipulacije pogledima “prekoračuje” zadane okvire uspostave kazališne situacije i time ruši njene, konvencijom zadane, norme. To, dakle, znači da se, jezično nam dana, vizualna sastavnica predstave u relacijama glumac—lik—izvedba—kontekst/prostor—gledatelj—vjernik istovremeno uspostavlja i destruiira jer (a) prekoračuje granice zadanosti vlastitih teatarski određenih okvira, te (b) oformljuje te granice upravo pomoću destrukcije okvirâ koje istovremeno pokušava kako osporiti tako i uspostaviti. To neprestano “izmicanje” teksta povlači za sobom posljedicu konstitucije djelatnog (kazališnog) diskursa *razlikâ* koji istodobno onemogućava i izbjegava u sebe upisane uvjete ukidanja spolne razlike, a ujedno i preispituje preduvjete proizvodnje vlastitog diskursa. Ukoliko to, na razini modela, poistovjetimo s onime kako Josette Féral shvaća odnos dramskog pisma u ženskom rodu i analitičkog diskursa koji ga nastoji zahvatiti, možemo locirati samu dinamičnost odnosa procesa čitanja, kao interpretacijske strategije, i dramskog teksta kao reprezentacijske strategije. Oboje se međusobno podupire, ali samo ukoliko svako od njih “ono drugo” ne podvrgava ekonomiji istog, tj. logici identiteta, umjesto mnogo produktivnijeg načela apostrofiranja razlikâ. Na taj načelnoj, apstraktnoj razini, to implicira da “pravi diskurs u ženskome rodu izmiče svakome kritičkom diskursu kako bi se prelio preko njegova ruba ili stopio s njime. To bi također značilo da bi pravi kritički diskurs nekog teksta u ženskome rodu zapravo i sam bio diskurs u ženskome rodu” (Féral 1999: 62). Odnosno, diskurs o kojemu se govori i diskurs koji govori međusobno se uvjetuju utoliko što onaj o kojemu se govori jest u ženskome rodu samo utoliko ako onaj koji o njemu piše ne može zahvatiti njegov potpuni smisao, tj. ukoliko predmetni diskurs izmiče “jedinstvenoj” kritičkoj evaluaciji metadiskursa. Ili, drukčije iskazano, budući da predmetni diskurs izmiče jedinstvenoj smislenosti metadiskursa ovaj se proizvodi kao eminentno “ženski” utoliko što ne zahvaća predmetni u njegovoj smislenoj cjelovitosti i jedinstvenoj zatvorenosti. Tako isto

i čitanje GLORIJE kao diskursa u ženskom rodu, uspostavlja samo sebe kao “žensko”, utoliko što mu značenjske derivacije izmiču kao jedinstvene, a što je opet povratno rezultat ustroja samog dramskog teksta kao diskursa razlikâ proizvedenih kroz tekstualnu manipulaciju okvirima i situacijama koje likovi i njihovi međusobni odnosi zapremaju.

———— 2.2. POGLED — Prva tekstualna tematizacija *pogleda* Glorije koja “glumi” kip javlja se u II. slici prilikom dolaska njezinog oca u crkvu u kojoj ona “izvodi” svoju ulogu. Na tom mjestu dolazi do jasnog razbijanja okvira kazališne fikcije/rituala jer se pogled jednog od glumaca (Glorije), koji se nalazi “unutar”, usmjerava prema “izvan”, odnosno prema gledateljima usmjerenima na “pozornicu”.¹³ Međutim, rodno specifičnija i zanimljivija tematizacija *gledanja* kao doslovne strategije konstitucije subjekta ili poricanja prava na njegovu simboličku reprezentaciju jest dio prizora u kojemu don Jere minorizira i viktimizira Gloriju kao subjekt zbog neadekvatne uporabe tog, čini se, izuzetno moćnog oružja.¹⁴

*DON JERE: — Gledate me, da. I o tom vašem
gledanju htio sam vam reći nekoliko riječi. Zna-
te li kako vi gledate kad sjedite tamo gore? Gledate tako*

¹³ — Motivacija tog pogleda, koji rezultira dojmom čuda uslijed oživiljavanja neživog predmeta, narativne je prirode, u kontekstu izlaganja zapleta same priče, budući da je pogled usmjeren prema Glorijinom ocu. “JEDNA ŽENA: — Jeste li vidjeli kako me pogledala? Baš sam počela: ‘Zdravo Marijo, milosti puna...’ a ona me pogledala! JEDAN STARAC (mirno): — Nije, ćerce, tebe pogledala, nego onoga čovjeka što je sada izašao iz crkve. Izgubio je vjeru u nju i otišao, zato ga je i pogledala.” (Slika III, str. 288).

¹⁴ — Na tu činjenicu strategije pogleda kao mjesta proizvodnje moći ukazao je već i Sartre (1983a: 276) kada kaže: “Naročito je moj vlastiti pogled ili veza bez distance sa tim ljudima lišen svoje transcendencije zbog same činjenice da je *gledan-pogled*. U stvari, fiksiram ljude koje vidim u predmete; ja sam u odnosu prema njima kao što je drugi u odnosu prema meni; gledajući ih, mjerim svoju moć. Ali ako drugi vidi i njih i mene, moj pogled tada gubi svoju moć: on ne može da transformiše te ljude u predmete za drugog, pošto oni jesu već predmeti njegovog pogleda. Moj pogled naprosto manifestuje jedan odnos usred svijeta između predmeta-mene i gledanog-predmeta, nešto kao privlačenje koje dvije mase na distanci pokazuju jedna na drugoj.”

kao da biste u svakom momentu htjeli znati što tko misli o vama od onih koji vas gledaju. Kao glumica što koketira s publikom, tako vam se pogled naprosto lijepi za neka lica, i to—oprostite, to vam moram reći—osobito za muška lica! (...)

SESTRA MAGDALENA (duboko povrijeđena u svojim najintimnijim osjećanjima): — Ja nisam to znala. Zašto me ranije niste upozorili, velečasni? Već peti put nastupam...

DON JERE (prekida je sarkastično): — Nastupate?

SESTRA MAGDALENA (smeteno): — Pa kako da to kažem?

DON JERE: — Kažite kako hoćete, samo mi nemojte ovamo uvoditi cirkuske izraze! (...) Vaše su oči odviše o č i, vaše oči odviše profano—i konkretno!—blude po zemlji, tražeći sasvim prostu hranu za jednu dušu koja se ne zna uzvisiti do osjećanja božanskog nadahnuća u sebi. (...) Da, draga sestro. Kad vas čovjek gleda, mora pomisliti: doista, to je ljepota nadzemaljska! (...) Čudite se? Gledate me upravo onako kao što gledate one ljude tamo u crkvi: sa sitnom radoznalnošću jedne lijepe žene, kojoj je sva briga u tome da vidi je li se dopala!

(Slika III, str. 292–293)

Iz ovog je dijaloškog izmjenjivanja vidljivo kako Glorijin pogled aficira želju za “odobravanjem” vlastitog poosobljavanja, tj. subjektiviranja u očima/pogledu onih za koje je njena izvedba tako izložena. Ili, drugim riječima, ona od drugog kao subjekta-predmeta vlastitog pogleda traži priznanje u simboličkom poretku kojega nije dio kao punopravni subjekt iskazivanja. Njen pogled tako, zapravo, nije proces objektiviziranja¹⁵ muškog gledatelja (don Jere) na kojega je usmjeren, već je on proces vlastite objektivacije u kojem je, naizgled, inicijalno aktivno izloženo tijelo u procesu primarne gledalačke fokusiranosti na muške objekte gledanja—u kojoj se drugi/muški predmet gledanja subjek-

tivira do te mjere do koje vlastitu tjelesnu izloženost čini uvjetom osobne (Glorijine) identifikacije—postalo uvjetom vlastitog dokidanja.¹⁶ Odnosno vlastito izlaganje pogledu drugog, iskazano na tragu Sartreovih uvida, čiji je pogled i sama Glorija prizvala gledanjem i primarnom objektivacijom muškog subjekta gledanja, sada postaje uvjet njezina ustanovljivanja ne više kao subjekta gledanja, već kao objekta gledanog, onog muškog pogleda koji ju je svojim procesom objektivacije kao subjekt opredmetio, a što je kod Glorije prisutno i na denotativnom, doslovnom planu njene prisutnosti kao fizičkog, materijalnog kipa.

Iako je, dakle, don Jere svoj pogled usmjerio na Glorijino tijelo-kip (što znamo po tome što ju je optužio da je gledala nekog muškarca u publici), on je i sâm, ne znajući, bio predmetom njezinog pogleda.¹⁷ Naime, artikulacija njegovog pogleda odvijala se na dvjema razinama: (1) on je nju opredmetio, u doslovnom smislu, zbog toga što je ona, kao subjekt koji glumi predmet, bila predmetom njegovog

15 — Kako je to primijetio Sartre u poglavlju "Pogled", svoje knjige BIĆE I NIŠTAVILO (*L'ÊTRE ET LE NÉANT*, 1943.): "tačno je da je bar jedan od modaliteta prisutnosti drugog za mene *objektivnost*" te nadalje "[d]rugim riječima, problem drugog je uopšte razmatran tako kao da je prvobitan odnos kroz koji se drugi otkriva objektivnost, to jest tako kao da se drugi najpre otkriva—direktno ili indirektno—našoj percepciji. Ali pošto se ova percepcija, po samoj svojoj prirodi, *odnosi* na nešto što nije ona sama i pošto ne može da upućuje niti na beskonačan niz pojava iste vrste (...) niti na izolovan entitet koji je u principu situiran izvan mog dohvata, njena suština mora biti da bi se odnosila na prvobitan odnos moje svijesti sa sviješću drugog, u kojem mi drugi mora da bude dat direktno kao subjekt, iako u vezi sa mnom, i koji je fundamentalan odnos, bitan oblik mog bića-za-drugog" (Sartre 1983a: 264–265).

16 — Naravno, ovaj izvod, barem na trenutnoj razini interpretacije, ni pošto ne bi bio legitiman u specifičnim glumačkim poetikama kakve, primjerice, zagovara Elin Diamond, a koja upravo kroz konceptualno konvergiranje brehtijanske teorije i feminističke kritike pokušava dokinuti taj proces objektivacije. Kako ističe: "U mojoj hibridnoj konstrukciji (...) izvođačica, za razliku od svog filmskog pandana, ne konotira 'podvrgnutost pogledu' (*to-be-looked-at-ness*) ...—savršeni fetiš—nego 'gledanje gledanosti' (*looking-at-being-looked-at-ness*), ili čak naprosto stanje gledanja (*looking-ness*). To brehtijasno-feminističko tijelo na paradoksalan je način podložno i analizi i identifikaciji, paradoksalno smješteno unutar reprezentacije dok istovremeno odbija svoju ukopanost u nju" (Diamond 2001: 195–196)

pogleda, tj. on je opredmetio nju kao predmet-u-svijetu, te (2) on ju je opredmetio time što ju je učinio objektom svog pogleda reducirajući njezinu subjektivnost na objekt vlastitog gledanja. Međutim, iako se njegova aktivnost može okarakterizirati kao ono što objektivizira, gdje samo on biva subjektom gledanja u aktivnom smislu, on je i sâm pretvoren u predmet pogleda, iako to nije *znao*. U trenutku u kojemu je on “pogrešno interpretirao” njezin pogled kao pogled mimo njega, u publiku, tj. u nekog drugog muškarca, on je izbjegao vlastito opredmećenje u svojoj svijesti. Ipak, priznanje Glorije kao subjekta gledanja događa se u onome trenutku u kojemu se ona ne realizira svojom prisutnošću kao objekt, već kao subjekt koji gleda nekoga tko zapravo istodobno i nju gleda, ali ne zna da je i sâm, u svom činu gledanja, postao objektom promatranja.¹⁸ Ili, iskazano u kontekstu Sartreove teorije pogleda,¹⁹ što je drugi manje fizički prisutan kao objekt mojeg pogleda, to više ja iskušavam njegovu subjektivnost.

———— 2.3. TIJELO I ULOGE — Ono označeno na Gloriji kao liku, što se uspostavilo kako metateatarskim okvirima nadograđivanja i osporavanja razlika “unutra” i “izvan”, tako i procesima gledanja “preko” i “prema” kao činovima konstitucije nečije subjektivnosti, na specifičan se način pojavljuje u problemu podvajanja *ulogâ* koje Glorija i njeno (rascijepljeno) *tijelo* zapremaju. Naime, pred nju se istovremeno postavlja zahtjev da nadiđe zemaljsko/tjelesno, tj. da ga poništi te da djelatno ipak utjelovi lik Gospe kako bi uvjerala prisutne vjernike u postojanje čuda. Don Jerina primjedba da su njezine “oči odviše oči” (Slika III, str. 292) implicira da je njezina izvedba suviše tjelesna konotirajući, na recepcijskom planu, njeno doslovno sebstveno (potencijalno seksualno disruptivno) tijelo, a ne izvedbenu krinku koju naočigled treba utjeloviti/opredmetiti. Od Glorije se tako istovremeno traži da transcendirâ tjelesno/osobno, tj. da ne bude žena-tijelo koje leži “iza” i “na” ulozi-liku, već čudo/svetica. Međutim, njezina se vizualna reprezentacija, iako “muški” usmjeravana, realno konkretizira na dvjema artikulacijskim razinama: (1) ona *izvodi* svoju *ulogu* kipa čije konotativno polje treba

17 — DON JERE: — To pitajte one muške njuške s kojima ste očijukali s oltara!

SESTRA MAGDALENA: — Očijukala? Micala sam očima kako ste me uputili... "Muške njuške", kako govorite ružno! Pa osim vas i nije bilo nijednog ... "muškarca" u crkvi.

DON JERE: — Stidite se!

SESTRA MAGDALENA: — Zašto da se stidim? Vas sam gledala. To je bio jedini način da vas gledam slobodno, bez straha...! prepuštala sam se svom osjećaju, koji je bio za mene lijep i čist...

(Slika III, str. 325)

18 — Ta igra pogleda koja uvjetuje međusobnu konstituciju kao objekta-za-drugog i drugog-ka-subjekta-za-mene, ukoliko sam ja predmetom pogleda drugog, vidljiva je iz ovog Sartreovog paragrafa: "ako se drugi-predmet određuje u vezi sa svijetom kao predmet koji vidi ono što ja vidim, tada moja bitna veza sa drugim-subjektom mora da bude u mogućnosti da se vrati mojoj stalnoj mogućnosti *da budem viđen* od strane drugog. U otkrivanju mog bića-predmeta za drugog i preko njega moram da budem u mogućnosti da shvatim prisutnost njegovog bića-subjekta. Jer, kao što je drugi za mene-subjekta jedan vjerovatan predmet, tako i ja mogu da se otkrijem sebi u procesu u kom postajem vjerovatan predmet samo za izvjestan subjekt." (Sartre 1983a: 267, podcrtao K. L.), te nadalje "[j]ednom rječju, moje razumijevanje drugog u svijetu kao nekog *ko je vjerovatno* čovjek odnosi se na moju stalnu mogućnost *da budem viđen-od-njega*, to jest na stalnu mogućnost da se subjekt koji me vidi supstituiru predmetom koji je viđen od mene. 'Biti-viđen-od-drugog' čini *istinu* "viđenja-drugog". (...) čovjek se određuje svojim odnosom sa svijetom i svojim odnosom prema meni: on je taj predmet u svijetu koji određuje unutrašnje proticanje univerzuma, unutrašnje krvarenje; on je subjekt koji mi se otkriva u mom bijegu prema objektivaciji" (ibid.: 268). Odnosno, biti predmet-za-drugog čini subjektivaciju drugog-koji-me-gleda prisutnom za mene kao subjekta za kojega je drugi-predmet prisutan u svijetu i koji me, posljedično tome, konstituira. Ili, iskazano Sartreovim riječima, "u odnosu prema svakom živom čovjeku svaka ljudska stvarnost je prisutna ili odsutna na temelju izvorne prisutnosti. A ova izvorna prisutnost može da ima smisla samo kao biće koje je gledano ili biće-koje-gleda, to jest prema tome da li je drugi predmet za mene ili sam ja sâm predmet-za-drugog. Biće-za-drugog je konstantna činjenica moje ljudske stvarnosti i ja je shvatam sa njenom činjeničkom nužnošću u svakoj misli, pa i najneznantnijoj, koju formiram o sebi samom" (ibid.: 289).

19 — Cjelokupan ovaj izvod implicitno počiva na sistematskim uvidima izvedenima iz Sartreove teorije pogleda koje nudi Fretz (1999: 85–87), a koja je primarno zamišljena kao strategija pobijanja solipsizma i općenito problema vezanima za egzistenciju drugog. O Sartreovoj transformaciji Husserlovog koncepta fenomenologije i gotovo egzistencijalnog podvajanja subjekta u činu tzv. loše vjere implicirane samoobmanom, tj. glumom, usp. Cumming 1999. Također, za Sartreovu koncepciju transcendentalnog ega kao proizvedenog refleksivnim činovima svijesti, a u odmaku spram Husserlove (1975) koncepcije transcendentalnog ega, implicirane u KARTEZIJSKIM MEDITACIJAMA, usp. Fretz 1999, Barnes 1999, Solomon 1970: 143–183 i 245–324, Sartre 1981b: 295–326.

u svoju značenjsku pustopoljinu prizvati idejnu koncepciju svetosti; (2) na toj transcendirajućoj izvedbi kipa parazitera izvedbeni aspekt kategorije žene čije se socijalno determinirano ustrojstvo ne može u potpunosti poništiti te čiji performativno-zadani slijedovi “cementiraju” njezinu identitetsko-rodnu strukturu u već postojeće obrasce scenarija prisutnog mnogo prije no što je “glumac stupio na pozornicu” (usp. Butler 1999: 151).

Prizivajući teze o performativnom shvaćanju ustroja roda kroz složene jezične i socijalne prakse²⁰ izvođenja, možemo reći kako je ta rodna izvedba usko povezana s manipulacijom tijelima u smislu kako to, nasljeđujući fenomenološku koncepciju tijela kod Merleau-Pontyja, shvaća Butler. Naime, “Ja’ koje jest svoje tijelo nužno je način utjelovljenja (embody-ing), a ‘što’ koje to ja utjelovljuje su mogućnosti”, a koje pak nisu “u temelju izvanjske kao što niti ne prethode samome procesu utjelovljivanja. Kao intencionalno organizirana tvarnost, tijelo je uvijek neko utjelovljenje mogućnosti koje su uvjetovane i omogućene povijesnom konvencijom” (Butler 1999: 148). Što znači da te rodne mogućnosti²¹ (biti žena ili biti muškarac) ne postoje neovisno o svojem utjelovljenju, one ne postoje “tamo negdje”, zadane i spremne da se upišu na tijelo kao na list praznog papira, već su prisutne tek u činovima njihova konkretnog utjelovljenja čiji je rodonačelnik subjekt koji te činove izvodi i pomoću kojih se istovremeno konstituira.

I upravo je ta rodna izvedbenost, koja se ne da dokinuti u ritualnom izvođenju čuda, ono što je predmetom stalnog diskurziviranja muških likova u GLORIJI (don Jere, don Zane, don Florijo, biskup).²² U spomenutom dijelu (usp. bilješku br. 17 ovog rada), gdje je don Jere implicitno naziva bludnicom (zbog pogleda koji je uputila muškarcima u publici, iako saznajemo da osim njega tamo nije bilo drugih muškaraca), vrlo se jasno tematiziraju različite uloge koje Glorija nastanjuje. U tom gledanju “preko” zadanih okvira izvedbe njezin pogled bio je uprt u njega; njena subjektivna želja, izražena pogledom prema njemu, izaziva u njemu stid zbog očigledne objektivacije te on to tumači kao pogled

mimo, pogled u prazno koji postaje reprezentacija ženske “zabranjene” želje. S druge strane, njoj je jedino uloga, koju joj je on namijenio i zadao, omogućila da djeluje u suprotnosti s prethodnom determinacijom, a u skladu s onim kako

20 — Ova komplementana prizivka društvenog i simboličnog, koje se međusobno uvjetuje i sudjeluje u složenom procesu konstitucije rodnog identiteta, odnosi se na Bourdieauovo privilegiranje socijalnih praksi koje Butler želi proširiti i na jezične (usp. Butler 2004).

21 — Kako to ističe Butler u pogledu “održavanja” roda u postojećim kulturnim obrascima, u popularnom se mišljenju *rod* shvaća kao nešto što prethodi raznolikim činovima koje karakteriziramo kao muške ili ženske, on je supstancijalna jezgra pojačana pozivanjem na njegovu spolnu upisanost na tijelu, ali, tvrdi Butler, budući da su rodni atributi i činovi *izvedbeni*, a ne izražajni (tj. ne ukazuju na neku supstancijalnu jezgru koju rod skriva i koja regulira njegovom izvedbom), oni zapravo tvore/proizvode identitet određenog roda za koji se misli da izražavaju, tj. rod ne prethodi izvedbi, već je njome konstituiran. Zaključak je da su pojmovi esencije spola dio strategije kojom se želi sakriti izvedbeni aspekt roda (usp. Butler 1999: 152).

22 — Naime, ta Glorijina nedokinuta materijalnost/tjelesnost, koja opstoji “povrh” ritualne, skamenjene izvedbe, prisutna je u sceni kada njezin otac u kipu prepoznanje svoju “izgublenu” kćer—“Glorija, Glorija, dijete moje!” (Slika iv, str. 308). U onom, dakle, trenutku kada je sfera realnog (prostora publike koji gleda Gloriju) prodrila u sferu imaginarnog/fikcije (izvedbe kipa), posljednja je reakcijski “odgovorila” na zahtjeve koje je pred nju postavio element realnog/zbilje, i to tako da se element stvarnog (tijelo, glumica), na kojem se fikcija/izvedba gradila, destruirao/ogolio do svoje činjenične materijalnosti, tj. emocionalne reakcije Glorije na prisutnost svojeg oca. Naime, ona *plače* pred prizorom koji *vidi*. Njezine suze doslovno “prodiru” iz sfere realnog u sferu ritualnog izvođenja kojeg nastoji održati pod svaku cijenu—“Gledajte! Gledajte! (...) Vidite li joj suze na licu? Gospa plače!” (Slika iv, str. 309). Ili, kako je to primijetio Cumming (1999: 44–45), interpretirajući Sartreove (1981a: 75–79) teze iz spisa *IMAGINARNO (L’IMAGINAIRE, 1940)*, u oponašanju/glumi model koji se oponaša reduciran je na invarijantnu shemu zbog koje prepoznajemo referenciju same izvedbe, a povrh toga reakcija koju imamo na tu izvedbu uvijek je istovremeno kako opažajno-prepoznava lačke prirode, tako i afektivna u svojoj intencionalnosti. Upravo, znači, nemogućnosti da se suspregne tjelesna doslovnost izvedbe koja se glumi (Gospa-svetice) i da se u potpunosti izvedu invarijantne oznake Gospina lika bez intruzije pod-izvedbenih instanci, dovode do kolapsa izvedbe iz fikcije u zbilju i obrnuto. Ili, ponovno, kako primijećuje Cumming (1999: 50) u vezi Sartreova primjera konobara koji glumi da je konobar, u njegovoj izvedbi pokušavanja svodenja tijela na zadanu socijalnu ulogu, koliko god on trudio samog sebe obmanuti da jest konobar, mi na njemu istodobno vidimo (1) izvedbu konobara koju trebamo zamisliti, te (2) njega kao osobu koja izvodi tu ulogu konobara. Dodatan

želi gledati. Taj njezin “neukroćeni” pogled “izvan” okvira koje zadaje ritualna “predstava” izvođenja oživljenog kipa, zapravo je mjesto podvajanja njezinih uloga i prostor kojim je u očito patrijarhalno zadanim okvirima otvoren procijep za subverziju postojećeg poretka.

Glorijino mnogostručavanje odvija se na nekoliko razina zaposjedanja različitih uloga ili uloge razlikâ: (1) uloga kćeri u odnosu prema ocu; (2) uloga cirkusantkinje—što se u tekstu označava jedinstvenim imenovanjem Glorija; (3) uloga časne sestre—ime Magdalena; (4) uloga časne sestre koja glumi kip—ime Gospa, svetica, Madona; (5) uloga časne sestre koja *glumi* kip, a čija “cirkuska”, dakle, grešna uloga prijeti u pozadini; (6) uloga časne sestre koja glumi kip, a čija gluma podliježe zahtjevima ne-glume od strane don Jere kako ne bi na vidjelo izišla činjenica “da glumi kip”. To ne-glumljenje “da se glumi”, odnosno glumljenje ne-glume—tobožnjeg normalno-svakodnevnog ponašanja, dakle, socijalne glume kako je, primjerice, tumači Goffman (2000)—vlastite uloge jest interpelacijski zahtjev za radikalnim podvajanjem tijela subjekta izloženog izvedbenim transformacijama. Te uloge, uspostavljene kroz tekstualno manevriranje pretežno ostalih likova, gdje se Glorija nadaje kao proizvod na presjecištu raznovrsnih iskaznih instanci ostalih, mahom jezikom/jezično nadređenih likova, proizvode Glorijinu subjektivnost kao mjesto *razlikâ*, gdje se to multipliciranje diferencija uspostavlja ne samo raznorodnošću njezinih uloga, već i temeljnom diferencijom prema usložnjavanju ostalih likova čiji iskazi junakinju tekstualno realiziraju tako što drugo podvrgavaju logici i ekonomijskoj praksi označavanja *istog* (usp. Féral 1999: 62; također i Čale 2001: 52–57).

———— 3. FUNKCIJSKE ZNAČAJKE UOKVIRIVANJA: POTPUNO (RAZ)OTKRIVANJE? — Ono što je bilo tek implicitno prisutno kod Marinkovićeve GLORIJE, a što je zaokupljalo moju pažnju u prethodnom poglavlju, postaje očitim u slučaju Marivauxove RASPRE, gdje se strategije uokvirivanja nude gle-

datelju “na pladnju”. Predmetom same drame jesu razvojno-konstitucijski aspekti interakcije dvaju muško-ženskih parova (Églé i Azor, te Adine i Mesrin) koje istovremeno, kao predmet svojeg odgojiteljskog zadatka, gledaju Carise i Mesrou—oni istovremeno sudjeluju u gledanju (“Bit će da ste, Mesrou i vi, jako uživali gledajući u mene.” govori Églé u III. prizoru, str. 15) i u tom ih prizoru kao likove gledaju Knez i Hermiane, a koje pak mi, kao izvanjski gledatelji, gledamo u njihovom činu gledanja gledanjâ. Četverostrukost uokvirivanja postiže se time što i likovi unutar drame (Églé, Azor, Adin) gledaju sami sebe u odrazima objekata svojega svijeta (potok, portret i zrcalo), tako da mi kao izvanjski gledatelji povratno gledamo njihovu ponovljenu reprezentaciju u drugom mediju, tj. gledamo gledanje Kneza i Hermiane koji gledaju likove koji gledaju sami sebe u odrazu koji povratno gleda njih. To, naznačeno, četverostruko uokvirivanje procesa gledanje—gledano, iako jezično evidentno, krije dvostruki aspekt moguće interpelacije koju drama nudi. S jedne strane, krije performativni zahtjev gdje se, doslovno, očekuje—strategijski-intencionalno ako je u pitanju implicitni autor—poistovjećenje s fikcijom koja nudi naizgledno razrješenje pitanja o “primordijalnom” ljubavno-seksualnom grijehu preljuba, a s druge strane, krije radikalno deriviranje aspekata spoznaje izlučene iz potpunog ogoljavanja kazališnog mehanizma u njegovoj izvodivosti,²³ odnosno

aspekt Glorijine tjelesnosti, ali sada shvaćene kao element u simboličkoj razmjeni “robne vrijednosti”, prisutan je pri dvostrukom prijelazu Glorije iz sfere svakodnevnog u sferu svetog/crkvenog, a opet potom u sferu cirkuskog. Svako od tih simboličkih polja reprezentira po jedna muška figura unutar drame. Cirkusko/svakodnevno polje zastupa njezin otac, a crkveno, dakako, don Jere. Ono što se javlja u tom simboličkom, razmjenskom trokutu, jest pozicioniranje same Glorije kao objekta želje, ili još točnije, kao mjesta posjedovanja, te istovremeno pozicioniranje muških protagonista u specifičan oblik homosocijalne veze. Na tu trokutnu strukturu odnosa jednog ženskog i dvaju muških likova upozorava već i Kosofsky-Sedgwick (1985: 21–27), pogotovo na njihovu asimetričnu strukturu s obzirom na raspodjelu odnosa moći unutar nje.

23 — Za tu vrlo čestu funkcijsku podvojenost, ovisno o tome radi li se o barkonoj, klasicističkoj ili pak modernističkoj strategiji (raz)otkrivanja granicâ kazališne umjetnosti, usp. Batušić 1991: 310–326.

ukazivanje na granice pomoću kojih se uspostavlja sama kazališna umjetnost kao “preslika” društvene interakcije.²⁴ Umnogostručivanje razinâ prikazivanja i gledanja tako polučuje, prethodno opisan, dvostruko funkcionalni efekt koji nije nužno vezan za doslovan prikaz i želju koju drama nudi na denotativnom planu, a to je direktno pripisivanje prvotnog grijeha preljuba ženskome rodu.²⁵ U slučaju RASPRE, ekstenzivne rasprave o prvom grijehu—koje sežu u osamnaeststoljetne preokupacije o pitanjima početka kako bi se, pomoću konstrukcije dosljedne i koherentne priče, objasnila trenutna pozicija u kojoj se nalazimo, tj. gdje povijesno objašnjenje nadomješta teološko (usp. Brooks 1984: 5-6)—doslovno se tematiziraju i uprizoruju pomoću ponovne prikazbe situacije izvornog grijeha koji je *ponovljen* u svojoj egzemplifikaciji. To ponavljanje izvornog ne samo da funkcionira kao reprezentacija grijeha preljuba, kao nečeg što je prethodilo samoj, vremenski naknadnoj, situaciji “raspre” o tom problemu likova Kneza i Hermiane, već je to ponavljanje naizgled već odigranog uspostavilo tu “izvornost” kao činjeničnost koja je prethodila sadašnjem stanju stvari, iako je ona njezin efekt. Na taj se način “[r]eprezentacija istosti izvornika preobraća [se] u prezentnost simulakruma koja se uvijek razlikuje, dok simulakrum prezentira kao sâm izvornik. Izvorišni mit, mit o izvorištu, uvijek je citatna transkripcija svojih vlastitih ritualnih izvedaba” (Čale 2001: 247). Što znači da je jedini mogući način održanja opstojnosti nekog istosnog izvornika prvotnog grijeha, pripisanog ženi kao razoriteljici skladne heteroseksualne vezanosti, upravo njegovo fikcionalno posredovanje u činu naizgledne “izvorne” reprezentacije “počela” koje suspendira svoju vlastitu reprezentacijsku “drugost” u korist potvrđivanja samoidentiteta sa, sada već prividnim, izvorištem. Ono što se čini kao *reprezentacijsko prevođenje* mita o počelu u izvedbene obrasce kazališne umjetnosti, zapravo je samo izvedbeno-reprezentacijsko *proizvođenje* tog izvorišnog mita kao samoevidentno “oprilođenog”. Ili, drugim riječima iskazano, to izvođenje zapravo je uvjet mogućnosti same opstojnosti tog mita u njegovoj naizglednoj izvornosti.

Naznačena dvostruka funkcijska zadanost takvog načina proizvodnje rodno determiniranih uloga u socijalnoj konstrukciji zbilje i međuljudskih odnosa tako nije, izgleda, polučila spoznajnoteorijski interes da se razgoliti kazališni mehanizam u njegovoj primitivnoj činjeničnosti, odnosno u činjenici “da je to kazališni mehanizam”. Naprotiv, spoznajnoteorijski derivat potvrde već ustaljenih rodnih obrazaca postiže se izravnim sučeljavanjem empirijskih gledatelja s kognitivnim derivacijama Kneza i Hermiane zbog toga što se, na samom završetku drame,²⁶ potvrđuje prvotna anticipacija “krivnje” putem reprezentacije istog onom drugome, ili jednostavnije rečeno, putem reprezentacije vizije oca—boga? (II. prizor, str. 11)—ženi kao drugom u istosti izvornika koji sebe predstavlja kao objasnidbeni model rodnih kategorija.

Ovako shvaćeno očuđivanje kazališnog mehanizma, tj. opreka gledanje/gledano, zapravo postiže suprotan učinak od onog koji bi mu se može bitno, ishitreno, mogao pripisati. Ne samo da postupak nije, u slučaju RASPRES, ogoljen, već je upravo njegovo ogoljivanje bilo sukrivcem u pripisivanju određenog svojstva kategoriji ženskog roda. Na taj je način, čini se, metateatarska funkcija bila sudjelovateljem u proizvodnji

24 — Kako ističe Schwanitz (2000: 92) “[d]rama se sastoji od oponašanja socijalne komunikacije”, ona “nije ništa drugo nego prezentacija izravne interakcije licem u lice, ma kako da je stilizirana forma u kojoj se to događa”.

25 — Početna tematizacija tog akutnog problema između Kneza i Hermiane dovršena je na kraju drame ovim riječima, s duboko ironičnim Knezovim replikama: “KNEZ: — (...) Naša dva spola, gospođo, nemaju što predbacivati jedan drugome: sve su mane i vrline među njima jednake. HERMIANE: — Ah, ustanovite, molim vas, bar jednu razliku: vaš spol pokazuje strahovitu himbenost, mijenja se bez ikakva povoda a da pritom ne traži čak ni neki izgovor. KNEZ: — Tako je, priznajem, ponašanje vašeg spola je barem licemjernije, i stoga doličnije, glede svoje savjesti više se ustručava negoli naš.” (Posljednji prizor, str. 93–94).

26 — U tom kontekstu zanimljivo je to što se prvotna anticipacija i završna eksplanacija grijeha i njegova pripisivanja ženi odigrala u aksiološkom ograđivanju muškog lika (Kneza) od izravnog i apriornog pripisivanja izvornog preljuba ženi, a što se na kraju ispostavilo kao samo prividna rezerviranost. “KNEZ: — Kako bismo doznali je li prvotna nepostojanost ili prvotna nevjernost potekla od muškarca, kao što vi mislite, a i ja, bili bismo morali nazočiti samom početku svijeta i društva.” (I. prizor, str. 10; istaknuo K. L.).

heteroseksualno-patrijarhalno-represivnih rodni modela, i to putem operativne strategije, kako ju je formulirala Bennett (2004: 78) pozivajući se na De Certeaua, putem koje se ozakonjuje/legitimira mjesto vlastite proizvodnje (tekst) kroz uključivanje jednih u odnose srodnosti/jedinstvenosti, a drugih u odnose izvanjskosti i stranosti/nepripadnosti.

Do koje mjere i jedno (Marinković) i drugo (Marivaux) čitanje polučuje rezultate, s obzirom na moguću proizvodnju subverzivnih potencijala samih drama, ostaje, dakako, otvorenim pitanjem. Međutim, ono što ostaje gotovo evidentnim pokazateljem transgresije postojećih rodni modela, kako na razini čitanja, tako i na razini prikazbe, jest *mogućnost* ne samo drukčijeg čitanja visoko kanoniziranih tekstova, već i drukčijeg smislaono-značenjskog oblikovanja²⁷ proučavanih tekstova kojima se značenjska fiksiranost više ne nameće kao unutrašnje prisutna, tj. po prirodi intencije autora zadana, već kao recepcijski i interpretativno, odnosno “izvana nametnuta”, neovisno o tome radi li se o spolno markiranom muškom ili ženskom čitanju.

———— 4. ZAKLJUČAK — Kroz ovaj sam rad nastojao ukazati na koji se način, unutar složenih procesa metateatarskih uokvirivanja i destrukcije okvira koji se pokušavaju unutar drame uspostaviti, dovode u pitanje i same rodne kategorije zasnovane upravo na strategijama prikazivanja razlučenim na binarne opozicije fikcija/zbilja, pozornica/publika, gluma/ne-gluma, aktivno/pasivno, unutarne/izvanjsko, itd. Dok sam u samome početku pokušao opisati načine na koji bi se dramski tekst mogao virtualno nadopuniti elementima koji čine konstitutivne i važne kategorije feminističke kritike, kao što je kategorija tijela i prostora, odnosno materijalnog iskustva koje oboje implicira, u sljedećem sam poglavlju, kroz čitanje Marinkovićeve GLORIJE, nastojao pokazati kako teku konkretni procesi uokvirivanja te koju oni funkciju imaju za konstituciju ženskog subjekta u drami, ali i za konstituciju kategorije žene općenito. Istovremeno uspostavljanje i osporavanje okvira ritualne izvedbe, duboko integrirane u

polje socijalne interakcije, pokazalo se bitnim tvorbenim aspektom samog dramskog teksta, ali i čitanja koje ga nastoji interpretativno zahvatiti. Razlamanje lika Glorije na tjelesne, prostorne, vrijednosne, glumačke, ritualne i druge mnogostrukosti pokazalo se diskurzivnim principom proizvođenja Glorije kao mjesta razlikâ koje se opire čvrstom fiksiranju i normiranju koje nad njom vrše muški protagonisti, prvenstveno don Jere.

Na samome sam kraju pokušao ukazati na ponešto drukčiji pristup procesima uokvirivanja koje proklamira Marivauxova RASPRA, a s obzirom na mnogo eksplicitniji metateatarski model koji drama nudi. Međutim, pokazalo se da, iako prikazivački mnogo eksplicitnija, RASPRA ukazuje na drukčije mehanizme koji upravljaju tvorbom rodnih kategorija unutar nje, a sve na zasadama tekstualnog i izvedbenog “pokrivanja” vlastitog izvorišta koje nastoji uspostaviti. S druge strane, Marinkovićeve je GLORIJA implicitnije, no istodobno kompleksnije i suptilnije, pokazala mnogostrukost nadomještanja tjelesnih i prostornih ograničenja, i to upravo kroz prezentiranje vlastitih okvira izvedbe kao nestabilno pomičnih. Ono što se okvirnim gledateljima, u ritualnom izvođenju Glorije kao kipa, nudilo kao svakodnevna interakcija, već je ionako bilo implementirano u svakodnevnu ritualizaciju religijskih izvedbenih praksi, neovisno o tome je li sama izvedba njima prezentirana lažno (kao da nije isprojektirana i namještena) ili pak istinito (kao nešto što se događa neovisno o intervenciji ljudske ruke, tj. don Jere). Isto tako, kada je već uspostavljena kao izvedbena i

27 — Na činjenicu te potencijalne disruptivne moći u pogledu izvedbe, prilikom upozorenja Shakespeareovih komada, odnosno suvremene rodne inverzije ženskih uloga koje su tada igrali muški glumci, ukazuje Gay (1998: 42). Općenito, za pregled problematike povijesnih i kulturnih procesa u pogledu odnosa književnosti i ideologije, u kontekstu kulturnog materijalizma i novog historizma, usp. Dollimore 2005. Također, za posebne probleme vezane za pitanja dominacije, subverzije, integracije ili pak izbjegavanja te dvostruke “zamke” dominacije kroz dopuštenu i sustavno uspostavljenu subverziju, putem tzv. napuklina (*faultlines*), usp. tematske blokove časopisa “Književna republika” posvećene novom historizmu, koji redom tematiziraju navedena pitanja: Montrose 2005, Greenblatt 2005, Tennenhouse 2005, Sinfield 2005.

kao takva osporena (u sceni intruzije realnog, Glorijina oca, u fikcijsko izvođenje kipa), ritualna se predstava kao takva i jedino mogla uspostaviti kroz vlastito osporavanje, budući da se bez ukazivanja na taj *okvir*, koji dijeli prizorište od gledališta, sama izvedba ne bi mogla niti locirati “kao izvedba”.

To distinktivno lociranje granice, između onog *unutra* i onog *izvan*, pokazalo se mnogo produktivnijim za ženski gledani subjekt utoliko što se fikcijski proizvod (Glorija kao kip-Gospa) pokazao kao mjesto s kojega je strateški usmjeren pogled mogao sebi pripisati poziciju subjekta u, inače rodno asimetričnom, simboličnom poretku. RASPRA se na tom istom mjestu pokazala djelomično neproduktivnom jer je proizvela spoznajnoteorijski interes intencionalno deriviran iz spoznaja fikcijskih likova Kneza i Hermiane koji je apriorno nagoviješten, a istovremeno i uspostavljen završetkom drame. Umjesto aktualizacije ustaljenih obrazaca rodni kategorija dominantnog poretka, RASPRI je, višestruko ponovljena, metateatarska strategija poslužila kao sredstvo za uspostavljanje postojećih rodni modela i za prikrivanje mjesta s kojega su se oni proizveli. Naravno, to vrijedi samo u prenaplašenom kontrastiranju RASPRI s mnogo suzdržanijom GLORIJOM, ali drukčiji pristup kritičkom čitanju mogao bi proizvesti i drukčije feministički relevantne rezultate. U daljnjoj bi eksplikaciji figura fikcijskog lika, Kneza, bila shvaćena kao ona koja uspostavlja ono što želi proizvesti kao “prirodnu” činjenicu. S druge je strane čitanja, upravo Knezu—kao liku koji nije potpuno simetrično poravnat s likom Hermiane budući da je on nju doveo pred unaprijed postavljeno prizorište kako bi prisustvovala izvornom sagrješenju vlastitog (ženskog) roda—teatarska, iluzionistička, a ne više metateatarska strategija poslužila kao sredstvo prikrivanja asimetrično konvencionalnih rodni modela kako bi se ono što je proizvod složenih kulturno-rodni praksi izvođenja uspostavilo ne kao posljedica tog neprestanog ponavljanja, već kao njegov uzrok, kao izvor koji još samo treba vješto reprezentirati u obliku kazališne predstave da bi postao prirodom zadana evidencija rodni odnosa.

———— LITERATURA I IZVORI ———

- Barnes, Hazel E., 1999, "Sartre's ontology: The revealing and making of being", u: Howells, Christina (ur.), *THE CAMBRIDGE COMPANION TO SARTRE*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 13–38.
- Batušić, Nikola, 1991, *UVOD U TEATROLOGIJU*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Benhabib, Seyla, 1999, "Postmodernističke epistemologije", u: Nicholson, Linda J. (ur.), *FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM*, Zagreb: Liberata—Centar za ženske studije, str. 96–116.
- Bennett, Susan, 2004, "Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo", *KAZALIŠTE*, br. 19/20, str. 74–83.
- Biti, Vladimir, 2000, *POJMOVNIK SUVREMENE KNJIŽEVNE I KULTURNE TEORIJE*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Brooks, Peter, 1984, *READING FOR THE PLOT: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Butler, Judith, 1999, "Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije", *FRAKCIJA*, br. 12/13, str. 146–153. [eng. verzija: Butler, Judith, 2003, "Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory", u: Jones, Amelia (ur.), *THE FEMINISM AND VISUAL CULTURE READER*, London and New York: Routledge, str. 392–402.]
- Butler, Judith, 2004, "Socijalna magija performativnosti", *KOLO*, br.2 (14), str. 327–343.
- Čale Feldman, Lada, 2005, "Aura glumice", u: ista, *FEMINA LUDENS*, Zagreb: Disput, str. 67–80.
- Čale, Morana, 2001, *VOLJA ZA RIJEČ: eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Case, Sue-Ellen, 1998, "Towards a new poetics", u: Goodman, Lizbeth i Jane de Gay (ur.), *THE ROUTLEDGE READER IN GENDER AND PERFORMANCE*, London and New York: Routledge, str. 143–148.
- Culler, Jonathan, 1991, *O DEKONSTRUKCIJI: teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb: Globus.
- Cumming, Robert D., 1999, "Role-playing: Sartre's transformation of Husserl's phenomenology", u: Howells, Christina (ur.), *THE CAMBRIDGE COMPANION TO SARTRE*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 39–66.
- Di Stefano, Christine, 1999, "Dileme razlike: feminizam, modernitet i postmodernizam", u: Nicholson, Linda J. (ur.), *FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM*, Zagreb: Liberata—Centar za ženske studije, str. 59–75.

- Diamond, Elin, 2001, "Prema feminističkoj kritici gestusa", TREĆA, br. 1-2, god. III, str. 187-199.
- Dolan, Jill, 1991, FEMINIST SPECTATOR AS CRITIC, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dollimore, Jonathan, 2005, "Uvod: Shakespeare, kulturalni materijalizam i novi historizam", u: KNJIŽEVNA REPUBLIKA, br. 1-2, str. 154-168.
- Féral, Josette, 1999, "Od teksta do subjekta", FRAKCIJA, br. 12/13, str. 58-62.
- Flax, Jane, 1999, "Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji", u: Nicholson, Linda J. (ur.), FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM, Zagreb: Liberata—Centar za ženske studije, str. 39-58.
- Fraser, Nancy-Nicholson, Linda J., 1999, "Društvena kritika bez filozofije: susret feminizma i postmodernizma", u: Nicholson, Linda J. (ur.), FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM, Zagreb: Liberata—Centar za ženske studije, str. 23-38.
- Fretz, Leo, 1999, "Individuality in Sartre's philosophy", u: Howells, Christina (ur.), THE CAMBRIDGE COMPANION TO SARTRE, Cambridge: Cambridge University Press, str. 67-99.
- Gay, Penny, 1998, "The history of Shakespeare's unruly women", u: Goodman, Lizbeth i Jane de Gay (ur.), THE ROUTLEDGE READER IN GENDER AND PERFORMANCE, London and New York: Routledge, str. 41-46.
- Gibson Cima, Gay, 1993, PERFORMING WOMEN. *Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Goffman, Erving [Erving Gofman], 2000, KAKO SE PREDSTAVLJAMO U SVAKODNEVNOM ŽIVOTU, Beograd: Geopoetika.
- Greenblatt, Stephen, 2005, "Prema poetici kulture", u: KNJIŽEVNA REPUBLIKA, br. 5-6, str. 180-192.
- Harding, Sandra, 1999, "Feminizam, znanost i kritike prosvjetiteljstva", u: Nicholson, Linda J. (ur.), FEMINIZAM/POSTMODERNIZAM, Zagreb: Liberata—Centar za ženske studije, str. 76-95.
- Harris, Geraldine, 1999, STAGING FEMININITIES: *Performance and Performativity*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Herman, Vimala, 2005, "Rod i dramski diskurs", KAZALIŠTE, br. 21/22, str. 174-190.
- Husserl, Edmund, 1975, KARTEZIJANSKE MEDITACIJE, I, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.

- Kosofsky–Sedgwick, Eve, 1985, BETWEEN MEN. *English Literature and Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.
- Longino, Helen E., 2004, “Feministička epistemologija”, u: Greco, John – Sosa, Ernest (ur.), EPISTEMOLOGIJA. *Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 403–436.
- Marinković, Ranko, 1981, “Glorija”, u: isti, IZABRANA DJELA, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 245–350.
- Marivaux, Pierre de, 2001, RASPRA, Rijeka: Adamić – HNK Ivana pl. Zajca – Društvo hrvatskih književnika, ogranak Rijeka.
- Montrose, Louis A., 2005, “Poučavanje renesanse: poetika i politika kulture”, u: KNJIŽEVNA REPUBLIKA, br. 3–4, str. 149–168.
- Mulvey, Laura, 1999, “Vizualni užitak i narativni film”, u: Kolešnik, Ljiljana (ur.), FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 65–82.
- Pfister, Manfred, 1998, DRAMA: *teorija i analiza*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Sartre, Jean–Paul [Sartre, Žan–Pol], 1981a, “Imaginaro”, u: isti, FILOZOFSKI SPISI, Beograd: Nolit, str. 45–255.
- Sartre, Jean–Paul [Sartre, Žan–Pol], 1981b, “Transcendencija Ego–a. Skica za jednu fenomenološku deskripciju”, u: isti, FILOZOFSKI SPISI, Beograd: Nolit, str. 293–326.
- Sartre, Jean–Paul [Sartre, Žan–Pol], 1983a, BIĆE I NIŠTAVILO. *Ogled iz fenomenološke ontologije (I)*, Beograd: Nolit.
- Sartre, Jean–Paul [Sartre, Žan–Pol], 1983b, BIĆE I NIŠTAVILO. *Ogled iz fenomenološke ontologije (II)*, Beograd: Nolit.
- Schwanitz, Dietrich, 2000, TEORIJA SISTEMA I KNJIŽEVNOST, Zagreb: Naklada MD.
- Sinfield, Alan, 2005, “Kulturalni materijalizam, Otelo i politika vjerodostojnosti”, u: KNJIŽEVNA REPUBLIKA, br. 9–12, str. 183–206.
- Solomon, Robert C., 1970, FROM RATIONALISM TO EXISTENTIALISM, New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row.
- Tennenhouse, Leonard, 2005, “Uvod: Shakespeare i prizor čitanja”, u: KNJIŽEVNA REPUBLIKA, br. 7–8, str. 123–137.
- Wandor, Michelene, 1981, CARRY ON, UNDERSTUDIES. *Theatre and Sexual Politics*, London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Zeitlin, Froma I., 1996, PLAYING THE OTHER: *Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London: Chicago University Press.

