

BARBARA FREEDMAN

OKVIR NAMJEŠTALJKE:

PREMIJERE

MEĐUNARODNA
SCENA

ONI KOJI
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA
STRANA

VOX
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

DRAME

*Nijedan izbor iz relevantne teorijske ponude feminističke kritike ne može zaobići uporište što ga je njezina transdisciplinarna metodologija pronašla u psihoanalitičkim razmatranjima procesa seksualnog sazrijevanja i stjecanja spolnog identiteta, napose u razradama složenih pregovora što ih u tome pogledu vode "priroda" i "kultura". No, kako pokazuje esej Barbare Freedman, prvi put objavljen 1989. u časopisu Theatre Journal, kada je u pitanju interes feminističke teatrologije, riječ je o specifičnim afinitetima između psihoanalize, kazališta i feminizma u odnosu na kritiku kulture koju i kazalište kao umjetnost i ove dvije discipline oprimjeruju srodnom djelatnošću: očuđenjem onoga što autorica zove "okvirom namještaljke" (engl. frame-up) navodno unaprijed i sudbinski zadanih rodni kućišta u zapletu društveno-kulturnih odnosa, i to kućišta koja se i sama konstruiraju kao kazališni trompe l'oeil. Posebno se stoga u tekstu koji donosimo razmatra nekoliko ključnih pitanja: je li povijest zapadnjačke dramaturgije neizbježno upisana u edipalni scenarij ili ga svojim uokvirivanjem uspješno očuđuje? Ishodi li iz prve pretpostavke da je jedini mogući iskorak iz te dramaturgije, pa tako i za feminističko kazalište, umjetnost performansa ili je u potonjoj ipak riječ o isticanju izvorne produktivnosti **svakog** kazališnog prikaza da se otme diktatu naslijeđenih zapleta? Do koje je mjere i sama feministička teorija, oslanjajući se na naputke psihoanalize, preuzela fatalističku nepromjenjivost falocentrične ustrojenosti proizvodnje značenja? Što je s feminističkom teorijom (muškog) filmskog pogleda, do koje se mjere ona može preuzeti u teoriji kazališne recepcije te koliko produktivno elaborira tezu o uzvratnom ženskom pogledu, bilo s platna ili s pozornice? Je li u takvoj vrsti revizije posrijedi nova potvrda razlikovnog binarizma (muško/žensko, očevo "ne"/majčino "ne")? Na posljétku, kako – onkraj teatralnih socio-kulturnih okvira što ih kazalište očuđuje, naknadno uokviruje, relativizira i razara – osmisliti ne samo feminističko i psihoanalitičko uokvirivanje kazališta nego i njegovo uzvratno nad-uokvirivanje psihoanalize i feminizma?*

Lada Čale Feldman

feminizam, psihoanaliza, kazalište

U tami se orijentiram, u poznatoj sobi, kada mogu dohvatiti pojedini predmet kojemu se sjećam položaja. Ovdje mi, naravno, pomaže samo sposobnost da odredim pozicije uz pomoć subjektivnog temelja razlikovanja. S obzirom da ne vidim predmete kojima moram pronaći smještaj, kad bi se netko mnome poigrao smjestivši lijevo ono što je prije bilo desno, ali tako da zadrži odnose među dvama predmetima, ja ne bih mogao naći puta u sobi koja inače ima nerazlučivo jednake zidove. Ali ja se brzo orijentiram uz pomoć pukog osjećaja razlike između onoga što mi je slijeva i onoga što mi je zdesna.

Kant, *Kritika praktičnog uma*

I.

Je li oduvijek bilo tako teško orijentirati se, smjestiti se, odabrati strane, stupiti u okvir? Razmotrimo prizor iz *Ukročene goropadnice*. Žena promatra prizor. Paž, odjeven kao žena, promatra prizor. Dječak, odjeven u paža, odjevenog u ženu, promatra kazalište kojega je sam/a dijelom. Lik do njega žudi za njim. To mu je, rečeno nam je, uloga. I tako, ipak, "mi" žudimo za pažem/ženom, ženinim pažem, ženom kao dijelom scenarija. Ustrajemo u seksualnoj čežnji, uživamo u maskeradi ženskosti, poričemo svoju vlastitu konstrukciju u toj karnevalskoj verziji aristokratskog/seksističkog/sadističkog kazališta koje samo sebe promatra i tetoši svoje odnose moći. I dok gledamo te likove kako gledaju te predstave u predstavi smještene negdje unutar uvijek maglovitih granica *Ukročene goropadnice*, dok tiho sjeđimo u zaštićenju tami i ispunjamo svoju ulogu posveče-

nih voajera, naš se pogled uvijek vraća toj zagonetnoj konstrukciji konstrukcije inače znanom kao Slyeva "gospođa supruga". Nije li on/a dijelom predstave koju promatra, s obzirom da se predstava dovršava istodobno kad i predstava u kojoj se on/a pojavljuje u ulozi publike, u kojoj se mi javljamo kao publika, brišući distinkcije između predstave i zbilje? A ipak, nije li ta dvosmislena božica – i publika i lik, i muško i žensko, i sluga i gospodarica – koja vlada ovim labirintskim kazalištem pravi čuvar *Goropadnice* i njezine posvećene goropadnice, nadziratelj kulturnog zakona razlike i zaštitnik te zatorene životinje, onaj koji ostaje nepobijeden?

Kako je on/a zazorna figura, podsjeća nas kako se lako damo zavarati i kako brzo niječemo razlike za koje znamo. Zasigurno, na nekoj razini ova figura upošljuje rodnu neutvrdivost, kao što se zbilo kad smo, zamijetivši je prvi put, poricali genitalnu razliku. Freud bi na ovoj stranici pročitao dokaz o tome kako muški subjekt percipira djevojčicu kao kastriranu te stoga i percepciju žene kao uvijek već presvučenog muškarca – djevojčicu kao malog muškarca.¹ Ali mogli bismo čitati i posve različito te pronaći u tome liku sam lik spolne razlike, višak koliko i manjak. Čuvar istine seksualnosti – koja se uvijek uskraćuje jer je uvijek prijevara – paž zavodljivo i lažno sugerira konzumaciju te draška fikcijom razlike. U onoj mjeri u kojoj svi griješimo, u kojoj krivo prepoznajemo spolni identitet, svi smo, poput Slya, uvučeni u igru. No paževa je drama drama jezika samog, koji sugerira ne samo maskeradu ženstvenosti nego neizbježnost zakona forme, medijaciju seksualnosti kulturnim prikazom te moć jezika da ispiše sirovu energiju nagona.

Je li odnos među spolovima kvintesencijalni *trompe l'oeil*? Većina nas poznaje priču koju Lacan priča o subjektovu preuzeću rodne uloge kroz jezik: dječak i djevojčica sjede u vlaku jedno nasuprot drugome, gledajući stoga suprotne strane postaje kojoj se približavaju. "Gle", veli dječak, "dospjeli smo do Dame!" "Budalo", odgovara sestra, "ne vidiš li da smo kod Gospode." Lacan zamjećuje: "Za ovu djecu Dame i Gospoda odsad će biti dvije zemlje kojima će njihova zasebna duša težiti na različitim krilima i između kojih neće biti moguće primirje utoliko više što su one zapravo jedna te ista zemlja, a nijedna se ne može nagađati oko svoje vlastite superiornosti a da ne oduzme nešto od slave one druge."² Lacan ovdje sugerira da su jezik i spolna razlika međusobno isprepleteni; možda je od pogrešne usmjerenosti tih malih duša manje važna arbitrarna identifikacija tih tjelesnih ega i tako pogrešna usmjerenost njihovih libidinalnih energija, još jedan oblik promašaja u prepoznavanju. Lacan crta dvoje identičnih vrata s riječima "Dame" i "Gospoda" ispisanima na njima kako bi nas podsjetio da označitelj ne stoji za stvar, nego smisao zadobiva jedino u odnosu na drugi označitelj. Srodno tome, muško i žensko su, bez obzira na biološke razlike, proizvodi jezičnog sustava označivanja, tako da je muško nužno "ne-žensko" a žensko "ne-muško". Kako primjećuje Jacqueline Rose: "U Lacana seksualni identitet operira kao zakon – nešto što je subjektu zapovjedeno. Za njega se taj zakon očituje u činjenici da se pojedinci moraju svrstati sukladno nekoj opoziciji (posjedovanja ili neposjedovanja falusa)."³

Kako identitet zahtijeva fikciju zaokruženosti, tako i seksualni identitet iziskuje fikciju koja je u osnovi – koliko god je biologija poticala ili bila u njezinoj službi – jezična, ideološka i fetišistička. U pitanju je prikazba seksualnosti – način na koji se libidinalna energija parcelira i kanalizira kroz društveno prikladne tjelesne zone. Za Lacana, preuzeće seksualnog identiteta prati žrtvovanje slobodne libidinalne energije što ga potrebuje samo značenje, koje zahtijeva da budemo jedno, a ne drugo. Ono što Lacan naziva "kastracijom" jest gubitak seksualnosti kojim razultira neizbježna medijacija žudnje označivanjem. Problem je, primjećuje Rose, u tome što smo "propustili vidjeti da je koncept falusa u Freudovu prikazu ljudske seksualnosti dio njegove svijesti o problematičnoj, ako ne i nemogućoj prirodi samoga spolnog identiteta", zbog čega "smo ispustili iz vida

Freudov osjećaj da se spolna razlika konstruira pod cijenu i za volju podvrgavanja zakonu koji nadilazi bilo koju prirodnu ili biološku podjelu. Koncept falusa stoji za to podvrgavanje i za način na koji su žene vrlo precizno uvučene u proces podvrgavanja."⁴ Drugi je problem, međutim, cijena koju plaćamo za podvrgavanje diskursu koji nas uokviruje: kako su feministkinje koje prenose diskurs falusa upletene u taj proces i kako im se za uzvrat smjestilo tim okvirom?

Moje pitanje tiče se neumoljivosti zakona mjesta i okvira, potencijala kazališta da to mjesto i taj okvir revidiraju i/ili sukrivnje kazališta u toj namještaljci. Uzevši u obzir feminističko promišljanje priče – osobito psihoanalitičkih priča – kao i feminističkih re-vizija filma, posebice kroz Lacanove leće⁵ – na poslijetku stižemo do pitanja kako razlika figurira u kazalištu. U pitanju je problem okvira i ponašanja koje uokviruje kao nešto intrinzično kazalištu, u onoj mjeri u kojoj je kazalište uvijek već determinirano okvirima koje uprizoruje na pozornici, kao i u onoj mjeri u kojoj kazalište priskrbljuje sredstva nad-uokvirivanja. Zna li se za dugovječan dug psihoanalize klasičnoj dramatici i za središnji položaj Edipa u objema disciplinama, je li moguće needipalno kazalište ili je takva mogućnost *contradictio in adiecto*? Zna li se za falocentrični rječnik suvremene psihoanalitičke teorije, nije li feminističkoj teoriji koja se služi Lacanom već uzvratno "smješteno"? U pitanju je potencijal feminizma, psihoanalize i kazališta da promisle i proizvedu promjenu – da unesu razliku u našu konstrukciju subjekta i tako ostave razlikovni trag.

Unesimo procjep u polje navodom koji nas svojim nesporazumom svejednako dovodi u srž problema. Jane Gallop piše: "Ovaj problem sučeljenja s razlikom a da se ne konstituira neka opozicija možda i jest svrha feminizma (možda bi mogla biti i svrha psihoanalize). Razlika proizvodi veliku tjeskobu. Polarizacija, koja je *kazališna* prikazba razlike, pripitomljuje i ograničava tu tjeskobu. Klasičan je primjer spolna razlika koja se prikazuje kao polarna suprotnost (aktivan-pasivna, energija-tvar). Svim je polarnim suprotnostima zajedničko obilježje pripitomljenje tjeskobe koju proizvode specifične razlike."⁶ (Kurzivirala B. F.)

Gallop jezgrovito ustanovljuje zajedničke ciljeve feminizma, psihoanalize i dekonstrukcije u postmodernističkom poduhvatu, utoliko što su sve troje podudarno zaokupljeni subverzijom figuracije razlike kao binarne su-

protivosti. Strukturalizam i semiotika, blizanački navještitelji, a sada optuženici postmodernističke teorije, procesuiraju iskustva u polarnim suprotnostima koja nude iluziju Alternative – priroda/kultura, pasivno/aktivno, muško/žensko – prije nego kontinuum razlika. Odlučna gesta za avangardnog teoretičara ostaje Derridaova kritika metafizičkih temelja podjele znaka na označitelj i označeno, formu i sadržaj, pismo i govor, prikazbu i nazočnost, kao i njegova kritika transcendentalnog označenog ili onoga *sujet supposé savoir* (subjekta za koji se pretpostavlja da znade) – bio on Čovjek, Bog, Povijest – koji počiva izvan tih opozicija jamčeći im stabilnost. Problem ovdje nije samo pretpostavka o tome da je označeno nekako imuno na zamjenjivost, na preobrazbu u drugi označitelj, koliko način na koji takve opozicije ovise jednako o subjektu koji razlike poima ili percipira kao da se na neki način nalazi izvan njih. Nadalje, organizacija iskustva nije samo pod ideološkom prisilom, nego i sama vrši neku silu utoliko što pripitomljuje i obvezuje šire polje razlika represivnim taktikama te za uzvrat povlašćuje i promiče jedan termin nauštrb drugog, bila to Muškost naspram Ženskosti ili Svijest naspram Nesvjesnog. Funkcija je dekonstrukcijske tehnike uznemiriti ako ne i poremeti te opozicije pa obnova feminističke i psihoanalitičke teorije duuguje mnogo upravo uspjehu dekonstrukcije.

Ono što iznenađuje u formulaciji Jane Gallop jest njezina uporaba riječi “kazališna”. Zašto je polarizacija “kazališna prikazba razlike”? Gallop se ne bavi odnosom ideologije i žanra, ali njezina identifikacija kazališta s obrambenom, ideološki podobnom uredbom razlike predstavlja ozbiljan izazov za sve one kojima kazalište nudi epistemološki model ili modus istraživanja. Je li kazalište jamčevina polariteta – dio i parcela “velikog semiološkog mita o odnosu jednog nasuprot drugome” – ili je pak naum kazališta, kako Barthes tvrdi, potkopati polaritete?⁷ Je li dekonstrukcija neprijatelj kazališta ili njegov dvojnjak? Je li moguće feminističko kazalište ili je možda riječ o *contradictio in adiecto*?

Oni koji tragaju za jadnim čudovištem, dramskim kazalištem, otkrit će da u moralitetu postmodernih novotarija ono igra ulogu žrtvenog jarca za zapadnjački humanizam. Optuženo i proglašeno krivim kao stroj države i neprijatelj naroda, dramsko kazalište treba kao teret ponijeti i odnijeti četverostruki grijeh falocentrizma, humanizma, individualizma i reprezentacije, zajedno s nje-

zinim odstupom. U tome natjecanju avangarde sa samom sobom na polju reprezentacije, kazalište je sebi doista iskopalo vlastitu jamu.⁸ Već dulje vrijeme ismijavano kao posljednja utvrda humanizma u književnim studijima, jedna od rijetkih slobodnih zona u kojoj lik, zaplet i sama prisutnost mogu putovati a da ih nitko ne uznemiruje, da nitko ne sumnja u njih i da ne sumnjaju ni u što, kazalište je tek sada u procesu spašavanja samog sebe tako što samo sebe nijeće. Putujući nezamijećeno kao Izvedba, poričući bilo kakvu vezu s tradicijom dramskog kazališta od koje pljačka, kazalište je, sada *sous rature* (precrtano), postalo avangardno. Aristotela je zamijenio Artaud, *Hamleta Paravani*. Moglo bi nam se učiniti da će se takvo kazalište, čak i *sous rature*, teško vratiti na pozornicu.

Postmodernistički napadi na tradicionalno dramsko kazalište na ovoj točki zapadnjačke kulturne revolucije nisu posvema neutemeljeni. Kao što je slučaj s našim stranačkim ili pak rodnim sustavom, tradicionalno zapadnjačko kazalište nudi nam samo dvije pozornice, komičku i tragičku, na kojima se uvijek igra neka verzija *Edipa* ili pak njegove sestrinske komedije, *Ukročene goropadnice*. I raspored je stoga uvijek bio stvar pozornice – raspored koji smješta gledatelje na poziciju Katarine, *Edipa* ili pak nekog Christophera Slyja, a da nitko od njih “ne može odabrati” drugo doli prihvatiti interpelaciju ili dozivanje koje indoktrinira subjekt smještajući ga u zbušnjajući i ograničavajući identitet, sileći ga na *méconnaissance* (pogrešno prepoznavanje, op. L. Č. F.), nudeći mu zabludu.

Dok tradicionalno zapadnjačko kazalište počiva na *Edipu* i ostaje opsjednuto njime – prizorom utemeljiteljskoga seksualnog zločina i naplate koja odlučno uređuje seksualnošću i rodom, *Goropadnica* preispisuje taj scenarij za žene. Sudjelovati u *Goropadnici* znači identificirati dostignuće same civilizacije s vladavinom nad ženama preko patrijarhalnih egzogamnih rituala, tjelesnog nasilja i dvosmislenih misaonih igara. Usporedimo li komplementarne mitove *Edipa* i *Goropadnice*, imat ćemo s jedne strane tragediju muškarca koji otkriva svoju seksualnost i s druge ženu koja uči kako da se vlastite odrekne u samom procesu prihvata represivnog patrijarhalnog zakona. Jedan scenarij identificira civilizaciju s muškim plaćanjem za svoju vlastitu seksualnost, dok je drugi identificira s muškim nadzorom nad neobuzdanom ženskom seksualnošću. Oba scenarija ne samo

da bilježe nego i promiču vrijednosti represivne patrijarhalne kulture.

I tragedija i komedija stoga slave ono o čemu frojdijanci i lakanovci vole misliti kao o civilizaciji kao "kastraciji" – falocentričnom konceptu koji organizaciju ljudske seksualnosti i roda izjednačuje s rođenjem jezika i represije te tako i sa psihičkim izmještanjem kao uređivanjem koje otuđuje subjekt i onda kada mu jamči mjesto u simboličkom poretku. Dok se film voli asociirati s prededipalnim pogledom, žudnjom da same sebe gledamo kako gledamo, kazalište zamjenjuje oko koje žudi oslijepljenim okom koje se nadgleda. Kazalište je edipalna afera, prizor zasijecanja ili rane, krune koja spaljuje onoga tko je nosi. Kazalište uprizoruje cijenu preuzeća slike što nas izmješta, sliku što nam je društvo vraća natrag – maske koja otuđuje, istodobno nam prikrbljujući ulazak u društvo. Ukratko, kazališno gledanje preuzima pogled koji podrazumijeva da nas netko uzvratno gleda, ako ne i gleda na nas visoka.

Edipalna priča – koja incestuoznu žudnju smješta u kontekst komunalnog zakona što je osuđuje – Freudu je ponudila okrilje za teorije dječje seksualnosti i muške kastracijske tjeskobe. U takozvanom edipalnom razdoblju fantazije muškog djeteta koje se tiču seksualnog općenja s majkom prate strahovi da će zbog tih žudnji biti kastrirano. Ti strahovi znače internalizaciju društvenih tabua, nazivali ih mi učinkom razvoja superega ili uređivanjem i represijom seksualnosti. Kada se u *Na tri krajlja* rečenica "Htio bih da si" zamijeni motom "tako je, kako je", uviđamo da komedija jednako koliko i tragedija promiče identitet kao sudbinu.

Kao psihoanalitičar i predavač Freudove teorije, Lacan se u svojemu iščitavanju ljudskoga psihičkog razvoja jednako snažno oslanjao na tradicionalne priče zapadnjačkih drama te je ono jednako obojeno istim osjećajem transcendentalnog zakona ili nužnosti koja ograničava potencijal da se zamisli promjena. Lacanov prvotni interes jest rasijecanje i proizvodnja subjekta u jeziku u onoj mjeri u kojoj jezik ima utjecaja na to kako funkcionira ljudska psiha. To ga vodi u zanimanju za nestabilnost spolnog identiteta kao identiteta ega te mu pomaže da oboje sagleda kao funkcije rascjepa i represije, uredbenih fikcija posredstvom kojih se usidruje ego kao nadomjestak. Lacanova se teorija pokazala posebno korisnom u opisu načina na koji muškost ovisi o ženi i kao o kastriranom Drugom i kao o povanj-

štenom manjku. A taj model žene kao manjka konstituirao je temelj ranih analiza feminističkih teoretičarki kada su u pitanju bile tradicionalne falocentrične priče i film.

Najutjecajnije feminističke analize filma i priče iznijele su Laura Mulvey i Teresa de Lauretis, obje razotkrivši način na koji užitak u ovim žanrovima ovisi o prisilnim identifikacijama s pozicijom muškog antagonizma prema ženama te ih ujedno i razvija. U onoj mjeri u kojoj kazalište uključuje mnoge gledateljske i pripovjedne užitke filma, ove formulacije – koliko god ograničene bile – primjenjive su i na kazalište, a mogle bi ipak i pripomoći da se razjasne razlike u načinu na koji kazalište i film uprizoruju razliku. Kako se muškarac tradicionalno zamišlja kao nositelj pogleda (Mulvey), sam pogled izranja kao sjedište spolne razlike. Klasični filmski pogled rascjepljuje nas na muško (voajer) i žensko (ekshibicionist). Gledati, prema tom uprizorenju filmskog aparata, uvijek je već stvar spolne razlike. U onoj mjeri u kojoj klasično kazalište uključuje ne samo predstavu nego i priču – u kojoj se muškarac prikazuje kao pokretljiv i djelotvoran te kao nositelj pogleda, a žena kao objekt koji će on djelatno preobraziti – radnja kao i gledanje podložni su studiju rodne ideologije. Ne samo užitak nego i zaplet deriviraju se iz muških fantazija, koje ovisе o gledateljskoj i pripovjednoj eksploataciji žena; ona je osovina u sustavu kojemu manjkovi potiču izmjenu pogleda i čiji grijesi pokreću zaplet. U pitanju je, dakle, oslonac kazališne žudnje na fetišistički spektakl žene te na priču o vladavini njome i kazni koja je stiže. Možemo li ikako izbjeći *Ukročenoj goropadnici*?

Spoj feminizma i filma jasno se pokazao produktivnim kako za kritiku tradicionalnog filma tako i za konstrukciju avangardnih filmova. Ali dok film uspijeva izazvati ili dekonstruirati simboličko tako što će rastopiti ili raspršiti sliku, tradicionalno kazalište nužno je vezano uz Simboličko – ego, sliku, cjelovitost pojedinca. Premda kazalište propituje vrijednost maski ističući da su uzajamno zamjenjive, ne može ih rastopiti ili uništiti. Kako nas podsjeća Shakespeareova komedija, gospodar i rob, suprug i supruga mogu zamijeniti uloge, ali nikada ne mogu izbjeći tiraniji samih uloga – koje su, na poslijetku, jednostavno funkcija pogleda, bivanja i tako bivanja viđena u društvu. Čini se da kazališne priče i same promoviraju upravo onu istu ideologiju razlike kojoj prokazuju arbitrarnost – utoliko što njihov oslonac

PREMIJERE
MEĐUNARODNA
SCENA
ONI KOJI
DOLAZE...
AKTUALNOSTI
DRUGA
STRANA
VOX
HISTRIONIS
IZ POVIJESTI
TEORIJA
NOVE KNJIGE
DRAME

na uloge koje se temelje na ego-identifikacijama sprječava kazalište da segne izvan samoga sebe. Ako poezija izlaže granice jezika, a film granice slike, kazalište izlaže granice i jezika i slike domećući im granice ega u igri unutar dometa pogleda.

Tradicionalna drama stoga oponaša socijalizaciju, jukstaponirajući dekonstrukciju pogleda naprama neizbježnosti kazališta reprezentacije, Imaginarno kao alteritet naprama Simboličkome koje se neizbježno upisuje edipalnim scenarijem. Njezina pripovjedna forma poriče ili obuzdava jezgri kazališni impuls koji izmješta ili fragmentira ego (kao usred mnogih Shakespeareovih komedija), nudeći stabilnost u formi provizornog zatvaranja. S obzirom na naslojavanje pripovjednih neizbježnosti, s obzirom na gledateljski poredak voajerizma i ekshibicionizma, s obzirom na pripovjedni poredak vladavine i gospodarenja – a sve to zajedno samo pokazuje da u tradicionalnom kazalištu simbolički poredak pripitomljuje pogled – je li feminističko dekonstrukcijsko kazalište uopće moguće?

Gallop, izgleda, ima pravo kad tvrdi da kazalište djeluje kroz polaritete – ukoliko se riječ “kazalište” zamijeni terminom “zapadnjačka pripovjedna drama”. Kako nas podsjeća Keir Elam, “kazalište” se uobičajilo asociirati uz izvedbene aspekte djela, a “drama” uz njegovu tradicionalnu pripovjednu formu.⁹ Klasična drama stvara identitet i razliku kroz agon – zrcalnu sliku unutar koje se jedno s drugim sučeljuju osoba i maska, tijelo i ego kao dodatak, zamjenjujući mjesta. Kate i Petruccchio, Pentej i Dioniz mogu se boriti za istu ulogu, ali stvar se razlika, a komplementarne polarne suprotnosti ponovno se potvrđuju kao primjeri “ispravnih odnosa”, bilo čovjeka prema Bogu (*Edip*), bilo muškarca prema ženi (*Goropadnica*). Agon može pomiješati rod i društvenu ulogu ili razotkriti njihov arbitrarni temelj, ali ne može se lišiti maske – ega, roda, klase – pa ni kad ukazuje da se radi o maskeradi.

S obzirom na oslonac kazališnih priča na otkrivanje identiteta ili mjesta u odnosu na druge, na različite forme procesa socijalizacije, zadatak da se kazalište preosmisli mogao bi doista iziskivati neko Uništenje Edipa. No kad feminističko kazalište nastoji revidirati jezik, mjesto slika, tiraniju pogleda i uloga ili pogrešna prepoznavanja i izmještanja koja ta prepoznavanja prate, to nužno ne znači da ih mora i zanijekati. Možda feminističko kazalište iziskuje da feministkinje uzmu udio u

pogreškama i pogrešnim prepoznavanjima koji se kod Lacana asociraju sa samim falusom (što samo objašnjava zašto su propali i Lacanovi pokušaji da izokretanjem vrijednosnih termina potkopa falocentrizam). Možda feminističko kazalište iziskuje, točnije rečeno, da reformuliramo implikacije Lacanova pogleda i disruptivnog majčina pogleda za feminističku teoriju i praksu u kazalištu i filmu.

To uokvirenje, ta namještaljka, jest dakle izazov koji znači da bi valjalo ukazati na paradoks koji konstituira teorijski zastoj kako u feminizmu i psihoanalizi tako i u teatrologiji. Njegova bi namjera bila ukazati na način na koji je avangarda uporabila feminizam da bi samu sebe uprizorila, da bi osnažila svoje prastaro preosmišljenje reprezentacije. Njegova bi namjera bila ukazati na način na koji paradoksi i *mise en abyme* strukture obuzdavaju i postavljaju zamke promjeni, bilo u *Ukročenoj goropadnici* ili u kroćenju pogleda unutar dekonstrukcijske filozofije. Njegova bi namjera bila zapitati što znači kad Derrida piše da “nije nemoguće da nas žudnja za seksualnošću bez broja još može, kao u snu, zaštititi od neumoljive sudbine koja sve u životu zatvara u lik broja dva”.¹⁰ Ako su samorefleksivnost i kazališnost umiješane u postmodernističku teoriju, nije to stoga, rekla bih, što je kazalište mjesto ponora (*abyme*), koliko stoga što je mjesto na kojem se ponor prekida nalazi u pogledu unutar kojeg eksplodira njegov vlasnik.

II.

I feminizam i psihoanaliza sučeljuju se sa središnjim pitanjem: Kako intervenirati u kulturnu reprodukciju spolne razlike a da se u nju ne bude uvijek već unaprijed upetljan? To je problem koji postavlja komad poput *Ukročene goropadnice* i koji se ponavlja u pisanju o *Goropadnici*, i to ne samo u feminističkom i psihoanalitičkom pisanju o tom komadu nego i unutar tih teorija samih. Feminizam i psihoanaliza dijele upravo cilj da se subjektivnost rekonstruira iz disruptivne perspektive nesvjesnog i seksualnosti, jezika i ideologije, tako da nikada ne počiva kao stabilna i osigurana kategorija. Svaka disciplina priznaje primat značenjske ovisnosti subjekta o Drugome te se posvećuje razvijanju načina da se revidira subjekt u odnosu na pogled Drugoga. Pa ipak, sama ta paradigma jednako je toliko kočila produktivne feminističke reformulacije subjektivnosti, uto-

liko što su naputke za promjenu zamijenili "sigurni" opisi falocentričnog poretka.

Igra konstitutivnog pogleda u postmodernističkoj teoriji obično se registrira kao duhoviti paradoks umjesto kao zamka ideologije koja obuzdava i sprječava promjenu. Obvezivanje što ga ustanovljuje konstitutivni pogled izbilo je na površinu ponajviše u opisima Julije Kristeve, koji su se ticali pitanja o tome kako preko jezika i reprezentacije prenijeti iskustva koja su im izvanjska.¹¹ Pretpostavimo li da su žene bile isključene iz scene reprezentacije, kako to iskustvo smjestiti u reprezentaciju? Konstitutivni pogled svojstvo je filma utoliko što uprizaru žudnju jastva da samo sebe gleda kako gleda sebe samo, a da žudnja pritom nikad ne dospijeva izvan same sebe.

Ako psihoanaliza i feminizam na podudaran način ukazuju na arbitrarnu i rascjeppljivačku konstrukciju subjektivnih pozicija, oboje su pod prisilom upravo onoga što žele izmijeniti. Suvremena psihoanalitička teorija nudi takav jedan primjer, utoliko što feministkinje koje rabe Lacanovu metodologiju upadaju u namještaljku diskursa o kastraciji i faličkim označiteljima koji možda i ne žele reproducirati. Toj sferi problema pripada i tvrdnja Jane Gallop da ukoliko "penis jest ono što muškarci imaju, a žene ne, falus je pak atribut moći koji nemaju ni muškarci ni žene. Ali dok god je atribut moći falus koji referira ili bi se mogao zamijeniti... penisom, ta zamjena će podupirati strukture u kojima se čini razumnim da muškarci imaju moć, a žene ne. I dokle god psihoanalitičari održavaju 'falus' i 'penis' odvojenima, mogu se držati svojega 'falusa' u uvjerenju kako njihov diskurs nema nikakve veze sa spolnom nejednakošću ni ikakve veze s politikom."¹²

Oni koji su pomno čitali Lacana odgovaraju da njegov falocentrični diskurs namjerno odražava probleme koje je nastojao opisati. Štoviše, podsjećaju nas da su specifične konfiguracije Simboličkog unutar Lacanove sheme doista otvorene za promjenu. Ellie Ragland-Sullivan primjećuje: "Moramo se sjetiti da Simboličko ovdje ne znači ništa reprezentativno za neku drugu skrivenu stvar ili esenciju. Ono se prije odnosi na poredak kojemu je glavna funkcija biti medijatorom između Imaginarnog i Realnog. Simbolički poredak tumači, simbolizira, artikulira, univerzalizira i iskustveno i konkretno koje je, paradoksalno, već unaprijed kontekstualno oblikovalo."¹³ A ipak, i Lacanovo Simboličko razvilo se u

kontekstu specifičnoga povijesnog razdoblja intelektualne misli, razdoblja u kojemu je snažan utjecaj imala strukturalna antropologija. Kako ističe Louis Althusser, "nije dovoljno znati da je zapadnjačka obitelj patrijarhalna i egzogamna... moramo razraditi i ideološke formacije koje ravnaju očinstvom, majčinstvom, supružništvom i djetinjstvom".¹⁴ U onoj mjeri u kojoj Lacanovi spisi zanemaruju materijalnu i povijesnu prirodu društvene organizacije i društvene promjene, toliko i odaju uznemirujuću dosluh sa strukturalističkim i falocentričnim verzijama transcendentnog zakona, bilo u formi faličkog označitelja, zakona oca ili zakona simboličkog poretka.

Lacanovo Simboličko snažno ovisi o Lévi-Strausovu prikazu izvora našeg mita razlike u tabuima nad incestom, tabuima koji funkcioniraju tako što preobražavaju stanje "prirode" u stanje "kulture": "Prvotna uloga kulture jest osigurati egzistenciju grupe kao grupe te posljedično, u ovome kao i u bilo kojem drugom području, slučaj nadomjestiti organizacijom. Zabrana incesta je određena forma, i to visoko razruđena forma intervencije. Ali prije svega i iznad svega to je intervencija, čak još točnije, to je glavna intervencija."¹⁵ Kao pravilo egzogamije, tabu nad incestom ima funkciju uspostave sustava društvenih odnosa. On zamjenjuje tabu unutarobiteljskih brakova međuobiteljskim brakom te uspostavlja društvene uloge i vrijednosti. Ovdje su od ključne važnosti mitski i ideološki aspekti Lacanova Simboličkog Poretka, jer tome konceptu ne uspijeva razjasniti praksu koju opisuje, s obzirom da samo ponavlja onu istu razliku za koju tvrdi da ju je naumio razjasniti. Jacqueline Rose primjećuje: "Lacanova uporaba simboličkog... ranjiva je na iste primjedbe na koje i prikaz Lévi-Straussa, jer pretpostavlja subordinaciju onoga što je naumila razjasniti. Tako iako se isprva te zamjedbe (...) čine vrlo kritičnima na račun opisanog poretka, u drugom su smislu u dosluhu s tim poretkom."¹⁶

Lacanovo simboličko mora se razumijevati i u kontekstu strukturalne antropologije na kojoj se uvelike temelji, kao i u kontekstu teorije o objektivnim odnosima spram koje se definira kao suprotnost. "Uzevši u obzir iskustvo psihoanalize u njezinu razvoju tijekom šezdeset godina", primjećuje Lacan rastezljivo, "neće nas začuditi kad zamijetimo da je dok je prvi ishod njezinih izvora bila koncepcija kastracijskog kompleksa utemeljenog na očinskoj represiji, psihoanaliza kasnije progresivno usmjerila svoje interese prema frustracijama koje sti-

PREMIJERE
MEĐUNARODNA
SCENA
ONI KOJI
DOLAZE...
AKTUALNOSTI
DRUGA
STRANA
VOX
HISTRIONIS
IZ POVIJESTI
TEORIJA
NOVE KNJIGE
DRAME

žu od majke, a da takvo iskrivljenje nije bacilo nikakvo svjetlo na sam kompleks."¹⁷ Lacan je opazio usmjerenje ondašnje teorije o objektnim odnosima kao jedan od oblika pripitomljavanja Freudovih uvida, osobito pak kao oblik zamjene fundamentalne uloge nesvjesnog, seksualnosti i reprezentacije u psihoanalizi studijem kvalitete stvarne majčinske brige. Kako bi naglasio važnost ove intervencije, Lacan je uveo treći termin, ime oca, kao prekid asocijalne dijade majka-dijete, koji u tu dijadu unosi djelovanje zakona jezika i simboličkih pozicija.

Kontekst Lacanove društvene uloge u toj drami psihoanalize ne može se izbrisati iz teorije. Budući da je popularnost projekta ponovnog čitanja Freuda jednako toliko zasluga Derridaova čitanja Freudove upletenosti u svoja vlastita čitanja koliko i zasluga Lacanova ponovnog čitanja Freudovih djela, čitanje Lacanove upletenosti u svoju vlastitu teoriju pogleda ne bi smjelo iznenađivati. Primjerice, sada priznajemo da je i Freud potiskivao ideju potiskivanja, da je otklanjao prijetnje svojoj teoriji ispunjenja želje, da je odbijao odustati od potrage za primalnim prizorom za koji drugdje priznaje da postoji jedino na razini izmaštane rekonstrukcije te da je poricao biseksualnost i rodnu nestabilnost o kojima drugdje teoretizira s uvjerenjem. Pretpostavka da bi Lacan u svojem opisu majčinske kao asocijalne funkcije – bilo u svojoj priči o sazrijevanju kao nečemu što ovisi o muškom razrješenju kastracijskog kompleksa u edipalnoj fazi ili u svojem izjednačenju (simboličkog) falusa s onim što jedino osigurava civilizaciju – mogao prepoznati rodnu ideologiju na djelu, ne čini njegovu manipulaciju tom ideologijom prihvatljivijom. Da su zakon oca i falus i zamišljeni kako bi razotkrili prijetvornost svojega mjesta, a ne da bi referirali i na kojeg stvarnog ili izmaštanog oca ili i na koji stvarni ili izmaštani falus, ostaje problem da Lacan zapravo promiče jednako nepovratno mjesto za svoju teoriju izmještanja izraženu u terminima falocentričkog diskursa. A isti taj diskurs ponovno smješta odnose između majke i djeteta kao nešto uvijek već izvan jezika i reprezentacije. Lacanova dramatičnija psihoanalitičke povijesti, u kojoj sinovljeva figura (Lacan) spašava autoritet mrtvog oca (Freuda) kako bi intervenirala i spasila ga od majčine tiranije (teorije objektnih odnosa), svedjednako je i sama podložna ponovnom smještanju. Možemo li na podudaran način prisvojiti pogled kako bismo uzeli u obzir način na koji majčino "ne" funkcionira kao pogled koji izmješta, unaprijed izmje-

štajući oca kao povlaštenu razinu reprezentacije?

Poput Petrucchija, a i poput Freuda, Lacanov rad na rodu samosvjesno je paradoksalan. Na jednoj razini priznaje prijevaru bilo koje kulturne konfiguracije spolne razlike koja bi hinila prirodnost ili božansku utemeljenost. Istodobno takvu prijevaru gleda kao neizbježnu, kao komični teatar pogrešnog prepoznavanja u kojemu nam je nužno postojati. Poput Petrucchija, Lacan artikulara feminističku dvojbu u terminima nemogućnosti da se razbije zrcalo ideologije, a ipak problem bivanja problemom koji se želi opisati oprimiruje svojom "korigiranim" mizoginijom. Tvrdi da žena ne postoji doli kao fantazija ili kazališni konstrukt, a opet reificira kulturni mit razmjene žena kao temelj civilizacije. Lacan izjednačuje posebnu konfiguraciju društvene moći sa simboličkim poretkom, univerzalizira edipalni zakon, identificira očinsku metaforu kao povlaštenu razinu same reprezentacije, neizbježni treći termin koji mora intervenirati između majke i djeteta, kao da je Oberon, kako bi "prirodu" doveo do stanja "kulture".

Slijedeći analizu psihoanalitičkih priča Roya Schafera, Teresa de Lauretis ovdje identificira okvir namještajke: "Dok psihoanaliza prepoznaje inherentnu biseksualnost subjekta, kojemu ženskost i muškost nisu kvalitete ili atributi nego pozicije u simboličkom procesu (samo)reprezentacije, psihoanaliza se sama hvata u 'ideološka pripisivanja diskursa', strukture reprezentacije, priču, pogled i značenje koje se trsi analizirati, razotkriti, iznijeti na vidjelo."¹⁸ Ako je Lacan kao analitičar i bio najsvjesniji tog problema, svejedno je u nj nužno bio i upleten. Juliet Flower MacCannell s pravom nas upozorava na tendenciju "da se Lacanova analiza kulture označitelja (...) identificira s njegovim vlastitim stavom prema toj kulturi", primjećujući da "baš kao što se za liječnika može reći da je odvojiv od bolesti koju otkriva, koliko god ga/je ta bolest ograničavala, tako je isto i Lacanova analiza sustava koje tvori označitelj, metafora, falus odvojiva od njegova vlastitog 'sustava'".¹⁹ Paradoks u čitanju Lacana izvire iz igre u zaigranosti njegova stila jer i on, kao i njegovi najgorljiviji navijači, priznaje svoju pristranost i neobjektivnost, ali nitko ne može presudno odrediti razinu na kojoj one operiraju. Čak i Jacqueline Rose priznaje: "Nije, dakle, riječ o tome da se ovdje niječe Lacanova upletenost u falocentrizam koji je opisao, baš kao što se i njegovi vlastiti iskazi stalno pridružuju gospodarenju koje je nastojao potkopa-

PREMIJERE
MEĐUNARODNA
SCENA
ONI KOJI
DOLAZE...
AKTUALNOSTI
DRUGA
STRANA
VOX
HISTRIONIS
IZ POVIJESTI
TEORIJA
NOVE KNJIGE
DRAME

ti.”²⁰ Treba priznati i kako se Lacan igrao na račun svojega falocentrizma, ali i s njime, te kako taj užitak ima svoju cijenu u diskursu koji se ne može reproducirati.

“Nema ničega unutar psihe po čemu bi se subjekt mogao situirati kao muško ili žensko biće”, smiono će Lacan.²¹ Sama je rečenica čudesan primjer onoga o čemu Lacan govori – o tome kako jezik usmjeruje biologiju, preokrećući seksualni nagon u identifikacijski nagon upravo takvim manevarima kao što je interpelacija žene-čitateljice kao “njega” ili “čovjeka” (engl. “man”, dakle muškarca/čovjeka, op. prev.). Ali ako nismo omednava prosvijećeni seksistički nastrojani muškarci iz tridesetih godina 20. st., koji stidljivo upozoravaju na način na koji naš govor smješta i izmješta subjekt, kako da feministička teorija podupre rječnik faličkih označitelja?

Teresa de Lauretis opravdano kritizira Lacanovu teoriju zbog načina na koji njezina deskriptivna obilježja olako postaju preskriptivnima: “Suprotstavljajući istinu nesvjesnoga iluziji uvijek već lažne svijesti, opći kritički diskurs utemeljen u Lacanovoj psihoanalizi previše olako pristaje na teritorijalnu distinkciju između subjektivnih i društvenih modusa produkcije te hladni rat među njima kao njezin ishod.”²² Zaokupljenija pogrešnim prepoznavanjem kao okriljima promjene, de Lauretis sugerira da preusmjerimo pozornost na dijalektičke odnose između sredstava kojima se znakovi proizvode i samih kodova, kako bismo značenje sagledali u njegovu svojstvu kulturne produkcije “koja je ne samo podložna ideološkoj preobrazbi nego i materijalno utemeljena u povijesnoj promjeni”.²³

Feministička teorija i sama se uhvatila u zamku dvojakosti konstitutivnog pogleda. Uzevši u obzir rastuću centralizaciju grupe koju je prije definiralo isključivanje iz simboličkog poretka i njegovo ugnjetavanje, kako da se ta grupa redefinira, a da samu sebe ne uništi? Treba li slaviti prezrene vrijednosti s kojima se ta grupa poistovjećivala ili pak napustiti te vrijednosti kako bi se preuzele vrijednosti vladajuće klase ili propitati cijelu strukturu koja je tu grupu definirala te je zamijeniti inkluzivnijim osjećajem razlike? Kao što nas podsjeća Ann Rosalind Jones, svako je slavljenje ženskoga problematično utoliko što pretpostavlja esencijalnu ženskost koju valja slaviti, tako da “teorije ženskosti ostaju fiksirane unutar metafizičkog i psihoanalitičkog okvira koji pokušavaju izglobiti”.²⁴ Luce Irigaray i Hélène Cixous htjele bi da izokrenemo negativne vrijednosti pripisane ženi te da loci-

ramo njezinu specifičnost u višerazinsku libidinalnu energiju, u žensko nesvjesno oblikovano ženskim tjelesnim nagonima koji se probijaju u stilu feminističkoga pisma.²⁵ No Monique Wittig kudi univerzalizacijske sklonosti nove ženstvenosti zbog toga što od razlikovne prepreke stvaraju fetiš te nas i dalje drže zaključanima u rodnoj strukturi utemeljenoj na opozicijama. Wittig zahtijeva da “disociramo ‘žene’ (klasu unutar koje se borimo) i ‘ženu’, mit. Jer ‘žena’ (...) je tek imaginarna formacija, dok su ‘žene’ proizvod društvenih odnosa”,²⁶ grupni identitet koji je sposoban proizvesti promjenu. Ali i njezino se političko kazalište, kao veći dio političkog kazališta, optužuje za mnoge grijehe, među inima da nije čee pogled koji bi sam sebe dovodio do disrupcije. Može li se feminizam asociirati uz djelovanje koje proizvodi promjenu, preuzima sliku žene, a ipak istodobno svaku učvršćenu sliku dovodi do disrupcije? Paradoksi Kristevina sustava, kojima, čini se, feminizam ne može pobjeći, ovdje su uvelike na snazi.

A što ako je riječ o tome da je feminizam (pogrešno) prisvojio Lacanov pogled, nudeći čitanja tradicionalne drame i filma koja nisu u stanju propitati svoje vlastite edipalne temelje kao i edipalne temelje simboličkoga? Što ako je pak riječ o tome da su feminizam i psihoanaliza u zamci konstitutivnog pogleda, paradoksa okvira namještaljke i pogleda koji sputava promjenu u ponavljanju i represiji, u teorijama *trompe l’oeil* i *dompte regarde*, u *mise en abyme* strukturama koje odzvanjaju šuplje? A što ako postoji radikalni aspekt kazališta, ono na što se možemo pozivati kao na “kazališnost” ili “izvedbenost” nasuprot narativnoj drami, kojima je svojstven disruptivni pogled što se nikada ne smiruje u nekoj sigurnosti?

Suprotiva *en abyme* paradoksima filma i dekonstrukcijske filozofije mogli bismo tako istaknuti disruptivni potencijal kazališnog pogleda, koji je uvijek ambivalentan, koji uvijek izmješta jedno viđenje i kojemu uvijek zauzvrat prijeti neko drugo viđenje. Pogled je disruptivan ne sa stajališta očinskoga kao reprezentacije, nego sa stajališta prethodnoga majčinskog pogleda. Majčinski pogled uvodi dijete u društveni poredak utoliko što mu ne nudi jednostavno stabilnu, kohezivnu sliku, nego sliku koja se mijenja, koja nije uvijek onakva kakvom bi dijete htjelo da ta slika bude, to je pogled koji reagira na djetetov pogled nudeći mu drukčiji odraz. Poput stadija zrcala, majčinski pogled ne može se logično pripri-

sati razdoblju koje prethodi ili je izvan reprezentacije i simboličkog poretka. Ideja sadržaja koji razapinje ono u čemu je sadržano, odgođene disrupcije koja je uvijek već bila sadržajem unutar dijade majka-dijete, pruža majčinski disruptivni pogled svojstven kazalištu, pogled koji nije kadar samo uprizoriti teoriju, nego smijeniti i izmjestiti svoja sjedišta istrage, svoja mjesta žudnje. Kazalište nudi način na koji se može prekinuti taj samosadržani i sadržavajući pogled sa stajališta koje je ujedno i unutar i izvan kazališta, uvelike onako kako je i podsvjesno slijepa točka našega gledanja koja se zauzvat konstruira kroz pogled Drugog i koji pogled Drugog odražuje. U onoj mjeri u kojoj recentna ženska umjetnost performansa postavlja izazov tradicionalnom dramskom kazalištu tako što ističe subverzivnu snagu koja se u nje-mu oduvijek krila te u onoj mjeri u kojoj drama i sama uvijek ponovno igra bitku nazočnosti i reprezentacije što dramu omogućuje, moramo kazalište vratiti njegovoj funkciji disruptivnog pogleda, pogleda koji izmješta.

III.

Sve nas to vraća pitanju s početka: Je li tradicionalno kazalište obvezano određenim prikazbenim modelima koji onemogućuju reviziju njegove konstrukcije subjekta? Kako je filmska teorija već odavna načela temu granica avangardističke eksploatacije feminizma, ponovni prolaz tom raspravom mogao bi se pokazati korisnim. Problem feminističke refiguracije prikazbe zgodno je uprizorila interakcija između Constance Penley i Petera Gidala, koja se ticala feminizma i avangarde, napose način na koji je tu raspravu prokomentirao Stephen Heath. Najprije Penley: "Ako je filmska praksa, poput fetišističkog rituala, opis pogleda na majčino tijelo, moramo sada početi razmatrati mogućnosti majčina uzvratnog pogleda i njihove posljedice." Gidal odgovara: "Posljednje riječi vaše intervencije kažu sve što imate reći. Tražite jednostavnu inverziju, *majku kako uzvraća pogled*. Ja pak razmatram mogućnosti niti-majke, niti-oca (gledali ili ne)." Heath se pridružuje Gidalu: "Zamijeniti odnose, majkom koja uzvraća pogled, ne znači radikalno nešto preobraziti, nego vratiti se istoj ekonomiji (a film u sferi fikcijskog filma uvijek je i precizno bio zaokupljen razmatranjem mogućnosti i posljedica igre oka i pogleda, gledanja i manjka unutar fetišističkog rituala, uključujući tu i konstitutivnu prijetnju njihova ugrožava-

nja): invertirana razlika isto je tako i održana razlika."²⁷

Podtekst ove igre dva naprama jedan udvostručuje svoj sadržaj – problem žene. Kako ovi muški teoretičari kinematografski pogled tumače kao nešto konstituirano prijetnjom nedostatka u ženi (to jest njezinom kastracijom), bolje joj je da ne uzvraća pogled, kao što je to, po istoj logici, bolje i za samu Penley. Gidalov je impuls kinematografski: on želi rastopiti, uništiti slike žena. (Nije li avangardnije jednostavno izbrisati žene iz filma nego predočiti njihov odgovor na svoj odraz?) Penleyin odgovor uzvratno gleda tako što gleda naprijed. Njezin je impuls kazališni – želi izokrenuti pogled, što za sobom povlači preosmišljenje granica kinematografskog aparata, utoliko što film pretpostavlja Odsutnog – mjesto kamere – na mjestu Drugog kao uzvraćenog pogleda u kazalištu.

Tu je osobito uznemirujuća tvrdnja da kinematografski pogled konstituira prijetnja ugrožavanjem koje se specifično asocira uz žensku kastriranost – potez koji ukazuje na to kako se Lacanov pogled naknadno pročitao kroz Freudove kastracijske sheme u svojstvu razlike kojom će se ispomagati filmska teorija. Freudova teorija kastracije objašnjava kako ljudska životinja preuzima svoju seksualnost u datome društvenom poretku: u odgođenom tumačenju svojega (prvog?) pogleda na majčine genitalije, "subjekt kao maleni dječak" tumači njezin "nedostatak" u terminima prijetnje da će se ostvariti očevo kazneno, kastracijsko "ne". Drugim riječima, on asocira majčinu "stvarnu" kastraciju sa svojom potencijalnom kastracijom. Činjenica da Lacan taj scenarij čita simbolično u krajnjem ga izvodu ne spašava za feminističku teoriju. Taj scenarij nanosi štetu utoliko što seksističku konstrukciju održava na životu te održava asocijaciju pogleda s negativnim viđenjem žene i njezine seksualnosti. Teoriju prihvatljivijom ne čini ni argument da, u onoj mjeri u kojoj nam svima nešto manjka, žena čak stječe i veću svijest o svojoj nepotpunosti.

Umjesto toga mogli bismo razmotriti razvoj roda kao identifikacijski razvoj i kao nešto ukorijenjeno u problemu pogleda. Disruptivni pogled izveo bi rod iz nekog prekida muške prvotne ženskosti, koja se razvila u identifikaciji sa ženskom kao majčinskom osobom. Dok ženski subjekt razrješuje majčino "ne" tako što se od bivanja majčinom žudnjom okreće oponašanju majčine žudnje, muško u našem društvu nije slobodno da razriješi majčinsko "ne" na takav način. Uzevši u obzir da dijete

ne može uvijek biti ono što majka želi ni majka ono što dijete želi, budući da majčinstvo uključuje pomaganje djetetu da stekne povjerenje u povrat njegovateljskog drugog koji može i otići i razočarati, razvoj načina na koji se nositi s majčnim “ne” osobito se nameće muškom djetetu. Lišeno smjene koja bi ga odvela prema mimesičkoj žudnji, opciji otvorenoj ženskom djetetu, muško dijete može samo krenuti putanjom rapidne dezidentifikacije, koja rezultira ambivalencijom prema objektu koji pruža njegu.

Ovakav stav ima svoje prethodnike u feminističkim primjenama teorije o objektnim odnosima. Feministička psihoanalitička teorija, posebno rad Nancy Chodorow, tumači muško ponašanje kao nešto što je posljedica zanimljive identifikacije s majčinskom figurom ili figurom koja pruža njegu.²⁸ Teorija objektnih odnosa već je odavno sugerirala da se majčinska funkcija ne ispunjava pukim uvlačenjem djeteta u iluziju magične svemoći, nego u pomaganju djetetu da prihvati odvojenost i gubitak iluzija kroz raznolike “ne”.²⁹ Disruptivni majčinski pogled jest pogled koji unatrag odražava za dijete nešto drugo od onog što dijete želi vidjeti, ali čemu je jedinom dato da omogući identitet. To pak sugerira zanimljiv preokret: velika represija nije majčina kastriranost (ono što dijete ne želi vidjeti), nego gubitak lica za subjekt (ono što majka ne želi ili ne može vidjeti u djetetu). Tumačenje koje ovo poriče tvrdi da je očeva intervencija (a ne majčina “ne”) ono što jamči muškost koju je subjekt jedinu sve vrijeme i htio. Tako se poriče majčina ključna uloga u socijalizacijskom procesu.

Paradigma kazališnije naravi omogućila bi ženama ne samo da razmisle kako opažaju da su bile opažane nego i da gledaju uzvratno i unaprijed, da vide kako se njihov uzvraćeni pogled izlaže disrupciji drugim pogledom u neprekinutom kazalištu interaktivnih odraza. Lacanova teorija odlučno je, dakle, i namjerno ograničila potencijal majčina “ne” na različite načine, a način na koji se kinematografska teorija poslužila pogledom s druge se strane reducirao ni na što manje doli na mušku kastracijsku tjeskobu. Koliko god uspješna bila primjena falocentrične teorije u čitanjima falocentričnih filmova, takav model koči razvoj filmske teorije i prakse u novim pravcima pa on rezultira takvim čudnim avangardnim stavovima kao što je Gidalovo odbijanje da u svojim filmovima prikazuje ženu *jer* je ona uvijek već kastriran fetišistički objekt.

Izokrenuta razlika nije uvijek ujedno i održana razlika. Komentirajući sad naknadno Heatha i Gidala *via* Penley, upozoravam na njezino mjesto i majčino mjesto i unutar i izvan sustava, uz napomenu da se nijedno od tog dvoga ne može jasno definirati. Kako se ni Heath ni Gidal nisu dokazali kao kritičari koji bi bili sposobni razmotriti “mogućnosti i posljedice” majčina uzvratnog pogleda, osim kao izokrenuće termina muškog pogleda, nužno po sebi kastrirajućeg, onda tu prijetnju projiciraju na Penley. Heath pita: “A što je s pogledom za ženu, ženskih subjekata u gledanju? Odgovor koji pruža psihoanaliza kreće od falusa. Gleda li žena, predstava provocira, kastracija je u zraku, Meduzina glava nije daleko; stoga, ona ne smije gledati, apsorbira samu sebe na strani onoga što se gleda, gledajući sebe kako sebe gleda, kako gleda Lacanovu ženskost.”³⁰ Ako se Heath ovdje sam i distancirao, ipak njegova namještaljka Penley implicira da je kastracija doista u zraku – da se muški strahovi od preokreta njihovih vlastitih sustava projiciraju na preosmišljenje reprezentacije koje počinje s druge strane ekrana.

Izokrenuta razlika nije uvijek ujedno i održana razlika. Odgovor psihoanalize ne kreće uvijek iz falusa. Penley propituje mogućnosti da se pogled uzvratni jer shvaća da nikakvo izokrenuće pogleda unutar istih termina nije moguće – osim u slučaju kad je onaj koji gleda Žena kao konstrukt muškog Imaginarnog, u kojemu slučaju ne gleda sa stajališta *ženâ*. Kako Penley, slijedeći Lauru Mulvey, kritizira voajerizam i fetišizam filmske prakse, njezino je pitanje zahtjev za razvijanjem novih modusa gledanja – u osnovi za rekonstrukcijom ženina pogleda. Majčino tijelo nije jednostavno lik u filmu koji uzvraća pogled, nego ujedno materijal iz kojega je sagrađena predstava, predstava sama i sredstvo koje gradi gledatelja. Uzvratiti pogled u ovome kontekstu znači razbiti izvedbeni prostor, dekonstruirati pogled, subvertirati klasičnu organizaciju pokazivanja i gledanja, revidirati gledateljstvo, kao i restrukturirati kanon, žanr, a i osobno-političke identitete.

Ima jedan argument koji zaustavlja ovo kretanje, a sažeo ga je Stephen Heath kad je upitao “je li ženi moguće zauzeti mjesto u filmu a da ne prikazuje mušku žudnju”, s obzirom da “svaka slika žene u filmu, samom činjenicom da je uključena u proces reprezentacije, (...) neizbježno ponovno zatvara žene u strukturu kulturnog ugnjetavanja koje funkcionira upravo zahvaljujući valuti

'slikâ žene'." ³¹ Cixous je primijetila ovo: "Uvijek smo u reprezentaciji pa kad se od žene zatraži da zauzme mjesto u toj reprezentaciji, onda se od nje, naravno, traži da reprezentira muškarčevu žudnju." No Heath ovdje zanemaruje ključnu riječ, od žene se "traži"; kada se od žena ne traži da zauzmu mjesto u reprezentaciji što je stvar muškarac za muškarce, nego da zauzme i podijeli sjedišta produkcije i potrošnje, na snagu stupa različita ekonomija. Žene zauzimaju mjesta i refiguriraju to preuzimanje mjesta na načine koji su izazov tradicionalnim formama reprezentacije te i dok izmještaju pružaju gratifikaciju gledateljskom pogledu.

Penley navodi filmove Yvonne Rainer, Chantal Ackermann i Marguerite Duras, koji idu "uz dlaku edipalnoj strukturalizaciji zapadnjačke pripovjedne forme, kao i imaginarnih i fetišističkih imperativa kinematografskog aparata", proizvođači promjene u "narrativnoj organizaciji, točki gledišta i identifikaciji" koji premještaju "i gledatelja i pripovjedača kao da se nalaze 'izvan' prizora (...) a ne uhvaćeni u muški pogled ili logiku žudnje ili pak definirani njima". ³² No do koje mjere ovaj pristup vodi u feminizam koji je toliko podlegao manipulaciji avangarde da se od nje doima gotovo nerazlučivim, zaokupljenijim revizijama reprezentacije negoli istraživanjem suvremenih ženskih iskustava?

Jedno od još izazovnijih usmjerenja avangardnog filma bio je interes za fragmentaciju prikazbenog prostora u ime feminističke kritike. Kako zamjećuje Jacqueline Rose: "Poticaj je jasan: pokušaj da se žena smjesti negdje drugdje, izvan formi reprezentacije kroz koje se beskrajno konstituira kao slika. Problem se sastoji u tome da to pitanje doziva pojmovlje nagona, ritmičkog pulsiranja, erotiziranje predreprezentacijske energije, prostor 'otvorenoga gledanja', koje samo po sebi filmskom procesu pridaje socijalnu – i seksualnu – nevinost. Filmski se proces tako poima kao nešto arhaično, izgubljeni ili potisnuti sadržaj ('kontinent', aluzija na engl. *content*), što su sve termini s kojima je toliko lako moguće povezati ženskost, kao što se zbivalo i u klasičnim formama diskursa o ženskom kao nečem izvan jezika, racionalnosti itd. Argumenti se sada obnavljaju kao dio diskusije psihoanalize i feminizma, potrage za ženskim diskursom, specifičnim, diskursom koji bi počivao izvan. Opasnosti su očite. Nije možda posve slučajno da ti argumenti zanemaruju arhaične konotacije tih pojmova energije i ritma za žene, istodobno pridajući nevi-

nost predmetima i procesima reprezentacije koje introjiciraju na ekran." ³³

U svojoj kritici Lyotardova istraživanja nekazališnoga reprezentacijskog prostora, Rose umjesno primjećuje: "Moramo se zapitati što bi, ako se sam objekt ukloni (tijelo ili žrtva), mogao biti taj prostor otvorenoga gledanja (fetišizacija samoga pogleda ili njegove panike i zbunjenosti)? I što to donosi feminizmu? Osim striktno ničega, odbacivanje svih slika žene ili pak arhaizaciju ženskog kao panike i zbunjenosti, što je jednako problematično, sama reintrojekcija kao nešto žensko – djevojčica prije pogleda u zrcalo – vizualnog uznemirenja, protiv čega je slika žene klasično nastupala kao jamac." ³⁴ Čini se da se i kazalište, preko umjetnosti performansa, sučeljuje s mnogo tih istih problema.

IV.

Je li koincidencija da definicije feminizma, kazališta, Lacanove psihoanalize i dekonstrukcije postaju praktično nerazlučive jedna od druge? Sve se one definiraju kao djelatnosti izmještanja, sročene kako bi se oduprle zasićenoj koherenciji svakog fiksiranog mjesta. Julija Kristeva tvrdi da "bi se sama dihotomija muškarac/žena kao opozicija dvaju rivalskih entiteta mogla razumijevati kao metafizika" ³⁵ te umjesto toga nudi pulsiranje između semiotičkog (pred-edipalne, pred-lingvističke energije i žudnje) i simboličkog (što ga semiotičko omogućuje zauzvrat se izlažući potiskivanju). Djelovati iz područja semiotičkog znači adoptirati "negativnu funkciju, odbaciti sve dovršeno, definitivno, strukturirano, opterećeno značenjem, u postojećem stanju društva". To znači djelovati "na strani eksplozije društvenih koda, s revolucionarnim pokretima". ³⁶ Poput Kristeve, Shoshana Felman definira ženskost kao "stvarnu drugost... (koja) je zazorna utoliko što nije suprotna muškosti, nego je ono što potkopava samu opoziciju muškosti i ženskosti". ³⁷ Avangardni je, dakle, odgovor da žena, poput kazališta, ne zauzima (neko) mjesto (Kristeva), nego prije revidira samu pozicionalnost. ³⁸ U kojem se smislu tako definiran feminizam razlikuje od dekonstrukcije? Ili od kazališta, kojemu uspijeva i priznati simboličko i izložiti ga disrupciji iznutra, trajno ujedno i priznavati i potkopavati pozicionalnost?

Josette Féral, jedna od malobrojnih teoretičarki koja se bavi feminističkim dekonstrukcijskim kazalištem,

pretpostavlja kako je oboje moguće – ali samo kada kazalište nije kazalište *per se*.³⁹ Za Féral, kazalište je na strani upisa u simboličko, dok je izvedba na strani dekonstrukcije u semiotičkom (tako Féraličino “kazalište” odgovara Elamovoj drami, a njezina “izvedba” Elamovu “kazalištu”).⁴⁰ Féral misli da su kazalište i umjetnost performansa “uzajamno isključivi” i to “kad god je riječ o problemu subjekta”, jer “za razliku od umjetnosti performansa, kazalište se ne može ustegnuti od uprizorenja, tvrdnje, tvorbe stajališta” te ovisi o ujedinenom subjektu što ga umjetnost performansa dekonstruira u nagone i energije, dok kazalište preuzima narativnost i modele reprezentacije, oviseci o njima, a umjetnost performansa ih odbacuje za volju diskontinuiteta i rasipanja.⁴¹ Ako performans ističe “realije imaginarnog”, ako “izvire unutar subjekta dopuštajući mu protok žudnje da progovori”, kazališnost “upisuje subjekt u zakon i kazališne kodove, što znači u simboličko”.⁴²

Na posljertku, Féral opisuje dijalektiku koja je bitno svojstvena kazalištu, a nije odvojena od nje, što i sama priznaje tvrdeći da “kazališnost izvire iz igre između tih dvaju realiteta” te opisujući i performans kao nešto unutar kazališta što ga izlaže dekonstrukciji.⁴³ Féral primjećuje da nam “u svojim ogoljenim učincima, svojem istraživanju tijela, spajanju vremena i prostora, performans daje vrstu kazališnosti usporenog snimka, vrstu koja je na djelu u današnjem kazalištu. Performans ispituje podlogu toga kazališta.”⁴⁴

Odnos između umjetnosti performansa i tradicionalnog kazališta manje je polarna suprotstavljenost koliko kontinuum. U kazalištu težimo za trenutkom u kojem naše gledanje više nije gledanje (kao u filmu), nego osjećaj da smo viđeni, uzvrat pogleda u zrcalnoj slici koja nijeće proces. Dok tradicionalna drama to postiže tako što pokreće niz pogleda koji izmještaju, niz koji uspijeva kada naš vlastiti pogled izloži disrupciji a da nam ne pokaže kako, umjetnost performansa na pozornicu postavlja samu kazališnu konstrukciju. U *Jezeru Swan, Minnesota striptizeta* nastupa pred oduševljenom skupinom muškaraca tako što sa sebe odbacuje kartonske izreske dijelova svojega tijela u različitim stanjima neodjevenosti; posljednji je odrezak zrcalo koje odražava njihov pogled. U performansu *Čekanje* autorica drži plah-te na kojima se projiciraju slike konobarica pa potom umeće svoje tijelo i glas u filmske snimke i priče o životu u restoranu, istodobno se pozicionirajući i kao autori-

ca i kao glumica i kao ekran te kao izvor njihove uzajamne pomiješanosti i dekonstrukcije.

Kao i veći dio kazališne teorije i prakse, Féraličina je teza i sama simptomatična za bitku unutar kazališta, da se prisutnost razlikuje od prikazbe, te nas podsjeća da u onoj mjeri u kojoj kazalište uprizoruje prisutnost ono i provodi u djelo agon između bivanja i prikazbe, impliciran pojmom provedbe u djelo pa tako samo sebe porađa kontinuiranim ponovnim postavljanjem toga odnosa. Féral naglašava tu činjenicu tako što “kazališnost” rabi kako bi označila klasu koja obuhvaća i kazališnost i performans pa stoga tim udvostručivanjem s pravom kazalište obilježuje kao Strano ili kao Petlju. Izložena kritici zbog pretpostavke da performans uspijeva dohvatiti prisutnost koja bi bila izvan prikazbe, ona zapravo samo primjećuje da “performans izgleda pokušava razotkriti ili uprizoriti nešto što se zbilo prije prikazbe subjekta pa i kada to čini koristeći se nekim već konstituiranim subjektom”.⁴⁵ To je na posljertku samo suprotan pristup, a ne raskorak u odnosu na Derridaovu tvrdnju da se “prisutnost, kako bi bila prisutnost i samoprisutnost, uvijek već započela reprezentirati, uvijek se već u nju prodrla”.⁴⁶ Otuda paradoks avangarde: težeći uprizoriti trenutak izvan prikazbe, ne može se izbjeći igri pogleda koja konstituira prikazbu.

Slijedeći Derridaa, Herb Blau nas podsjeća da kazalište “ne otkriva prvi put ni kakav izvor, nego samo ponovnu pojavu i reprodukciju”.⁴⁷ Tradicionalni mim odavna je već iznio na vidjelo u kojoj je mjeri kazalište stroj Razlike koji provodi u djelo kodiranje i dekodiranje tijela, mjesta i izmještanja prisutnosti, konstrukcije i dekonstrukcije pogleda, usijecanja i bilježenja prisutnosti (otuda lakoća kojom se tetovaža i raznolike forme tjelesnoga unakaženja probijaju u umjetnost performansa). Kazalište je oduvijek sugeriralo da je ono kuća smijeha sa zrcalima kojima nikad ne možemo pobjeći, procesija simulakruma koji nas podsjećaju da nikad ne možemo doprijeti do tijela koje bi bilo izvan prikazbe. Baudrillard zamjećuje: “Simulacija nije više simulacija nekog teritorija, referencijalnog bića ili supstancije. To je tvorba modela zbiljskog bez ikakva zbiljskog izvora: hiperrealitet.”⁴⁸ Kazalište ne drži zrcalo prirodi, nego je kvintesencijalna simulacija simulacije, hiperrealnost.

Hélène Cixous nudi, neoprezno, jednu od najboljih definicija kazališta: “Muškarci i žene uhvaćeni su u mrežu milenijskih kulturnih odrednica kojima se složenost

praktički ne da analizirati: ne možemo ništa više govoriti o 'ženi' nego o 'muškarcu' a da ne upadnemo u zamku ideološkog kazališta u kojoj umnogostručnost prikazbi, slika, odraza, mitova i identifikacija stalno preobrazuje, izobličuje, mijenja imaginarni poredak svake osobe te unaprijed poništava i ispražnjuje svaku konceptualizaciju.⁴⁹ Izjava Peggy Kamuf o "ženi koja piše poput žene koja piše poput žene"⁵⁰ kvintesencijalno je kazališna, feministička i dekonstrukcijska ujedno.

Performancijska strana kazališta izranja ovdje kao proces uprizorenja smetnje i izokrenuća pogleda. Kazalište po definiciji otkazuje poslušnost pričama koje se u nj uvode kako bi pripitomile njegovu sklonost subverziji. Mnogostruke pozornice i zapleti jednako renesansnog koliko i postmodernističkog kazališta bolje prenose njegovu funkciju filozofskog modela, utoliko što simultanost prostora i djelovanja najbolje odgovara njegovoj sposobnosti za prekide i samouprizorenje. Maria Minich Brewer kaže ovo: "Kazalište dopušta filozofskom diskursu da provede smjenu od misli kao gledanja i nečega što se rađa u subjektu prema mnogim razsredištenim procesima uokvirivanja i uprizorivanja koje prikazba iziskuje, ali i koje zataškava."⁵¹ Kazalište priskrbljuje kazališni model za postmodernizam utoliko što uvijek pokreće igru subverzije svojih uvida.

Kazališni je model tako idealan za projekt razsredištenja i subverzije polja prikazbe s kojim se suočuje postmodernistička teorija. To objašnjava zašto je kazalište izvor ne samo većeg dijela rječnika postmodernističke teorije (uokvirenje, uprizorenje, *mise-en-scène*, pokus i ponavljanje, ponovno odigravanje) nego i mnogih njegovih ključnih strategija. Odbijanje postojane pozicije promatrača, fascinacija ponovnog oprisutnjivanja prikazbom, sposobnost da se na pozornicu postavi način na koji smo postavljeni na pozornicu, da se ponovno promisli, ponovno uokviri, da se identifikacije zamijene, da se okviri raspuste, da se gleda na svjež način, a ipak da se istodobno vidi kako nam je pogled uvijek već ukraden – sve su to blagodatni što ih je teoriji priskrbilo kazalište.

Kako to da je samo kazalište oduvijek uprizorivalo identitet kao nestabilan, oduvijek izlagalo da su rod i klasa maskerada? Kako to kazalištu – koje se toliko asocira uz autorefleksivnost da je postalo sredstvom njezina opisa – uspijeva izbjeći *mise-en-abyme* strukturu, kako ono bježi svojem vlastitom zatvaranju, kako

odbija svoje vlastite okvire? Nudi li možda kazalište – utoliko što ne može počivati u ponoru (*en abyme*), nego uprizoruje pogled što izmješta, rasprskavanje posude njezinim sadržajem – način da se razglubi sadašnji kritički zastoj u kojemu smo prisiljeni uporabiti jezik kako bismo opisali neko mjesto koje je izvan njega?

Na pitanje o tome može li kazalište unutar reprezentacije na pozornicu donijeti prisutnost koja reprezentaciji prethodi, mora se odgovoriti pogledom, koji i nije ništa manje nego otkriće rascjepa subjektiviteta u samome procesu njegova postanka kroz pogled. Pogled je otkriće da nas netko gleda – da je naš pogled uvijek već ukrao netko Drugi. "Nije točno da, kad sam pod pogledom, kada tražim pogled, kada ga zadobijem, ja taj pogled ne vidim kao pogled... Slikari, iznad svih, shvatili su i zahvatili pogled u maski... Pogled s kojim se srećem... nije viđeni pogled, nego pogled koji zamišljam u polju Drugog", piše Lacan.⁵² Disruptivni pogled kazališta odražava tu ukradenost svačijeg pogleda; ono uprizoruje prisutnost kao nešto što je uvijek već bilo prikazano, kao nešto uvijek otprije uhvaćeno u zamku tuđeg pogleda.

Poput štita koji se podiže da bi se pogledala Meduza, kazalište nudi perspektivno zrcalo uz pomoć kojega vidimo predmet svojega pogleda kao nešto što je već odraženo. Bilo da je riječ o Sofoklovu Edipu ili o India Song Marguerite Duras, bilo da se to zbiva kroz pogled meduzoidne Sfinge što izmješta ili kroz neskladne i izmještene glasove likova u avangardnoj feminističkoj drami, kazalište uvijek uprizoruje želju da se posjeduje ukradeno mjesto vlastitog pogleda. Kazalište priča priču otmice koja se uvijek već zbila, uplećući nas time u niz pogleda koji rascjepuju i izmještaju naš vlastiti pogled. Dok je film opsjednut gledanjem pogleda, kao u Hitchcockovim filmovima koji opetovano rastežu i virkaju unutar prostora vlastitog voajerizma, kazalište se fascinira povratkom vlastitog pogleda kao pogleda koji izmješta i koji, potkapajući ga, redefinira identitet. Kazalište zove gledateljski pogled tako što pokazuje da je riječ o ukradenom pogledu, pogledu koji obznanjuje da je uvijek bio predočen našim očima, da je sročan samo kako bi ga oči preuzele. Gledateljski pogled hvata se na udiču i polaže pravo na mirno mjesto u polju pogleda koje mu pripada – ali se izlaže frakturi pogleda, nadzoru niza pogleda koji su izazov mjestu njegova pogleda i koji ga zauzvrat izlažu kao pogled definiran drugim. *Larvatus*

prodeo, maska koja upućuje na samu sebe, mamac je kazališta, pogled koji priznaje da pripada Drugome, kako bi i sam zauzvrat postao Drugi gledatelja.

Ako je privlačnost filma u žudnji da same sebe vidi-mo gledati, privlačnost je kazališta u žudnji da se izloži i izmjesti izmješteni pogled – da se tuđi pogled uplete u svoju uvijek već ukradenu sliku, da se otkrije igra našeg pogleda kao nešto što je neizbježno i neprekidno u pokretu – smjena izmještenosti i uzvratnog izmještanja. Striptiz je kvintesencijalno kazalište, na njegovoj se pozornici bije bitka za mjesto vlastitog pogleda. Hoće li striper zadržati mjesto svojega pogleda kao nešto uvijek već ukradeno, kako bi sačuvalao pogled žene koja ga gleda, ili će uzvratiti pogled tako da izmjesti njezin? Kazališne maske obznanjaju da je “Ja” uvijek već netko drugi. Njegovi likovi uvjeravaju nas o svojoj izmještenosti, obznanjajući “Već sam zauzet” kao u rečenici “Ovo je sjedalo zauzeto” ili kao u rečenici “Nije to bila nikakva dama, to je bila moja supruga (majka)”. Kazalište je mjesto u kojemu je muška vladajuća klasa sebi u igri omogućila biti isključenim drugim, otkriti si osjećaj da je “Ja” netko drugi. Ako je kazalište muškarcima nudilo prigodu da se identificiraju s mjestom majčina pogleda, da oponašaju majčinu žudnju i da nadziru ženin uzvratni pogled, kazalište isto tako nudi prigodu da se taj trenutak preukviri s gledišta koje mu je tuđe.

Paradoks okvira i pogleda, problem konstitutivnog pogleda u odnosu na ključne probleme promjene, mora se bolje razraditi kako u diskursu feminizma tako i u diskursima psihoanalize i kazališne teorije, a i u raspravama u koje su ti diskursi uključuju. Feminizam se sučeljuje s tim problemom u Kristevinu paradoksu semiotičkog i simboličkog; psihoanaliza u odnosu Imaginarnog i Simboličkog, ali samo je kazalište sposobno uprizoriti paradoks okvira tako što će ga izložiti subverziji. Za razliku od feminizma i psihoanalize, jedina je privrženost kazališta privrženost ambivalenciji, prisili da svoj pogled izloži subverziji, da se rascijepi slikom u odrazu.

Kazalište se lagodno udružuje s feminizmom, a protiv psihoanalize ili pak sa psihoanalizom protiv filma i s filmom protiv samoga sebe, a da nikada ne nalazi mirnu točku, osim kao nešto što je provizorno i uvijek već potkopano. Dok feminizam i psihoanaliza teže reflektirati subjekt s mjesta u kojem subjekt sam sebe nikad ne može vidjeti, bio to rod, ideologija, nesvjesno, kazalište pruža sredstva – pozornice, zrcala, poglede koji odražavaju – kojima se perspektive fragmentiraju, rasprskava-

ju, dovode u igru jedne protiv drugih. Metodologija koja se ne da vezati ni za kojega gospodara kazalište je kvintesencijalno dekonstrukcijska praksa, postavlja metodološki izazov feminizmu i psihoanalizi da izbjegnu njegove termine, njegove ciljeve, njegov identitet.

Završit ćemo ovdje otvorenim pitanjem, pitanjem koje se postavlja na kraju Lacanova seminara naslovljena “Rascjep između Oka i Pogleda”. “Do koje je mjere”, pita X. Audouard, “u analizi nužno dati subjektu do znanja da ga gledamo, naime, svoj smještaj kao osobe koja promatra subjekt u procesu vlastitoga samosagledavanja?”⁵³ Freud se ponosio svojim specifičnim smještajem u analitičkim okolnostima – “vidjeti... ali sam ne biti viden”.⁵⁴ Naravno, Freud se ovdje samozavaravao, a čini se da je Lacan otkrio upravo tu njegovu zabludu. Pa ipak, Lacan odgovara defenzivno, omalovažavajući Adouarda i gotovo ga namjerno ne razumijevajući: “Pa nećemo pacijentu svako malo govoriti: ‘Hajde hajde! Kakvo vam je to lice!’ ili: ‘Otkopčan vam je gornji gumb kaputa.’ Ima razloga zbog kojih se analiza ne provodi licem u lice.”⁵⁵ Pa ipak se psihoanaliza, feminizam i kazalište sreću i uzajamno revidiraju u pogledu. Sama nazočnost psihoanalitičara uspostavlja pogled; pacijent zna da ga netko gleda i čuje te sam sebe čuje i gleda drukčije; drugo je zrcalo u igri, koje zrcali ono prvo, izmještajući i smještajući tijelo, glas i pogled.

Asocijacije koje sam ovdje izvukla sugeriraju da kazalište otvara konstruktivni put koji bi psihoanalitička i feministička teorija mogle slijediti – žele li u potpunosti prihvatiti implikacije svojega vlastitog pogleda koji izmješta. Morali bismo ponovno pročitati Lacana suprotiva njemu samom, kako bismo prihvatili kako se to ukrao feministički pogled, kako bismo propitali političke implikacije psihoanalize. Kazališno je čitanje ambivalentno, posvećeno ne variranju pogleda (što bi se svelo na kritički pluralizam), nego njegovu izlaganju disrupciji, uspostavljanju i izvrtanju teorija jednih kroz druge. To čitanje iziskuje da psihoanaliza čita film, a kazalište psihoanalizu te – slijedom naputka koje bi svaka od njih propisala subjektu – da se nijedna od tih disciplina ne smiri sama u sebi.

Pitanje nije stoga je li moguće feminističko ili dekonstrukcijsko kazalište, nego koliko su doista odvojene i koliko kazališne te strategije. Može li dekonstrukcija stajati izvan kazališta kao tehnika koju bi na nj valjalo primijeniti ili je ona oduvijek već u njemu? Kako bi se

nešto učinilo kazališnim, mora se dekonstruirati, unijeti razliku u termin koja će ga rascijepiti, oponašati, potom izmjestiti i uzurpirati. "Žena koja piše kao žena koja piše kao žena" nikad nije ista žena. Ako je točno da ni feminizam ni psihoanaliza ne mogu uokviriti kazalište, nego ga samo minirati ili oponašati, razlog leži u tome što su njihove tehnike već odavna upale u njegovu zamku. Cijena izlaza je negacija ili potiskivanje – ili možda još jedna namještaljka.

Mogu li sadržaji rasprsnuti posudu? *Goropadnica* svoju dosjetku gradi na paradoksu uškatuljenog uškatuljavanja i tako poništenja svojega okvira. Grumio se šali da je "zob pojela konje" (III. ii. 201-3), a Tranio zamišlja kako će "dijete dostići plemenitoga gospodina" (III. i. 403). Ali možemo li mi preuokviriti *Ukročenu goropadnicu*, možemo li preuokviriti njezin pandan, *Edipa*? Rad je već započeo. Poslušajte – ili bolje, ponovno poslušajte: "Puno kasnije, Edip, star i slijep, hodao je cestom. Nanjušio je poznat miris. Bila je to Sfinga. Reče joj Edip: 'Upitao bih te nešto. Zašto nisam prepoznao svoju majku?' 'Krivo si mi odgovorio', reče Sfinga. 'Ali taj mi je odgovor otvorio sve mogućnosti', reče Edip. 'Ne', reče ona. 'Kad sam te zapitala što ujutro ide na četiri noge, u podne na dvije, a uvečer na tri, odgovorio si Čovjek (engl. *Man* – muškarac). Nisi ništa rekao o ženi.' 'Kad veliš Čovjek', reče Edip, 'uključuješ i žene. Svi to znaju'. Ona reče: 'To ti misliš.'"⁵⁶

Prevela i priredila
Lada Čale Feldman

- 1 Vidi Freudov "Ego i Id", u *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19, prev. J. Strachey, London, 1923., str. 245, u kojemu, nakon što djevojčica vidi "svoj manjak penisa kao osobnu kaznu i nakon što shvati da je spolna pripadnost univerzalna, počinje s muškarcima dijeliti prezir prema spolu koji je u tome važnome aspektu nedostatan te, utoliko što se drži toga mišljenja, inzistira kako je poput muškarca".
- 2 Jacques Lacan, "Agency of the Letter in the Unconscious", *Ecrits*, prev. Alan Sheridan, New York, 1977., str. 152.
- 3 Jacqueline Rose, "Uvod-II", u: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, prev. Jacqueline Rose, ur. Juliet Mitchell i Jacqueline Rose, New York, 1985., str. 29.
- 4 *Ibid.*, str. 28.
- 5 Vidi Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16:3, 1975., 6-18 (na hrv. u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Lj. Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 65-82); Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford, 1983.; E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, 1983.; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, IN, 1984.; i Jacqueline Rose, *Sexuality and the Field of Vision*, London, 1986.
- 6 Jane Gallop, *The Daughter's Seduction, Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, New York, 1982., str. 93.
- 7 Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, prev. Richard Howard, London, 1977., str. 69 i 177.
- 8 Julia Kristeva, "Modern Theatre Does Not Take (a) Place", prev. Alice Jardine i Thomas Gora, *Sub-Stance*, 18/19, 1977., str. 131-134.
- 9 Keir Elam, *The Semiotics of Drama and Theatre*, London, 1980.
- 10 Jacques Derrida, "Choreographies", *Diacritics*, ljeta 1982., 76, iz intervju s Christie V. McDonald.
- 11 Vidi Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, prev. Margaret Waller, New York, 1984.
- 12 Gallop, **The Daughter's Seduction**, str. 97.
- 13 Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Chicago, 1984., str. 268.
- 14 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, prev. Ben Brewster, London, 1971., str. 211.
- 15 Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, prev. James Harle Bell, John Richard von Sturmer i Rodney Needham, Boston, MA, 1969., str. 32.
- 16 Rose, "Uvod", str. 45.
- 17 Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", u: *Feminine Sexuality*, str. 86.
- 18 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, IN, 1984., str. 164; njezin navod je iz Ben Brewster, Stephen Heath i Colin MacCabe, "Komentar", *Screen*, 16, 1975., 83-90.

- 19 Juliet Flower MacCannell, *Figuring Lacan: Criticism and the Cultural Unconscious*, Lincoln, NE, 1986., 19.
- 20 Rose, "Introduction", 56.
- 21 Jacques Lacan, "Alienation", u: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, 1981., 204. (usp. hrv. prijevod Mirjane Vujanić Lednicki *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986.).
- 22 De Lauretis, *Alice Doesn't*, 180-1.
- 23 Ibid., 172.
- 24 Ann Rosalind Jones, "Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine", u: *Making the Difference, Feminine Literary Criticism*, ur. Gayle Green i Coppélia Kahn, New York, 1985., 106.
- 25 Vidi primjerice Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, NY, 1985.; This Sex which Is Not One, Ithaca, NY, 1985.; te Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", u: *New French Feminisms*, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron, Amherst, NA, 1980., 245-64.
- 26 Monique Wittg, "One is Not Born a Woman", *Feminist Issues*, 1:2, 1981., 50-1.
- 27 Komentar Constance Penley i reakcija Petera Gidala izvučeni su iz eseja "Difference" Stephena Heatha, *Screen*, 19, 1978., 97; komentar Stephena Heatha iz istoga je eseja, 97-8.
- 28 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, CA, 1978.
- 29 Vidi pregled Jaya R. Greenberga i Stephena A. Mitchella, *Object Relations in Psychoanalytic Theory*, Cambridge, 1983., kao i rad Margaret Mahler, *On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Individuation*, London, 1969., te D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, London, 1971. (usp. hrv. prijevod Tamare Tomic, *Igra i stvarnost*, Zagreb: Prosvjeta, 2004.).
- 30 Heath, "Difference", 92.
- 31 Ibid., 96-97.
- 32 Constance Penley, "'A Certain Refusal of Difference'. Feminism and Film Theory", u: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ur. Brian Wallis, New York, 1984., 387.
- 33 Jacqueline Rose, *Sexuality and the Field of Vision*, 209.
- 34 Ibid., 210.
- 35 Julia Kristeva, "Women's Time", *Signs* 7, 1981., 33.
- 36 Julia Kristeva, "Interview with Xavière Gauthier, Tel Quel", 58, 1974., 98-102, ponovno objavljeno u: *New French Feminisms*, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron, Amherst, NA, 1980., 166.
- 37 Shoshana Felman, "Rereading Femininity", *Yale French Studies*, 62, 1981., 42.
- 38 Vidi Kristevin članak "Modern Theatre Does Not Take (a) Place", naveden u bilješci, kao i u intervjuu s Gauthier, iz bilješke 36, u kojem, na str. 167, identificira "moment ruptures i negativiteta koji uvjetuje i podloga je novini svake 'feminine' prakse" te dodaje: "Nema nijednog 'Ja' koje bi preuzeo tu 'ženskost', a da ona ipak nije manje operativna, kad odbacuje sve što je svršeno i što osigurava život pojma u (seksualnom) zadovoljstvu."
- 39 Josette Féral, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, 25, 1982., 170-84.
- 40 Vidi Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2.
- 41 Féral, "Performance and Theatricality", 177-8.
- 42 Ibid., 178.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid., 176.
- 45 Ibid., 178.
- 46 Jacques Derrida, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", u: *Writing and Difference*, prev. Alan Bass, Chicago, 1978., 249.
- 47 Herbert Blau, "Universals of Performance; or Amortising Play", *Sub-Stance*, 37-8, 1983., 148.
- 48 Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", u: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ur. Brian Wallis, New York, 1984., 253.
- 49 Hélène Cixous, "Sorties", u: *New French Feminisms*, 96.
- 50 Peggy Kamuf, "Writing like a Woman", u: *Women and Language in Literature and Society*, ur. S. MacConnell-Ginet et al., New York, 1980., 298.
- 51 Mária Minich Brewer, "Performing Theory", *Theatre Journal*, 37, 1985., 16.
- 52 Jacques Lacan, "Anamorphosis", u: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, prev. Alan Sheridan, New York, 1981., 84. (Usp. hrv. prijevod Mirjane Vujanić Lednicki *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986.).
- 53 X. Adouard, "Questions and Answers", nakon Lacanova "The Split Between the Eye and the Gaze", u: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, 1981, 77. (Usp. hrv. prijevod Mirjane Vujanić Lednicki *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986.).
- 54 Sigmund Freud, *Autobiography*, prev. James Strachey, New York, 1935., 47, prvo objavljeno kao "An Autobiographical Study" 1927.
- 55 Lacan, "The Split Between the Eye and the Gaze", 78.
- 56 Muriel Rukeyser, "Myth", u: *The Collected Poems*, New York, 1978., 498.