

ROD I DRAMSKI DISKURZ

PREMIERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBLJETNICE

AKTUALNOST

NOVI

HISTRIONI

MEDJI

TEORIJA

NOVI PREVEDBI

NOVE KNJIGE

DRAME

Uvodna bilješka

Knjiga britanske profesorice lingvistike i književnosti Vimala Herman *Dramski diskurz: dijalog kao interakcija u drami* (1995.), iz koje donosimo prijevod posljednjeg odjeljka poglavlja "Rod i jezik", dramskome dijalogu pristupa kao specifičnom području interesa teorije diskursa, hibridnog polja u kojemu se stječu silnice raznorodne disciplinarne provenijencije, primjerice etnografija, etnometodologija, sociolingvistika, konverzacijska analiza, teorija govornih činova i pragmatika diskurza. Premda, dakle, nije riječ o knjizi u cijelosti posvećenoj feminističkoj teoriji drame i kazališta, upravo će naglasak na jezičnoj djelatnosti kao društvenome djelovanju, uvjetovanome ne samo neposrednom situacijom iskazivanja nego i širim povijesnim kontekstom raspodjele društvene moći, autoricu na poslijetku dovesti i do problematike rodne obilježenosti jezičnih razmjena, a slijedom pionirskoga rada Robin Lakoff (*Jezik i ženino mjesto*, 1975.) te u skladu s kasnijim srodnim teorijskim doprinosima Deborah Tannen (*Rod i diskurz*, 1996.), mjestimice poduprtim upravo ilustracijama izlučenima iz kondenzirane sfere dramskoga dijaloga. Postupak Vimala Herman, međutim, do zaključaka dolazi usporednim i ujedno inverznim putem: umjesto da ulomci dramskih djela posluže kao primjer za nejednakost što je žene uvriježeno trpe u pogledu udjela u dijalogu – dakle u pogledu zau-

zeća "podija" (eng. "floor") preuzeća ("turn") i održanja prava na riječ, izbora riječi, diktata tona i teme ili pak prekida, nedovršenih dionica, dijaloških ustupaka i uzamaka – teoretičarka će se usredotočiti isključivo na analizu dramskih replika, dakako, kao tvorca zamišljene scenske interakcije. Pritom će nastojati skrenuti pozornost na to u kojoj mjeri se ta interakcija odvija pod okolnostima što ih oblikuju prešutne društveno-kulturne pretpostavke o doličnom i nedoličnom ženskom i muškom jezičnom ophođenju, statusnom mjestu s kojeg se govori i dodijeljenoj ovlasti, ali i u kojoj je mjeri dramski dijalog i sam kadar povratno raditi u smjeru održanja ili pak mogućeg bijega od te jezične poslušnosti neupitnim prizivima ideološkog "aparata".

Lada Čale Feldman

U područjima u kojima se konstruiraju, komercijaliziraju i distribuiraju prikazi [*representations*] ženske spolnosti i slike ženâ, također se istražuju feministički interesi vezani uz proizvodnju "žene" kao kulturalnog znaka – u "visokim" umjetnostima kao što su književnost i drama, u visokoprestiznim sferama obrazovanja ili u popularnim domenama kao što su ljubavna proza, reklamiranje, film, televizija i slično. Sa stajališta ove studije 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; kao što funkcioniraju unutar ograničenâ interakcije uživo, oni funkcioniraju i kao kulturalni signali. Ponašanja se mijenjaju u skladu s razvojem situacijâ tijekom komada. Situacije se projiciraju, ali su i proizvodi ponašanjâ unutar njih. Stvarnosni učinci što ih one generiraju višestruko su sputani različitim parametrima diskurza i procedura zaključivanja.

U obama rodnim modelima, onom utemeljenom na manjku i onom utemeljenom na razlici, bilo je jasno da varijable konteksta kao što su spolni sastav sudionikâ interakcije – dva spola ili jedan spol – i prostorno-vremenski okvir – institucijski (javni) ili neinstitutcijski (privatni, kućni) – utječu na to kako će se rodno obilježene interakcije voditi i razumijevati. "Uloge" – i diskurzivne uloge govornika-slušaoaca, i društvene uloge sudionikâ interakcije – također imaju utjecaja zato što oprimiraju nejednakost moći. Stilovi interakcije se razlikuju: kako bi se uzajamno prilagodile i jedna drugu opunomoćile putem govora, a ne dominacije, žene se služe međuljudskim terenima interakcije. Stoga se u interakciji govorni repertoari pokreću na različite načine i u različite svrhe. Razvidne su strategije koje su sklonije jednome spolu, no govorni modusi koji preferiraju jedan spol mogu postati modusima koji u raznospolnom govoru spol nameću, što se duguje troškovima koje društvo za sebe izvlači kada su u pitanju rod i kulturalna stabilnost. Kada se dug rodu plaća u tim kategorijama, često posljeduje potiskivanjem i negativnim ocjenama ženskog govora kao govora "bez moći".

U mnemotehničkoj tablici Della Hymesa¹ rodno obilježene razlike su očigledne. Prostorno-vremenski kontekst može biti rodno obilježen, ali će uloge sudionikâ

povezane s društvenom moći ublažiti predodžbe o sveukupnoj prikraćenosti. Rodno obilježeni identiteti također su u isti mah društveno i rasno stratificirani, pa ženske likove susrećemo u različitim ulogama – sestra, žena, prijateljica, sluškinja, gospodarica, majka, kolegica, strankinja, susjeda, stručnjakinja, klijentica, putnica itd. – i te se uloge mogu razmjenjivati s različitim sudionicima u interakciji. Postoje teškoće u rodno obilježenim uvjetima za ostvarivanje ciljeva, budući da vlast nad resursima interakcije obično prisvajaju muškarci. "Ključevi" se razlikuju, pri čemu se žene prototipski svrstavaju na "emocionalni", a ne "racionalni" ili izvršni stupanj spektra; instrumenti se također razlikuju, s time da za alternativama govoru – ritualiziranim pjesmama, raznim oblicima pojanja itd. – posežu žene, a i govorni žanrovi kao što su trač ili priče o sebi mogu biti rodno obilježeni, budući da se tipski povezuju s jednim ili drugim spolom. Govorne norme, kao univerzalije neke kulture, u raznospolnim kontekstima u najvećem broju slučajeva idu u prilog muškarcu.

Iz kulturalnoga konteksta dolaze i općenitije smjernice u odnosu na spolnost i ženskost koje neizbježno utječu na pitanja rodnog ponašanja, moći i sigurnosti i u samoprocjenjivanju, i u procjenjivanju ženskosti i muškosti u interakcijama. Rasna i kulturalna iščitavanja toga dvoga i njihovih odnosa također variraju. Čak i kada postoje različiti diskurzi jastva i subjektiviteta koji sâm pojam postavljaju kao podijeljen ili diversificiran, jastvo, kao predmet društvene odgovornosti, također se mora uzeti u obzir, a to osnažuje odgovornost (odraslog) subjekta za postupke i riječi – bez obzira na njihovu razdvojenost u teoriji – kao pripadne njoj ili njemu. Ipak, odgovornost za pitanja spola i ponašanja prenosi se na muškarca i ženu različito, no različitost moći može se duž ôsi kakve su rasa, boja kože ili klasa prenositi nejednako, što se ne mora uvijek precizno i jednakomjerno poklapati s podjelom po spolu.

Interpretacija uglavnom ovisi o kulturalnim pretpostavkama o ženskom ponašanju. Ali konstrukcija roda također ovisi o osobitim zaključcima i procjenama ženskog ponašanja u situacijama u kojima se tatjeću dramski likovi. Nijedan lik ne stiže na pozornicu ili na stranicu bez početnih signala koji navode na pretpostavke. Oni mogu biti šturi ili potpuni, što ovisi o opisima koji

se daju putem imena, tipa ili pak uloge u popisu dramatis personae na stranici, ili putem njihove spolno određene i odjevene, neodjevene, kostimirane ili preodjevene pojave na pozornici. Postavljene pretpostavke mogu se ismijati ili produbiti u svemu što nakon toga slijedi.

Dramski prikazi / predstavljanja, kao i reprezentacije općenito, proizvedeni su i sintetički, ali ih moraju ovjeriti drugi, često unutar ograničenja što ih nalažu ideološke nadzadanosti neke kulture. Vrlo je lako pobrkati prikaz i zbilju ili ono na što se prikaz poziva, i smatrati ih jednim te istim. U reprezentaciji kakva je realizam, čin koji zastupa može se pobrkati sa činom koji odražava svijet neke zbilje, a prikazi / reprezentacije u književnosti mogu se pogrešno smatrati "istinom" o ženama kakva je proživljena u "zbijskom" svijetu. Pitanje prikaza / predstavljanja / reprezentacije također je povezano s pojmovima diskurzivnih formacija, ideologije itd., gdje je teško prihvatiti jednostavne odnose podudarnosti i prozirnosti. I, kao što primjećuje Turner², ti odnosi moraju vršiti metadruštvene funkcije.

Međutim, prikaz / predstavljanje / reprezentacija gradi se na odnosu koji se uspostavlja između nečega i nečega drugoga. Poveznice su uistinu mnogobrojne, što jasno pokazuje leksički izvor (engleskog) jezika, odnosno vokabular kojim se taj pojam izražava. Stoga reprezentacijski odnosi mogu biti odnosi zastupanja ili zamjenjivanja koje podupire neki autoritet, odnosi koji tipiziraju, koji utjelovljuju, koji oponašaju ili personificiraju, ilustriraju, simboliziraju i slično, i koji obuhvaćaju predmete toliko različite kao što su zemljovid, nacrti, policijske fotografije, siluete, otisci prstiju, mimikrija, igrači uloga, insignije, krune, strašila, pape i parlamentarci, kako su navedeni u bilo kojem standardnom tezaurusu. Jednako jasnu sliku pružaju odnosi što ih iskazuju "krivo predstavljanje" [*misrepresentation*] – neiskrenost, pretjeranost, nesličnost, iskrivljenost, nepravda, parodija, fušeraj itd. – pa će se činiti kako postupci "predstavljanja" donose sa sobom ponudu "dobre vjere" u pogledu pravde, ravnoteže, mjere ili istine svojih prezentacija "drugoga" s kojim su konceptualno povezani. Ali, "ponuda" nije što i jamstvo.

Ženske dramske figure su konstrukcije koje se grade putem strateške uporabe jezika, te su reprezentacijski modusi konstrukcije otvoreni propitivanju. Čak se grade iz kontingencijâ što ih mogu sadržavati izvedbe *in situ*. Apstraktna konstitucija roda u diskurzima može se

uprizorivati na mnoštvo načina, budući da ne postoji potpuna podudarnost govora i spolnosti ili govora i moći, ili čak biološki ženskog i neke koncepcije "ženskog", i budući da postoji mnoštvo koncepcijâ ženskog, primjerice identitet i osoba. Rod se ne može iščitati niti iz samo jedne dimenzije analize. Itekako mogu postojati napetosti između različitih dimenzija duž kojih se rod može konstruirati.

Štoviše, u jezičnim istraživanjima ne može se jednako snažno pridržavati binarnog načina konceptualizacije i odnosa označitelj – označeno kao u književnim teorijama, budući da su saussureovska i strukturalistička paradigma ustuknule pred postchomskyjevskim paradigma. Teorije prototipa, teorije shemâ i teorija relevantnosti, a da se i ne spominju raznovrsni načini mišljenja koji se ispituju u ovoj knjizi, ne daju prednost kôdu na način ili u mjeri u kojoj mu ju uglavnom daju strukturalistička i poststrukturalistička teorija. Čini se kako su potonje još uvijek unutar iste strukturalističke problematike, čak i kada joj se suprotstavljaju. Do početnih pretpostavki za interpretaciju u bilo kojem kontekstu dolazi se unutar toga konteksta. Ali mogući raspon pretpostavki o određenom događaju, djelatnosti ili ponašanju može biti golem, čak protuslovan. Pretpostavke se mogu izvoditi iz neposredne situacije ili iz sjećanja, no mogu biti otvorene ideološkom i kulturalnom utjecaju. Ni put zaključivanja nije zadan. Značenje i interpretacija u daleko su većoj mjeri pitanja kontingencije i konstrukcije nego što je to iscrtavanje analitičkih kategorija ili atributâ proizvedenih o biološkoj ženi u nekom teorijskom diskurzu. Krajnja je posljedica da se koncepciji "ženskog" (čak kao univerzalije) ospori bilo kakva djelatna ovlast u stvarima koje se tiču nje i da se zatvore sve mogućnosti otpora zadanom poretku ili promjeni (Judith Butler 1990). Status biološke žene u interakciji je status rodno obilježene sudionice; putem teorije relevantnosti ona će figurirati kao subjekt koji se pokazuje ili očituje u samoprikazivanjima. "Ženskost", "spolnost" i drugi aspekti "roda" mogli bi se u interakciji uživo postići putem vizualnih i akustičkih kanala jednako kao u jezičnoj interakciji. U pogledu svega ostalog na djelu su pretpostavke i zaključci o aspektima samoprikazivanja subjekta u kontekstu interakcije koja se provodi unutar rizikâ komunikacije i razumijevanja, a te pretpostavke i zaključke konstruiraju oni koji reaguju ili promatraju.

Ni odnos između društvenog i jezičnog ustroja stvâri

PREMIJERE

POSTRETI

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBILJEŽICE

AKTUALNOSTI

VOX

HISTORIJE

MEDIJ

TEORIJA

NOVI PRIJEVODI

NOVE KNJIGE

DRAME

i jezika nije u svakom primjeru dokraja podudaran. Jezik ima vlastite procese i moduse postojanja. Jednako tako i društveni sustavi. Ideologije o muškom i ženskom i asimetriji moći kao živi odnosi među spolovima u nekom društvu, neprestano se na različite načine proizvode i reproduciraju u kontekstima kao oblici djelovanja. U svojoj studiji o suđenjima za silovanje (1993) Gregory M. Matoesian analizira načine na koje patrijarhalna moć ulazi kao patrijarhalno i društveno u institucijski kontekst sudskog procesa i osvaja kontingencije govorenja. U sudnici nisu ni govorenje ni kontekst isprva obilježeni rodom, ali takvima postaju kad se žene nađu upletene u prizorište sudnice, u tamošnja djelovanja i transakcije.

Struktura preuzimanja riječi – sustav dolaženja na red – u sudnicama je unaprijed zadana i sudionicima je preuzimanje riječi unaprijed određeno, dakle prilike za govorenje podijeljene su asimetrično. Sam raspored pokazuje otprije postojeća, razlikovna prava koja strukturiraju govorenje u sudnici i reproduciraju asimetrije sustava moći kakve postoje u društvu. Izbor diskurza i, posljedično, zadobivanje moći kojom će usmjeravati tijek govorenja pripada zastupniku obrane. Korištenje selektivnih kategorizacija kako bi se onome što se događa dalo stvaran sadržaj – referencijalnih sredstava, sredstava ispitivanja itd.- raspodijeljeno je nejednako. Često se, u suđenjima za silovanje, ta sredstva koriste kako bi se utišala drugačija iščitavanja čina silovanja, osobito ona sa stajališta žene kao žrtve. Branitelj se redovito služi proceduralnim protokolima kako bi promaknuo jedno viđenje, obično muško, događaja o kojem je riječ.

Pokreću se različite strategije. Od žrtve se zahtijeva sve više i više provjerljivosti svakog iskaza o silovanju; svrhovito postavljena pitanja ograničavaju njezine odgovore na "da" ili "ne". Sredstva poput "pjesničkog" ili retoričkog strukturiranja niza pitanja s "udarnom" poantom koriste se kako bi ženu navela da postupno i uspješno potkopa vlastitu verziju događaja. Otpor što ga ona tomu pruža u obliku ispravljanja ili objašnjavanja iskaza biva brzo ugušen, budući da je branitelj taj koji ravna tijekom interakcije.

Štoviše, tehničari i *kulturalnoj* logici zaključivanja koje se primjenjuju u ispitivanju namjera je proizvesti zaključak o krivnji žene – žrtve, koji snažno zaziva normative, muške pretpostavke o tome kako bi se žene *morale* ponašati, a ovo potonje u cijelosti je patrijarhalno. Stoga pitanja o tome kako je žrtva susrela muškarca,

zna li njegovo prezime, kako je i zašto ušla u automobil, nije li se s njim prije toga dobro zabavljala i slična, smjeraju ugraditi u postupak one pretpostavke koje će nju odrediti kao onu koja je sama tražila ili poticala silovanje, koje se i samo podvrgava postupku prekategori-ziranja, preimenovanja, u "normalan spolni odnos".

Tako se struktura opterećena moći i metode sudnice koriste eda bi se muško nasilje učinilo normalnim, i to ravnajući interakcijom u smjeru zaključaka prema kojima je žena odgovorna za povrede koje je zadobila, te također, s obzirom na kontekst, u smjeru dekriminalizacije čina silovanja time što se on istodobno kategorizira kao "normalan" čin. Bitka se vodi oko značenja, tj. oko toga da jedna kategorizacija i imenovanje događaja prevlada nad drugim. Kohezivna priroda upotrijebljenih govornih sredstava, vlast nad govorenjem i smjer u kojem se ono vodi unutar odsječaka zbivanja u sudnici, *proizvode* strukture značenja kojima se ima tumačiti sadržaj (u smislu što sve on "znači" ili označuje), a one radikalno iskrivljuju ženinu verziju događaja i značenje što ga on ima za nju. Stoga tvarni sadržaj, s obzirom na sve što je izrečeno u sudnici za odvijanja postupka putem strukturâ govorenja, zapravo osvajaju i prožimaju muška moć, muške pretpostavke, muška opravdanja, premda se ona nijedanput nisu kao takva spomenula niti *tako nazvala*.

Kao i Sylvia Walby, Gregory M. Matoesian zagovara "modularni" opis društvene strukture u kojem se struktura ne vidi kao homogena ili jednobrazna "cjelina", nego kao kompozicija različitih pod-sustava od kojih svaki ima različit skup praksi i svojstava, ali i sposobnost stupanja u interakciju s drugim pod-sustavima. Specifični postupci i problemi koje stvara modularni program kakav je inicirao Jerry A. Fodor u radu *Modularnost uma*³/ još se uvijek ispituju, a prenošenje Fodorovih uvida na društvene module zahtijeva daljnje istraživanje i tumačenje. Pretpostavimo li, na trenutak, da je ideja modularnosti vrijedna kao sredstvo za tumačenje pitanja kulture, dominacija nema jedinstven izvor niti jedinstven skup praksi, pa prakse ili osobine pod-sustava mogu stupati u međuodnose. Prakse rasne ili klasne dominacije mogu se u nekim aspektima prilično razlikovati od spolnih praksi. A prakse u modulu rase – za razliku od klase, njezinih shemâ i pretpostavki – tek se moraju dokraja razotkriti u kontekstu Zapada, budući da u javnom i privatnom kontekstu već postoje.

Sudnica je ugrađena u modul prava i ima vlastite procedure i diskurzivne prakse koje ne ovise o spolnosti, ali, kao patrijarhalni pod-sustav, pravni procesi i diskurzivne prakse stupaju u interakciju s modulima kao što su nasilje i spolnost te se oslanjaju na patrijarhalne ideologije. Ne samo što se sudionicima u sudnici nameću krute disciplinske prakse, nego se epistemologije i ontologije koje se *proizvode, in situ*, kao posljedica praksi *diskursa* u tom kontekstu, postavljaju kao istina i samo istina u konkretnom sudskom slučaju.

Iz gornje je rasprave razvidno da se konstitucija roda mijenja prema mijenama konteksta, budući da vrsta prakse te oblici ponašanja i odgovornosti što se izvlače iz ženâ nisu u svakoj situaciji jednoobrazni samo na temelju biološkog spola ili odnosa prema nekom apstraktnom pojmu ženskog ili čak u odnosu prema danom "mjestu" u otprije zadanoj društvenoj strukturi. Kako primjećuje Matoesian, nisu djelatne ni strukture, ni pojmovi, ni otprije zadana mjesta u postojećim strukturama. Djelatni su pripadnici društva⁴. Prema Matoesianu, "slika" društvene strukture koja je proistekla iz Durkheimovih "društvenih činjenica" u kojima su društveni agensi u strukturnom smislu već smješteni i postavljeni u sustave odnosâ, dakle ta je "slika" redukcionistička, budući da je društvena struktura takva da kronološki prethodi akciji i na nju neovisno djeluje, pa se stoga "djelovanje tretira kao epifenomenalni, konceptualni prežitak koji se u različitim stupnjevima rastvara u strukturu"⁵.

Umjesto toga, predlaže se dvosmjernan put "uzajamnosti i istodobne elaboracije" između strukture i praksi, strukture i djelovanja, na liniji suvremenih razmišljanja u studijima diskurza, tako da sama struktura postaje djelatna, pri čemu događanje strukturno-društvenih odnosa potiču njihovi sudionici, i oni ih interpretiraju, i postavljaju na mjesto, i neprekidno reproduciraju u svakodnevnom praksama i kontekstima. Produkciju i reprodukciju društvenih odnosa proizvode članovi jedni za druge i jedan s drugim kao procese u vremenu koji su otvoreni interpretaciji putem *izvedbe* znanja kao "praktične svijesti", a ne samo kao apstraktnog, analitičkog pojma ili isključivo determiniranosti.

S obzirom na rod, postavlja se pitanje kako se potiče događanje "ženâ", da tako kažemo, kako se oživotvoruju specifični oblici roda unutar pozicioniranih, interakcijskih izvedbi i u odnosu na moduse "ovjeravanja"

na koje se oslanjaju interpretacije, strategije moći, "normalizirajuće" i normativizirajuće zaključenosti i kategorije koje se koriste eda bi se one, žene, na specifičan način dogodile. Baš zato što između reprezentacije i zbilje na koju se ona poziva ne postoji odnos potpune podudarnosti, potrebni su okviri aktivnosti, pretpostavke i ključci koji će takve reprezentacije prevesti u sintetički proizvedene "zbilje". S pragmatičnog stajališta, značenje i interpretacija grade se na pretpostavkama i razvijaju također s obzirom na njih. Ne kodiraju se nužno u "izričaj" ili tobožnje stimulanse, niti se u njima iscrpljuju. Stoga je moguće pri konstruiranju značenjâ i interpretacijâ čitati u skladu "s" normativnim tijekom i uz pomoć normativnih zaključaka, ili čitati "protiv" takva tijeka tako da se pretpostavke i putovi zaključivanja na odgovarajući način mijenjaju ili tako da se to dvoje pomiješa. Mogućnost izbora postoji, no društvene, ideološke i patrijarhalne pretpostavke što su poslužile kao oslonac igranju ključnu ulogu u konstruiranju "žene" o kojoj je riječ.

Različiti skupovi pravila i postupaka koje smo analizirali u prethodnim poglavljima relevantni su za analizu roda u interakcijskom diskurzu. Ispitat ćemo dva specifična i suprotna primjera iz Shakespearea, koji su u ekonomskom, političkom i kulturalnom smislu tipični za moćnu produkciju na Zapadu. Ofelija iz *Hamleta* može se smatrati pogodnom kandidatkinjom za primjer "pasiveg" ili "nemoćnog" tipa, pa se mogu analizirati strategije koje ju čine takvom. Goneril iz *Kralja Leara* oprimjeruje rod u "moćnom" modusu.

Situacijski konteksti u koje je upisana Ofelija, prije ludila, uglavnom su obiteljski, smješteni u domu ili se ona zajedno s obitelji nalazi na javnom mjestu, dvoru, gdje se izvodi kazalište u kazalištu. Sva "mjesta" govora su interijeri. U elizabetansko doba, posezanje za "modulom" obitelji iz društvene strukture i s njom povezanih shemâ ili skupina znanja i pretpostavki o "obitelji" prizvalo bi i asimetrije koje su s obzirom na rod, dob i bračni status ugrađene u patrijarhalnu obitelj i koje diskurzivni izvori teže postvariti. Uloge što ih Ofelija mora odigrati prema glavnim muškarcima u interakciji sa sobom uloge su Laertove sestre, Polonijeve kćeri i moguće Hamletove nevjeste. U odnosu prema Kralju i Kraljici ne postoji njen navlastit status, nego nju definiraju muškarci u njezinoj obitelji ili povezanost s Hamletom. Sve njene društvene uloge, uvelike podređene muškarcu, još više pojačava činjenica to što je mlada i neudana.

Ofelija se prvi put pojavljuje (I, iii) u obiteljskoj ulozi, kao sestra, u svojem domu prije Laertova odlaska na nastavak studija. Upotrijebljene interakcijske strategije konstruiraju uloge brat – sestra, koje se upriporuju putem govora. S obzirom na asimetriju u ulogama, interakcijski stilovi su tipični, rodnom nametnuti stilovi kakve opisuju studiji roda. Laert rabi “muške” strategije, preuzima vodstvo, započinje teme i njima vlada, u zapovjednom modusu daje netražene savjete, dugim replikama vodi glavnu riječ i ne obraća nimalo recipročne pozornosti onome što njegova sestra ima reći. Ofelija se pak općenito ponaša kao uzoran “ženski” sudionik, osobito zato što mora nositi teret dobrohotnog slušanja. Za razliku od brata, služi se kratkim replikama i nimalo joj nije do preuzimanja riječi. Tek na kraju interakcije, replikom duljom od dotadašnjih i vodeći računa o sugovorniku, uzvraća Laertu savjetom neka se u vlastitom životu pridržava onoga što savjetuje njoj, no najprije repliku ublažava obećanjem kako će njegov savjet primiti k srcu i slijediti ga u cijelosti. Na drugim mjestima, kada se koristi pitanjima kao indirektnom strategijom kojom će iznijeti vlastite tvrdnje, kao oblikom otpora, nju nitko ne čuje.

Preplitanje tih osnovnih strategija tijekom razmjene replikâ u interakciji, pokazuje da Ofelijin podređeni status nije tek “čist” i izravan odraz rodnog identiteta ni jednostrano ili jednoobrazno konstruirani kulturalni izraz spola, nego je on aktivno proizveden – proizveden iznutra – prema uvjetima interakcije. Kad igra ulogu sestre, Ofelija se Laertu često opire i protivi, no preko njezinih se prava u interakciji prelazi. Nije ona “utišana” i podređena zato što ne može govoriti ili vladati jezikom, nego zato što je nitko ne sluša i što nema jednaka *interakcijska* prava. Ono što ona nastoji izraziti uporabama govora, Laert ignorira i nekažnjeno zaobilazi.

Laert se ne bavi vlastitim životom nego njezinim, osobito njenom spolnošću. On govori kao “stručnjak” za muške stvari pa i njezin odnos s Hamletom kategorizira u muškim pojmovima, odajući “istinu” Hamletovih namjera prema njoj: radi svoje trenutačne zabave poigrat će se njezinim osjećajima. Na takvo uredovanje u njenim osobnim stvarima Ofelija odgovara pitanjem: “Samo to?”⁶, a ne nekim potvrdnim oblikom, umirivanjem ili čak izrazom olakšanja. Zapravo, od tri njezina odgovora u toj epizodi, dva su pitanja od kojih nijedno ne traži obavijest. Prvi odgovor, kojim uzvraća na Laertov nalog

neka ostane s njim u vezi (“Zar u to sumnjate?”), izražava podršku sugovorniku i neizravnu potvrdu izvjesnosti u smislu “Kako možeš sumnjati / Nemoj sumnjati”. Ono njeno neizravno “Samo to?” drugačijeg je ranga, budući da se generiraju implikatori *neslaganja* s Laertovim gledištem te su, slijedom Bacha i Harnisha (1979), prožeti ilokucijskim stavom nevjerice – koja, protumačena u smislu “Je li to sve što misliš?” ili “Zar doista misliš da tu nema baš ničeg više?”, čak može biti ironična. Laert se ne upušta u “poimanje” njenih implikatorâ: naprosto iznova utvrđuje vlastitu poziciju (“Mislite da nije više”), pa njezinu neslaganju kao gledištu nema interakcijskog života te ono biva uronjeno u šutnju.

Sljedeća Laertova replika veoma je duga, s mnoštvom direktivâ u smislu što ona ima vjerovati, što Hamlet “uistinu” smjera, čega se mora bojati – gubitka nevinosti, ukratko. Teret slušanja što ga ima podnijeti Ofelija na nju je natovaren bez uvoda, isprike ili ublaženja. A Ofelija odgovara kao slušalac spreman na suradnju, i opet vodeći računa o sugovorniku: “Pohranit ću smisao te pouke / Kao čuvara srca svog.” No kad napokon preuzme riječ, čvrsto je drži i svoju repliku završava nadahnutom protulekcijom, protudirektivom u zapovjednom ključu (“Ne činite [...]”), a stil govora, složeni sintaktički oblik koji odgovara njegovu, primiče se izravnije potvrdnom modusu; da bi rekla što misli, oslanja se na svjetovne i poetske poredbe i metafore, odmjerene aliteracije, leksičke i semantičke kontraste.

– No, dragi brate,
Ne činite ko mnogi rdav pastir, koji
Ukazuje strm i trnovit put u nebo,
A sam, kao lakomislen i nadut bludnik,
Korača cvjetnom stazom ubava užitka
Ne mareć za svoj svijet.
(I, iii, 46 – 51)

Laert sada, kad se radi o *njevovoj* spolnosti, prvi put odgovara *jednom* rečenicom, što je u radikalnoj suprotnosti s količinom vremena što ga je utrošio govoreći o *njenoj* spolnosti. Ali i opet ne nudi interakcijski prostor, budući da smisao njezina govora otpisuje kao irelevantan što se tiče njega: “O, ne brinite za me.” (I, iii, 52)

Kako bi nju umanjila, u tom se prizoru slično rabe i druga diskurzivna sredstva. S Ofelijom se prvi put upoznajemo u sekvenci oprostaja, kada čin rastanka obavlja Laert u prvoj izgovorenoj rečenici: “Moje su stvari ukrucane na brod. Zbogom.” Ostatak interakcije zapravo

pripada odjeljku "nezavršenog posla", koji se uprizoruje njegovom replikom a koji pravila nizanja sekvenci dopuštaju u zaključku razgovora. Sljedeći Laertov stih započinje s "I, sestro, [...]", što nju i njena posla prenosi u status onog što naknadno pada na pamet. Glavni posao koji se obavlja izvan pozornice muški je posao, a taj se tiče Laerta.

Štoviše, Ofelija je metaforički, a možda i doslovno, smještena na prag između dvaju prostora, dvaju svjetova: unutrašnjeg, svijeta kućnih dužnosti i doma koji su njena domena i njena tamnica, i vanjskog, svijeta studija, putovanja, novih poznanstava, seksualne slobode, rada, pustolovine i dokolice, svijeta koji je dostupan Laertu, a ne njoj. Taj prag može slobodno prekoračiti tek kad zapadne u ludilo: tada nekažnjeno i bez pratnje može kročiti u vanjski svijet ili lutati kamo god želi, po unutrašnjem ili vanjskom prostoru, ili zbijati masne šale i pričati o zabranjenim temama. Nakon što poludi, također može prekidati Gertrudu i dugo govoriti kada god poželi, nastavljati sa svojim temama i oglušivati se na one koje zapodijevaju drugi, i prelaziti preko njih, što je obrat, nalik slici u zrcalu, njezina ponašanja u međuodnosu s Laertom.

Mrežu društvenih mogućnosti koje se za nju otvaraju tijekom igre pojačava ograničeni reprezentacijski modus. Nikakva mnogovrsnost nije moguća, ako se "mnogovrsnost" ovdje prilagođeno definira kao veze izvan onih neposrednih, obiteljskih. Čak su i one jednoznačno određene. Na različitim stupnjevima formalnosti očigledni su obiteljski odnosi i veze s kraljevskom obitelji, u njoj su dodijeljene uloge slabih – sestra i kći. Tek kada poludi, može im pristupati na vlastiti način. Nema niko-ga kome bi se povjerala, nikakvu prijateljicu jednaka statusa, niti je povezana s drugim ženama u ulozi majke ili sestre: samo svijet muškaraca koji su slijepi i gluhi za njezine brige. To je, doista, u suprotnosti s Gertrudom, koja je u jednoj javnoj ulozi supruge, majka i kraljica, a preuzima i poluformalne uloge prema drugima kao dio "posla" kraljice ili kao supruge i majka. Gertrudi su dostupni konteksti i odnosi mnogovrsne naravi. Polonije se doima kao nešto više od dvorjanina i podanika i također kao svojevrsan obiteljski intimus, dovoljno blizak kraljičinoj obitelji te mu je dopušteno da se sakrije iza zastora u njezinoj spavaonici kako bi slušao njen razgovor sa sinom. Rosencrantz i Guildenstern također imaju dvojne uloge – kao Hamletovi kolege studenti, ali i Klau-

dijevi te donekle i Gertrudini uhode i izaslanici. Kraljica, za razliku od Ofelije, ima pristup u cjelokupan život dvora i poslove kraljevstva.

Ostale govorne prilike u kojima Ofelija nastupa kao sudionica interakcije su ona s Polonijem, s Polonijem i Kraljem i s Hamletom. Stil interakcije s ocem slijedi tijek koji je već viđen s Laertom. Polonije na sličan način tematizira njenu spolnost te njezin odnos s Hamletom pretvara u svoju stvar i svoju temu. Ali njegovim strategijama mnogo više vlada moć; ulogu "oca" igra autokratski i često bezobzirno. Dok su Laertovo prisvajanje Ofelijinih osjećaja i spolnosti karakterizirali, čak u zapovjednom modusu, govorni činovi kakvi su upozorenje i savjet, Polonijev govorni stil obilježuju naredbe i zabrane, stalno poricanje njezinih prijedloga i neuvažavanje te iskazivanje nevjerice prema onome što ona ima reći. To Ofeliji ostavlja malo mogućnosti da izabere način kojim će voditi svoj emotivni život, koji više i nije njezin.

Dok ispituje Ofeliju, Polonije je vrlo nametljiv: sve otvorenije ne uvažava njezino mišljenje i sve se prezirnije odnosi prema njezinu gledanju na Hamleta i na vlastita posla. Njegova je strategija ponavljanje i negativno konotirano komentiranje njezinih riječi. Tako se interakcijska pozornost, kad je i zadobije, preusmjerava protiv nje. Njezinu razmišljanju i procjenjivanju odnosa s Hamletom ne posvećuje se daljnja razrada, niti se uzima ozbiljno.

OFELIJA Moj gospodaru, u posljednje mi je vrijeme Pokazao mnoge znake ljubavi.

POLONIJE Ljubavi! Zborite ko mlad i zelen stvor... Vi u te "znake" njegove još vjerujete? (I, iii, 99 – 103)

Polonijeva igra bagatelizirnja tih "znakâ" nastavlja se u narednoj replici. A poslije izbija sljedeće:

OFELIJA Moj gospodaru, časno me je ljubavljtu Salijetao –

POLONIJE Kakvo salijetanje; idite, molim vas.

OFELIJA I lijep je izgled dao svojim riječima Sa svim najsvetijim nebeskim zavjetima.

POLONIJE Da, u te zamke hvataju se šljuke. (I, iii, 110 – 115)

Ofelija se opire: najprije tako što rabi tankočutne strategije neizravnosti, a potom tako što ne odustaje od svoga stava, ne osvrće se na Polonijevu repliku i način na koji on gleda na nju i Hamleta, nego svoj stav osna-

PREMIJERE
PORTRET
FESTIVAL
RAZGOVOR S
POLONIJEM
GOBLJETNICE
AKTUALNOSTI
VOJK
HISTORIJE
TEORIJA
NOVI POKRETI
NOVE KULT
DRAME

žuje i na taj mu se način suprotstavlja. Ali, njezina replika ne dobiva podršku, niti se čuje. Polonije ocrnjuje, eksplicitno potkopava njezino gledanje i ruga se njenim uvjerenjima u dugoj replici koja nju ušutkuje time što joj priječi da opet preuzme riječ. Umjesto da odgovori na intencionalnost izloženu u njezinu govoru, na vjerovanja i izražene stavove prema vlastitu životu i voljenom čovjeku, Polonije se, kao i Laert, ponaša kao da ona nije sposobna za sve to te priziva i pokazuje patrijarhalnu moć i eksplicitno joj zapovijeda da odsad ne smije ništa imati s Hamletom. Egzogeni uvjeti patrijarhalnog ugovora, kao što je moć oca, endogeno se internaliziraju i realiziraju u njezinu govornom činu eksplicitnim riječima: "Pokorit ću se, gospodaru" – poslušnost se izmamљуje naredbom.

U kasnijem prizoru (III, i), kad biva prisiljena djelovati kao mamac za Hamleta, pojačava se asimetrija između nje i muškaraca. Osporena su joj čak normativna prava kakva daje okvir kanonskog sudionika, budući da je umetnut jedan drugi koji podrazumijeva one koji prisluškuju i koji oblikuje kontekst njena govora. Intencionalnost toga govora nije njezina. Ona iscrtava vlastiti govor kojim će odbiti Hamleta i iznalazi vlastite interakcijske strategije u strašnim kontingencijama govorenja s njim u tom trenutku, no cilj i ishod tih strategija već je propisao patrijarhalni zapovjedni lanac, u kojem je ona na dnu jame u rudniku, da tako kažemo, a u tom vrlo intimnom i ključnom trenutku njezina života u izvršnom su položaju i prisutne, premda nevidljive, osobe Kralja i oca. Pogrdra koju za uzvrat dobiva od Hamleta samo je još dodatak na prekomjerni teret muške moći s kojom se mora nositi, a to i jest jedino što joj se u komadu pruža.

Ona započinje prizor tako što *sama* preuzima inicijativu da otvori i vodi interakciju s Hamletom, u kojoj je nevidljiva muška direktiva i moć tjeraju da provede ono što joj je naređeno. Njezine su strategije jače, nezavisnije. Njezini odgovori na Hamletovo poricanje "darova" čvrsti su i dirljivi, i ona priziva "plemenit um", u renesansi obično muški, kao da je njezin vlastiti, kojemu "[...] dari cijenu gube / Kada darovatelji prestanu da ljube" (III, i, 113 – 114). O odnosu "ljepote" i "kreposti" ona raspravlja koristeći se prethodnom strategijom da kroz pitanja izrazi vlastito mišljenje, no učinak izostaje.

Kako se Hamletovo verbalno nasilje pojačava kroz govor o "samostanu", njegove se replike produžuju sileći je da bude nijema primateljica pogrde. Ona preokreće

ključ i žanr i jednostrano mijenja, barem jednom, prirodu i uvjete samoga govornog čina, odvedeći ga iz interakcijskog govornog modusa čijim pravilima vladaju muškarci u žanr "molitve", te u vrlo osobni i emotivno izražajni ključ koji joj daje slobodu govora pod vlastitim uvjetima. Jednako postupa i poslije, u ludilu, kada se koristi pjesmama. Ona ne uzvraća pogrdom; sučelice još jednom verbalnom napadu na nju i njezinu spolnost, ona "moli".

Poslije Hamletova govora o "samostanu" i upita gdje joj se nalazi otac, na nasilnost u njemu odgovorit će jednom rečenicom: "O, blaga nebesa, pomozite mu." – dok na susljednu pogrdru odgovara: "O, sile nebeske, izliječite ga." Hamlet bombastično upada u dugim replikama, no njezin je sudionik u govornoj interakciji drugdje, na nebu, a Hamlet i njegova nasilnost miču se u stranu upotrebom trećeg lica – "mu, ga" – kojim mu se obraća u lice. Nakon još jednoga kruga grdnje i naredbe Ofeliji neka ode u samostan, Hamlet izlazi, a Ofelija "sama" i oslobođena odgovornosti da izvršava zapovijedi drugih, izgovara jedan od najcitiranijih govora u komadu, ovaj put riječima vrlo zlostavljane žene.

O, kakav plemenit je um tu uništen!
Mač, oko, jezik učenjaka, dvoranina,
Vojnika; nadanje i ruža lijepe zemlje,
Ogledalo za modu, uzor vladanja,
Od čašćenika čašćen – posve skršen!
A ja od gospa svih najtužnija i jedna,
Što sisah med njegovih zvučnih zavjeta,
Sad gledam uzvišen i plemenit taj razum,
Ko skladna zvona reska sva i razgođena;
Jedinstven taj oblik mladosti u cvatu
Pogođen ludilom. O, nesretna sva prèdam,
Jer vidjeh to što vidjeh, gledam to što gledam!
(III, i, 150 – 161)

Može se, na prvi pogled, činiti da se tema njezine replike usredotočuje na Hamleta, no ona zapravo govori o sebi i svojim zabranjenim osjećajima. Opis Hamleta tvori tek dio replike koji djeluje kao omotač za njezin vlastiti osjećaj gubitka. Ilokucijska snaga govora je snaga lamentacije – izraz proživljenoga gubitka – što se sintaktički naglašava usključnim načinom koji prevladava u tom govoru.

Kralj i Polonije ponovo ulaze poslije toga govora i usredotočuju se na Hamletovo ponašanje, što im je otprije tema. I dalje se obraćaju jedan drugome. Za Ofe-

liju ih nije briga premda je ondje nazočna u kontekstu situacije. Njoj se ne obraćaju; razmjena replikâ kojom vladaju muškarci nju zaobilazi. Ofelijino duševno stanje i njeni osjećaji, koji su vidljivo i čujno dramatični i uprizoreni kao naporedni tekst, njima nisu vidljivi; zbilja njezina života u toj situaciji za njih nije vrijedna pažnje jer su zaokupljeni vlastitim planovima. Nakon što su dogovorili planove za Hamletovu budućnost, otac joj se obraća šaljivim tonom: " – Hajde, Ofelijo! / Ne moraš pričat što je rekao knez Hamlet; / Sve smo čuli". Njoj nije dopuštena replika, budući da se on ponovo vraća Kralju kao adresatu. Ofelija se tako u novom govornom kontekstu marginalizira, pridano joj je status sporedne misli koji se dramatičnim uvlačenjem u važniju interakciju između muškaraca.

Utišavanje je potpuno i postiže se radnjama muškaraca; ona ne zaslužuje "osobnost", pa je i dalje neosoba; izostanak njihove pozornosti, i mentalne i verbalne, briše je, premda je fizički nazočna. Muškarci joj ne priznaju nikakva prava na govor ili interakciju – o spolnosti, o stavovima glede emotivnog života, o "izvanjskim" potrebama, o željama i žudnjama. Njihove strategije nju oblikuju kao nekoga bez unutarnjeg života, bez osjećaja vrijednih njihove pažnje, bez "jastva" ili vlastitog identiteta i čak bez prava na prostor emocijâ ili intime, i to sve u komadu u kojem je muškom junaku dano toliko mnogo prilika da izrazi upravo te povlastice. Njezina se interakcijska uloga ograničuje na to da im služi, da ih sluša i iskazuje im poslušnost i poštovanje, što joj je sve nametnuto. U svakom pokušaju da postupi drukčije nju muškarci, uključujući i nekoč voljenog Hamleta, ne čuju, ne uvažavaju, nego, potkopavaju, ismijavaju i izlažu prijetnjama, kaznama ili pogrdi.

Ofelijine govorne strategije pokazuju neka svojstva ženskog registra što ih je istakla Robin Lakoff, osobito neizravan govor kojim se Ofelija služi i kasnije, u prizoru komada-u-komadu, strategija kojom vodi računa o sugovorniku, ublažavajući ili olakšavajući svojim odgovorom Hamletovo prostačko obraćanje. No, uglavnom primjenjuje različite strategije. Indirektni prijekori upućeni Hamletu, umanjivanje posljedica što ih u javnosti mogu imati govorne slobode koje si je dopustio u odnosu na nju, nadzor nad vlastitom privatnom i društvenom pozicijom u tom prizoru, sve to nju nipošto ne otkriva kao pasivnu osobu. Ona je ta koja će pronicavo uočiti kada Kralj počinje bježati sa scene. Neuspjesi njezina govora

ne konstruiraju se na produkcijskoj, nego na *receptivskoj* dimenziji u kojoj počiva moć muškaraca. A Ofelija se oblikuje nasuprot različitim stupnjevima moći – brat, otac, otac i Kralj, voljeni. Ofelijini relativno dugi govori – no nikad toliko dugi kao kad muškarci govore njoj – Laertu i Poloniju, u opisu "ludog" Hamleta i njegovih šala i u završnom govoru u prizoru sa samostanom, otkrivaju je kao onu koja posjeduje verbalna sredstva, pojamovnu profinjenost, stilsku složenost i poetske odlike ravne Hamletovima. No, tim obilježjima nije dan nikakav kontekst u kojem bi mogla doći do izražaja ili djelovati po njezinoj volji, osim u "feminiziranom" govornom kontekstu i onomu bez uobičajenih muških sugovornika.

Spolnost postaje središnjim pitanjem na specifičan način zato što osvaja verbalnu interakciju kad govore muškarci, no zapravo se strukturira dijaloški. Postoje dva gledišta, Ofelijino i gledište muškaraca. Štoviše, spolnost nije predstavljena kao spolnost per se, nego se konstruira unutar interakcije, unutar odnosa među spolovima kakvi su u obitelji i u afektivnim odnosima, među osobama Bez obzira u kojem su osobnom statusu prema njoj, muškarcima je njena mlada, djevičanska spolnost središte opsjednutosti, nadzora ili verbalnog zlostavljanja – iz ustiju oca, brata i voljenoga. Inačica spolnosti koju artikuliraju i očitavaju s nje ili je u nju učitavaju, normativno je muška. Svaki od njih doslovno je optužuje da jest ili bi mogla biti "kurva", na temelju osebnih muške zablude prema kojoj se podrazumijeva da je prema poretku stvari spolnost mladog, neudanog ženskog bića predmet grabežljive muške požude, pa je ženi na dužnost da je sačuva za zadovoljstvo i u svrhu muškarčevu. Teret djevičanstva prebacuje se na ženu, ne jednakom mjerom na muškarce. To protuslovlje izražava Ofelija kad savjetom odvrća Laertu, ali na protuslovlje se ne računa, što se jasno vidi iz Laertova odgovora od jedne rečenice kojom ne uvažava pitanje što ga postavlja Ofelija. I naravno, taj nesklad ne izmiče Ofeliji, koja ga unosi u diskurz; no to se ne sluša. I stoga oni u svojim interakcijama podučavaju nju, a ne jedan drugoga te u svojem svijetu određuju kalup asimetričnih rasporeda s obzirom na spolnost.

Samoj Ofeliji spolnost nije problem osim u nasrtajima muških diskurza i opisâ, jer ona naprosto ne *vjeruje* njihovim verzijama odnosa među spolovima; oni u njezinim pragmatičnim vjerovanjima ne figuriraju kao njezina subjektivna "istina" odnosa s Hamletom. Ona stalno

PREMIJERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR I

POVODOM

OBILJETICE

AKTUALNOSTI

VOZ

HISTORIJE

MEDIJ

TEORIJA

NOVI PREVEDBI

NOVE KNJIGE

DRAMA

ponovo pokušava prreferirati uopćene, muške opise i dinamiku spolnosti nečeg opterećenog moći, grabežljivo žudnjom, neadekvatnog, pa ih pokušava prekategorizirati u smislu afektivne recipročnosti, no za uzvrat joj se rugaju ili je ignoriraju. Prevladava muško gledište kao "zbilja" kojoj je prisiljena podvrgnuti se – "pokoriti se" – što dolikuje njezinoj ulozi i identitetu kćeri ili sestre.

U širem kulturalnom kontekstu, u povijesnom kontekstu rane novovjeka Engleske, duh odnosa među spolovima koji se uprizoruje u komadu mogao se pozvati na kulturalnu logiku različitu od modernih odnosa, koja je moduse dominacije kojima je Ofelija podvrgnuta mogla normalizirati kao dolične ženama. "Okvir djelatnosti" koji se priziva s obzirom na obitelj bio je visoko patrijarhalan, kao što tvrdi Terry Ann Jankowski (1992), čak se i država zamišljala kao obitelj u kojoj je Kralj otac svojim podanicima. Ženski identiteti konstruirali su se u odnosu prema muškarcima, kao kćerinski ili supružinski, brak je imao središnju ulogu, a očeva vlast se poslije vjenčanja prenosila na muža. Ženama nije bilo zakonski dopušteno kupovati ili prodavati imovinu, pisati oporuku ili pokretati sudski spor. Ženska krepost bila je pomiješana s muškim strahovima oko legitimnosti nasljednikâ i baštinikâ imovine. Diskurzi o djevičanstvu, braku, kreposti itd. često su bili protuslovni budući da je i samo razdoblje bilo prijelazno – iz feudalizma kasnog srednjovjekovlja u kapitalizam ranog novovjekovlja te iz katolicizma u protestantizam.

Usprkos protestantskom, puritanskom isticanju recipročnosti bračnih osjećaja i drugarstva, nadziranje žena i ženskoga ponašanja zadobilo je mnoge oblike, čak i u braku. "Neukrotive" žene, poput "nadžak-babâ", "oštrokondžâ", kršiteljicâ usvojenih protokola, podvrgavale su se mnogim oblicima društvenog i javnog popravljanja; među njima su bili, primjerice, javno izlaganje s metalnim umecima u ustima da prekršiteljici zauzdaju jezik, vezivanje za stolac kako bi je se moglo udarati i rugati joj se, a i nekoliko puta uroniti u vodu, kaznena vožnja na kolima, posebna procesija koja potiče javnu porugu. Vođenju u takvoj procesiji bivali su podvrgnuti i muškarci kada ne bi svoje žene držali na uzdi.

Normativne pretpostavke s obzirom na "dolično" žensko ponašanje tako se izvode iz kulturnih praksi koje ih definiraju i nameću i stoga one na odgovarajući način nijansiraju kulturalnu logiku koju prizivaju interakcije. Zaključci koje generiraju način i tijek govorenja sjedinju-

ju se u Ofeliji kao tipu normativne kćeri i sestre u odnosima sa članovima svoje obitelji, reproducirajući, distribuirajući i automatizirajući skup rodni odnosa koji je uvelike prožet moći, a oni se materijaliziraju u govoru i uprizoruju u interakcijama. U vezi s Hamletom zaključci nisu toliko stabilizirani, budući da se Ofelija predstavlja kao nevinna s obzirom na njegove optužbe, no Hamletov govor jest oslonjen na opće muške pretpostavke o ženskoj spolnosti kao prijetnji opasnosti, koje se, bez razlike, primjenjuju i na Ofeliju.

Naglasak na spolnosti na ovaj se način ne temelji samo na činjenici da je Ofelija žena, u apstraktnom smislu. Uključene su i druge dimenzije kao što je čimbenik dobi i njen status neudane žene, budući da je brak bio ključan događaj u prijelazu nadzora nad ženskom spolnosti – od djevičanstva do kreposti – s oca ili brata na muža, što pojačava njezinu ranjivost. Asimetrija koja se konstruira kroz govorenje nijemo indeksira rodne odnose kao odnose nadzora i kao "normalne" odnose unutar prizvanih "obiteljskih" shema, koje samo govorenje konstruira u djelatnom obliku, kao djelovanje i u uvjetima što ih tipovi djelatnosti prizivaju kao njoj svojstvene. Moć asimetrije se stoga reproducira i distribuira i normalizira u predstavljanju. Govorenje konstruira spolnost i rodne odnose u kontingencijama konteksta govorne prilike – oproštaj s Laertom, mamljenje Hamleta itd. – a i s obzirom na dramsku građu, tako da krući način uprizorene spolne moći pridonosi tomu da specifičnosti problematike spolnosti postanu temom unutar komada. Odnosi otac – kći i voljeni – voljena izlažu Ofeliju još brutalnijim mogućnostima unutar patrijarhalnih odnosa kojima se mora podvrgnuti. Muško – ženske govorne transakcije uvelike se oslanjaju na model koji polazi od manjka, a njega su nametnuli muškarci.

Na drugom kraju ljestvice, lik poput Goneril iz *Kralja Leara* bio bi primjer Shakespeareove moćne žene, pa se zato i diskurzivna sredstva mijenjaju sukladno tome. I ona je, kao Ofelija, u ulozi kćeri i sestre, no njoj se dodijeljuju i druge uloge. Ona je također supruga i žena s "vlastitim" imetkom zahvaljujući podjeli Learova kraljevstva. Društvene mreže u koje je uključena su i privatne, jednoznačno određene, i mnogovrsne javne te polujavne. S njom su u interakciji raznoliki sudionici – Lear, Regan, Albany, Cornwall, Oswald, Gloucester, Edmund, Luđa, prurušeni Kent, raznorazni slugi i dvorjani. Statusni odnosi s njima su i simetrični i jednaki, ili asimetrični.

jer je ona u dominantnom položaju. Samo je u prvom prizoru ona na nižem položaju u odnosu na Leara, ali kratkotrajno.

Uživa također i slobodu prostora koja daleko premašuje onu koja je dana Ofeliji. Njezini se govori zbivaju u kontekstima prostora koji uključuju sve glavne rezidencije u komadu u koje ona ima puno pravo pristupa – Learovu u prvom prizoru (koji je iznimka), njezinu vlastitu, Reganin i Cornwalllov dvorac, Gloucesterov dvorac – bilo putem statusa, kao što je slučaj s Gloucesterovim dvorcem, ili kao posljedica obiteljskih veza s Regan i stoga, dakle, na jednakoj osnovi. Iako su to sve interijeri, to su povlašteni interijeri: u njima borave i ljudi koji imaju moć, sve dok im se sudbina ne okrene. Vanjski prostori, vriština, koliba i doverske stijene prostori su ljudi bez moći. Ona i putuje, samostalno se kreće prostorom: stiže u Reganin dvorac da bi pretekla štetu koju bi mogao nanijeti Lear nakon što je pobjegao iz njezina doma, i samostalno se vraća. Isto je tako nazočna i kad se podiže engleski vojni logor u blizini Dovera uoči bitke s Cordelijom i njenim francuskim snagama, kao i poslije bitke.

Ako kontekstne komponente situacije u kojoj se zbiva izričaj, npr. "prostorno-vremenski kontekst" i "sudionik" iz Hymesove tablice⁷ pogoduju Gonerili, i druge komponente također su pod njezinim nadzorom. Diskurzivne strategije koje primjenjuje u interakcijama (s obzirom na ciljeve, sekvencu čina, ključ, instrumente norme, žanrove)⁸ raznolike su i u cijelosti učinkovite; ona može pravila prilagođavati u svoju korist i za svoje ciljeve. U prizoru podjele kraljevstva ona je poslušna kći puna poštovanja koja se odgovorom priklanja očevim zapovijedima vrlo "pokorno", susretljivo – traženu obavijest daje u potpunosti, jasno, izravno i čak, prema svemu sudeći, istinito. Kad jednom stekne moć, ton njezinih interakcija varira – kadra je zapovijedati, potajno se dogovarati, neuvažavati, zavoditi, biti ljubazna, takmičiti se, prešutno odobravati, popuštati, napadati, itd., već prema tome kako to zahtijevaju situacije i njezin ulog u interakcijskim ishodima.

Za razliku od Ofelije, ona nikada ne mora instrumente ili žanr zamjeniti za vlastiti prostor. Njezin je element govor i zadana, normativna sredstva korištenja govora nad kojima dojmljivo vlada. Strategije uzimanja riječi pod njezinim su nadzorom, a pragmatične govorne strategije mogu biti i izravne i tankočutne; suhe, prizna-

te, jednako kao i neizravne, sve su one dio njezina repertoara, miješaju se ili sparuju prema potrebi i rabe kao sredstva moći.

Na primjer, u svadi s Learom zbog navodno neprihvatljivog ponašanja njegovih vitezova (I, iv, 187 – 349), glavni joj je cilj podrediti Leara svojoj volji i stoga tvrdnju o neprihvatljivu ponašanju njegove pratnje koristi kao izliku. Od samog početka susreta nameće svoj autoritet. Ne uzvraća na Learov pozdrav i ne odgovara u sličnom ključu na njegovo šaljivo: "Kakve su ti to bore na čelu? Nešto mi se u zadnje vrijeme previše mrštiš"⁹. Nakon Ludinih umjesnih zapažanja Goneril otpočinje dugom replikom, bez ikakva uvoda koji bi upućivao na narav prijetećih čina što će ih izvesti. Preuzima inicijativu i kreće u napad, no manipulira pravilima kako bi se njezina javna izvedba poklopila s privatnim ciljevima.

Prvo, iznosi prigovor, govorni čin s pripremnim uvjetima koji pokušavaju drugoga izložiti riziku, kao izliku, o Learovim vitezovima koji se uvredljivo, bez ublažavanja opisuju kao "i drugi iz vaše drske pratnje, sat na sat do sadaju nam, izazivlju svade/te razuzdane i nesnosne izgrede" (I, iv, 200 – 201). Sam opis funkcionira, na način govornog čina, kao pripremi uvjet i kao predsekvenca u etnometodološkom značenju, kojima se ona koristi da stvori pretpostavke o svojem pravu na pritužbu, u čemu je zoran ilokucijski stav žudnja za zadovoljstinom. Potom slijedi drugi prigovor koji se zapravo pretvara u neizravnu optužbu da Lear nije odgovorio na raniji prigovor i zauzdao svoje vitezove, što se prelijeva u izravnu optužbu da ih kanda on potiče. I potom upozorenje o akciji koju će biti prisiljena poduzeti i koja je u sadašnjim okolnostima opravdana, čak kad bi u normalnom tijeku događaja bila prijekora vrijedna, "[...] da nužda / ne naziva je razboritim činom" (I, iv, 211 – 212). Njezini ilokucijski činovi su svi moćni, jer je prisvojila pravo da se žali, optužuje, upozorava, prigovara, prijeti i traži recipročnu zadovoljstinu. Tijekom govora ilokucijske sile i stavovi koji se otuda mogu izvesti također se mijenjaju, od onih usredotočenih na govornika, žudnje slabijeg za zadovoljstinom od jačega, do onih jačih, usmjerenih prema sugovorniku i usredotočenih na slušaoca, koji – kao čin moći – zahtijevaju da uslijedi Learov odgovor.

Ukupno uzevši, ona mu poručuje da je sam kriv zbog vrste postupaka koje će ona nevoljko morati poduzeti ako se ne podredi njevoj volji. U njezinu govoru ima porij-

canja, ublažavanja i zaobilaznja, ali ona su tu zato da njoj spase obraz i javno je odriješe od krivnje, a ne zato da štite njegov obraz. Ona daje "razloge" koji nisu "porazni" i tako stvara površan dokaz uljudnosti. Ali između njenih znakova uljudnosti i "neuljudnih" iskaza održava se osjetljiva ravnoteža tako da se teren koji je ustupljen nekim ublažavanjem ili neizravnošću biva poništen tom ostatka iskaza koji je često suh, ne traži zadovoljštinu, otvoreno prijeti. Njezino se upozorenje formulira ovako:

Kad vam to jasno stavih ja na znanje,
pomislih da ću dobit zadovoljštinu,
al sad se bojim, po onome što ste
u zadnje vrijeme rekli il učinili,
da vi zaštićujete takve postupke
i odobrenjem svojim još i podstičete.
(I, iv, 203 – 207)

Ono ublažavajuće "pomislih [...] al sad se bojim", odigrano kao da su osjećaji koje izražava tek stvar njenih vjerovanja i nada, ne ublažava izravnu optužbu koja slijedi.

Lear odvrća replikom od jedne rečenice, ispunjene nevjericom i sarkazmom koje priopćava neizravno: "Jesi li ti naša kći?" (I, iv, .217) Goneril se ne muči oko odgovora, pušta da implikator nijemo prođe i nastavlja sa svojim nakanama, držeći interakciju na putu koji je sama utrla. Međutim, mijenja taktiku i iskazuje naizgled veću uljudnost, no s uobičajenim žalcem. Započinje strategijama pozitivne uljudnosti, komplimentima, kojima također i završava, no u govorni čin unosi izravne prijetnje kojima u lice nanosi udarac. Njezin je ukupan cilj, kada Learu usmjeruje neizravne indikatore, da se on složi s njezinim željama. Stoga njezin prividan ilokucijski stav žudnje za njegovom akcijom postaje, zapravo, nužnost s kojom se on ima složiti:

[...] poslužite se, molim, onom mudročću
koje ste, ko što znadem, krcati:
manite čudi što vas zadnje vrijeme
drukčijim čine od onog što jeste.
(I, iv, 219 – 220)

Ublažavajući "poslužite se, molim", "ko što znadem", "od onog što jeste" u suprotnosti su sa suhim "manite čudi što vas [...] drukčijim čine".

Lear ne može parirati ovakvoj taktici. Što god pokuša, obično u izmještenim naizravnim modusima kakav

je sarkazam, ne djeluje kao pokušaj neke strategije moći jer joj Goneril ne daje nikakav prostor ni mogućnost da u interakciji zaživi pod njegovim uvjetima. Drži se svoga unaprijed zacrtanog puta, mijenjajući govorne strategije prema potrebi kako bi zadržala kontrolu. Lear odgovara u neizravnom modusu.

Zna li me ovdje itko? Ovo nije Lear.
Hoda li Lear ovako? Govori ovako?
Gdje su mu oči? Je li shvaćanje mu slabi
il razbor spava? – Ha! zar sam budan?
Nisam. Tko mi tu može reći tko sam?
(I, iv, .225 – 229)

Luda ubacuje odgovor "Learova sjena", pa se, na način kora, odvija kratka razmjena misli između njih dvojice, koja je usredotočena na podtekst borbe za moć između oca i kćeri. Lear se obraća Gonerili razmećući se pitanjem koje ne iziskuje odgovor:

Ime vam je kako, lijepa odličnice?

Goneril odgovara ne progutavši mamac; ignorira njegove implikatore i intencionalnost izričaja. Umjesto toga izravno priopćuje Learu što želi da on shvati. Njene referencijalne strategije preoblikuju njegov istup u "ispad" u negativnom modusu i tako smanjuju ikakvu interakcijsku prednost koju je on mogao steći. Ona ne odgovara na pitanja, ne upušta se u negativne implikatore što ih je Lear postavio o njoj. Stalno ponavlja svoje početno stajalište, drži se svoje teme, no zadržava minimum uljudnosti, osobito kad strogo prekorava i kad u završnici odlučno prijeti. Znakovi povratka u ravnotežu koje rabi poništavaju se suhim i poznatim strategijama koje slijede. Naznake uljudnosti rabe se površno, no i neizravnost i uljudnost strateške su naravi: služe da u javnosti održe privid poštovanja prema ocu, no Learu ne ostavljaju nikakav izbor. .

To čuđenje, gospodine, miriši
jako na druge nedavne vam ispade.
Zaista molim da me pravo shvatite:
stari ste i časni, budite i mudri.
Držite tu sto vitezova svojih,
momaka nerednih, raspojasanih, drskih,
da ovaj dvor, ponašanjem tim okužen,
djeluje prije ko svratište drumsko;
raskalašenost i bančenje ga čine
više nalik krčmi ili javnoj kući
no pravoj palači. Sramota sama vapi

za trenutačnim lijekom. I stog ona, što inače uzima stvari koje traži, poželjnim smatra da smanjite malo tu svoju pratnju, a da ostatak što dalje služi, budu takvi ljudi što vašoj dobi dolikuju i znaju svoje a i vaše mjesto. (I, iv, 236 – 257)

Lear traži da mu smjesta dovedu konje i izriče prvu od svojih strašnih kletvi: u ritualnom modusu zaziva nadnaravne sile koje neizravno upućuje na Goneril, kao što je činila Ofelija, i mijenja instrumente; govoreći u rod- nim terminima, preuzima model utemeljen na razlici i strategiju nemoći. Za razliku od sućuti što ju je izrazio Ofelija, ovdje su na djelu primitivna i elementarna spol- na mržnja i nasilje. U kletvi Lear verbalno napada nje- zinu spolnost, napose njezinu utrobu, što je opak mo- dus kojim se traži zadovoljština a koji, u kontekstu, osta- je znakom neuspjela pokušaja da se računi izravnuju. Kao i u slučaju Hamleta, verbalno ili djelatno nasilje je posljednje za čime se poseže ne bi li se pariralo ženskoj prijetnji.

Goneriline su strategije u većini interakcija vješte, zato što ona izražava svoje stajalište i svoje interese u svim okolnostima u kojima se zatekne. Štoviše, pokazu- je se vrhunskim kombinatorom u govoru: kad potiče Os- walda da omete Leara, ili kad predviđa buduće doga- daje i poduzima odgovarajuće mjere – obavještava Re- gan o Learovu dolasku i daje svoju verziju događaja; pokušava spriječiti moguću vezu među spolovima, iz- među Edmunda za kojim sama žudi, i Regan koja, odne- davno udovica, ima prednosti pred njom. Njezine govor- ne strategije pokazuju da je vična analizi, da je prakti- čna, proračunata, da dobro razumije sredstva i ciljeve, da je sposobna poduzeti inicijativu u svoju korist i, kad zatreba, provesti akciju nemilosrdno i do kraja; u njezi- nu govoru ima lucidnosti i stilske složenosti, ali malo izraza “ženske” emotivnosti. Ona češće pokazuje nestrp- ljivost i razdražljivost, osobito s Albanyem, ili ljutnju. Sposobna je za osjećaje (prema Edmundu), no čak je i u tome više praktična nego emotivna. Kada se uznemi- ri, ne postaje rječita kao Ofelija. Isto je tako svjesna svojih seksualnih potreba te umije inicirati i prakticirati užitke preljuba ili požude jednako kao bilo koji muška- rac na svijetu.

Gonerilina “rodna obilježnost” u komadu putem go-

vora u raskoraku je s prototipskim pretpostavkama s obzirom na “spol” i prikladno rodno ponašanje. Njezina su govorna sredstva kanonska i ona ih rabi prema po- trebama i vješto. Ni u dimenziji reakcije nitko joj ne drži predavanja o njezinu spolu, čak ni kada je Lear prokli- nje. Albanyjeve pokušaje da je ukori prezirno odbacuje. Nitko se ne pravi “gluh” u njejoj nazočnosti; naprotiv, često to sama čini. U svojim se pak reakcijama odnosi prema drugima s neuvažavanjem i nasilno. I statusna i govorna kompetencija daju joj moć, no ostaje problem percepcije kao dio šireg problema koji se odnosi na že- ne i moć. Ona moć rabi i uživa, no kategorije te moći su patrijarhalne.

Teško je konceptualizirati neko društvo sa “žens- kom moći” koje ne bi dijelilo ključne ili kritične aspekte “muške” moći kao “moći”, s obzirom na dugu povijest ove potonje. Ako se smatra da je moć patrijarhalna, sa- ma Gonerilina kompetencija na svoj je način udaljava od normativnih pretpostavki o “ženskom” i pripadnih ro- dnih identiteta. Postupci proistekli iz moći – ponižava- nje Leara, osljepljivanje Gloucesteru – koji su za svaku osudu bez obzira na spol koji ih izvodi, čine nju kao že- nu osebujno pogodnom za sve veću ugroženost zbog nekonvencionalnog stila koji nadilazi granice rodnih od- redenja, premda njezini postupci nisu ništa gori od po- stupaka muških protagonista, uključujući muške kohor- te u komadu, a sama se ponaša daleko manje machia- vellistički nego, recimo, Rikard III. ili čak Edmund. Okru- tnost prema Gloucesteru barem je u skladu s ozako- njenim oblicima okrutnog mučenja i kažnjavanja, osobi- to siromaha i žena, kakve je prakticirala država i o kakvi- ma obilato svjedoči elizabetansko doba – vješanjem, vu- čenjem za konjskom zapregom, četvorenjem, ili spalji- vanje vještica i sličnim strahotama. A Gloucesteru nje- zin tabor drži krivim, ne zbog krađe ovaca ili divljači, ne- go zbog izdaje.

Dotadni negativni teret svaljuje se na Goneril (i Re- gan) zbog činjenice što su *žene* te koje u komadu inici- raju i provode strašna djela, što ih čini “čudovišnima”¹⁰ s obzirom na udaljenost od standardnih pretpostavki o tom kakve žene *moraju* biti. Pretpostavke, zaključci i ku- lturalna logika koji se prizivaju patrijarhalni su, norma- tivni. Shakespeareove povijesne drame i tragedije nisu, naravno, imune na užase koje izvode muškarci, iako se nijedno od tih djela ne izvodi na pozornici, ali nijedno kao da ne vrijeda osjećaje u istoj mjeri u kojoj iste te

osjećaje vrijeđaju užasi što ih čine žene. A za razliku od Lady Macbeth, Goneril ne pokazuje da je svjesna rodne raspolućenosti u svojim postupcima. Ona ne nastoji simpatiju publike ni ikoga drugog postići dubokim i protuslovnim osjećajima ili mislima ili ružnim snovima ili halucinacijama o točkama u očima u vezi sa svojim svijetom, svojim stanjem ili postupcima. Čak je i smrt koju sebi zadaje izraz njene vlastite volje. Ona djeluje u svoje ime, bez isprike, određuje smjer posljedica i odabire ih kada joj izmaknu kontroli, kao što je slučaj na završetku. Njeno je samopouzdanje vrhunsko. Paradoksalno je da, poput Ofelije, koja polaže pravo na pojam renesansnog "plemenitog uma" kao nešto što joj je svojstveno i također pokušava u spolne odnose unijeti novije pojmove jednakosti i privrženosti kao nešto svoje, Goneril uprizoruje samosvojnu, poduzetnu i individualističku renesansnu osobnost (koju obično prisvajaju muškarci) kao svoju vlastitu.

U našem smislu, premda je "smještena" ili "interpelirana" u rodnim pojmovima unutar strukture i ograničenja modela koji polazi od manjka, govoreći normativno, nikakav se manjak ne prenosi na djelatnu Goneril. Manjak se, zapravo, gomila na strani muškaraca – oca ili muža. Statička struktura i relevantne "pozicije" preokreću se unutar pozicioniranih kontingencija konteksta i postupaka.

Na jednoj razini interpretacije, Shakespeareovo portretiranje žena koje imaju moć u ovome komadu jest pesimistično, budući da se ništa ne mijenja strukturno ili supstancijalno, a taj zaključak odzvanja svojom onodobnom snagom i u našem vremenu, ticao se Istoka ili Zapada. Moć moći i njezina zavodljivost živi i dalje, bez obzira na spol izvršiteljâ ili obnašateljâ; moć je uvijek i samo patrijarhalna, čak u rodno obrnutom smislu, u smislu zrcalne slike. Goneril, kada djeluje u ulogama sestre, kćeri i supruge, razbija i uništava sadržaj i propise "diskurzâ" o ženama i ugrađene pretpostavke o prije spominjanom "doličnom" ženskom ponašanju, a tragove svojih "interpelacija" prebacuje u normativne društvene strukture. Ona nekažnjeno napušta sve pokorne ženske uloge kćeri, supruge i sestre, kao i nametnute im obrasce ponašanja. Ne ispunja ulogu čuvarice društveno štovanih običaja i morala koja je jednostrano nametnuta ženama; a nema doticaja ni s dvostrukim mjerilima u pogledu morala i spolnosti kakvima se, na primjer, iskorištava Ofelija.

Kada Goneril tako postupa, ulazi u kategorije i praksu moći. Presjecište diskurzâ ženskosti i diskurzâ moći je problematično, tvrdi Terry Ann Jankowski (1992). Za razliku od kralja-vladara koji kao otac države ujedinjuje "dva tijela", svoje prirodno i političko tijelo, nema stvarnog prostora za žensko tijelo koje je uglavnom isključeno iz svih diskurza moći. Jedno se ne može uključiti ili iscrtati u drugo bez napetosti, a da za posljedicu nema rezultat koji normativnom pogledu u najboljem slučaju djeluje kao anomalija, a u najgorem kao nešto "neprirodno".

Ako iz kulturalnih pretpostavki i logike proizlazi zaključak o "čudovišnom" svijetu kao posljedici, tada su pojmovi te logike također otvoreni propitivanju. Jedan metadruštveni zaključak koji bi se mogao iščitati iz predstavljanja jest da će opet nastupiti kaos kad žene napuste svoje tradicionalno mjesto i dužnosti, svoje "tankočutne osjećaje", svoje "nemoćne" interakcijske strategije i slično, i da će se žene, potaknute novim oblicima žudnje, muškome svijetu kao jedinom raspoloživom izboru pod njegovim uvjetima priključiti, budući da taj svijet ne mogu pobijediti. "Čudovišni" svijet kao ishod počiva na strahu od prisutnosti moćnih žena koliko i na onome što taj strah prati, rodno obilježene odsutnosti u patrijarhalnom poretku stvari.

A to je svijet u kojemu nema žigosanih, zlostavljanih Ofelija koje bi kao površne naknadne misli društva stajale na pragu svjetova slobode i dužnosti, da njeguju i čuvaju tankočutnije osjećaje i bez zahvale prihvaćaju obveze "za dobro društva" i još pritom ostanu normalne. Neka druga logika učitala bi poruku natrag u "društvo" i zahtijevala drukčije "shvaćanje" tako da se "društvo" samo obveže na primjerenu brigu o uvjetima "zadanosti" kako bi se održale takozvane "kolektivne" i "društvene" vrijednosti. Zapravo bi u njezinu žarištu, u spolno obilježenom smislu, bila neodrživost podjele rada između etike i moći, savjesti i prisile, slobode i dužnosti, tankočutnog i sirovog, itd.

Zaključak o *ženskoj* "čudovišnosti" također je upitan u rodno obilježenom smislu, budući da su "čudovišnosti", i tada i danas, uvijek na mjestu kao nevidljive i automatizirane zbilje moći koja je na snazi. Skandalozno je što se preko okrutnosti moći može u većini primjera prelaziti kao da je ona nešto normalno, primjereno i razumski dohvatljivo muškom redu stvari, no čije se užasne nijanse mogu osvijetliti i dovesti u prvi plan tek

kada se izmjestite i uobiče u ženskom tijelu te preodjenu u ženu.

U svakom slučaju, u *Kralju Learu* nisu na djelu opcije koje bi uključivale žene i moć, pa se moć prebacuje na zeta, lateralnim potezom, zeta koji nije toliko autokratski, koji je rekonstruirani, tolerantni i neagresivni muškarac – na Albanyja, ipak muškarca i baštinika tradicionalnog patrijarhalnog nasljeđa, no sposobnog da se prilagodi. Premda je ženska intervencija donijela promjene, moć se vraća muškarcu čim se poredak promijeni. Istodobno, dvostruko gibanje je očigledno. Dok Goneril usvaja i rabi "muške" kompetencije i moć unutar danog poretka, novi muški poredak i bratstvo već se stvaraju, izvan žarišta no tamo vani na vrištini, ili u hodicima ili dvorcima moći, i neumoljivo prestiže i izmješta "kompetencije" poretka u kojem je ona stekla moć, pa kada taj padne nijedne žene nema na vidiku – nijedne vladarice, majke, kćeri, sestre, supruge, ljubavnice, prijateljice. Patrijarhalno obdarene žene, interpelirane, prizvane na patrijarhalne pozicije moći, ograničene na patrijarhalne strategije i u patrijarhalnim ulogama, čini se da znače svršetak igre za sve žene. Muška etika, bratstvo i kultura, u "reformiranom" modusu, prevladavaju i pobjeđuju. A ženski se kotač mora opet iznova izumiti. Dvostruka spona teško se raspada kada žene steknu moć s obzirom na mehaniku i genealogiju moći – u ovom slučaju, s obzirom na autokratsku, arbitramu i svojejavu baštinu jednog Leara.

Ženska drama danas je u stanju eksperimenta i iznalaska novih problema i energija koje su se oslobodile kao posljedica ženskoga pokreta, premda bi se tek nekoliko dramatičarki otvoreno svrstalo među feministkinje (Helen Keyssar 1984, Michelene Wandor 1987). Ne obnavljaju se samo zaboravljeni i izbrisani ženski prinosi drami: također su na djelu eksperimenti i noviji dramski modusi. A oni se oslanjaju na sva gorespomenuta diskurzivna sredstva u interesu ženâ. Model utemeljen na razlici daleko je više na djelu dok dramatičarke nastoje istražiti mogućnosti alternativâ modelu utemeljenom na manjku.

Prostorno-vremenski kontekst situacije u koju su sudionice smještene jedna je značajna dimenzija koja ograničava žene. Zapravo, koristeći se tradicionalnim prostorom doma kao središnjim mjestom u životu ženâ, dramatičarke istražuju ograničenja i mogućnosti što ih ima mjesto. U drami *Okus meda* (*A Taste of Honey*,

1975) Shelagh Delaney je pokazala dom kao teren na kojem se odvija borba njihovih života i gdje svjetovna stvarnost, koja se obično otpisuje kao trivijalna, dolazi u središte dijaloga. Stoga se njihove interakcije "posreduju kroz hranu, odjeću, čišćenje, spavanje, zdravlje" kao ono o čemu brinu žene u carstvu doma (Helene Keyssar 1984 : 40). U javnosti, na muškim mjestima kakva su krčme, kao u drami Johna Ardena *Ples vodnika Musgravea* (*Sergeant Musgrave's Dance*, 1960), žene hranom i seksom opslužuju muškarce. Kao kontrast, u drami Caryl Churchill *Uspješne djevojke* (*Top Girls*, 1982) žene su smještene na javna mjesta s drugim ženama kao žene koje rade i vode svoju agenciju za zapošljavanje.

Uloge su također predmet promjene, budući da mnoge feminističke drame odbijaju stabilnost i zaključenost tradicionalnih uloga te u svojim komadima umjesto njih nude stalne transformacije i različite mogućnosti uloga. Uloge u drami Megan Terry *Dolasci i odlasci* (*Comings and Goings*, 1967) mogu igrati i muškarci i žene ili jedni i druge u kombinacijama. Komad u središte postavlja odnose između uloge, roda i ponašanja varirajući diferencijal moći. U jednom prizoru u restoranu uloge konobarice i gosta izvode tipičnu radnju naručivanja jela variraju se tako da je u jednom trenutku konobarica prepuštena na milost i nemilost gosta; u drugom je trenutku situacija obrnuta. U drami Caryl Churchill *Deveto nebo* (*Cloud Nine*, 1979) rod, fizička pojava i uloga razbijeni su tako da ženski lik, Betty, igra muškarac; njezina sina igra žena; a slugu crnca igra bijelac. U drami Marthe Norman *Na slobodu* (*Getting Out*, 1980) uloga junakinje se cijepa nadvoje – Arlie / Arlene – u "zao" i "dobar" vid iste osobe, pa taj lik moraju igrati dvije glumice.

U tradicionalnijim komadima što su ih napisale žene pojavljuju se nove uloge: umjesto siročadi bez majke koju nalazimo u Shakespearea, Shelagh Delaney, Megan Terry i druge autorice istražuju odnose majka – kći. Dramatičarke crnkinje, primjerice Alice Childress, u kategoriji osporavanja preoblikuju tradicionalnu ulogu crnkinje pokorne bijelcima. U drami *Nemir u duši* (*Trouble in the Mind*, 1971) ostarjeloj glumici crnkinji dodijeljena je u komadu-u-komadu uloga služavke u bjelačkoj južnjačkoj obitelji: sve uznemirenija stereotipovima, uključujući i crnački koji sama ima prikazati, na kraju se spori s redateljem oko "istina" koje se uprizoruju. Istražuju se i lezbijski odnosi. Na djelu je i raspon uloga, što okrhnut

PREMIJERE
PORTRET
FESTIVALI
RASPRAVE I
POVODOM
DOKUMENTARNE
ARTIKLI
VODI
HISTORIJE
MEDIA
TEORIJA
NOVI PREVEDENI
NOVE KLINKE
DRAME

što otporan, kakav priliči modernom krajoliku – zlostavljane djevojke, napuštena djeca, samohrane majke, žene od karijere, prijateljice i kolegice, delinkventice, prostitutke, i sretne i nesretne, dovode sebe u postojanje pomoću govora i glume. Narasla je svijest o pozornosti koju, pri uprizorenju dramskih komada, valja pridavati rodnoj prirodi publike.

Konfiguracija sudionikâ također se promijenila, kao i interakcijski stilovi i predodžbe o ženskoj "kompetenciji" u činovima, ciljevima, završecima govora u tim kontekstima, budući da su sve češće, kao nešto posve prirodno, na djelu žene koje s drugim ženama razgovaraju, intenzivno ili duhovito, oporo ili poetično, žene koje se s drugim ženama smiju, pjevaju, rade, nasuprot ženama u tradicionalnoj drami koje prate muškarci. U drama koje pišu autorice i različiti glasovi, bjelački i crnački, također su na djelu razni instrumenti i žanrovi: rabe se pjesme, priče itd., dijalekti i druge prikladne teksture i stilovi govora. Pokušava se s različitim "jezičnim nastupima": sa simultanim govorom, s govorom u koru, s govorom koji vodi računa o slušanju koliko i o govorenju u kojem se žene oblikuju kao interakcijski "subjekti", kao što je slučaj u širim projektima roda. Ženska intencionalnost u govoru i postupcima dobiva veću slobodu kada se muškarci uklone sa scene, budući da se oni u tim komadima tek spominju i nemaju ulogu sudionika. Na taj se način istražuje produktivnost ženskih "normi". Otvoreno je pitanje kako će se modeli utemeljeni na razlici nositi s "moći" i koja će se sredstva stvoriti, mono- ili transkulturalno, premda taj problem osvaja suvremene, međuljudske, privatne i javne odnose u društvima, no cilj koji bi prije bio "opunomoćenje" nego "moć" tek ima postati normom, u drami kao i u životu.

Prevele Jagoda Splivalo-Rusan i Giga Gračan
Konzultanti: Nadežda Čačinović i Boris Senker

Naslov izvornika: "Gender and dramatic discourse".
Dramatic Discourse [Dramski diskurz]. Routledge, London 1995.

Izabrala i priredila: Lada Čale Feldman

BIBLIOGRAFIJA

- Bach, K. i M. Harnish (1979, 1982). *Linguistic Communication and Speech Acts*. Massachusetts: MIT Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Hymes, D. (1972). "Models of the interaction of language and social life". U J. Gumperz i D. Hymes (ur.) *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 35-71.
- Jankowski, T. A. (1992). *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Keyssar, H. (1984). *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. London: Macmillan.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row.
- Matoesian, G. M. (1993). *Reproducing Rape: Domination Through Talk in the Courtroom*. Cambridge: Polity.
- Turner, J. C. (1982). "Towards a cognitive redefinition of the social group". U H. Taifel (ur.) *Differentiation between social groups*. London: Academic Press.
- Walby, S. (1990, 1992). *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Blackwell.
- Wandor, M. (1987). *Look Back in Gender: Sexuality and the Post-War British Drama*. London: Methuen.

¹ Posrijedi je 16 čimbenika koje valja uzimati u obzir kada je riječ o govoru / govorenju; Hymes ih je grupirao u 8 skupina, pri čemu inicijali prvih članova skupine tvore anagram SPEAKING (= govorenje). Više u izvorniku, str. 18-19.

² V. izvornik, str. 7-8.

³ *The Modularity of Mind* (1983).

⁴ Nav. dj., str. 197.

⁵ Nav. dj.

⁶ Svi citati iz *Hamleta* preuzeti su iz prijevoda Josipa Torbarine (zajedno s pripadnom interpunkcijom). NZ Matica Hrvatske, Zagreb 1979.

⁷ V. bilješku 1.

⁸ Iz Hymesove tablice.

⁹ Kao i ostali citati iz *Kralja Leara*, preuzeto iz prijevoda Antuna Šoljana. NZ Matica hrvatske, Zagreb 1990.

¹⁰ V. nav. dj. (I, ii, 283 – 285): "[...] Nezhvalnosti, / demone srca kamenoga, ti si / groznija kad se u djetetu javiš / od čudovišta što ga rodi more." Dosljedni autoričini navodnici uz tu imenicu i pridjev istoga korijena signaliziraju (i) da ju je preuzela iz *Kralja Leara*, pa to čini i prijevod (v. bilj. 7) – iako je na raspolaganju i asonancno dojmjljiva *nakaza*.