

POVIJEST KAZALIŠTA, HISTORIOGRAFIJA I ŽENSKO DRAMSKO PISMO

PREMIJERE

FESTIVALI

RAZGOVORI

MI U SVIJETU

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

ANEKDOTA

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

Uvodna bilješka

Odabir feminističke teorije kazališta kao područja niza prijevodnih priloga što ih časopis *Kazalište* kani učiniti dostupnim zainteresiranim čitateljima rezultat je nastojanja da kompleksna međunarodna transdisciplinarna teorijska debata ne mimoide hrvatsku recepciju ni kada je u pitanju kazalište, poprište ovjere koje se toj debati u naš tradicionalno najtvrdokornije opire. Još uvijek, naime, oskudijevamo u kvalitetnim prijevodima temeljnih tekstova, prepušteni fragmentarnom ako ne i monopolističkom pristupu u divulgaciji toga opsežnog i teško obuhvatnog znanja. Srećom, kada je u pitanju rakurs feminističkih studija izvedbe, svojedobni je temat časopisa *Fracija* (br. 12-13, 1997) posvećen seksualnosti već prezentirao ulomke iz pera niza nezaobilaznih teorijskih imena kao što su, primjerice, Josette Féral, Elin Diamond i Judith Butler, dok je temat o tijelu časopisa *Treća Centra za ženske studije* (br. 1-2, 2001) također uznastojao oko prijevodnih izvadaka iz važnijih doprinosa u ovom području, kao što je, primjerice, *Feministička gledateljica kao kritičarka* Jill Dolan. Lišena iluzije da će i ovaj izbor biti išta više od ploda posve osobnog uvida, uvjetovanog ne samo vlastitim čitateljskim preferencijama i ograničenim pristupom relevantnoj literaturi nego i uzanosti raspoloživa časopisnog prostora, za ovaj sam

se tematski blok u nastavcima odlučila odabrati tekstove prema kriteriju koji bi vodio računa o feminističkoj ekstenziji i propitivanju metodološkog polja i kada su na djelu tzv. "tradicionalna" konceptualna mjesta i procedure teatrologije: pitanja kazališne historiografije, dramskog dijaloga, dramskog zapleta, dramske i glumačke tradicije, kazališnog prostora, ontologije, fenomenologije i sociologije kazališne produkcije i recepcije, redom "neutralnih" terminoloških kućišta što spretno zakrivaju svoje rodne pretpostavke, a o kojima se u nas malo raspravljalo. Blok započinje tekstom teoretičarke kazališne recepcije Susan Bennett (usp. njezinu knjigu *Kazališne publike, izišlu 1990.*) koji je objavljen u zborniku *Žene, kazalište i izvedba, nove povijesti, nove historiografije* iz 2000., urednica Maggie B. Gale i Viv Gardner, a tiče se kraljice svijeta, pa tako i teatrološke misli – kazališne historiografije, te dodiruje jedno od ključnih pitanja feminističke revizije – kriterije i pretpostavke uspostave dramskog / kazališnog kanona.

Lada Čale Feldman

Jedna od najtemeljitijih i najradikalnijih promjena u studijima drame od ranih osamdesetih godina prošloga stoljeća bila je ponovna orijentacija i reorganizacija dramskih i, općenitije, književnih kanona kako bi uključili djela dotad isključenih "manjina" i, posebice, žena. Da navedem samo jedno opažanje, Robert White u raspravi o stanju studija engleskoga jezika i književnosti devedesetih godina komentira: "Književnost renesanse više nije bastion patrijarhata, nego proučavanje razdoblja u kojem su inovativne i snažne žene pisale poeziju, dok su se neki muški pisci borili za stereotipe ženstvenosti i muževnosti."¹ Istina je sljedeća: postoje razlike, kako ukazuje White, ne samo u proučenim tekstovima nego i u vrsti i prirodi znanstvene kritike koja se na te materijale primjenjuje. Štoviše, znanstvenice (i neki znanstvenici) su pokrenule projekte blistave originalnosti, da ne spominjemo njihovu veličinu i cilj, kojima će doskočiti propustima u pričanju povijesti. Stoga njihove priče mogu, s jedne strane, proizvesti inkluzivnije prikaze pojedinih povijesnih razdoblja (na primjer renesanse) i žanrova (na primjer drame) i, s druge strane, protupriče onima koje i nadalje uporno tvrde da su primarni pokazatelji kulturne prakse u svakom trenutku javni politički i ratni događaji usredotočeni na muškarce – odnosno, kako o tradicionalnom prikazu povijesti zamjećuje Katherine Kearns: "Na najočitijoj razini, kad je o ženama riječ, postoji prikladna zaboravnost koja se odražava u beskonačnim pregovorima unutar formule po kojoj se povijest može shvatiti ili kao 'biografija velikih muškaraca', što je Carlyleovo stajalište, ili kao 'znanost o muškarcima u vremenu', što je Blochova formulacija."² Stoga ženska revizionistička povijest kazališta nastoji proširiti opseg tekstova koji se uzimaju u obzir, jednako kao i ono što se može shvatiti važnim za stvaranje povijesti.

Ilustracije radi, možemo pogledati važan i revolucionaran svezak kao što je *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents (Autorice renesansne drame: tekstovi i dokumenti)*³, autorica S. P. Cerasano i Marion Wynne-Davies. Ono po čemu je ta knjiga posebno važna – i izrazito korisna – jest činjenica da ona ne samo sabire šest inače nepoznatih ili nedovoljno poznatih dramskih tekstova nego ujedno, kroz svoj dopunski drugi dio, koji se sastoji od povijesnih dokumenata iz tog istog

razdoblja o ženama kao glumicama, producenticama i gledateljicama, omogućuje duboki kulturni kontekst našeg čitanja tih istih tekstova. Ova je strategija od posebno velike pomoći jer predlaže drukčiji put razumijevanja i samog razdoblja i sudjelovanja žena u njemu. Općenito govoreći, u ovom je povijesnom razdoblju i previše uobičajeno vidjeti žene samo kao kazališne posjetiteljice, a čak ni u tom kontekstu publika se nije, donedavno, smatrala spolno određenim fenomenom. U svojem eseju iz 1991. *Women as Spectators, Spectacles, and Paying Customers (Žene kao gledateljice, predstave i klijenti koji plaćaju)* Jean E. Howard utrla je put tom području istraživanja.⁴

Drugim riječima, urednice su predstavile dramsku produkciju šest renesansnih tekstova (pet u autorstvu žena, uključujući i jedan koji je napisala Elizabetha I., te jedan koji je napisao muškarac kako bi ga izvele isključivo njegove učenice, za publiku u kojoj je bila i Kraljica) kao dio općenite angažiranosti žena u pitanjima kazališta. Te žene su, kako tekst ističe, i proizvođačice i primateljice kulture; one su, prema tom shvaćanju, čimbenici koji se uzimaju u obzir u stvaranju ideja i ideologija. Ono čemu se ja u djelokrugu knjige Cerasano / Wynne-Davies divim jest njezino ustrajanje da se drame koje su napisale žene shvate u kontekstu drugih javnih aktivnosti u kojima su žene sudjelovale i u odnosu na ono što je *posao* kazališta. Ova zbirka se ne bavi usporedbom (kao što je na primjer je li Elizabeth Cary dorasla xyz – izaberite svog vlastitog kanonskog muškog dramskog pisca renesanse – kao što bi možda apologetskiji uradci bili u iskušenju utvrditi).

Pa ipak, čak iako se odlučuju za pristup bez pobjednika, urednice u posljednjoj rečenici uvoda sabranih drama tvrde: "Opseg književnih aktivnosti koje ovdje predstavljamo – od 1590-ih do 1640-ih, od strogih prijevoda, preko snažnih tragedija do duhovitih komedija – uvjerljivo pokazuje da žensko renesansno kazalište mora na poslijetku zauzeti svoje zasluženno mjesto u kanonu engleske književnosti."⁵ Ono što se, na koncu, urednicama čini "zasluženim" jest prošireni kanon i, shodno tome, iskreniji prikaz postignuća tog razdoblja u različitim dramskim žanrovima koja na tim pozornicama držimo ponajboljima. Slično tome, u svom uvodu bibliografije knjige *Drama by Women to 1900 (Drame koje su na-*

pisale žene do 1900.), urednice Gwenn Davis i Beverly A. Joyce bilježe: "Samo najšire definicije forme i vremenskog okvira mogu smjestiti žensko dramsko pismo."⁶

Naravno, možemo se okrenuti gotovo svakom povijesnom trenutku i u njemu pronaći djela koja su napisale žene, a koja su vrijedna da se smjeste u kanon te koja imaju sposobnost potaknuti nova pitanja o tekstovima muških autora koje smo prethodno smatrali kanonskom – ili, zapravo, cjelokupnom – književnošću određenog razdoblja. Drugi ženski istraživački projekti, kao što je *The Feminist Companion to Literature (Feministički priručnik književnosti)*⁷ Virginije Blain, Patricije Clements i Isobel Grundy, težili su istim ciljevima u većem povijesnom zamahu. U našem suvremenijem trenutku (i to, nažalost, takvom u kojem se žensko dramsko pismo još uvijek čini previše sklono nestanku iz povijesnih i kritičkih spisa), određeni broj značajnih naslova omogućio je barem određenim dramskim spisateljicama i nekim feminističkim kazališnim druženjima da postanu, da tako kažemo, suvremeni feministički kanon. Primjeri za to su *An Introduction to Feminism and Theatre (Uvod u feminizam i kazalište)* Elaine Aston, *Feminist Theatres in the USA: Staging Women's Experience (Feministička kazališta u SAD-u: uprizorenje ženskog iskustva)* Charlotte Canning, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own (Suvremena feministička kazališta: svakoj što joj pripada)* Lizbeth Goodman i *Converging Realities: Feminism in Australian Theatre (Zbilje što se sijeku: feminizam u australskom kazalištu)* Pete Tait.⁸ Ukratko, u svojim različitim nacionalnim kontekstima – i, povremeno, izvan svojih nacionalnih granica – ove autorice potvrdile su i u naše kolektivno sjećanje upisale cio niz feminističkih kazališta koja bi konvencionalna povijest i kritika inače zanemarile.

Rezultati svih ovih djela su izvanredni i način na koji su utjecala na nastojanja znanstvenika vidljiv je na svim razinama akademske prakse, i to ne samo u onome što se smatra istaknutom naobrazbom nego i u odabiru tekstova koji se podučavaju u učionici i načinu na koji se ti tekstovi podučavaju; u klijenteli koju podučavamo budući da naše studentice često žele nastavni plan usredotočen na žene; u odabiru drama koje se uključuju u produkcijske sezone kazališta na koledžima i sveučilištima, kao i u metodologijama načina na koji se te dra-

me zatim produciraju. Ali, posao koji je obavljen često jasno pokazuje koliko još mnogo preostaje da se tek obavi. Govoreći o monografiji Astonove, Jacky Bratton komentira: "Može se reći da je feministički kazališni studij u Britaniji ovom knjigom dosegao punoljetnost, ali Astonova tek mora predložiti, kao projekt koji hitno treba poduzeti, da je iznošenje 'izgubljene' tradicije ženske kazališne povijesti na svjetlo dana značajan politički korak, ukoliko se od feminističke kazališne naobrazbe očekuje da promijeni buduću povijest kazališta."⁹ Ovdje se osjeća Brattoničino ogorčenje zbog činjenice da Aston tek mora podnijeti taj zahtjev, no i ona prepoznaje njegovu važnost: jedino tvrdeći da je ženska kazališna povijest ključna priča povijesti nastat će mogućnost da se buduće povijesti kazališta iole temeljitije pozabave ženama. Je li to doista bilo tako davne 1988. godine kad je Joan Scott zahtijevala "ne samo novu povijest žena nego novu povijest"?¹⁰ Mislim da u srcu problema ostaje nastojanje. Dakle, s tim na pameti, koji su registri krucijalni da bismo postigli novu povijest kazališta?

Objavljeni kanon dramske književnosti jedino je mjesto na kojem povijest spremno pronalazi svoje dokaze i, naravno, načini na koje je povijest, povijesno govoreći, iskrivila tvorbu kanona, danas su dobro poznati. Čak i najveća *mainstream* očitovanja definicije kanonske prakse unutar "posla" kazališnih studija – antologije namijenjene studentima prve godine koledža i fakulteta – pokazuju svoju tržišno uvjetovanu svijest o ovoj novoj povijesnoj činjenici: neke su žene napisale dobre drame koje se mogu uključiti u prošireni kanon dramske književnosti. Dakle, kao rezultat ove nove svijesti, ona "ista" antologija za koju se 1983. godine od mene zahtijevalo da je kao asistentica koristim, *Masterpieces of Drama (Dramska remek-djela)*¹¹, tada dostupna u četvrtom izdanju, s 28 drama koje su sve napisali muškarci, u svojem šestom izdanju (1991.) uključuje tri teksta koja su napisale žene (*The Gaol Gate – Vrata tamnice – Lady Gregory*, *Top Girls – Cure na vrhu – Caryl Churchill* i *A Raisin in the Sun – Uspon u suncu – Lorraine Hansberry*). Malo liberalnija zbirka, kao što je zbirka Leea Jacobusa *The Bedford Introduction to Drama (Bedfordski uvodnik u dramu)*¹², nudi osam drama napisanih ženskom rukom u popisu od ukupno 49: ponovno Lady Gre-

PREMIJERE
FESTIVALI
RAZGOVORI
MI U SVUETU
VOX
HISTRIONIS
AKTUALNOSTI
ANEKDOTE
TEORIJA
NOVE KNJIGE
SJEĆANJA
DRAME

gory (iako ovaj put s dramom *The Rising of the Moon – Mjesec se diže*), ponovno *Top Girls*, ponovno *A Raisin in the Sun*, zajedno s *The Rover (Lutalica)* Aphre Behn (danas možda najčešće antologiziranom dramom neke spisateljice), *Trifles (Trice)* Susan Glaspell, *Night Mother (Laku noć, majko)* Marshe Norman, *The Conduct of Life (Kako voditi život)* Marije Irene Fornes, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World (Smrt posljednjeg crnca na cijelom bijelom svijetu)* Suzan Lori-Parks i *Twilight: Los Angeles, 1992 (Sumrak: Los Angeles 1992.)* Anne Deveare Smith. Unatoč tome, barem na sjevernoameričkom akademskom tržištu, ogromni zagovor rasnih i kulturnih raznolikosti koje proširuje mandat ovakvih monologija daleko onkraj “osjetljivosti” na pitanja spola i posljednja dva izbora *The Bedford Introduction* ukazuju koliko smo daleko dospjeli u reprezentaciji dramske “književnosti” koju su napisale žene. Antologijski standard počeo je uključivati dramske tekstove napisane u širokom nizu oblika, često daleko izvan klasičnih tragedija i komedija zapadnih pozornica koje su bile karakteristične za ranije prizivanje “majstorskih djela” i, štoviše, bez uobičajenih uvjeta *mainstream* kazališnog uspjeha kao preduvjeta antologizacije. Ovo samo po sebi zacijelo pridonosi drugom pojmu – i uistinu drukčijem učinku – povijesti kazališta.

Ne želim zanijekati ni umanjiti nijedno od ovih veoma stvarnih postignuća niti ih smatrati ičim drugim doli napretkom – bez obzira koliko ta riječ bila podmukla. Zapravo, želim nedvosmisleno priznati svoj dug tim revolucionarnim nastojanjima koja su znatno olakšala – iako ne uvijek učinila lakim – akademsko proučavanje žena i sa ženama. Ono što me ovdje zanima jesu implikacije tih promjena i obrata. Zanimaju me i strukture uključivosti koje su karakterizirale rad revizionista i sam teorijski okvir prema kojem je znanost prezentirala svoja otkrića o ženskom dramskom pismu. U obama kontekstima, mislim, treba jasno izgovoriti pretpostavke i, što je također važno, ograničenja historiografije. Cilj takva nastojanja jest točka u kojoj možemo rekonceptualizirati ono što se naziva povijest kazališta. Brattonica u svojoj diskusiji i ponovnom pisanju povijesti kazališta devetnaestoga stoljeća dokazuje nešto slično: “Stvara se nova povijest i, ako je ona dopuna ili dodatak, onda je to i u deridaovskom smislu – s vremenom će izgurati ono

što je trebalo čuvati.”¹³ To mi se čini posve točnim; ono što je, međutim, manje jasno jest kako mi, kao feminističke povjesničarke kazališta, možemo dovesti do situacije u kojoj dodatak nadmašuje i ujedno revidira vlastite granice. Tek tada bi se za nas moglo reći da imamo povijest koja u punom i funkcionalnom smislu izražava prisutnost ženskog dramskog pisma.

Prije nego što razjasnimo ova pitanja uključivosti, teorije i povijesti, želim se kratko osvrnuti na neka ključna ponavljanja historiografske metode i, posebice, pokazati gdje se te metode mogu identificirati u areni feminističkog razmišljanja. Historiografija, kako je opisuje Michel De Certeau, “uzima zdravo za gotovo da mjesto na kojem se sama proizvodi ima sposobnost pružiti značenje, budući da trenutačna institucionalna razgraničenja te discipline podržavaju podjelu na vrijeme i mjesto kao posljednje sredstvo”. Problem s kojim se povjesničari moraju suočiti, kako tvrdi De Certeau, jest iščeznuće fikcije u pisanju povijesti kao “stvarne”. Historiografija tada “ozakonjuje” mjesto, mjesto svoje proizvodnje, tako što “uključuje” druge u odnos srodnosti ili izvanjskosti. Potvrđuje se mjestom koje joj dopušta da objasni sve što je drukčije kao “strano” i sve što je unutra kao “jedinствeno”.¹⁴ Upravo je ova dinamika srodnosti ono što me najviše zanima u proizvodnji novih povijesti ženskog dramskog pisma. Očito, riječ je o srodničkom odnosu koji je izazvalo proširenje kanona. U tom okruženju, žensko dramsko pismo gotovo se nikad ne kategorizira kao “jedinствeno” – ne mogu se sjetiti nijednog primjera – ali se općenito kategorizira samo utoliko ukoliko udovoljava – ili šarmantno ne udovoljava – kriterijima koje su muške drame i dramske teorije muških autora postavile kao uzore za određeni povijesni trenutak ili određenu putanju dramskog žanra. Mogli bismo se, na primjer, sjetiti da Aristotelova opažanja i nadalje ostaju *sine qua non* tragedije.

Srodnostvo koje nastaje u organizaciji diskursa koji se rabi u kategorizaciji, karakterizaciji i analizi tih istih tekstova kada su u pitanju autorice možda je ponešto manje očito. Krićka nastojanja mogu se činiti predanija revizionistićkim ciljevima kroz svoju mnogostrukost pristupa tekstovima koje obrađuju i po samoj upornosti da se ženske drame dovedu u žižu pozornosti naših znanstvenika. Ali, rizici (koji su u ovoj ideji srodnosti

duboko usadeni) jednako su prisutni. Nade što ih izražava Kearns, da će se povijest oporaviti od vlastite aporije i amnezije, vješto demonstriraju o kojim je mogućnostima pripovijedanja riječ:

Možda bi samo ne-povjesničar, koji je po definiciji sposoban za znatni promiskuitet što se asocira uz književnost i književnu kritiku, mogao zamisliti nekog povjesničara koji bi bio sposoban i za odanost nužnosti i za vrijednost priče: to bi bio povjesničar koji kombinira teoriju i povijest, psihoanalizu i povijest, ne u istim tekstovima, nego istodobno. To se neće dogoditi dok god čak i najsamosvjesniji, analitički bistri pisci ostaju unutar konceptualne sheme koja podređuje pričanje priče nekoj maštariji o dokučivoj istini i koja smješta priču samo kao nešto što se odnosi, u najboljem slučaju u asimptotičkom odnosu, na snažnije, "muškije" načine procjene.¹⁵

U beskraj, dakle, idu kritika i analiza koje slijede, ali nikad ne dostižu krivulju povijesti kazališta, koje se vezuju uz nju, ali nikad ne presudno. Kao i Kearnsova, i ja taj zadatak smatram zadatkom koji mora naglašeno navelačiti ne na pojmove "istine" ili "činjenice", nego na ono čega se povijest najviše boji: stvaralačku maštu. Kako bismo mogli maštovito nanovo začeti samu povijest kazališta da bismo nova pitanja koja moramo postaviti ženskom dramskom pismu učinili ne samo mogućima nego i očitima? Ovo je, na poslijetku, smjer u kojem bi nas mogla odvesti rigoroznija historiografija.

Dakle, ukratko, kazališna povijest i kanon dramske književnosti neizbrisivo su se promijenili zahvaljujući znanstvenim radovima o tekstovima žena-dramskih pisaca. Neki od tih radova bili su arhivski, a neki kritički. U obama slučajevima riječ je o trudu koji bi De Certeau okarakterizirao pomoću diskursa manjina "u kojem se historiografski diskurs bavi stvarima koje dovode u pitanje subjekt – proizvođača povijesti"¹⁶, a koji bi Joan Scott opisala kao "misiju". Scottova sugerira da su povjesničari "koji dokumentiraju živote onih koji su ispušteni ili koji su se previđali u prošlim prikazima" proizveli "čitavo obilje novih, prethodno zanemarenih dokaza i privukli pozornost na dimenzije ljudskog života i dje-

latnosti koje se u konvencionalnim povijestima smatraju nevrjedne spomena".¹⁷ A kod mnogih od nas doista postoji svojevrsni misionarski zanos da objavljujemo drame koje su napisale žene, pišemo knjige o ženama dramskim piscima, iz tih radova napravimo nastavni plan i, naravno, zahtijevamo reprezentaciju žena (i ostalih takozvanih manjina) u preglednim kolegijima bilo kojeg razdoblja.

Ova strategija kojom dokumentiramo ono što se prethodno isključivalo ili zanemarivalo dovela je, očito, do virtualne revolucije onoga što ulazi u naše temeljne antologije dramske književnosti kao cjeline, ali također i u određena razdoblja i žanrove. Ono što je zanimljivo u tom primjeru opsežnih antologija dramske književnosti jest homogenost izbora čak i kad se prizna potreba za proširenjem. Bilo bi, pretpostavljam, teško pronaći neku antologiju bez Aphre Behn i / ili Caryl Churchill (i, isto tako, gotovo uvijek s *The Rover* i *Top Girls*), nakon kojih slijedi drugi red dramskih spisateljica koji sadrži Susan Glaspell, Augustu (Lady) Gregory, Lorraine Hansberry i, možda odnedavna, Mariju Irene Fornes. Čini mi se da za ovo novo "univerzalno" odobravanje gore navedenih spisateljica nije zaslužna nikakva velika magija. Nije riječ o tome, ili barem ne nužno, da su to najbolje dramske spisateljice ili da su antologizirani primjeri njihove najbolje drame, koje se prema uobičajenim kriterijima procjene općenito prepoznaju kao artikulirane ili antologijske. Točnije je, kao što kaže Joan Scott, da se:

lزازov normativnoj povijesti opisuje uz pomoć konvencionalnog povijesnog shvaćanja dokaza, kao proširenje slike, ispravak propusta koji su nastali kao posljedica necjelovitog ili netočnog viđenja, koji je utemeljio svoj zahtjev da mu se prizna legitimitet na autoritetu iskustva, izravnog iskustva drugih, kao i iskustva povjesničara koji uči vidjeti i u svojim tekstovima rasvjetljava živote tih drugih.¹⁸

Drugim riječima, za očekivati je da će one drame koje se prihvate u sad inkluzivniji kanon biti prihvaćene zahvaljujući nekom obliku srodničkog odnosa ili drame, ili pisca, ili izdavača. Čini se da je doslovce nemoguće izbjeći poriv da se ove nove kanonske zvijezde odmjere u usporedbi s njihovim kopijama napisanim muškom ru-

PREMIJERE
FESTIVALI
RAZGOVORI
MI U SVUETU
VOX
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI
ANEKDOTE
TEORIJA
NOVE KNJIGE
SJEĆANJA
DRAME

kom ili odoljeti njihovoj kontekstualizaciji uz pomoć uvjeta koje smo povijesno identificirali kao važne za razumijevanje drame i kazališta. Dakle, unatoč spoznaji da ima još posla koji treba obaviti, historiografska metoda neizbježno odvlači našu povijest – čak i naše alternativne povijesti – natrag na stazu onoga što je oduvijek već poznato.

Ovaj antagonistički odnos – ali, unatoč tome, odnos – vidljiv je u uputama koje su urednice Susan L. Cocalis i Ferrel Rose dale ostalim esejisticama u svojoj knjizi *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present (Talijine kćeri: njemačke dramatičarke od 18. st. do danas)*: "Zatražile smo da se suradnice usredotoče na jednu autoricu i prouče jedan ili više njezinih dramskih tekstova u kontekstu njezina života, drugih djela i vremena. Također smo preporučile da se, gdje god je to moguće, subjekt smjesti u povijest njemačkoga kazališta."¹⁹ Ovakvim poticajem, čak i najneobičniji tekst može se objasniti u odnosu na ono što Kearns naziva "muškijim" oblicima procjene.²⁰ Ovako shvaćena povijest kazališta neizbježno nadopunja, a ne nadomješta.

Dopustite mi da ponovim kako to ni u kojem slučaju nije neprimjereno. Ovo je upravo postupak koji je doveo do revizija onoga što shvaćamo kao kanon, kao i onoga za što se u svakom trenutku može reći da kanon sadržava kao svoje predmetne tekstove. Riječ je samo o tome da je jednostavno previše djelomičan. Djelomičan po sklonosti (dobrovoljnoj ili rezigniranoj) kategoričkoj organizaciji koja mu prethodi (kazališna povijest vrebata otkriće ženskih drama) i parcijalan po prikazu onoga što ti tekstovi jesu ili mogu biti. De Certeau je ponovno relevantan: "Subjekt se oblikuje kao uslojavanje raznolikih trenutaka."²¹ Diskurs manjina, kaže on, ima potencijal da subjekt ispiše kao višestruk i tako onemogućiti uspostavu identiteta u bilo kojem pojednostavljenom smislu. Čini mi se da je ovo veoma važan, iako izrazito težak izazov povjesničaru (kritičaru, arhivaru, redatelju ili nastavniku) ženskih drama. Kako ćemo postići to raslojavanje raznolikosti? Ne tako što ćemo upisati drame u povijest kazališta, čak ni u revizionističku povijest kazališta – u svakom slučaju ne prije nego što rekonceptualiziramo kazališnu povijest na način koji bi mogao maštovito prepoznati neke od svojih vlastitih totalizatorskih ili reduk-

cionističkih poriva. Jean Howard potiče feminističke znanstvenice "da preinače same kategorije kroz koje se povijest nestalno ustanovljuje", premda s napomenom da "iako ovo može zvučati kao prilično jednostavan projekt, on to, naravno, nije".²²

Jednim dijelom, ovaj projekt zahtijeva da djelujemo kao arheolozi, u foucaultovskom smislu te riječi. Takav nalog, iznad svega ostalog, zahtijeva interdisciplinarnu spretnost za koju se tek nekolicina znanstvenica obrazovala. Ali, feminističke znanstvenice rijetko su oklijevale pred zadacima koji su im se činili nemogućim. Dakle, kojim smjerovima treba ići kako bismo zaobišle dobro utabanu stazu kazališne povijesti, iako lagano izmijenjene rute, i kako da rekontekstualiziramo ili raslojimo predmete svojih istraživanja? Uvjerena sam i ujedno ohrabrena argumentom koji je iznijela Sarah Davies Cordova u karakterizaciji vlastitog djela o životima baletnih plesačica devetnaestoga stoljeća. Davies Cordova pouzdaje se u postupak onoga što ona naziva "autobiografiranjem". Ovakvo djelovanje, kaže ona, "dovodi u odnos cijelu gomilu ruketvorina (memoare, pisma, ugovore, dokumentaciju o plaćama i mirovinama, novinske članke, vodiče, realističku prozu, povijesne i medicinske tekstove) kako bi zabilježilo praznine u stereotipnim opisima plesačica devetnaestoga stoljeća. Te praznine koje nastaju iz klišeja o nestalnosti plesa i monokopskih vizualizacija tijela koje pleše bilježe odsutnost iskustva žena kao plesnih gledateljica i profesionalnih izvođačica".²³ Ona, dakle, jednako kao Cerasano / Wynne-Davies u svojoj knjizi o angažmanu žena u drama renesanse, inzistira na višestrukim doprinosima žena kulturnim praksama koje prepoznajemo kao ples. Plesačica se prikazuje ne samo kao balerina, objekt *par excellence* muškog pogleda, nego i kao punopravna promatračica i moćni subjekt, koju sačinjava profesija i koji sam sačinjava određenu profesiju, kojoj se život mora shvatiti u ekonomskim uvjetima u kojima se odvijala. Međutim, još je važniji način na koji Davies Cordova uspijeva prikazati plesačicu kao kompleksni subjekt. Popis koji je do sada sastavila mogao bi se, naravno, širiti u beskonačnost, ali ne u asimptotičkom odnosu prema povijesti plesa *per se*, nego u presjecištima i frontalnim sučeljavanjima s tom poviješću koja nas vodi daleko izvan uobičajenog spektra dokaza za koje se od

marljivog (revizionističkog) povjesničara očekuje da ih uzme u obzir. Štoviše, njezin projekt inzistira da se zamisli život koji tvore upravo sve kontradikcije koje će takvi dokazi zacijelo proizvesti. Ukratko, plesačicu oživljuje upravo to što se ne uklapa u povijesni kontekst. Jednom kad se oživi, život plesačice može umnožiti povijest njezinih pokreta.

Tako, i još provokativnije, Davies Cordova tvrdi da:

Gerund u "ispisivanju autobiografije" spreže intratekstualnu praksu interpretacije koja ne privilegira autobiografiju, biografiju ili fikciju, ali koja uzima tjelesno, tekstualno i vizualno zajedno u njihovu statusu društveno-kulturnih zapisa kojima se proučavaju dvostruke veze plesačice devetnaestoga stoljeća. Cjelina sastavljena od tjelesnosti koja se promatra i ispisiuje "tijelom u plesu" i "na djelu" umnožava cjelokupnost vlastitoga ja koje je plesalo i doživjelo devetnaesto stoljeće kao žena koja djeluje. Takav prikaz smješta njezin identitet kao nešto što je inherentno razlomljeno i višestruko.²⁴

Ovo je zacijelo upravo ono što je De Certeau opisao kao subjekt i gdje se Kearns nada da bi se mogla stvarati povijest.

Kazališni su studiji dali neke bitne knjige o profesiji glumice. Knjiga Tracy C. Davies *Actresses as Working Women (Glumice kao radnice)* i nadalje je na prvom mjestu na tom području, dok su drugi, nedavniji naslovi pridonijeli daljnjoj razradi u određenim povijesnim kontekstima (time mislim na izvrsnu studiju Faye Dudden *Women in American Theatre: Actresses and Audiences 1790 – 1870 (Žene u američkom kazalištu: glumice i publika)*.²⁵ Iz tih dodatnih dokaza moramo početi smišljati novu povijest koja će nadomjestiti naše usvojeno znanje o doprinosu glumice kazalištu i koja će umjesto njega promovirati heterogenost njezinih kulturnih iskustava. Upravo je inzistiranje na kompleksnom prikazivanju tjelesnosti ono što obećava proširiti i uznemiriti historiografsku metodu mimo njezinih uobičajenih dokaza. Mislim da će nam kumulativni učinak feminističkih znanstvenica na ovom području dati građu za nova pitanja (koja idu dalje od toga da pitaju samo "što su žene radile?") koja će možda biti fundamentalna za novi

put kroz povijest kazališta. U ovom je kontekstu korisno ponovno spomenuti ispitivanje "iskustva" Joan Scott. Ona nas podsjeća:

Kad se iskustvo uzima kao izvor znanja, vizija individualnog subjekta (osobe koja je doživjela to iskustvo ili povjesničara koji ga prepričava) postaje temelj dokaza na kojima se gradi objašnjenje... Dokaz iskustva tada postaje dokaz činjenice o različitosti, a ne način istraživanja kako se utvrđuje različitost, kako ona djeluje, kako i na koji način tvori subjekte koji vide i djeluju u svijetu.²⁶

Projekt poput projekta Davies Cordove vodi nas, dakle, ne samo do dokaza izvedenih iz zapanjujuće široka spektra tradicionalnih i netradicionalnih izvora, nego i do uporabe tih dokaza kada valja postaviti pitanje o samom sustavu koji se ispituje – u njezinu slučaju "plesaćici" – i njegovu povijesnom značenju. Kako se taj umjetnički oblik, balet, nataložio u kulturi zapadne civilizacije? Kako djeluju njegove razlike (između ostalih, razlike između muških i ženskih plesača, između baleta i drugih plesnih formi) i kroz svoje generičke kodove dodatno potkrepljuju određene normativne spolne prakse? Drugim riječima, ovakvo revizionističko znanstveno istraživanje proizvodi ne (ili, ne samo) niz priča o određenim likovima za koje imamo dokaze širokog spektra koji ih potvrđuju kao povijesno "stvarne" za našu priču, nego i ispitivanje samog povijesnog procesa. Umjesto da, na primjer, jednu plesačicu shvatimo u srodničkom odnosu prema žanru "plesa" (koji, ne moram ni spomenuti, i sam ima povijest), mi prerađujemo ili oživljujemo tu ženu kao društveni čimbenik u samom stvaranju njezine okupacije ("plesa") i njezine subjektivnosti (kao žene koja djeluje). Kao što kaže Scott: "Iskustvo je ujedno uvijek već tumačenje i potrebno mu je tumačenje."²⁷

Historiografija je, dakle, i prepreka na cesti i način osnaživanja povijesti kazališta, jer daje snagu nadopuni koja će, na kraju, revolucionirati upravo one pojmove i uvjete pod kojima se stvaraju povijesne priče i po kojima te priče imaju značenje. Kao što Mark Poster točno zamjećuje: "Kad teoretičar postavi neko novo pitanje koje otvara novo područje, arhivi se redefinišu. Oni isti materijali koji se koriste kako bi se proučilo jedno pitanje sad se iznova koriste u drukčijem istraživačkom

PREMIJERE
FESTIVALI
RAZGOVORI
MI U SVIJETU

VOX
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

ANEKDOTE

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAME

kontekstu.”²⁸ Gomilanje radova u proteklih dvadeset godina donijelo nam je općenito bogatiju arhivu; manje smo uspjeha imali u redefiniciji arhiva ili, barem, u njegovoj redefiniciji na način koji prkosi uobičajenim pobudama i djelokrugu rada povijesti kazališta. Umjesto da pomno proučimo te materijale – rukotvorine koje dokazuju doprinos žena kazališnom poslu – unutar priče koju smo oduvijek smatrali “kazališnom poviješću”, sad je naš izazov postaviti ova nova pitanja koja će iznova upotrijebiti arhiv u drukčijoj povijesti, koju će jasno pro-raditi feministička historiografija.

Davies Cordovina obnova plesačice devetnaestoga stoljeća model je takva projekta za nove povijesti kulturne produkcije žena. Drugi bi model mogao biti povratak upravo onim sastavnicama povijesti kojima žene, donekadno, nisu pripadale ni kao nadopuna i otkriće taksonomije prema kojoj je ta povijest djelovala. Posve sigurno nije nezamislivo predvidjeti detaljnu analizu kategorija koje su stekle posebno značenje u artikulaciji povijesti kazališta zapadnoga svijeta, bez obzira na trenutak ili specifičan zemljopisni položaj. Na primjer, mi pridajemo posebnu pozornost arhitekturi i ostalim kontekstualnim elementima javnog izvedbenog prostora. Kako bi to moglo biti išta drugo doli spolno određena povijest, kad je povijest žena vrlo dugo bila povijest kućnog života i privatnog prostora?

Slično možemo odgovoriti na primjedbu Daniela Wolfa da je “stvaranje modernih žanrova (...) priso povezano sa stvaranjem modernoga spola”.²⁹ Kad neku kategoriju primijenimo na žensko dramsko spisateljstvo – bez obzira je li riječ o komediji, tragediji ili performansu – po čijim definicijama razumijemo te žanrove? Do sada, voljela bih sugerirati, uvijek su na djelu bile definicije muškaraca znanstvenika, a mi se kao znanstvenice trudimo pokazati da ženske drame zaslužuju te žanrove (kao markere proizvoda s vjerodostojnošću) i istodobno tražimo da se te iste drame prepoznaju kao *drukčije* (što se, avaj, često tumači kao objašnjenje činjenice da te ženske drame nisu, na primjer, tako savršene tragedije kao Shakespeareove ili čije već). Čak i u nečemu tako novom kao što je performans, požurile smo zahtijevati *ženski performans*, koji je ponovno u srodničkom odnosu i nadopuna “prave stvari”. Što znači usvojiti ove već postojeće organizacijske strukture kako bismo nji-

hovim uvjetima dodali prefiks “ženski”? Tko se gubi u neophodnoj petljanciji i kako to potpomogne neumoljivu progresiju kazališne povijesti koja inzistira na pričanju svoje osebujne priče koristeći žilav i naizgled neprilagodljiv zaplet? Čak i ako pristanemo na razlikovanja kao što su profesionalno i amatersko, način na koji su žene sudjelovale u toj nesuvisloj povijesti često nasrće na uobičajeno shvaćanje tih kategorija. Na primjer, Davis i Joyce zamjećuju o *Parlor Charades* Sarah Annie Shields da je “njezino djelo za glumce amatere; ona nije bila dramska spisateljica – amaterka”.³⁰ Možda ironično, upravo povratom povijesti možemo pronaći neke druge načine na koje ćemo nastaviti u ovom zadatku. Kako su žene u prošlosti razmišljale o povijesti? Kako su dale značenje arhivu dobivši pristup do njega? Kako se povijesno znanje oblikovalo u određenim rodnim okolnostima? Woolf kaže: “Obitelj se, dakle, nalazila u samoj srži ženskog poimanja prošlosti; osjećajne veze u sadašnjosti osigurale su leće kroz koje se povijest može ‘udomaciti’”. Ista ova perspektiva primijenjuje se na epizode iz prave povijesti kad su o njima čitale žene. Uobičajena knjiga Lady Anne Southwell, plemkinje iz sedamnaestog stoljeća, na primjer, sadrži stihove o Juliju Cezaru koji ističu privatno i emotivno.”³¹ To ukazuje da moramo ponovno posjetiti ženska tumačenja povijesti (posebice tumačenja koja su se izrazila u ne tako javnom obliku, u običnoj knjizi, dnevniku, memoarima i sličnom) i izmamiti upravo one uvjete pod kojima su te žene vidjele svoju povijest i same sebe kao njezin dio.

Dakle, ovdje je određen broj mjesta na kojima se povijest kazališta može i dekonstruirati i revidirati. Bez promjena same povijesne prakse, žensko dramsko pismo zauvijek će venuti u svom srodničkom odnosu prema prihvaćenoj povijesti koja ju je, pod pritiskom, na posljetku udomila. Jean Howard zaključuje svoj članak o feminizmu i povijesti pozivom da “preuzmemo odgovornost za stvaranje znanja iz nekog mjesta, s nekom svrhom”³², a povjesničarke kazališta na pravom su mjestu da to i učine. Naš znanstveni rad u proteklih dvadeset godina ne samo da je opisao cijelo obilje materijala na kojima možemo produktivno raditi nego je počeo jasno ukazivati na šire povijesne zahtjeve koji se oslanjaju na određene neartikulirane pretpostavke i koji nikad nisu – i neće biti – u službi ženskoga djelovanja.

BILJEŠKE

- 1 Robert White, *The State of English Studies in 1990's*, u *Knowing Ourselves and Others: The Humanities into the 21st Century*, Vol. 2, p. 6: http://www.asap.unimelb.edu.au/aah/research/review/bio_white.html
- 2 Katherine Kearns, *Psychoanalysis, Historiography, and Feminist Theory: The Search for Critical Method* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997), p. 32
- 3 S. P. Cerasano i Marion Wynne-Davies, eds, *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents* (London, Routledge, 1996)
- 4 Jean E. Howard, *Women as Spectators, Spectacles, and Paying Customers*, u David Scott Kastan i Peter Stallybrass, eds, *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama* (London, Routledge, 1991), pp. 68-74
- 5 Cerasano i Wynne-Davies, *Renaissance Drama by Women*, p. 5
- 6 Gwenn Davis i Beverly A. Joyce, *Drama by Women to 1900: A Bibliography of American and British Writers* (Toronto, University of Toronto Press, 1992), p. VIII
- 7 Virginia Blain, Patricia Clements i Isobel Grundy, *The Feminist Companion to Literature: Women Writers from the Middle Ages to the Present* (New Haven, Yale University Press, 1990)
- 8 Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London, Routledge, 1995); Charlotte Canning, *Feminist Theatres in the USA: Staging Women's Experience* (London, Routledge, 1996); Lizbeth Goodman, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own* (London, Routledge, 1993) i Peta Tait, *Converging Realities: Feminism in Australian Theatre* (Sydney, Currency Press, 1994).
- 9 J. S. Bratton, *Women on Stage: Historiography and Feminist Revisionism*, *Theatre Notebook*, Vol. L:2 (1996), pp. 62-5. p. 63.
- 10 Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History* (New York, Columbia University Press, 1988), p. 29
- 11 Alexander W. Allison, Arthur J. Carr i Arthur M. Eastman, eds, *Masterpieces of the Drama*, 4th ed. (New York, Macmillan, 1979); 6th ed. (New York, Prentice Hall, 1991)
- 12 Lee A. Jacobus, ed., *The Bedford Introduction to Drama* (Boston, Bedford Inc., 1996)
- 13 Bratton, *Women on Stage*, str. 65
- 14 Michel De Certeau, *The Writing of History*, preveo Tom Conley (New York, Columbia University Press, 1988), str. 343
- 15 Kearns, *Psychoanalysis, Historiography, and Feminist Theory*, str. 166
- 16 Michel De Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, preveo Brian Massumi (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), str. 217
- 17 Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, str. 24
- 18 Ibid., str. 24
- 19 Susan L. Cocalis and Rose Ferrel, eds, *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present* (Tubingen, A. Francke Verlag, 1996), str. 2
- 20 Kearns, *Psychoanalysis, Historiography, and Feminist Theory*, str. 166
- 21 De Certeau, *Heterologies*, str. 218
- 22 Jean E. Howard, *Feminism and the Question of History: Resituating the Debate*, *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 19:2 (1991), str. 149-57, str. 151
- 23 Govor Sarah Davies Cordove na konferenciji *Foothills and Foot-*
- steps: *New Writings in Dance Studies* na Sveučilištu u Calgaryju, siječanj 1999. Uskoro izlazi u Banff Centre Pressu.
- 24 Ibid.
- 25 Tracy C. Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* (London, Routledge, 1993) i Faye Dudden, *Women in the American Theatre: Actresses and Audiences 1790-1870* (New Haven, Yale University Press, 1997)
- 26 Joan W. Scott, Experience, *Feminists Theorize the Political*, eds Judith Butler and Joan W. Scott (London, Routledge, 1992), str. 22-40, str. 25
- 27 Ibid., p. 35
- 28 Mark Poster, *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges* (New York, Columbia University Press, 1997), str. 156
- 29 D. R. Woolf, *A Feminine Past? Gender, Genre and Historical Knowledge in English, 1500-1800*, *American Historical Review*, 102:3, (June 1997), str. 645-79, str. 647
- 30 Davis and Joyce, *Drama by Women to 1900*, str. XVII
- 31 Woolf, *A Feminine Past?*, str. 655
- 32 Howard, *Feminism and the Question of History*, str. 156

PREMIJERE
FESTIVALI
RAZGOVORI
MI U SVIJETU

VOX
HISTRIONIS

AKTUALNOSTI
ANECDOTE

TEORIJA
NOVE KNJIGE

SJEĆANJA
DRAME