Složenosti rodno-spolnih pitanja s naglaskom na prostor kazališta - uz primjer predstave "Životinjska farma"

Slavić, Antonija

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:143012

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

zir.nsk.hr

UNIRI DIGITALNA KNJIŽNICA

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Složenosti rodno-spolnih pitanja s naglaskom na prostor kazališta – uz primjer predstave *Životinjska farma*

(završni rad)

Mentorica: dr. sc. Brigita Miloš

Studentica: Antonija Slavić

U Rijeci, 9.9.2015.

Sadržaj

1.Uvod 4

2. Kazališni paradoksi 5

2.1 Prošlost kazališta i njegova (ne)povezanost sa ženama 5

2.2 Identitetske složenosti kazališnog prostora 9

2.2.1 Mnogostrukost identiteta nasuprot njegovoj esenciji 9

3. Rodne nedoumice 11

3.1 Performativnost rodne izvedbe 12

3.2 Postoji li razlika između kategorija roda i spola? 13

3.3 Ideologija, moć i politika – u razmatranju spola i roda 16

4. Što maske skrivaju? 17

4.1 Maska ženskosti 18

4.2 Analiza kazališne predstave Životinjska farma 21

5. Zaključak 29

6. Bibliografija 31

7. Popis slika 33

Složenosti rodno-spolnih pitanja s naglaskom na prostor kazališta – uz primjer predstave *Životinjska farma*

Sažetak

Ovaj se rad bavi rodno-spolnom tematikom, vezanom prvotno uz prostor kazališta. Teorije navedene i analizirane u prvom dijelu rada, potkrepljuju se analizom kazališne predstave *Životinjska farma*. U radu je sintetizirana kazališna prošlost muško-ženskih odnosa, odnosno ambigviteta vezanih uz utjelovljivanje ženskih uloga. U skladu s time, u radu su analizirane binarne opozicije, prije svega distinkcija između muškog i ženskog, a zatim i distinkcija roda i spola, kao i njihova konstruiranost, te uloga koju u tom razlikovanju igraju ideologija i politika. Uvod u analizu predstave čini pogled na poimanje maski, prvenstveno ženskosti, te nudi moguće odgovore teoretičara na pitanje što one skrivaju.

Ključne riječi: kazalište, paradoksi, žena-glumica, konstrukcija, rod, maske, *Životinjska farma*

Complexities of the gender-sex issues with an emphasis on the theater space – along with the example of the play *Životinjska farma*

Abstract

This paper considers gender-sex topics initially related to the theater space. Theories, mentioned and analyzed in the first part of the paper, are substantiated with the analysis of the theater play named *Životinjska farma*. Theater history of male-female relationships that is, of ambiguities related to embodying female roles, is synthesized in the paper. According to this, binary oppositions are analyzed in the paper, first of all the distinction between male and female, and then the distinction of sex and gender, as well as their construction, and the role which ideology and politics play in those distinctions. A look to the conception of the masks, primarily mask of femininity, makes the introduction to the analysis of the play, and offers possible theorists' answers to the question what the masks hide.

Key words: theater, paradoxes, female actress, construction, gender, masks, *Životinjska farma*

1.Uvod

Kao što i sam naziv rada kaže, u radu se istražuju složenosti rodno-spolnih pitanja, a posebice vezanih uz prostor kazališta, te se teze potkrepljuju i ispituju analizom kazališne predstave *Životinjska farma*. Kroz ovaj rad ću, za početak, pokušati istražiti kazališnu prošlost s naglaskom na pitanje ženskog sudjelovanja i stvaranja te prošlosti. Tako se prvi dio rada bavi upravo prikazom prošlosti kazališta u kojoj iščitavam paradokse vezane uz utjelovljivanje ženskih uloga, kao i uz nemogućnost sudjelovanja glumica, naročito u institucionaliziranom kazalištu, a što potječe iz patrijarhalnog društva okrenutom prvotno muškarcima. Pokazat će se da je novovjekovno, specifičnije zapadnoeuropsko, kazalište manifestiralo krajnji nerazmjer između spolno/rodne raspodjele izvođača, zatim likova, ali i same publike.

U radu će se također istražiti poimanje identiteta i njegove mnogostrukosti te fluidnosti koja je vidljiva i prilikom kazališnih izvedbi. Isto tako, analizirat ću i rad rodne teoretičarke Judith Butler, iako ona u svojim razmatranjima ne koristi kazalište i njegove konvencije, o čemu će više riječi biti u razradi rada. Butler je u ovom kontekstu zanimljiva zbog toga što na rod gleda kao na *performativni* čin koji konstruira društvenu fikciju, te zbog njezinog *igranja* konstruiranošću kako roda, tako i spola. Jedna od zadaća ovog rada biti će i proučiti recipročnu vezu između društva i binarnih opozicija, a posebice opozicije muško-žensko. U razmatranju spola i roda te njihove sličnosti i/ili razlike rad se dotiče i ideologije, moći i politike, odnosno njihovih utjecaja na poimanje pojmova spola i roda kao kulturnih konstrukata koji služe interesima heteroseksualnog sistema.

Poglavlje naziva *Što skrivaju maske?* propituje društvenu postavku o esencijalizmu našeg jastva te ukazuje na mogućnost postojanja mnoštva jastva ili sebstva unutar svake osobe, kao neka vrsta uloga koje čovjek može birati sukladno različitim situacijama u kojima

se nalazi. Maska ženskosti nešto je što se u literaturi na koju sam naišla zasebno analizira, kao što se i propituje što se nalazi ispod te maske ženskosti te nalazi li se uopće išta. Ovdje je naglasak prvenstveno stavljen na pojam *maskerade* psihoanalitičarke Joan Riviere, ali i na druge teoretičare koji se dotiču pitanja maski.

Nakon svojevrsnog teoretskog dijela slijedi analiza kazališne predstave *Životinjska farma*, premijerno izvedene u ožujku ove godine, u HNK Iv. pl. Zajca u Rijeci. Ova kazališna predstava, kao predmet analize rada, neće biti „klasičan" primjer koncepcije ženskosti, naročito zbog toga što je to predstava s primarno političkom preokupacijom te nema eksplicitne povezanosti s rodno-spolnom problematikom, a ženski likovi nisu posebice zastupljeni – unatoč činjenici da pola glumačke postave čine žene. No upravo zbog tih razloga, ova predstava poslužit će kao primjer koji će pokušati dočarati kako se na žene-glumice gleda danas, kao i za propitkivanje identiteta osoba na sceni.

2. Kazališni paradoksi

2.1 Prošlost kazališta i njegova (ne)povezanost sa ženama

„Prirodne" distinkcije muškaraca i žena, kao i spolno/rodni paradoksi mogu se iščitati kroz brojne sfere svakodnevnog života u sadašnjosti, kao i onog u prošlosti. Oni su se tako nudili i kroz kazališnu teoriju, ali i praksu gdje uviđamo kako je kazališna prošlost obilovala muškim utjelovljivanjima ženskih uloga – što se smatralo neproblematičnim – dok suprotnih preuzimanja uloga gotovo da i nema, posebice u institucionaliziranim kazališnim okvirima (Čale Feldman, 2001:78). Takav kazališni paradoks je, prema velikom broju suvremenih filozofa, lingvista, psihoanalitičara, sociologa i antropologa: „samo radikalizacija konstitutivnih paradoksa egzistencije" (Čale Feldman, 2001:65). Sve to kretalo se u skladu s uskraćenom slobodom sudjelovanja žena u javnom životu, koja je, po pitanju izvođačkih

umjetnosti, sezala i do kasnog 17. stoljeća – do kada se žene u Engleskoj nisu smjele baviti glumom, ali i do polovice 20. stoljeća – kada su žene u Engleskoj dobile jednako pravo glasa na izborima kao i muškarci (Čale Feldman, 2001:69).[1] Uputno je napomenuti i kako se riječ *glumac* koristila u opisima početaka glumačkog umijeća u staroj Grčkoj, gdje se prisutna isključivost muške izvođačke prakse podrazumijevala sama po sebi, dok se naglašavala drugost ženskih likova koje su opet utjelovljivali muškarci, a ne žene (Čale Feldman, 2001:80,81). Za ovaj kontekst, moglo bi se reći kako se u spomenutoj prošlosti radilo o simboličkoj anihilaciji žena, pojmu koji se itekako može primijeniti i na sadašnje vrijeme. Gaye Tuchman je pojam *simboličke anihilacije* preuzela od Georgea Gerbnera, koji ga je uveo 1972. godine, te ga primijenila na svoja razmatranja o isključivanju žena iz kulturne proizvodnje i medijskih reprezentacija (Means Coleman & Yochim, 2008:2,3). Taj pojam Tuchman je dalje podijelila na tri aspekta: osuda, izostavljanje i trivijalizacija žena od strane medija (Strinati, 2004:162). Pojam *simboličke anihilacije žena* ostavio je mnogo utjecaja na feminističku kritiku popularne kulture, na što ukazuje Dominic Strinati (2004:162). Strinati kaže kako je sudbina žena u patrijarhalnom društvu izvoditi uloge majke, supruge, kućanice itd., pa se te uloge nadaju kao „prirodni prerogativi žena“ (Ibid.:162). Dakle, gore spomenuti paradoksi prikazani kroz kazališne izvedbe, ovdje s naglaskom na one spolno/rodne tematike, samo objelodanjuju paradokse koji vladaju u našem društvu te ih naglašavaju i radikaliziraju. Smatram kako je važno spomenuti crkvene zabrane koje su pratile dugu povijest kazališta (posebice komediju *dell'arte*), i očigledno ostavile utjecaja na daljnji razvitak izvedbenih umjetnosti (Čale Feldman, 1997:162). Razvidno je samo navesti pogled „kršćanske antropologije“ koja smatra da je: „preodijevanje u drugo tijelo grijeh [je], i zato Tertulijan i Origen proklinju kazalište“ (Kott, 1992:13; u Čale Feldman, 1997:162). Crkvene zabrane su,

[1] Preuzeto sa: <http://archive.spectator.co.uk/article/16th-april-1927/5/votes-for-young-women>, [14.7.2015]

prema Čale Feldman, 'kročile istim putem' kao i pokladna tradicija maskiranja (u drugi spol), koja je isto tako imala mnogo utjecaja na razvoj kazališta, specifičnije komediografskog korpusa dubrovačkih »smiješnica« iz 17. stoljeća, ako im ne duguje i samo podrijetlo (Čale Feldman, 1997:161,162). Unatoč tome, prema Ladi Čale Feldman (1997:153), „motiv kostimografski inducirane inverzije spolova“, odnosno motiv transvesticije jest razmjerno rijetka pojava u hrvatskoj dramskoj književnosti te ona analizira, prije svega, rad i djela Marina Držića, kao i Gundulića, gdje se takvi slučajevi ipak zbivaju. S druge strane, i bez obzira na moguće crkvene zabrane, korijeni ženskog transvestizma, izvan institucionaliziranog kazališta, sežu do stare Grčke gdje su vjenčani obredi imali androginijsku mitsku podlogu, a žene se pojavljivale odjevene u muško (Paglia, 1991:89,90; u Čale Feldman, 2001:68), te do starog Rima sa slučajevima „obostrane karnevalske kostimografske inverzije spolova“ u vrijeme ožujskih kalendi (Lozica, 1990:136; u Čale Feldman, 2001:68,69). U institucionaliziranom kazalištu, mogućnost ženskog utjelovljivanja muških uloga dobili su, ponajprije, imaginarni ženski likovi renesansne komediografije koji se presvlače u muškarce kako bi, primjerice, ulovili odbjeglog zaručnika (Čale Feldman, 2001:73). Žena, odnosno ženski lik je, dakle, mogao raditi mnogo toga što joj je bilo zabranjeno činiti u svakodnevnom životu, ali pod uvjetom da se maskira u muškarca. Tako je žena – glumica mogla samo udvostručiti svoj nepovoljni položaj (Ibid.:72), koji, u nekoj mjeri, „uživa“ i u današnje vrijeme, što će se vidjeti i na temelju analiziranog primjera. Ukoliko se pomnije proučava povijest kazališta i njegove povezanosti sa ženama, iščitava se paradoks koji je spomenut nešto ranije. Naime, paradoks da je muški lik preodjeven u žensko bio smatran „normalnim“ i prihvatljivim, dok se ženama u isto vrijeme najčešće nije dopuštala gluma i preodijevanje u muške likove. I ne samo to, već se muško glumljenje ženskog lika smatralo istaknutim umijećem, dok se nije promišljalo o eventualnoj „naturalističkoj doslovnosti“ muškaraca koji glume muškarce, a što se zamjeralo ženama koje

su dobile priliku glumiti ženske likove, kao ni o mogućoj „umjetničkoj povišenosti“ obrnutog slučaja u kojem žena glumi muškarca (Čale Feldman, 2001:79). To zapravo i ne čudi, s obzirom na dugotrajnu, napose patrijarhalnu, institucionalnu povijest kazališta (Čale Feldman, 2001:77) koja je ocrtavala opća društvena kretanja i spolno/rodne implikacije društva u kojem se razvijala. Također, ne nudi li se muškarac koji utjelovljuje ženski lik, kao nekakav *homoerotski fetiš*, budući da je lik stvoren od strane muškarca za pretežito mušku publiku, glumeći „neku *treću* prirodu koja mu je zapravo *strana*“[2] (Goethe, u Ferris, 1993:49; navedeno u Čale Feldman, 2001:78)? Ovdje bi se nesumnjivo radilo o „muško-muškoj izvođačko-gledateljskoj »libidalnoj razmjeni«“ na kakvu je ukazala Peggy Phelan (1993; navedeno u Čale Feldman, 1997:170). Luce Irigaray (u Butler, 2000:52) tvrdi kako je riječ o društvu „falogocentrične ekonomije“ gdje se odnosi temelje na *potisnutoj* homoseksualnoj želji, a koja se odvija putem heteroseksualne razmjene žena. S druge strane, ukoliko pogledamo neke kazališne izvedbe koje se izvode kao isključivo ženske izvedbe, kako bi činile nekakav kontrapunkt izričito muškim izvedbama, uvidjet ćemo da takva situacija „inverzno preslikava patrijarhalnu povijest kazališta“ (Čale Feldman, 2001:89). To se uočava na temelju razumijevanja takvih izvedbi kao „ženskih predstavljačkih subverzija tradicionalnog muškog opredmećujućeg pogleda“ (Phelan, u Čale Feldman, 2001:89). Dakle, žene sa svrhom subverzije vladajuće muške prisutnosti, zapravo samo potvrđuju tu prisutnost i mušku „nadmoć“ te evociraju „heteroseksualno imaginarno kroz homosocijalnu kazališnu relaciju, uz odsutnost muškoga *trećeg*“ (Ibid.:89). Čale Feldman (2001:89) zaključuje da je: „tradicionalna muška shema izgurala žensko kao treće, pretvorivši ga u imaginarni (kulturalni) fetiš preko kojeg o njezinoj 'prirodi' komuniciraju muški izvođač i gledatelj“ – na što je ukazao još i Goethe[3] - a slična stvar se dogodila i ženskom kazalištu, koje: „izguravši s

[2] Primjećujem kako žena ovdje nije okarakterizirana čak ni kao *drugo*, već kao, još daljnje, *treće*.

[3] Navedeno na početku ove stranice.

pozornice muško tijelo i rabeći vlastitu 'prirodu', ostvaruje kazališnu komunikaciju žena o muškoj 'kulturi'. Dakle, ova situacija još jednom uspostavlja poznato pravilo u kojem nijedna krajnost nije „dobra“ niti pogodna. Stoga, razumljivo je zaključiti kako su paradoksi i nerazmjeri postojali i još uvijek postoje, posebice u domeni nametnutih, „prirodnih“ distinkcija muškaraca i žena, kao i identiteta koje oni posjeduju.

2.2 Identitetske složenosti kazališnog prostora

Čale Feldman (2001:59) kaže kako nas kazalište, kao kulturalni prostor, „stalno opominje da sam identitet teorijski pojmimo kazališnom metaforikom“. Identitet se tako može shvatiti kao „privremena i samopromatračka, umišljajna konstitucija tjelesne izvedbe tog identiteta pred Drugima“ (Ibid.:59). S time na umu, jasno je kako rodni identitet igra veliku ulogu u kazališnim izvedbama gdje je glavna zadaća izvođača glumiti nekog drugog, odnosno sudjelovati u „kazališnom *mimezisu*“, i tako posljedično i namjerno mijenjati svoj identitet. Čale Feldman (2001:67) uočava „matematičke probleme“ i „kombinatoričke složenosti“ s kojima se susrećemo u fikcionalnom svijetu kazališne predstave, kao što je primjerice muškarac s ulogom žene koja unutar fikcionalne priče odluči preuzeti ulogu muškarca – što predstavlja odstupanje od zacrtanih i uniformnih konceptualnih jedinica (Ibid.:66,67). Slična situacija događa se i u primjeru predstave o kojoj će biti više riječi nešto kasnije u tekstu. Dio je to brojnih inačica novovjekovnog zapadnoeuropskog kazališta koje je očitovalo iznimnu asimetričnost između spolno/rodne raspodjele izvođača, likova, ali i publike (Ibid.:67). Čale Feldman (2001:87) navodi kako (muška) kultura ima oskudnu ponudu ženskih identiteta kojih se feminističke autorice žele riješiti zbacivanjem ponuđene lepeze ženskih „maski i kostima“.

2.2.1 Mnogostrukost identiteta nasuprot njegovoj esenciji

Poimanje mnogostrukih identiteta odavno je zamijenilo shvaćanje identiteta kao jednostrukih i nepromjenjivih, te Jill Dolan (1993:12; u Čale Feldman, 2001:56), sa dozom

opreza i pesimizma, dodaje kako je uistinu teško misliti i djelovati kroza sve njih, a da se pritom ne počini nekakvo isključenje, a pogotovo ako se zaista radi o „muškoj kulturi“ koja posljedično odbacuje ženskost kao Drugo. Sydney Shoemaker (2006) u svom razmatranju pitanja identiteta, nudi dvije „vrste identiteta“ – to su numerički i kvalitativni. Dok numerički identitet predstavlja logičku, strogo filozofsku koncepciju identiteta, ono razmatranje identiteta koje je u ovom kontekstu relevantno jest kvalitativni identitet koji izražava „egzaktnu sličnost“ (Shoemaker, 2006). U tom smislu kvalitativni identitet predstavlja identitete u množini, odnosno mogućnost postojanja mnogostrukih identiteta, no u svakodnevnom diskursu ipak prevladava logička koncepcija identiteta – identiteta u jednini koji referira na odnos stvari sa samom sobom i ni sa kojom drugom stvari (Ibid.). Unatoč češćoj uporabi pojma identiteta u jednini, identitet se ne može smatrati individualnom esencijom te je njegova mnogostrukost vidljiva u svim sferama svakodnevnog života. U tom smislu, tako je i s rodnim identitetom koji utječe na kazališni prostor izvedbe, kao što je vidljiv i suprotni utjecaj.

Usprkos nepostojanju identitetske esencije, identitet ipak, kako navodi Barbara Freedman (u Case, 1990:56), zahtijeva „fikciju zaključenja“, odnosno svojevrsnog 'zatvaranja svih nerazjašnjenih krajeva'. To zaključenje nikako ne može biti utemeljeno u stvarnosti te zbog toga seksualni identitet iziskuje fikciju koja je, iako ju potiče biologija, „u suštini lingvistička, ideološka i fetišistička“ (Ibid.:56). Kazalište je u ovom pogledu, važno zbog njegovog potencijala revizije i poticanja promjene ponuđene konstrukcije subjekta (Ibid.:56). No, Jane Gallop (u Freedman, 1990:57) nudi nešto drukčije razumijevanje *kazališnog*, utoliko što se kazalište u njezinoj formulaciji nadaje kao reprezentacija ideološkog suučesništva koje potiče razlike, odnosno opozicije. Freedman (u Case, 1990:57) se pita je li tome tako ili je Barthes bio u pravu kada je tvrdio da je kazalište osmišljeno kako bi oborilo te polaritete koji vladaju u ideološkom društvu.

3. Rodne nedoumice

Rodna teoretičarka Judith Butler neizostavna je referenca u suvremenoj feminističkoj antropologiji i (kazališno)izvedbenoj teoriji i kritici zbog svoje uporabe i primjene pojma performativnosti na pitanje roda (Čale Feldman, 2001:105). No Čale Feldman (Ibid.:105) smatra kako je ona još neizostavnija zbog svog čestog pozivanja na primjere rodne inverzije koji se prema heteroseksualnoj normi ne odnose kao kopije prema originalu, već kao *obznanjene* kopije prema *nepriznatim* kopijama „idealizirane i prisilne heteroseksualnosti" – koja se tim kopijama služi kako bi se postigao privid „jedinstvene supstancije". „Prisilna heteroseksualnost sebe postavlja kao original, pravi i autentičan", a sve ostalo je mimikrija, imitacija originala (Butler, 2012:128). Ono što je Čale Feldman (2001:108) zanimljivo uočila, a zatim i kritizirala, jest da Butler izbacuje kazalište i kazališne konvencije iz svojih razmatranja zbog toga što one, prema Butler, osiguravaju „neproblematično distinktnu fiktivnost glumačkih činova" te tako u njima nema opasnosti od proizvodnje „uznemirujućih učinaka" što ih čine „subverzivna performativna rodna zastranjenja u svakodnevnici". Drugim riječima, može se reći kako Butler smatra da su kazališne izvedbe isključivo fiktivna mjesta glume u kojima se svakodnevnica ne ocrtava. Međutim, i kazališni se identiteti, ovdje s naglaskom na one rodne, stvaraju na podlozi već danih kulturalnih (rodnih) kodova te se nikako ne bi smjeli zanemariti (Čale Feldman, 2001:109), a posebice kada Butler na rod gleda kao na *performativnu* praksu – što će se detaljnije razraditi u sljedećem ulomku rada. Elin Diamond (1997:46, u Čale Feldman, 2001:108; fusnota br.14) je u svojoj knjizi istaknula kako „Butler odbija diskusiju performativnosti koja bi uključivala kazalište zato što ona implicira nekoga tko ontološki prethodi i zatim fabricira rodne učinke", nešto što Butler ne zagovara.

3.1 Performativnost rodne izvedbe

Butler (u Case, 1990:274) govori kako tijelo postoji jedino kroz svoj rod, odnosno „rodni izgled“. Unatoč tome ili upravo zbog toga, ona smatra kako u tijelo nisu pasivno upisani kulturalni kodovi koji tvore određeni rod, ali isto tako smatra kako utjelovljena sebstva ne postoje prije upisanih kulturalnih konvencija (Ibid.:277). Tako se konstantno pruža dvojba između prethodno upisanih značenja i tijela kao *tabula rase*. Butler (u Case, 1990:279) smatra kako je rod performativna izvedba, budući da konstantno ponavlja radnje, te „akt“ ili čin koji konstruira društvenu fikciju. Rodna značenja su tako plodovi „rezistentne naslage uzastopnih, ritualno ponavljanih, stiliziranih tjelesnih izvedbenih *činova*, kojima ne pred-leži neki subjekt koji autonomno odlučuje […]“ (Čale Feldman, 2001:104). Prema tome, rod ne može biti ispravan ili kriv, niti stvaran, a kultura spremno kažnjava sve one koji ne uspijevaju izvesti iluziju rodnog esencijalizma (Butler, u Case, 1990:279). Nema nikakve 'esencije' koju rod izražava, kao ni objektivnog ideala kojem rod teži, već razni činovi roda stvaraju ideju o njemu (Ibid.:273). Prema filozofu Merleau-Pontyu (u Butler, 1990:272), tijelo je povijesna ideja, ali i set mogućnosti koje se kontinuirano realiziraju. Iz tog razloga, i rod određenog tijela je ideja, konstrukcija koja skriva svoje podrijetlo (Butler, u Case, 1990:273). Stoga, karakter rodnog identiteta je performativan, nipošto stabilan, već utemeljen u „ponavljanju činova“ i kroz „stilizaciju tijela“, a njegov nagon za transformacijom krije se upravo u različitim načinima ponavljanja, ili prekidima činova, u skladu s fenomenološkom teorijom činova (Butler, u Case, 1990:270,271). Čale Feldman (2001:103) smatra kako je Butler teoriju performativnosti roda preuzela od Austinovog pojma jezične izvedbenosti (*performativity*). Pojedine rodne konfiguracije koje su samo privremeno učvršćene, pošto se rodom stalno *postaje*, mogu se tako usporediti sa privremenim značenjima pojedinih jezičnih označitelja u diskurzu (Čale Feldman, 2001:103).

3.2 Postoji li razlika između kategorija roda i spola?

Ovdje govoreći o pitanju roda, važno je napomenuti razliku između roda i spola, i upitati se postoji li ona, iako to nije primarno pitanje ovog rada. Prvo očigledno razlikovanje se nalazi u, dugo vremena neosporavanoj, činjenici da je spol biološki nepromjenjiv, dok je rod višestruka interpretacija spola te kulturalno konstruiran i kodiran (Butler, u Čačinovič, 2006:247). Odnos roda prema spolu je mimetičan, gdje rod zrcali spol ili je njime na neki način određen, kako kaže Butler (u Čačinovič, 2006:247). Butler (u Čale Feldman, 2001:91) kreće dalje u razmatranje te postavlja moguće hipoteze i pitanja, posebice pitanja uvjeta pod kojima određene biološke razlike – koje ona ne opovrgava, iako ih propituje – postaju značajne odlike spola. Kada se o rodu razmišlja kao o neovisnom entitetu, on postaje „slobodno lebdeća tvorevina“, ni u kojem slučaju povezana sa spolom te time muškarac može označavati i žensko tijelo, a žena muško tijelo (Butler, u Čačinovič, 2006:248). A ako se u kojem slučaju ospori nepromjenjivi značaj spola, spol postaje isto tako kulturalno konstruiran kao i rod te se briše razlikovanje roda i spola (Ibid.:248). Možda je tome uistinu tako te spol uvijek i jest rod, a binarne distinkcije su nametnute putem diskurzivne proizvodnje kulturalno konstruiranog roda. Isto tako, potrebno je zapitati se što se događa sa svim iznimkama koje se ne uklapaju u okvire heteroseksualne norme utemeljene na razlikovanju biološkog spola i kulturološkog roda, kao što su homoseksualci, biseksualci, hermafroditi, transseksualci, itd., koji su, kako Čale Feldman (2001:95) kaže, svedeni na „gotovo neljudske, zazorne, kulturalno-gramatički neprobavljive anomalije“. Jasno je kako se ne može govoriti o nekakvoj *prirodnosti* – bilo rodne pripadnosti ili prividnog kontinuiteta spola, kao i roda te seksualnih preferencija – koju pretpostavljene kategorije 'imaju', a „rubove te *prirodnosti* uvijek osmišljuju jezik i društvo, nastojeći proizvesti koherentne i neproblematične subjekte“ (Čale Feldman, 2001:95). No čini se kako je iznimaka tom *prirodnom pravilu* malo previše da bi se one prešutjele i uklopile u navodnu normu. I Čale Feldman (2001:96) navodi kako spol nije

konstitutivna odlika ljudskosti, koja se nameće kao intuitivno spoznatljiva priroda, već je ona „plod kontingentnog epistemičkog režima, umjetno reificirana apstrakcija“, a to je moguće jedino preko diskurzivnih formacija režima.

Lévi-Strauss (u de Beauvoir, 2006:139) smatra kako se prijelaz iz *Prirode* u *Kulturu* definira: „sposobnošću čovjeka da zamisli biološke odnose u obliku sustava opozicija“. Te opozicije se zatim postavljaju kao temeljne postavke društvene stvarnosti (Ibid.:139), i samim time one se ne propituju. Problem kojeg stvaraju takve opozicije jest taj da navedena opozicija i ostale binarne opozicije nude *Iluziju Alternativa* umjesto kontinuuma razlika (Gallop, u Freedman, 1990:57). I Butler (2000:48) smatra kako je Lévi-Straussova strukturalna antropologija problematična, uključujući i navedeno razlikovanje prirode i kulture – koje neki feministički teoretičari koriste kako bi poduprli i objasnili razlikovanje spola i roda. Prema Butler (Ibid.:49), takvo shvaćanje spola kao prirode, nedeterminiranog kulturom, jest zapravo „diskurzivna tvorevina, koja djeluje kao naturaliziran temelj za razlikovanje prirode i kulture“. Opozicije se s vremenom ustaljuju i postaju 'normalne', čak i 'prirodne', te Butler (1990:275) govori kako postoji sedimentacija rodnih normi koja zatim proizvodi jedinstveni fenomen prirodnog spola ili bilo koje druge društvene fikcije, pa tako nastaju konfiguracije tijela u spolove koje se čine prirodnima i postoje u binarnoj relaciji. Tome se može nadodati i uobičajeno shvaćanje *prirode* kao ženske strane opozicije, a *kulture* muškom stranom opozicije. Teoretičarka Julija Kristeva u svojoj teoriji semiotičke dimenzije jezika nudi strategiju subverzije očinskoga zakona u jeziku, koju Butler kritički analizira (Butler, 2000:86). Ono što je za ovaj kontekst zanimljivo kod Kristeve, a Butler to navodi, jest da Kristeva (u Butler, 2000:87) opisuje majčino tijelo kao ono koje sa svim svojim značenjima prethodi samoj kulturi kao „bitno pretkulturalna zbilja“, dok pojam kulture shvaća kao očinsku strukturu. Time Kristeva svakako podliježe navedenom shvaćanju binariteta prirode

naspram kulture, kao ženskog naspram muškom, pritom uvodeći još jednu opoziciju u ovu *jednadžbu*, a to je majka nasuprot ocu.

Lacan (u Freedman, 1990:55) ukazuje na to kako su jezik i seksualna razlika isprepleteni, i to preko priče o djevojčici i dječaku koji sjede u vlaku jedno nasuprot drugom te svatko od njih vidi drukčiji natpis na stanici. Vrata na kojima su natpisi su identična i s jedne i s druge strane, jedino se natpisi razlikuju – time Lacan (Ibid.:55) želi podsjetiti kako označitelj (natpis) ne označuje/stoji za određenu stvar (vrata), već on ima smisla samo u odnosu s drugim označiteljem. Tako muško neminovno „nije žensko“, a žensko „nije muško“ (Ibid.:55). Butler (2000:64) mu zamjera što se njegov diskurs usredotočuje na udvajanje, odnosno na temeljni raskol koji uvodi dvojnost spolova, za njega tako „nema preddiskurzivne zbilje, mjesta koje prethodi zakonu“, kako kaže Jacqueline Rose (u Butler, 2000:64).

Ranije u tekstu spomenut je filozof Merleau-Ponty i njegova tvrdnja o tijelu kao o povijesnoj ideji, a na to razmatranje može se nadovezati i Simone de Beauvoir koja tvrdi kako je 'žena', također, povijesna ideja (u Case, 1990:273). Njezina poznata fraza „Ženom se ne rađa: ženom se postaje“ – može, na neki način, potvrditi tu tvrdnju (de Beauvoir, u Čačinovič, 2006:149). Butler (2000:114) pronalazi mnoštvo pitanja koja ta tvrdnja otvara, kao što je pitanje: „kako čovjek 'postaje' rod?“. Kritički analizirajući navedenu tvrdnju, Butler (2000:115) očituje kako je ono što je de Beauvoir mislila reći, iako time ne priznajući mogućnost pogrešnog čitanja de Beauvoirine teorije, jest da je: „kategorija žena promjenjivo kulturalno postignuće te da se nitko ne rađa s rodom – rod se uvijek stječe“. Za Simone de Beauvoir spol se ne može mijenjati, on je činjenica, dok je rod „promjenjiva kulturalna konstrukcija spola“ – što je u skladu s dugo vremena neosporavanim razlikovanjem spola i roda. No ukoliko je rod nešto što se postaje ili stječe, onda je on vrsta postajanja ili djelovanja, te Butler (2000:115) tvrdi kako bi se onda rod trebalo zamišljati kao „neprestano i ponovljeno djelovanje“ koje onda može „potencijalno bujati“ preko nametnutih binarnih

granica. Čini se da Butler svoja razmatranja i teoriju o spolu i rodu te o njihovom odnosu temelji na radu teoretičarke Monique Wittig koja kaže da je 'spol' „politička i kulturalna interpretacija tijela“, a razlike između spola i roda naprosto nema, što tvrdi i Butler (2000:116).

3.3 Ideologija, moć i politika – u razmatranju spola i roda

Butler se često poziva na Foucaulta i njegova razmatranja o seksualnosti. Kao što su Foucault (1980, u Case, 1990:275) i ostali istaknuli, povezivanje prirodnog spola sa rodom i sa prividno prirodnom privlačnošću prema suprotnom spolu jest zapravo *neprirodna* spona kulturnih konstrukata koja služi interesima heteroseksualnog sistema te osiguranju reprodukcije. Foucault (1978; u Lorber, 1993:569; u Butler, 2000:97) kaže kako konstruirane kategorije „muškaraca“ i „žena“ te „homoseksualnog“ i „heteroseksualnog“ otkrivaju ideologiju i moć koja se krije iza tih distinkcija, a sama seksualnost je tako: „povijesno specifična organizacija moći, diskursa, tijela i afektivnosti“. Wittig (2013:247) govori kako mi povijest naturaliziramo putem stvaranja „prirodne“ podjele muškaraca i žena te: „naturaliziramo društveni fenomen koji iskazuje opresiju, tako čineći promjenu nemogućom“. No uzrok ili razlog opresije nije ništa drugo doli društveni konstrukt, te Wittig (2013:247) tvrdi kako pojam ili „mit žene“ ne prethodi samoj opresiji, već su uzajamno povezani i nerazdvojivi, kao što je i koncept rase povezan sa stvarnošću crnačkog ropstva. Prema Wittig (u Butler, 2006:241; u Butler, 2000:114): „kategorija spola jest politička kategorija koja društvo utemeljuje kao heteroseksualno“, a naturalizirani termini „muško“ i „žensko“ postoje „*jedino* u heteroseksualnoj matrici“. Foucault (u Butler, 2000:97) kategoriju spola otpisuje kao „izmišljeno jedinstvo“ koje je omogućilo: „stvaranje umjetnog jedinstva anatomskih elemenata, bioloških funkcija, ponašanja, osjećaja i ugoda“ – i time omogućio okretanje uzročnih odnosa gdje spol može funkcionirati kao „jedinstven označitelj“ i „sveprisutno

značenje“. Butler, kako kaže Vojković (2008:109), drži da se rod i spol mogu reducirati na razinu mode i stila prije nego na biologiju i identitet, pa se rod nudi kao „nešto što se može 'odjenuti'“. Vojković (2008:109,110) kaže kako je upravo ta površnost političke naravi jer se naglasak nalazi na tijelu, a koncept politike tako predstavlja parodijski performans. Butler (2012:124) zaključuje kako su sveukupne identitetske kategorije sklone tomu da budu instrumenti regulatornih režima te tako bivaju mjesta „nepotrebne nevolje“.

4. Što maske skrivaju?

Odmaknut ću se od poimanja i razlikovanja muškaraca i žena te spola, roda i ostalih kategorija, bile one kulturno ili biološki nametnute, kako bih se usredotočila direktnije na pitanje identiteta, odnosno maski koje se moguće kriju u osobi, a zatim i na masku ženskosti te tako napraviti uvod u analizu kazališne predstave *Životinjska farma*.

Postojanje višestrukih identiteta, o kojemu je bilo riječi nešto poviše,[4] može se usporediti sa postojanjem raznih uloga ili pak maski koje osoba posjeduje i posljedično ih mijenja, ovisno o prilici i društvenoj situaciji, odnosno kontekstu. Tako osoba ima mnoštvo, ili barem nekoliko, sebstva koja tvore „trajnu mrežu“ unutar osobe, kako kaže Doniger (2006:67). No društvo nam konstantno nameće postavku prema kojoj svatko od nas posjeduje svoje „pravo jastvo“, nešto što ima esenciju, koju zatim skriva maska, s kojom se pojavljujemo u javnosti. Tom pogledu sklon je i Erving Goffman (u Doniger, 2006:67), koji smatra kako postoje uloge koje pojedinac mijenja ovisno o kontekstu i društvenoj situaciji u kojoj se nalazi – tako postoji javna ličnost, „teatralna *persona*“, koja svoje razne uloge igra u „polju javnog života“ te privatna ličnost koja, prema njemu, nije maskirana i koja predstavlja naše stvarno, izvorno jastvo. Međutim, smatram kako Goffmanova teza nije ispravna,

[4] Navedeno na str. 9 i 10 ovog rada.

posebice u kontekstu postojanja esencije, te tako dijelim mišljenje i sa Doniger (2006:67), koja smatra da mi nismo mi u relaciji sa nama samima, već smo to uvijek u relaciji s drugima, čak i kad su ti drugi zamišljeni. Doniger (2006) tako propituje, odnosno izaziva opće mišljenje o jastvu kao o nekakvom monolitnom središtu te zagovara postojanje maski koje nam 'stoje na raspolaganju'. Zagovaranje pak onih koji smatraju da u jednoj osobi postoji jedno sebstvo i jedna maska koja ga skriva jest puko zagovaranje binarnih opozicija kao što je ona između prirode i kulture ili muškarca i žene (Doniger, 2006:68), o kojima sam pisala ranije. Doniger (Ibid.) također tvrdi kako, s druge strane, postoje granice u 'korištenju ponuđenih maski' – mi ne možemo odabrati da budemo Einstein ili Frida Kahlo, no u to svakako možemo vjerovati. Glumci, primjerice, kao cilj svoje profesije imaju maskiranje, odnosno uspješno glumljenje različitih uloga, ali te razne uloge i maske nisu ono što oni kao osobe jesu. Ova tvrdnja se također može propitati te Čale Feldman (1997:162) kaže kako je barokno vrijeme prožimao „[O]sjećaj da se identitet ne krije *ispod* kostima i maske nego *u njima*“, što bi značilo da je, barem u barokno vrijeme, odijelo uistinu činilo čovjeka. Naravno, u današnje vrijeme se ovakav stav najčešće kritizira i zagovara se napuštanje takvih jednoznačnih određenja.

4.1 Maska ženskosti

Ono što se također u prošlosti predmnijevalo jest da je posebice ženskost maska, „konstruirana složenim kostimografsko-kozmetičkim sredstvima“, o čemu govore brojni „odlomci stare hrvatske dramatike od Držića, preko smiješnica, […] sve do Gundulića i Palmotića“ (Čale Feldman, 1997:163). I Alice Solomon (1993:145; u Čale Feldman, 1997:163, fusnota br.18), u nešto novije vrijeme, govori o „perzistentnom konstrukcionističkom viđenju žene“, gdje je „ženstvo uvijek presvlačenje“, a koje zatim „muški transvestizam na pozornici redovito, barem implicitno parodira“. No primijetila sam

kako takva viđenja o ženskosti kao maski za sobom povlače paradoks, kojeg je opisala i Čale Feldman (1997:163), a to je, naime, paradoks da se govori o maski ženskosti, dok se u isto vrijeme koristi kulturološka dihotomija prirode i kulture, gdje žena (gotovo) uvijek pripada na lijevu stranu opozicije. Ne bi li se onda moglo reći kako se žena odijeva, izvodi „društvene klišeje“ i šminka „psihološkim ružem“ (Čale Feldman, 2001:85), upravo kako bi izbjegla lijevu stranu opozicije i približila se kulturi, odnosno 'muškoj strani' opozicije?

Ono što analizira Joan Riviere u svom radu naziva *Womanliness as a masquerade* iz 1929. godine, na tragu je mog prijašnjeg pitanja, iako Riviere smatra kako žena izvodi *maskeradu* kako bi se obranila od muške osvete, a ne kako bi se približila muškarcima. Naime, Rivierin rad se bavi 'ženama koje žele maskulinitet', a koje će zatim staviti 'masku ženstvenosti' u svrhu obrane od moguće 'muške odmazde' (Heath, 1986:48). Maskerada se tada, u Rivierinom slučaju, predstavlja kao obrana u sustavu mnoštva muških identiteta i njima dosljednih identifikacija (Heath, 1986:46). Riviere svoj argument o maskeradi provodi kroz priču o uspješnoj ženi intelektualki koja potvrđivanje traži kod muškaraca, ali u formi seksualne pažnje (Ibid.:48). Svoju diskusiju Riviere postavlja unutar okvira Freudova Edipovog kompleksa kastracije i tako doprinosi diskusiji o evoluciji Edipovog kompleksa, tako što se sada promatra i u žena (Ibid.:48). No Stephen Heath, koji analizira njezin rad, pronalazi nedosljednosti u Rivierinoj tezi, posebice u činjenici da se u središtu njezinog rada nalazi isključivo pitanje ženskog identiteta, čime Riviere „edipovski čita samo jednu stranu“ i tako pogrešno tumači cjelokupnu sliku spolnih i rodnih identiteta (Ibid.:49,56). Na ovo viđenje može se nadovezati i Talia Schaffer (1994, u Čale Feldman, 2001:111) koja je, kako kaže Čale Feldman, „pronicavo zamijetila“ da je esej Joan Riviere o ženstvenosti kao *maskeradi* pružio glavni oslonac teoriji o rodnoj konstrukciji i Butlerinom razmatranju rodnih normi, čiji temelj ostaje „nekonstruirana 'muškost'“ – utoliko što se obje bave 'ženskim' preuzimanjem 'muškog' identiteta, a nikada obrnutim rodnim inverzijama. Zaista ostaje

pitanje propituju li takva razmatranja patrijarhalno društvo i 'mušku kulturu' ili ih samo nanovo utemeljuju i potvrđuju. Butler (2000:63) smatra kako je Riviere sugerirala da je 'maskiranje' od središnje važnosti za svu 'ženskost'.[5] To je moguće i zbog toga što Riviere ne određuje granicu između ženskosti i *maskerade*, odnosno maskiranja, čak štoviše, kaže da razlika između ta dva pojma ne postoji – oni su, za nju, „ista stvar“ (Riviere, 1929:38; u Heath, 1986:49). Heath (1986:50) ne zagovara tu tvrdnju te smatra kako „urušavanjem“ izvorne ženskosti i maskerade u jedno, Riviere potkopava integritet navedene ženskosti sa umjetn(ičk)om maskeradom. Butler (2000:63) ipak smatra kako Heath preuzima Rivierino viđenje o nepostojanju granice između ženskosti i maskiranja, međutim smatram kako Heath nerijetko upravo kritizira Rivierine napisane stavove, a konkretno u ovom slučaju, čini se da on samo opisuje Rivierino viđenje maskerade i njene povezanosti sa ženskošću – a ne iskazuje nužno i slaganje s navedenim viđenjem.

Zanimljivo je ovdje spomenuti Nietzscheov (1882:317, u Heath, 1986:51) stav o ženama prema kojemu sve žene trebaju biti (i jesu) *glumice*. Ovo očitovanje stoji u kontradikciji sa cijelom institucionalnom poviješću kazališta u koje žene, takoreći, nisu imale pristupa – doduše, u njegovo vrijeme ovaj se podatak već mijenjao te Nietzsche vjerojatno nije riječ *glumica* upotrijebio u doslovnom smislu te riječi. No unatoč tome, vidljivo je kako se stavovi društva mijenjaju drastično, i to u kratkim vremenskim periodima, iako ti stavovi opet vrlo malo utječu na 'prirodne stupove društva', kakvo je, primjerice, prirodno poimanje spola. Nietzsche (Ibid.:51,55) kaže kako žene uvijek 'stavljaju nešto na sebe' čak i kada su sve skinule te je to uvijek krajnji rezultat – dakle, on gaji strah prema onom što bi moglo ležati iza 'ženine maske' te ne zna što se nalazi iza nje, a to je, sukladno njemu, barijera njegove, muške perspektive. To potvrđuje i iskaz Simone de Beauvoir (u Butler, 2006:252) u kojem kaže kako

[5] Navodnici preuzeti iz Butler (2000:63)

muškarci ne mogu riješiti pitanje žena, pa tako ni pitanje 'ženske maske' ukoliko takvo nešto postoji, jer bi tako oni bili i suci i jedna od sučeljenih strana.

Dakle, pitanje koje se nameće nakon ovih razmatranja jest što se nalazi ispod te ženskosti koja je ujedno i maska, te postoji li uopće nešto ispod nje, ali i postoji li općenito nešto ispod maski koje osobe (navodno) posjeduju, kojeg god roda ili spola one bile? Naravno, odgovor varira ovisno o autoru kojeg 'čitamo' i o teoriji koju proučavamo što se vidjelo i na prijašnje navedenim teoretskim primjerima. Heath (1986:53) zaključuje kako je maskerada reprezentacija ženstvenosti, te je ista ta ženstvenost reprezentacija žene, time nagoviještajući kako je identitet žene konstruiran, a ne esencijalan pa žena onda nije samo maska, iako se takvom čini. Freud (1933:131, u Heath, 1986:55) smatra kako se iza ženine maskerade krije „nesvjestan maskulinitet“, dok Nietzsche gaji strah od ženstvenosti kao maske, odnosno od onog što bi se moglo skrivati iza nje. Ispod „žene-kao-fetiša“ možda se kriju „prostrani bezdani praznine“, kako je ustvrdila Josette Féral (1995:137; u Čale Feldman, 2001:85) te se tako pokazuje da ispod ženske maske nema baš ničega, čemu je pribjegao i Lacan. No nije li takvo razmišljanje suviše radikalno? Zbog čega se tako ne razmatra o muškosti i mogućim muškim maskama?

4.2 Analiza kazališne predstave Životinjska farma

Za razliku od navedenih viđenja, u predstavi koja je predmet analize ovog rada prikazat će se posve drukčija koncepcija ženskosti, utoliko što u predstavi nisu posebice zastupljene žene kao likovi (iako pola glumačke postave čine žene), a svi glumci glume likove kojima nije naglašen spolni ili rodni identitet, osim u nekoliko situacija koje će se razvidjeti prilikom analize. Upravo takva situacija, iako nije uobičajena, čini mi se pogodna za promatranje današnjeg statusa žene – glumice, kao i za propitkivanje identiteta osoba na sceni.

Kazališna predstava *Životinjska farma* premijerno je izvedena 30. ožujka ove, 2015. godine, na kazališnim daskama HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci. Iako je rađena prema istoimenom romanu Georgea Orwella, ona nije dramska adaptacija romana te se ne zasniva na dramskim dijalozima, premda slijedi Orwellovu priču, kako je istaknuo vojvođanski redatelj predstave András Urbán.[6] Ovu „alegorijsku satiru" izvodi ansambl Hrvatske drame – Olivera Baljak, Igor Kovač, Jelena Lopatić, Jerko Marčić, Nika Mišković, Nikola Nedić, Damir Orlić i Tanja Smoje; dok je adaptaciju teksta redatelj napravio zajedno s dramaturginjom Natašom Antulov.[7]

Zanimljivo je napomenuti da prvih pola sata predstave niti jednom nije spomenuta žena, makar implicitno, osim scene u kojoj je Jelena Lopatić glumila kobilu koja je htjela zadržati vrpce u svojoj grivi i nakon pobune protiv čovjeka, što druge životinje žustro odbijaju kao simbol ropstva od kojeg je vrjednija sloboda. Naravno, nije se za pretjerano čuditi što su ženski likovi u ovoj predstavi u velikoj manjini, kada je ova predstava prvenstveno politički angažirana te tako nema eksplicitne povezanosti s rodno-spolnom problematikom, a implicitnu povezanost pokušat ću analizirati ovdje.

Orwellova priča slijedi se putem poštivanja okvirne radnje romana, te citatima iz samog romana koji se svako toliko, otprilike nakon svakog prizora ili scene, prikazuju na platnu iza glumaca. Također, sami glumci ponekad citiraju rečenice iz romana, kao što je govor starog Majora na samom početku predstave, te korištenje parole „svi smo jednaki…". Osam glumaca izmjenjuje se u ulogama različitih životinja sa farme. Životinje su prikazane u ljudskom obličju, a glumcima su pridane animalne karakteristike.[8] Na samom početku predstave na

[6] Preuzeto sa: <http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Premijera-Zivotinjske-farme-Andrasa-Urbana-30.-ozujka-u-rijeckom-HNK>, [3.9.2015]

[7] Ibid., [3.9.2015]

[8] Preuzeto sa: <http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Orvelijanski-svijet-u-suvremenim-aranzmanima>, [3.9.2015]

scenu dolazi glumica odjevena u odijelo s kravatom iznad kojeg je nosila baloner, s kosom svezanom u pundžu, ne pokazujući nikakva, posebice ženska obilježja osim našminkanog lica, te pripovijeda priču o starom Majoru na životinjskoj farmi. U istom tonu, na sceni će joj se pridružiti i ostali glumci, uniformirani te bez naglašavanja ikakvih spolnih obilježja. No upravo u tome se i krije 'kvaka' – svi su uniformirani, možda kako bi se naglasila homogenost scene i parola „svi smo jednaki“, međutim u isto vrijeme djeluju pretežno maskulino, tj. njihove uniforme su dio muške garderobe. Naime, ženska odjeća se nužno, u cijelosti, razlikuje od muške, te društvo muškarca koji odjene žensku odjeću – haljinu ili cipele na petu, primjerice – obično klasificira kao transvestita, dok žena može odjenuti muško odijelo (dakako, prerađeno u manje mjere) i neće biti smatrana iznimkom heteroseksualne norme, već će eventualno biti proglašena muškobanjastom.[9] Ranije u tekstu spomenut je paradoks u kazališnoj prošlosti gdje je muški lik preodjeven u žensko bio smatran „normalnim“ i prihvatljivim, dok se ženama u isto vrijeme najčešće nije dopuštala gluma i preodijevanje u muške likove.[10] Dakle, vidimo razlikovanje između kazališne prošlosti i sadašnjosti, što upravo govori o potlačivanju žena i njihovoj isključenosti, ponajprije u prošlosti, dok su se od tada stvari promijenile, ali ne potpuno. Sada se u svakodnevnom životu osuđuje i/ili ismijava muško maskiranje u ženu, dok je obrnuta situacija smatrana gotovo pa normalnom – u kazalištu su pak *dozvoljene* obje situacije te se često koriste, što je vidljivo i na ovom primjeru, ali i na drugim kazališnim predstavama.[11] Ono što se nije promijenilo jest viđenje muškarca kao univerzalnog i izvornog, dok je žena svojevrstan *derivat*. Kako je primijetila Geraldine Harris (1999; u Čale Feldman, 2001:88,89), uz „izvornu (mušku) ljudskost“

[9] Dakako, ovo su samo primjeri koji ne moraju odgovarati cjelokupnom stanju u društvu te služe isključivo postavljanju hipoteza.

[10] Navedeno na str. 7 ovog rada.

[11] Predstava *Opera za tri groša* (2011), postavljena u HNK I. pl. Zajca, kao primjer za muški transvestizam u kazalištu.

naknadno se lijepi „ženskost kao kulturalna maskerada“, kao kopija originala. Tomu se može dodati vrlo dobro poznati primjer iz Biblije, odnosno priča o Adamu i Evi – iz koje *znamo* da je prva žena Eva nastala iz muškarčevog rebra, odnosno iz rebra prvog muškarca, Adama.

Prva scena u kojoj vidimo propitivanje konstruiranih spolnih kategorija jest kada glumica Tanja Smoje glumi „luckastu bijelu kobilu“ koja „voli pokazivati svoje upletene crvene vrpce“ te si tijekom tog monologa svlači odijelo i ostaje u bijelom donjem rublju (kakvo imaju svi glumci). Govor kobile podsjeća na govor 'tipične' stereotipne žene koja ne voli dolaziti na vrijeme jer više voli promatrati svoj odraz u ogledalu. Tako se kobila može promatrati kao metafora za ženu, te je glumica izvela neku vrstu *trostruke prijevare*. Doniger (2006:60, fusnota br.1) taj pojam definira kao čin prerušavanja u osobu koja se prerušila u drugu osobu. U ovom slučaju možemo vidjeti kako je glumica glumila lik kobile, a koja je zatim predstavljala žensko. To je upravo primjer „kombinatoričke složenosti“ unutar fikcionalne kazališne predstave o kakvoj piše Čale Feldman (2001:67), a koja predstavlja odstupanje od zacrtanih konceptualnih jedinica.[12] Smatram da je time redatelj želio propitati viđenje žena u društvu gdje se muškarci i žene dijele prema „tipičnim obilježjima“ koja zatim definiraju svaku jedinku određenog spola. Također, poznato je kako se u svakodnevnom pogrdnom govoru, žene često naziva upravo imenima životinja ženskog roda kao što su *kobila, kokoš* ili *kuja* – time se dodaje još jedna razina liku kojeg je utjelovila Smoje. No razvoj scene kreće dalje te joj je, nakon što je glumica raspustila kosu, muški lik svinje u usta stavio jedan kraj užeta, dok je drugi držao on, a kobila je morala trčati oko njega. Sve vrijeme dok je ona trčala, drugi muški likovi – svinje tjerali su je da diže noge više u zrak. Nakon što je lik kobile neko vrijeme trčao, prisilili su je da klekne na koljena i spusti se na sve četiri te da se ponaša kao svinja, odnosno *krmača*. Zatim su se i drugi likovi-svinje spustili na sve četiri i počeli roktati skupa s njom te je okružili i 'silovali', dok se svi od iznemoglosti nisu

[12] Navedeno na str. 9 ovog rada.

legli na pod te se naposljetku povukli natrag u formaciju, a kobila otpuzala iza pozornice. U isto vrijeme ostatak postave je skandirao riječi „još, još, još“ i započinjao je novi glazbeni *intermezzo*. Likovi koji su zlostavljali kobilu, time su pokazivali nadmoć svinja nad kobilom, i nad svim ostalim životinjama na farmi, ali istodobno i nadmoć muškaraca nad ženama. Ovu alegoriju moguće je shvatiti ukoliko predstavu promatramo kao alegorijski prikaz zbilje, kao što je to uostalom bio i Orwellov roman. Peranić (2015) piše kako su ogoljeni elementi Orwellovog teksta ujedno i današnji odrazi (političke) stvarnosti, a u njima se „jasno vide lažni, nemoralni, manipulativni, agresivni, narcisoidni i represivni elementi društva, političara i (glupog) naroda“.[13] I u ovoj je sceni neminovno prisutna podređenost žena, koja je vidljiva i ako doslovno iščitavamo (prije svega vizualna) značenja iz scene, ali i ukoliko tumačimo metaforička značenja. Kada se glumica-kobila opet pojavila na sceni, bila je odjevena u crvenu dugu haljinu ispod koje su joj se nazirale grudi, a druga glumica ju je vukla za kosu na pozornicu te pričala o kobili Molly koja nakon tog *incidenta* više nije bila na farmi, već su je vidjeli ispred neke krčme, kako je neki muškarac hrani kockama šećera, a u grivi je imala grimizne vrpce i „izgledala je zadovoljno“. Ovdje je kritika također upućena patrijarhalnom društvu koje žene podređuje interesima 'superiornijih' muškaraca, a u isto vrijeme žene prihvaćaju svoju subordinaciju, s kojom su čak i 'zadovoljne'.

Još jedna scena bitna za analizu jest ona u kojoj Napoleon, vladajuća svinja, naređuje da kokoši moraju sva svoja jaja davati njemu kako bi ih prodao. Kokoši – tri glumice sa spuštenim hlačama – „u trenucima krajnjega očaja, umiranja posljednje trunke morala i nade“ protestiraju protiv Napoleona i sustava te razbijaju sva svoja jaja, „svoju djecu“.[14] Nežić (2015) piše kako taj prizor predstavlja „naturalističku scenu krajnje destrukcije koja poručuje

[13] Preuzeto sa: <http://www.rijekadanas.com/zivotinjska-farma-razlikujemo-li-svinje-od-ljudi/>, [3.9.2015]

[14] Preuzeto sa: <http://www.ziher.hr/zivotinjska-farma-hnk-zajc-nespretno-rijesena-predstava-briljantnoga-kraja/>, [3.9.2015]

'možda ovo neće biti moje, ali neće biti ni vaše'" i time parodira tobožnju jednakost u vremenu socijalizma, ali i neoliberalnog kapitalizma.[15] I ova scena parodira ne samo političku jednakost, već i jednakost spolova, u društvu u kojem državni i religijski vladari odlučuju o ženskom pravu na pobačaj, kao što i zatvaraju oči na brojna silovanja i 'spuštanja hlača'. Kokošima je ukinuta hrana kao kazna za neposluh, a pritom ih je nekolicina i umrla, kako izvješćuje jedna glumica. Rečeno im je da su umrle od „kokodakitisa", pa se i ovdje susrećemo sa pogrdnom metaforom žena kao životinja, ovdje konkretnije kokoši koje mnogo pričaju, odnosno *kokodaču*. Nakon te dramatične scene, uslijedila je još jedna u kojoj Napoleon kažnjava sve koji su ga pokušali svrgnuti, i to smrću – tako jednog lika guše, a tri glumice doslovno dižu u zrak i *vješaju* jer su izvršavale razne diverzije, pa one ostaju visjeti u zraku dok se na sceni odigravaju još dva samoubojstva.



Slika 1. Prizor iz predstave *Životinjska farma*

[15] Preuzeto sa: <http://www.ziher.hr/zivotinjska-farma-hnk-zajc-nespretno-rijesena-predstava-briljantnoga-kraja/>, [3.9.2015]

Završni dio predstave prikazuje „direktan obračun današnjeg neoliberalnog kapitalizma koji se konstantno komparativno provlačio kroz predstavu“, kako je rekla Nežić (2015), a prikazuje zasjedanje svinjskog komiteta u Hrvatskoj. Svi glumci sjede na stolicama u jednoj liniji te su opet uniformirani i drže iste pozicije. Tijekom sve žustrije rasprave jedan lik odlučuje pokazati kako se odvija umjetna oplodnja svinja te moli dvoje drugih likova da demonstriraju oplodnju, a pritom ženski lik uspoređuje sa „plastičnom krmačom“, dok nad njom kleči lik koji glumi svinju. Dakako, i u ovoj situaciji je glumica, ali i lik kojeg tumači, stavljena u inferioran položaj, što slijedi i kada je još jedan ženski lik prisiljen glumiti krmaču koja se tjera. Nakon što je rasprava kulminirala svađom i galamom, svi likovi se valjaju po pozornici u nekakvoj hrani za svinje te se na platnu iza njih pojavljuju završne rečenice iz Orwellovog romana, iz kojih iščitavamo, uz prizor na sceni, kako se više ne može raspoznati svinja od čovjeka, niti čovjek od svinje. Svi likovi su na kraju predstave glumili ljude, no, kako kaže Nežić (2015), ne doimaju se nimalo ljudski. Kroz cijelu predstavu provlači se misao na kojoj se temelji i radnja romana: „svi smo jednaki… ali neki su jednakiji od drugih“ – naravno, kao što se predstavom pokazalo, nismo svi jednaki, a to dokazuju i svi primjeri iz predstave koji dokazuju opozicije o kojima je bilo govora u prijašnjem tekstu.

Na kraju, mogu zaključiti kako su se stvari podosta promijenile od kazališne prošlosti koju sam opisivala u prvom dijelu, prvenstveno što se tiče muško-ženskih odnosa, točnije muško-ženskih utjelovljivanja uloga u predstavama. Možda je za takvo mišljenje zaslužan upravo politički karakter odabrane predstave, te bi stanje moguće bilo drukčije da sam odabrala neku drugu suvremenu kazališnu predstavu. Mogu reći kako ova predstava samo odražava, odnosno kritizira i ironizira društvenu situaciju, no nisu li to radile i predstave u prošlosti? Čale Feldman (2001:77) je napisala kako je institucionalna povijest kazališta

ocrtavala opća društvena kretanja i (spolno/rodne) implikacije društva u kojem se razvijala,[16] a redatelj je, iako mu možda to i nije bila namjera, sproveo implicitnu kritiku položaja žena u društvu.

Čale Feldman (2001:64) se pita kako glumac na kazališnoj pozornici može „istovremeno biti i fiktivni lik i 'on sam'" te smatra kako odgovora na to pitanje nema unatoč mnogim ponuđenim rješenjima. Zaista, je li moguće da se glumac na pozornici odvoji od svog jastva, kako bi utjelovio neko drugo, fiktivno jastvo? Ukoliko nije, svaki glumac neizbježno u predstavu unosi svoj karakter, svoje stavove, sebe, i može li onda tako utjelovljivati nekog drugog? Freedman (1990:59) tvrdi kako kazalište propituje vrijednost maski prema njihovoj sposobnosti razmjene, no ono ih ne može razriješiti ili ih na neki način uništiti. Dakle, bilo kako bilo, tijela su uvijek tijela na kazališnoj pozornici i ona ne mogu nestati – tijela uvijek ostaju, bez obzira koju ulogu ili masku nose. A ako je tijelo kao takvo povijesna ideja, kako tvrdi Merleau-Ponty (u Butler, 1990:272), onda je glumčevo tijelo, više nego bilo koje drugo, povijesna ideja, kao i set mogućnosti koje se neprestano realiziraju. Isto tako, na kraju ostaje pitanje „reflektira li kazalište ili anticipira psihičke i društveno-kulturne procese" (Ibid.:65)? Kako se čini prema analiziranom primjeru, društveni, a posebice politički, procesi se reflektiraju u kazalištu, no nije isključeno da oni ne opisuju i neku buduću zbilju, jer kako piše Cuculić (2015), „predstava je podsjetnik na ono što se događalo, što se događa i danas, a vjerojatno će se događati i u budućnosti".[17]

[16] Navedeno na str. 8 ovog rada.

[17] Preuzeto sa: <http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Orvelijanski-svijet-u-suvremenim-aranzmanima>, [3.9.2015]

5. Zaključak

Iako je prvotna zamisao ovog rada bila kroz primjer filma analizirati konstruiranost roda, spola i drugih 'prirodnih' kategorija, kao i proučiti pojam maski koje osoba moguće posjeduje, prilikom istraživanja povijesti kostimografske inverzije spola u kazališnim izvedbama, proučavanje me je odvelo u drugom smjeru. Sukladno tome, promijenio se i predmet analize, a, ovisno o predmetu, i zaključci izvedeni iz njega.

Proučavanjem kazališne prošlosti vezane uz rodno-spolnu problematiku, uočila sam kako je ona zapravo preslika društva. Nerazmjeri koji su se događali u izvedbama, ili oko njih, upućuju na nerazmjere koji su postojali u samom društvu. Tako kazališna pozornica predstavlja platno na kojem su izložena sva društvena kretanja, kao i implikacije društva u kojem se kazalište i razvijalo. Tome je tako i u suvremenom društvu, a to dokazuje i analizirani primjer predstave *Životinjska farma*. Bilo da određena predstava pripada institucionalnom kazalištu ili ne, bilo da ona pokušava kritikom subvertirati nametnute silnice društva ili ih samo slijedi i perpetuira – ona u sebi neupitno nosi postavke samog tog društva. Svakako, i ova tvrdnja za sobom povlači „igru pogađanja“, što je bilo prije – kokoš ili jaje, kao i mnoge druge konstatacije. Oko toga se ne slažu ni teoretičari, te svatko ima svoje razloge i teorije po kojima je upravo njihova tvrdnja ona 'prava'. Kako je navedeno u tekstu ovog rada, pitanje ostaje služi li kazalište kao još jedan ideološki aparat ili je ono osmišljeno kako bi upravo propitalo postavke ideološkog društva te ih tako i oborilo.

Uzevši za predmet analize kazališnu predstavu čija tema nije usko povezana uz rodno-spolnu tematiku kojom se bavi ovaj rad, mogla sam uvidjeti kako su postavke koje se tiču rodno-spolnih pitanja ipak prisutne te kako upravo one odražavaju sliku društva i kritiziraju to društvo. Dok je u kazališnoj prošlosti normalnim smatrano muško utjelovljivanje ženskih uloga, kao i žensko presvlačenje u muško – kao jedina dozvoljena mogućnost glume za žene –

koje je u sebi nosilo svojevrsnu erotičku vrijednost za pretežito mušku publiku, danas tomu, pretežito, nije tako. Razlog je što publika odavno više nije samo muška, a žene više nemaju restrikcija kao prije te su mnogo više erotičnije ukoliko glume naglašenu ženskost, negoli mušku ulogu. Ono što se nije promijenilo jest shvaćanje nametnutih distinkcija između muškaraca i žena kao prirodnih te stavljanje muškarca na pijedestal, kao prije stvorenog, te samim time vrjednijeg od žene, a kamoli od ostalih kategorija, kao što su, primjerice, transseksualci. Nekad se to moglo očitovati u nemogućnosti ženskog sudjelovanja u kazališnim izvedbama, a danas se očituje u postavljanju ženskih likova u podređene položaje i situacije, dok su muški likovi nerijetko vođe, što se moglo vidjeti i na primjeru predstave.

Za kraj ostaje pitanje kako se riješiti distinkcija i opozicija koje utječu na poimanje svake osobe kao jednako vrijednog ljudskog bića, barem na kazališnim daskama, ako se to ne može učiniti u cjelokupnom društvu. Još jedna poteškoća jest što se glumčev lik teško konceptualno odvaja od naturaliziranog biološkog supstrata glumčevog tijela, te se tako vrlo teško izmaknuti iz falogocentrične mreže značenja kojom smo protkani. Smatram kako je jedina opcija koja ostaje (iako ne previše zadovoljavajuća) ukazati na takvu teškoću te propitivati tu mrežu značenja i distinkcije koje ona uspostavlja, bilo eksplicitno ili implicitno, kao što je to učinjeno u analiziranoj predstavi, te tako mijenjati shvaćanje jednog po jednog gledatelja, kao i glumca.

6. Bibliografija

Knjige:

1. Butler, J., (2000), *Nevolje s rodom : feminizam i subverzija identiteta*, Zagreb: Ženska infoteka
2. Čale Feldman, L., (2001), *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb: Centar za ženske studije
3. Strinati, D., (2004), *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge
4. Vojković, S., (2008), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*; Zagreb: Hrvatski filmski savez

Elektronski članci:

1. Anonimus, (1927), *Votes for Young Women*, The Spectator Archive, str. 5, <raspoloživo na: http://archive.spectator.co.uk/article/16th-april-1927/5/votes-for-young-women>, [pristupljeno: 14.7.2015]
2. Cuculić, K., (2015), *Orvelijanski svijet u suvremenim aranžmanima*, Novi List, <raspoloživo na: http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Orvelijanski-svijet-u-suvremenim-aranzmanima>, [pristupljeno: 3.9.2015]
3. Cuculić, K., (2015), *Premijera „Životinjske farme" Andrása Urbána 30. ožujka u riječkom HNK*, Novi List, <raspoloživo na: http://www.novilist.hr/Kultura/Kazaliste/Premijera-Zivotinjske-farme-Andrasa-Urbana-30.-ozujka-u-rijeckom-HNK>, [pristupljeno: 3.9.2015]
4. Means Coleman, R. & Yochim, E. C., (2008), *The Symbolic Annihilation of Race: A Review of the „Blackness" Literature*, <raspoloživo na: http://www.rcgd.isr.umich.edu/prba/perspectives/spring%202008/Means%20Coleman-Yochim.pdf>, [pristupljeno: 26.8.2015]
5. Nežić, A., (2015), *Životinjska farma (HNK Zajc): Nes(p)retno riješena predstava briljantnoga kraja*, <raspoloživo na: http://www.ziher.hr/zivotinjska-farma-hnk-zajc-nespretno-rijesena-predstava-briljantnoga-kraja/>, [pristupljeno: 3.9.2015]

6. Doniger, W., (2006), *Many masks, many selves*, u: Daedalus, 135(4), str. 60-71, <raspoloživo na: https://www.college.columbia.edu/core/sites/core/files/pages/Many%20Masks,%20Many%20Selves.pdf>, [pristupljeno: 1.9.2015]

7. Lorber, J., (1993), *Believing is Seeing: Biology as Ideology*, u: Gender and Society, 7(4), str.568-581, <raspoloživo na: http://www.jstor.org/stable/189514>, [pristupljeno: 16.7.2015]

8. Peranić, Z., (2015), *Životinjska farma: Razlikujemo li svinje od ljudi?*, portal Rijeka Danas, <raspoloživo na: http://www.rijekadanas.com/zivotinjska-farma-razlikujemo-li-svinje-od-ljudi/>, [pristupljeno: 3.9.2015]

9. Shoemaker, S., (2006), *Identity & identities*, u: Daedalus, 135(4), str.40-48, <raspoloživo na: http://www.jstor.org/stable/20028071?seq=1#page_scan_tab_contents>, [pristupljeno:9.9.2015]

Radovi u časopisu:

1. Čale Feldman, L., (1997), *Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici*, Umjetnost riječi, 41(3), str.153-230

Radovi u zborniku:

1. Butler, J., (1990), *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*; u: Case, S. (ur.), Performing feminisms: feminist critical theory and theatre, London: The Johns Hopkins University Press, str. 270-282
2. Butler, J., (2006), *Subjekti spola/roda/žudnje*, u: Čačinovič, N. (ur.), Žene i filozofija, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 241-254
3. Butler, J., (2012), *Imitation and Gender Insubordination*, u: Kearney, M.C. (ur.), The gender and media reader, New York & London: Routledge, str. 124-135
4. De Beauvoir, S., „*Drugi spol (I) – Uvod*“ i „*Drugi spol (II) – Djetinjstvo*“ [1986], u: Čačinovič, N. (ur.), (2006), Žene i filozofija, Zagreb: Centar za ženske studije; str. 135-162, Izvornik: „Le deuxième sexe“, 1986., Gallimard

5. Freedman, B., (1990), *Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre*; u: Case, S. (ur.), Performing feminisms: feminist critical theory and theatre, London: The Johns Hopkins University Press, str. 54-76
6. Heath, S., (1986), *Joan Riviere and the Masquerade*; u: Burgin, Donald, Kaplan (ur.), Formations of Fantasy, London: Routledge, str. 45-61
7. Wittig, M., (2013), *One is not born a woman* [1981], u: McCann & Kim (ur.), Feminist local and global theory perspectives reader, New York & London: Routledge, str. 246-251, <raspoloživo na: http://www.micheleleigh.net/teaching/cp-470mcma-552-gender-in-film-and-television/>, [pristupljeno: 16.7.2015]

7. Popis slika

Slika 1. Prizor iz predstave *Životinjska farma* 26