

IFETA ČIRIĆ-FAZLIJA

# BRITANSKA DRAMA S KRAJA DVADESETOG STOLJEĆA (1970.—2000.)

*postmodernizam i feminizam*





**BRITANSKA DRAMA S KRAJA DVADESETOG  
STOLJEĆA (1970.–2000.): postmodernizam i feminizam**

IFETA ČIRIĆ-FAZLIJA

Sarajevo, 2025

BRITANSKA DRAMA S KRAJA DVADESETOG STOLJEĆA  
(1970.–2000.): POSTMODERNIZAM I FEMINIZAM

Autorica:  
Ifeta Čirić-Fazlija

Recenzenti:  
dr. Srebren Dizdar, prof. emer.  
dr. Sanja Šoštarić, red. prof.

Izdavač:  
Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

Za izdavača:  
prof. dr. Adnan Busuladžić

Glavna urednica Redakcije za izdavačku djelatnost  
Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta:  
prof. dr. Sabina Bakšić

Lektura i korektura:  
Nirmala Ajanović

Prelom i dizajn naslovne stranice:  
Benjamin Krnić

Prvo izdanje

ISBN 978-9926-491-58-1

CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske  
biblioteke BiH pod ID brojem 65462278

*U sjećanje na moju majku Rifetu (Remić) Čirić,  
njenu nesebičnu ljubav i bezuslovnu i vječitu podršku*



# Zahvala

**A**utorica koristi priliku da se zahvali svima koji su svojim direktnim ili posrednim djelovanjem potpomogli stvaranje ove knjige. Izrazi zahvale najprije idu prof. dr. emer. Srebrenu Dizdaru i prof. dr. Sanji Šoštarić, recenzentima ove naučne monografije, kojima se zahvaljujem na njihovim iskrenim i pohvalnim mišljenjima te višedecenijskoj potpori autoričnim intelektualnim naporima. Zahvala potom ide i svim kolegicama i kolegama na Odsjeku za anglistiku i Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, a posebno prof. dr. Selmi Đuliman, prof. dr. Lejli Mulalić i prof. dr. Nejli Kalajdžisalihović koje su autorici vlastitim savjetima, razmjenama mišljenja i konkretnim, praktičnim postupcima i odgovorima pomogle u izradi knjige. Autorica se zahvaljuje i doktoralnim studenticama/ima koji su potakli stvaranje knjige te lektorici rukopisa knjige kao i ostalim svim učesnicama/ima u često kompliciranim procesima njene publikacije (a koji su poimenice navedeni u impresumu).

Posebna zahvala i priznanje ide mojoj porodici: sestri Esadi Čirić-Delić, sestrićima Benjaminu i Amini Delić te mome suprugu Edinu Fazliji, bez čije bi sveobuhvatne životne podrške i beskrajnog razumijevanja izrada ove monografije zasigurno bila mnogo zahtjevnija.

## SADRŽAJ

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ZAHVALA.....                                                                                                   | 5   |
| PROLEGOMENA .....                                                                                              | 9   |
| Elementi i osobenosti dramske književnosti (teorijsko-<br>metodološki okvir) .....                             | 12  |
| Ujedinjeno Kraljevstvo Velike Britanije i Sjeverne Irske u<br>savremenom dobu .....                            | 23  |
| Unutarnja politika i društvena dešavanja do “Zime nezadovoljstva” .....                                        | 24  |
| Vladavina Margaret Thatcher .....                                                                              | 27  |
| Britansko društvo osamdesetih .....                                                                            | 32  |
| Na pragu novog milenija .....                                                                                  | 36  |
| Trendovi i pravci u savremenoj britanskoj drami i teatru .....                                                 | 41  |
| Na razmeđu: britanski teatri i drama sedamdesetih .....                                                        | 46  |
| “Jer osamdesete su bile godine [borbe za opstanak teatra]” .....                                               | 62  |
| Na pragu novog milenija: britanska drama devedesetih .....                                                     | 79  |
| Postmodern(istič)ka eksperimentiranja u britanskoj drami .....                                                 | 83  |
| Drama u postmodernizmu i postmodern(istič)ka drama .....                                                       | 87  |
| Osobine i elementi postmodern(istič)ke drame .....                                                             | 91  |
| Decentriranost, hibridizacija i otvorena forma u postmodern<br>(istič)koj književnosti – teorijski okvir ..... | 96  |
| Hibridizacija u postmodern(istič)koj književnosti .....                                                        | 102 |
| Hibridizacija i poigravanja s formom i strukturom u<br>postmodern(istič)koj britanskoj drami .....             | 108 |
| Intertekstualnost i citatnost u književnim djelima<br>– teorijska baza .....                                   | 191 |
| Intertekstualni modeli .....                                                                                   | 193 |
| Dramski metatekst: metadrama .....                                                                             | 195 |
| PARODIJA .....                                                                                                 | 197 |



|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Intertekstualnost i citatnost u odabranim tekstovima savremene britanske drame .....                                      | 199 |
| Postmodernistička propitivanja i preispisivanja historije u savremenoj drami (ili historiografska metadrama?) .....       | 225 |
| A gdje je u svemu tome savremena britanska drama?                                                                         |     |
| Revalorizacija historije u savremenoj britanskoj metadrami .....                                                          | 228 |
| Feministička drama u velikoj britaniji .....                                                                              | 235 |
| Feministička drama i teatar – teorijski okvir .....                                                                       | 238 |
| Identitet i rodno Drugo – presjecišta postmodernizma i feminizma .....                                                    | 246 |
| Feministička repozicioniranja ženskog (društvenog) subjekta i razbijanja stroge forme u savremenoj britanskoj drami ..... | 256 |
| Prikazivanje roda i spola u feminističkoj drami .....                                                                     | 294 |
| Prikazivanje roda, spola i ženske seksualnosti u odabranim tekstovima britanske feminističke drame .....                  | 306 |
| Umjesto zaključka .....                                                                                                   | 323 |
| POPIS KORIŠTENE LITERATURE .....                                                                                          | 335 |
| Primarni izvori .....                                                                                                     | 337 |
| Sekundarni izvori i dodatna literatura .....                                                                              | 339 |
| POGOVOR: IZVODI IZ RECENZIJA .....                                                                                        | 370 |
| Prof. dr. emer. Srebren Dizdar .....                                                                                      | 389 |
| Prof. dr. Sanja Šoštarić .....                                                                                            | 397 |
| INDEKS .....                                                                                                              | 403 |
| BILJEŠKA O AUTORICI .....                                                                                                 | 428 |



## PROLEGOMENA

I ako se autorica ove knjige promišljanjem i analitičkim čitanjima anglofone drame bavi još od ranih dana svoje akademske karijere (2000.), *Britanska drama: 1970.–2000.* (u dva toma) proistekla je iz serije predavanja održanih na doktoralnom kolegiju “Britanska drama s kraja dvadesetog stoljeća” u akademskoj 2020./2021. godini. Stoga su tematski okvir, odabir dramatičarki i dramatičara čija se djela obrađuju u ovom tekstu te sama struktura i prosede knjige nužno određeni originalnim kontekstom i svrhom te prvim sudionicima u plodonosnim diskusijama za koje se autorica nada da će se nastaviti odvijati s novim sudionicima razgovora o savremenoj britanskoj dramskoj književnosti i svim budućim čitateljima ove knjige.

Niz je tematskih jedinki koje knjiga razmatra, počevši od kratkog teorijskog pregleda elemenata i osobenosti književnosti dramskog roda, te društveno-historijskog konteksta odabranog perioda drame i teatra koji su u središtu analitičkog razmatranja. Nakon sagledavanja društveno-historijskih dešavanja koja su dijelom oblikovala britanski teatar i dramu u posljednje tri dekade dvadesetog stoljeća, treća tematska jedinka progovara o trendovima i žanrovima, teatarskim kućama, trupama i festivalima u britanskoj drami od 1970-ih do 2000-ih. Potom se knjiga bavi britanskom postmodern(istič)om dramom, kroz diskusiju o značajnim karakteristikama postmoderne književnosti i drame – njenoj decentriranosti i otvorenoj formi, hibridnosti, intertekstualnosti te revalorizaciji historije kako generalno tako i u odabranim djelima Alana Ayckbourn, Toma Stopparda, Trevora Griffithsa, Liz Lochhead, Christine Reid te Caryl Churchill. Knjiga zatim nastavlja analizirati osnovne idejne postulate te formalne i strukturalne karakteristike feminističke drame u Britaniji i to najprije u suodnosu s postmodernizmom a potom i kroz diskusiju o politikama identiteta te tematiziranju spola i roda pri čemu će poslužiti djela i Reidove i Chur-

chillove i Lochhead te spisateljica Sharman Macdonald, Rone Munro i Jackie Kay.

Drugi tom<sup>1</sup> knjige koji je u pripremi u središte pažnje stavlja *In-Yer-Face* teatar, jedan osebniji pravac u dramskoj književnosti Britanije koji se prvenstveno manifestira kroz djela Sarah Kane i Marka Ravenhilla i koji, baš kao i teatar apsurdna, nema pravih nasljednika (cf. Nikčević 2004: 231; Nikčević 2020: 117; Middeke et al. 2011: 6). Na kraju drugog toma ova knjiga zahvata diskusiju o političkom teatru, njegovim žanrovskim podoblicima i manifestacijama, tematskim okvirima i idejnim postulatima iz nekoliko pozicija. Politička drama u Britaniji se najprije sagledava iz pozicije dramatiziranja (općih) ljudskih prava i sloboda (kroz tekstove Griffithsa, Pintera i Bonda), potom iz pozicije marginaliziranog rodnog i etničkog Drugog (kroz djela Anne Devlin, Caryl Phillipsa i Rone Munro), zatim iz perspektive tematiziranja imperijalizma i kolonijalnog naslijeđa u Britaniji (a kroz djela Briana Friela i Tanike Gupte), te naposljetku u okviru savremene geopolitike i opetovanog pitanja identiteta, ljudskih prava i sloboda te marginalizacije novog vala migranata (kroz djela Kay Adshead i Timberlake Wertenbaker), kada se zapravo izlazi i izvan projiciranog vremenskog okvira i ulazi u britansko dramsko stvaralaštvo dvadeset i prvog stoljeća.

Iako su autori i autorice koje knjiga (u dva toma) “čita” većinom (još živi i) u poznim godinama a dramskim spisateljstvom se bave još od postratnog perioda, tačnije od šezdesetih godina dvadesetog stoljeća<sup>2</sup>, mahom su nepoznati široj bosanskohercegovačkoj čitateljskoj i teatarskoj publici a naša kritika i uži akademski miljei ih zaneamaruju. Upravo je primarni cilj ove knjige upoznati svoje čitatelje s modusima razvoja i trendovima u britanskoj drami nekoliko decenija pred kraj dvadesetog stoljeća, iako pri samom svom kraju, kako je već istaknuto, ulazi i u dvadeset i prvo stoljeće s tekstovima autorica Ad-

- 1 Originalno je bilo zamišljeno da se oba toma objedine u jednoj knjizi, ali je, zbog količine materijala i sa željom da se izbjegne površnost u analizi, izvorni koncept morao biti prilagođen.
- 2 Radi usporedbe navodimo godine rođenja (i smrti) odabranih autorica i autora, grupiranih po tematskim jedinkama oba toma knjige: Stoppard 1937.–; Ayckbourn 1939.–; Churchill 1938.–; Griffiths 1935.–2024.; Lochhead 1947.–; Reid 1942.–2015.; Munro 1959.–; Macdonald 1951.–; Kay 1961.–; Kane 1971.–1999.; Ravenhill 1966.–; Bond 1934.–2024.; Pinter 1930.–2008.; Friel 1929.–2015.; Devlin 1951.–; Gupta 1963.–; Phillips 1958.–; Adshead 1954.–; Wertenbaker 1951.–.

shead, Wertenbaker i Gupte. Također je cilj ove monografije čitateljima predočiti žanrovske podvrste i osobenosti dramske književnosti i izvedbene umjetnosti s prostora Velike Britanije te im podrobnije predstaviti reprezentativna djela značajnih dramatičarki i dramatičara kao i društvenohistorijski i kulturološki kontekst unutar kojeg su odabrani autori i autorice djelovali i djeluju i na koji nužno i reagiraju. Stoga se daje i kratki pregled teatarskih kuća, trupa, redatelja, festivala te politika specifičnih državnih tijela koja su svojevremeno odlučivala o sudbinama i kasnijoj recepciji odabranih autorica i autora.

Prilikom određivanja šire i uže liste primarnih tekstova u fokusu ove knjige sam se vodila s nekoliko kriterija: prvi kriterij je bio kriterij izvrsnosti – djela su morala imati odjeka kod šire publike, ali i u kritičko-teorijskom diskursu o savremenoj britanskoj drami; drugi kriterij je žanrovski određen, jer su djela morala istovremeno biti primjer dramske književnosti i izvedbene umjetnosti, dakle, morala su imati i svoj tekstualni izvornik, ali i biti izvedena na sceni. Najkompleksniji kriterij koji je uticao na odabir analitičke literature, kriterij inkluzivnosti, tek je relativno zadovoljen. Naime, vođena idejom da se u primarnom korpusu moraju naći djela koja će ravnopravno predstavljati Ujedinjeno Kraljevstvo Velike Britanije i Sjeverne Irske, za analizu sam osim brojčano nadmoćnijih dramatičara/ki rođenih ili onih koji žive i rade u Engleskoj, bez obzira na to da li se smatraju Englezima ili pripadnicima neke šire nacionalne, transnacionalne i internacionalne identitarne grupe (koje u ovoj knjizi predstavljaju Ayckbourn, Adshead, Bond, Churchill, Phillips, Griffiths, Gupta, Kane, Pinter, Ravenhill, Stoppard i Wertenbaker), odabrala djela autorica iz Škotske (Jackie Kay, Liz Lochhead, Sharman Macdonald i Rona Munro) te autora i autorica iz Irske (Brian Friel, Anne Devlin i Christina Reid). Nažalost, knjiga ne uključuje dramske/teatarske predstavnike Walesa (ako zanemarimo činjenicu da je Griffithsovo porijeklo djelimično velško). Nastojala sam uključiti i dramatičare oba spola, iako je fokus više stavljen na autorice, upravo iz razloga što se one uglavnom zanemaruju čak i u periodu nakon sedamdesetih. Kriterij kojim bih obuhvatila različite rasne i/ili kulturološke zajednice, nažalost, nisam uspjela u potpunosti zadovoljiti, prvenstveno zbog meni slabe dostupnosti dramskih djela britanske nebjelačke populacije (poput tekstova debbie tucker green ili Winsome Pinnock). Također, posljednji kriterij koji sam također

djelimično prekršila je period nastanka i praizvedbi drama – sve su morale biti izvedene i objavljene u periodu od sedamdesetih do konca devedesetih: iako dominiraju djela iz osamdesetih<sup>3</sup> (*Strange Fruit*, 1980.; *Translations*, 1980.; *Blood and Ice*, 1982.; *Top Girls*, 1982.; *Oi for England*, 1982.; *Tea in a China Cup*, 1982./83.; *Fugue*, 1983.; *When I Was a Girl I Used to Scream and Shout*, 1984.; *Ourselves Alone*, 1985.; *The War Plays*, 1985.; *Chiaroscuro* 1986., *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, 1987.; *Mountain Language*, 1988.; *The Belle of the Belfast City*, 1989.), imamo i ona koja su stvorena sedamdesetih (*Travesties*, 1974.; *Comedians*, 1976.; *Sisterly Feelings*, 1979.; *Cloud Nine*, 1979.), devedesetih (*Bold Girls*, 1990.; *Arcadia*, 1993.; *Phaedra's Love*, 1996.; *Shopping and F...ing*, 1995./96.) pa i u novom mileniju (*The Bogus Woman*, 2000.; *Credible Witness*, 2001.; *Fragile Land*, 2003.).

Da bi se sva odabrana djela savremene britanske dramske produkcije uspješno kritički razmotrila, smatrala sam nužnim čitatelje ove knjige i moje buduće sagovornike podsjetiti na sve one elemente i osobenosti koji dramsku književnost izdvajaju od ostalih književnih rodova i oblika, pa se naredno potpoglavlje kratko bavi upravo datom tematikom. Čitateljima prepuštam odluku u kojoj mjeri će slijediti projiciranu strukturu ove monografije i da li će poglavljima pristupati po osobnim preferencijama (i potrebama) i okolnostima vlastitog čitanja.

## **ELEMENTI I OSOBENOSTI DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI (TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR)**

Kada se bavimo dramskim rodом mi se zapravo bavimo književnošću, dakle i sama aktivnost čitanja i analiziranja dramskih tekstova nužno zalazi u domene razumijevanja i tumačenja književnosti. To naravno pretpostavlja poznavanje osnovnih elemenata i karakteristika književnosti dramskog roda. Fundamentalna premisa teorije žanrova je da se svi književni tekstovi mogu svrstati u tri velike klase / tri književna roda a na osnovu sličnih tematskih i formalnih karakteristika koje članovi unutar svake klase dijele te na osnovu razlika između tekstova svrstanih pod različite rodove (cf. Chandler 1997). Prema datom teorijsko-klasifikacijskom okviru, dramski se tekstovi, bez obzira na podžanr, izdvajaju od narativnih i lirskih po tome što prvenstveno tematiziraju radnju, neki čin, odnosno djelovanje prota-

3 Navode se godine prvog uprizorenja dramskih tekstova.

gonista, iz čega proizilaze dva osnovna strukturalna elementa tih tekstova: dramski zaplet i dramska lica. Ako se za primjer uzme bilo koji dramski tekst pisan na engleskom ili nekom drugom svjetskom jeziku u bilo kojem periodu ljudskog postojanja, prvo što se može primijetiti jesu dramska lica, a potom njihove pojedinačne radnje i međusobno djelovanje kojima se jedan književni, imaginarni, fikcionalni univerzum publici dočarava i približava. Čak se i u onim (savremenim) teatarskim i dramskim pravcima za koje se tvrdi da razbijaju fundamentalnu dramsku strukturu pa ih se naziva antidramskim, poput teatra apsurda, mogu pronaći ta dva osnovna elementa: tako mi znamo da su u *Waiting for Godot* / *Čekajući Godota*<sup>4</sup> protagonisti Vladimir i Estragon, uz pomoćne likove poput Pozzoa, Luckyja i dječaka koji donose poruku od Godota. Također, navedena Beckettova drama, za koju su njeni prvi kritičari tvrdili da je neuspjelo dramsko djelo jer se u njoj ništa ne dešava i to ne jedanput nego dva puta, prikazuje pojedinačne radnje i reakcije dramskih lica (koliko god one djelovale minorne u poređenju s radnjom i strukturom klasične drame). Drama dvadesetog stoljeća, posebno ona koja je nastajala u periodu nakon prve polovine dvadesetog stoljeća, podučava nas da dramski zaplet ne mora nužno voditi ka sukobu dvaju ili više lica, iako kanonska dramska djela poput Sofoklovog *Kralja Edipa* ili Shakespeareovog *Hamleta* ili Ibsenove *Nore* ili *Lutkine kuće* ili pak O'Neillove *Desire Under the Elms* / *Žudnje pod brijestovima* (ili *Požude ispod brijestova*, kako se naziv ovog teksta ponekad prevodi) zadržavaju strogo strukturiranu dramsku radnju, oblikovanu prema sljedećem modelu: nakon uvodnog prizora (tzv. ekspozicije) koji služi da se predstave protagonisti fikcionalnog svijeta i problem koji dramski prosede dovodi u prvi plan (a time i u fokus čitatelja i gledatelja), nižu se radnje koje dramatiziraju manje ili veće krize u suodnosu likova (u segmentu nazvanog komplikacijom), do onog momenta kada one kulminiraju u dramski sukob (tzv. katastrofa). Nakon kulminacije, dramska radnja ide silaznom putanjom, sve do posljednjeg prizora dramskog teksta kojim se raspliće i zatvara/zaključuje taj tekst. Savremeni dramski tekstovi vrlo često imaju naglašeno odsustvo tzv. klimaktičnog zapleta pa tako nailazimo na epizodičnu strukturu (npr. kod Brehtovog epskog teatra, ekspresionističke drame poput O'Neillovog komada *The Hairy Ape* / *Kosmati majmun* ili Rice-

4 Naslovi drama originalno napisani na engleskom su dati i u prevodu; nazivi drama iz ostalih svjetskih jezika su dati samo u prevodu na b/h/s.

ove *The Adding Machine / Stroj za zbrajanje*), cikličnu strukturu (pomenuta Beckettova drama), ritual kao strukturu, revijalnu strukturu (koja je karakteristična za ranu muzičku dramu) i slično. Savremeni dramski prozedei vrlo često podrazumijevaju i otvorenu strukturu, tj. odsustvo ne samo klasičnog sukoba nego i odsustvo raspleta radnje te razrješavanja tematiziranog problema – odluka o tome kako će se dramska situacija razriješiti je u tom slučaju ostavljena na izbor publici, pa je publika stavljena u autorsku, aktivniju ulogu. Vanjska struktura dramskog teksta naravno podrazumijeva organiziranje tekstova kroz činove i prizore, odnosno epizode, a u zavisnosti od dramske forme, strukture i (pod)žanra koji autor odabere.

Vratit ćemo se korak unatrag i ponovno sagledati tvrdnju da se dramski tekstovi, bez obzira na podžanr, izdvajaju od tekstova drugih književnih rodova prvenstveno po tome što tematiziraju djelovanje likova (ljudskih subjekata). Svaki se dramski tekst, bez obzira na svoje individualne razlike, bavi ljudskim subjektima. Još od doba antičke drame i djela Sofokla, Aristofana ili Seneke pa do danas primarni interes teatra (i dramske književnosti) općenito su ljudska bića. *Kralj Edip* npr. na pozornicu postavlja priču o čovjeku koji je u zamci vlastite sudbine. Ibsenova *Nora* također prikazuje ljudsko biće, ovaj put ženskog spola, čiji se život mijenja iz korijena zbog novonastale svijesti o vlastitom položaju. Ako se za primjer uzmu Shakespeareove komedije i tragedije, može se doći do istog zaključka – sve se njegove drame bave ljudskim bićima i njihovim životima. Beckett? Ionesco? Opet su pred očima čitatelja i gledatelja ljudski subjekti. Isto je i s tekstovima (anglofonih) autorica i autora koji su nam vremenski malo bliži: Veliha Hasu Houston, Elizabeth Wong, David Henry Hwang, Maria Irene Fornes, Caryl Churchill, Tom Stoppard, Harold Pinter – svi “govore” o ljudskim subjektima, a ono po čemu se njihove drame razlikuju nisu samo vrlo specifični autorski stilovi nego zapravo odabir dramske situacije koja je od presudnog značaja za ljude koji žive u datom fikcionalnom univerzumu u datoj dramskoj priči (i u imaginarnom vremenu i prostoru specifičnim za nju). Dakle, i Edip i Hamlet i Gogo i Didi, a i Rosencrantz i Guildenstern su stavljeni u situacije u kojima ih sustiže njihov usud i kada oni moraju donijeti odluku – da li će i kako djelovati/reagirati. Ono po čemu se te drame ponaosob razlikuju i zbog čega su ti (i mnogi navedeni) dramski komadi bezvremeni i uticajni



i danas jesu detalji priče, organiziranje/strukturiranje njihovih priča u dramske radnje/zaplete te svrhovitost koju im njihove autorice i autori dodjeljuju.

Svaka je književnost, pa tako i dramska, komunikacijski čin koji se odvija od autora do idealnog čitatelja/gledatelja (cf. Veltrusky 1977; Esslin 1987; Lešić 2005) i time podrazumijeva (svjesnu ili ne-svjesnu) svrhovitost. Dramska književnost je tu da zabavi, da propituje okolnosti i stanje ljudskog postojanja, da prenese neku bitnu informaciju, predstavi neki svjetonazor; možda joj je svrha da svojim čitateljima pruži jedan vid bijega od svakodnevnog života, ali može imati i uže specifične svrhe kao što to nalazimo u feminističkom teatru, u afroameričkom teatru ili azijskoameričkoj drami, koji propagiraju jednakopravnost svih ljudskih bića ili se bave identitarnim politikama i njihovim uticajem na marginalizirane i potlačene društvene grupe. U zavisnosti od svrhe koju autori/ce žele da njegov ili njen tekst ima, dramatičari i dramatičarke će odabrati strukturu i formu te samim tim i (pod)žanr kojim će oblikovati dramsku priču. Hiljade godina razvoja dramskog žanra, od starogrčke i rimske dramske tradicije iz petog odnosno trećeg stoljeća p.n.e. (cf. Batušić i Švacov 1986: 447), preko srednjovjekovnih liturgijskih drama, mirakula i moraliteta koje nalazimo u svim evropskim društvima već od devetog stoljeća (cf. Šošarić 2009: 135; Batušić i Švacov 1986: 449–451) pa do raskošne i zaigrane (u Engleskoj tog doba ipak cenzurirane i kritizirane<sup>5</sup>) renesansne i barokne pučke i dvorske drame te preko klasicističkih građanskih i satiričnih komada (Batušić i Švacov 1986: 460–461) dovele su do postojanja mnoštva dramskih podžanrova koje autorice i autori danas mogu odabirati: od klasičnog podžanra tragedije koji podržava apsolutnu dramsku formu (kao npr. u O’Neilllovoj trilogiji *Mourning Becomes Electra* / *Elektri pristaje crnina*), preko moderne realistične drame (koja preuzima i zaposjeda te vrši subverziju nad formom Scribeovog dobro skrojenog komada tj. *well-made play*, poput djela *Candida* Georgea Bernarda Shawa ili *Trifles* / *Sitnice* Susan Glaspell), potom novije agit-prop (npr. Odetsov komad *Awake and Sing!* / *Probudi se i pjevaj!*), ekspresionističke (*The Hairy Ape*) i epske drame (uključujući i Brechtov epski teatar i Wilderov antiiluzionistički teatar, npr. u djelu *Skin of Our Teeth* / *Za dlaku*) koje razbijaju klasičnu formu i koriste

5 Na temu cenzure dramskog roda vidjeti Batušić i Švacov (1986: 455–457); Sidney (1962: 953–974); Čirić-Fazlija (2019: 106); te Clegg (2003: 53).

se epizodalnom strukturom, sve do postratnog avangardnog teatra (poput tzv. antidramskog teatra apsurdna, vidjeti npr. Ionescovu dramu *Čelava pjevačica*) te savremene postmodern(ističk)e drame koja, kao i svako postmodern(ističk)o metaknjiževno djelo (u ovom slučaju metadramsko djelo), ogoljava sami proces stvaranja dramskog teksta i njegove izvedbe, upućuje na sebe i na druge književne i neknjiževne tekstove te propituje istinitost “velikih narativa” pri čemu može preuzimati i/ili parodirati osobine bilo kojeg dramskog žanra, kombinirati i podrivati konvencije tzv. visokih i niskih oblika i podoblika dramske književnosti i izvedbenih umjetnosti te drugih medija, uključujući improvizaciju, instalacije i elemente filmskog medija (npr. u Stoppardovim tekstovima *Travesties/Travestije* ili *Arcadia/Arkadija*).

U dramskom tekstu lica mogu biti stavljena u različite funkcije, što može uticati na čitateljevo razumijevanje dramskog teksta ili njegove scenske adaptacije, odnosno na to kako u svom umu “prevesti” njihova imena ili tumačiti njihove prirode – likovi mogu biti u funkciji kora (kao komentatori radnje), mogu biti *dramatis personae* koji su u jukstapoziciji s glavnim junacima, mogu biti u ulozi onog kojem se protagonist povjerava (pa su, dakle, medij kojim autor prenosi intimne planove i misli glavnih likova publici), mogu biti u ulozi *deus-ex-machine* kojim autor izvana raspliće radnju, mogu zadobiti funkciju nijemih odnosno odsutnih lica, mogu imati satiričnu ulogu i slično. Sir Oliver Martext u Shakespeareovom djelu *Kako vam drago* (*As You Like It*) ili svi likovi u djelu *Volpone* Bena Jonsona su primjeri lica kojima se postiže društvena kritika pa su njihova imena rezultat takve njihove uloge i autorske strategije; u djelu *Trifles* Susan Glaspell se na odsutni lik oko kojeg se dramska radnja vrti referira dvoznačno: ona je ili gđa Wright (supruga ubijenog Johna Wrighta) ili Minnie (bezbrizna mlada djevojka iz vremena prije braka i emotivnog zlostavljanja kojem ju je zajednica s Wrightom izložila), pa se u zavisnosti od reference i njenog literarnog i vanliterarnog konteksta postiže vrlo direktna kritika patrijarhalnih modela ponašanja u Americi s početka dvadesetog stoljeća. Isto tako, dekodiranje i analiziranje dramskog teksta (pa i njegove izvedbe) zavisi i od hijerarhije likova: da li su u poziciji dominantnog protagoniste, antagoniste, ili su pomoćni likovi koji, bez obzira na to kako se čine beznačajnim za dramsku priču, itekako imaju svoju (strukturnu) ulogu u ostvarivanju dramskog zaple-

ta/radnje. Nadalje, s obzirom na to da je dramska književnost ujedno i izvedbena umjetnost, dakle jedini rod iz trijade klasičnih žanrova koji je u osnovi književno-scenski oblik (tekstualan, ali i audiovizualan), uvijek se mora posvetiti pažnja činjenici da li je autor dramskog teksta predvidio identičan broj glumaca za svoje likove ili podudaran spol glumca za predstavljanje određene *dramatis personae* – iako ponešto od navedenog nije uvijek odluka autora nego zapravo dio konvencija (poput konvencije da likove oba roda u starogrčkoj tragediji i engleskoj renesansnoj drami mogu predstavljati jedino glumci s obzirom na to da je ženama na teatarskim podijumima pristup bio zabranjen) ili redateljske odluke (posebno u tzv. redateljskim teatrima i u drami savremenog doba), a eksperimentalne dramske forme vrlo često idu u pravcu dekonstrukcije (cf. Aston i Savona 1999) – svako poigravanje s brojem ili spolom i rodom na relaciji dramski lik-glumac vodi ka propitivanju i dokidanju politika identiteta, historiografskih narativa i/ili književnih i scenskih konvencija (kao na primjer u tekstu Pirandella *Šest lica traže autora* / *Sei personaggi in cerce di autore* ili u tekstu *Cloud Nine* Caryl Churchill).

Radom na dramskom tekstu se mora uočiti još jedna fundamentalna karakteristika dramskih tekstova a to je njegova dijaloška forma (cf. Sondi 1956; Veltruský 1977; Lešić 2005; Katnić-Bakaršić 2001; Pfister 1998: 28). Bez obzira na to da li se manifestira u stihu ili proznom obliku, dijalog je “glavni dio dramskog teksta i njegovo osnovno žanrovsko obilježje” (Lešić 2005: 474); odnosno, riječima Marine Katnić-Bakaršić (2001), svaka je analiza teksta dramskog roda “tijesno povezan[a] sa proučavanjem dijaloga uopće, njegovih zakonitosti ...” (142). Jyřý Veltruský analizu dramske književnosti u djelu *Drama as Literature* (1977) i zasniva uglavnom na analizi dijaloga budući da je, kako to on veli, dramski žanr suštinski dijaloška forma, za razliku od lirskog i narativnog žanra koji su zasnovani na monološkoj upotrebi jezika (7). Važnost dramskog dijaloga se potencira još od Aristotela (koji ga navodi kao četvrti element od ukupno šest elemenata tragedije), a u novijem je dobu Roman Ingarden (1973) taj koji pravi distinkciju između *Haupttexta* i *Nebentexta*, odnosno između primarnog i sekundarnog dramskog teksta, pri čemu ističe da se primarni tekst sastoji od dijaloških razmjena odnosno govora lica, dok je sekundarni tekst uglavnom sadržan u didaskalijama, tj. autorskom go-

voru (ali obuhvata i naziv djela, podnaslov, historijske zabilješke, popis i imena lica, uputstva autora – da li u vidu didaskalija ili izdvojenim kao predgovor tj. pogovor, i slično) koji uokviruje primarni (bez obzira na to da li se pojavljuje prije, nakon ili cijelim tokom govora dramskih lica). U recentnijim dramskim tekstovima (kao npr. u tekstu *Top Girls / Vrhunske djevojke* ili drami *Travesties*) sekundarni dramski tekst tj. didaskalije će vrlo često uključiti i intertekstualne izvornike, informaciju o vremenu i mjestu premijere te glumcima koji su učestvovali u prazivedbi teksta, a kod C. Churchill ili B. Brechta nalazimo i zabilješke o korištenim konvencijama, poput naziva pjesama koje nagovještavaju radnju ili prizor ili sugeriraju način izvedbe.

Primarna je uloga dramskog dijaloga da predstavi lika, fikcionalni prostor, vrijeme i radnju, i strukturiran je kao sistem naizmjenične govorne razmjene (odnosno *turn-taking system*): dakle jedno lice se obraća drugom, koje sluša/ili ne, a potom reagira i preuzima ulogu govornika itd. Takav sistem podrazumijeva interaktivnost i dualnost, ali je u osnovni deiktičan/pokazan: stukturiranjem ja-ti dijaloških izmjena, upotrebom ličnih i pokaznih zamjenica te adverbijala poput “ovdje, tamo, sada, onda” dramska lica pokazuju na sebe, na druga lica ili na njihov kontekst u procesu komunikacije. Upravo se kroz takvu razmjenu postiže trodimenzionalnost drame i teatra budući da lica nikada ne pokazuju samo na trenutni i mimetički okvir (onaj svijet koji je prikazan u datom trenutku u tekstu ili na sceni teatra) nego ukazuju i pokazuju i na nijema/odsutna lica, događaje i prostore izvan datog fikcionalnog svijeta/prostora koji time postaju dio tog fikcionalnog univerzuma. Bitni elementi dramskog dijaloga (i teksta) jesu sekvencioniranje dijaloških razmjena i određivanje vrste govornih činova – performativ Goga i Didija “hajdemo” koji je u raskoraku s onim što autor kroz didaskalije sugerira (“oni sjede”) i što je u uprizorenju Čekajući Godota dovedeno u prvi plan neumornim ponavljanjem ove dijaloške jedinice naglašava ideološku, egzistencionalnu potku ove drame. Dodatno što treba naglasiti i što može uticati na čitateljske odluke prilikom analize dramskih tekstova jeste i činjenica da se sve do devetnaestog stoljeća i pojave buržoaske drame dramski dijalog pojavljivao u dva oblika: ili kao stih (što je često bilo korišteno kao semem ili stilem u tragediji) ili u proznom obliku<sup>6</sup>, a svako je odstupanje od

6 Do buržoaske drame je prozni dijalog odlikovao govor manje bitnih likova u tragediji, odnosno, smatrao se formom govora likova komedije.

uobičajene konvencije sugeriralo ili upliv komičnog u svijet tragedije (poput poznatog shakespeareovskog “komičkog predaha”), odnosno pučkog u imaginarni svijet viših klasa (što se može vidjeti na primjeru govora pogrebnika u *Hamletu*), ili poremećeno stanje svijesti nekog lika (poput monoloških jedinica Lady Macbeth u kasnijem toku te Shakespeareove tragedije). Međutim, onog momenta kada buržoaska drama počinje da briše margine između tragedije i komedije i na sceni pokušava rekreirati svijet koji naseljavaju vjerno dočarani ljudi što vode svakodnevne razgovore u društvenom kontekstu prepoznatljivom ciljanoj publici (primarno sačinjenoj od gornjih slojeva srednje klase industrijskog i postindustrijskog doba), dramski dijalog u stihu postaje rijetkost u drami.

Kada književni prosede postane izvedbena umjetnost, što dramu čini izuzetno kompleksnim književno-scenskim žanrom i što se eksplicitno naznačava u metadramskom autorskom govoru, mora se voditi računa i o scenskim elementima, budući da je od svih književnih žanrova dramski onaj koji podrazumijeva i tekstualni i vizuelno-scenski oblik.

Za razliku od narativnih i lirskih tekstova koji su monomedijalne forme, dramski tekst je uvijek multimedijalan, upravo jer podrazumijeva uprizorenje na sceni. Stoga čitatelj/ce nikada ne smiju prenebregnuti datu implikaciju prilikom tumačenja tekstova dramskog roda budući da ono što čitatelj/ica doživljava kao prekide u tekstu (zbog podjela na činove, prizore i/ili epizode), publika u teatru može doživljavati u kontinuitetu, bez prekida. Također, svako poigravanje sa scenskim znacima, bez obzira na to da li se radi o glumicama i glumcima, izgledu pozornice, dizajnu kostima, zvuku ili osvjetljenju, što se u recentnoj drami često signalizira i putem sekundarnog dramskog teksta, vodi u defamilijarizaciju i dekonstrukciju ustaljenih konvencija i dodatno utiče na razumijevanje i tumačenje sadržaja i sastavnih obilježja dramske književnosti (dramske priče, likova, ideološke potke i slično).

Naposljetku ovog kratkog teorijskog pregleda se moramo kratko osvrnuti na pitanje prikazivanja vremena i mjesta radnje u dramskoj književnosti. Iako se u savremenim tekstovima vrijeme i mjesto radnje uglavnom jasno naznačavaju u ekstradijaloškim didaskalijama, oni mogu proisteći i iz samih dijaloških razmjena, dakle mogu biti in-

tradijaloški (što je karakteristično za tekstove prije devetnaestog stoljeća i vidljivo na primjeru prva dva čina Shakespeareovog *Hamleta* u kojima publika saznaje ne samo da se radnja odvija u Danskoj, na dvoru Elsinore i u njenoj okolini, nego i da je vrijeme radnje netom nakon smrti/ubistva prethodnog kralja, Hamletovog oca, i žurnog ustoličenja njegovog brata a Hamletovog strica Claudiusa i promptne preudaje Hamletove majke Gertrude za pomenutog Claudiusa). U drami Christine Reid *Tea in a China Cup* / *Čaj u porculanskoj šoljici*, kao i u tekstu Sharman Macdonald *When I Was a Girl I Used to Scream and Shout* / *Kada sam bila djevojka vrištala sam i vikala* natuknice o mjestu i vremenu radnje se ekstradijaloški kontinuirano jukstapozicioniraju cijelim tokom primarnog dramskog teksta, što naglašava kontinuitet protoka vremena odnosno sjećanja likova, te u prvi plan dovodi analognost iskustava žena (bilo tokom “velikih” svjetskih ratova i lokaliziranih sukoba u Irskoj sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, bilo da se radi o ličnim doživljajima odrastanja i s tim povezanim propitivanjima seksualnog identiteta). Istost/jednakoznačnost iskustava se dodatno naglašava minimalističkim pristupom u dekoraciji scene (Reid) ili upotrebom iste lokacije kao mjesta dešavanja recentnije i ranije radnje (Macdonald), a što obje autorice naglašavaju u svom sekundarnom dramskom tekstu.

Konačno, vrijeme u drami podrazumijeva četiri kategorije. Ono može biti sadašnje vrijeme (aktuelni trenutak u kojem čitatelj ili gledatelj “konzumira” tekst odnosno predstavu i u suodnosu je s fikcionalnim vremenom); hronološko vrijeme (linearni protok vremena u dramskoj priči koji se sastoji od hronološki poredanog niza činova dramske radnje – što ne podrazumijeva i vrijeme/protok vremena u dramskom zapletu); vrijeme u dramskom zapletu (što je zapravo strukturalni element jer se odnosi na konstrukciju protoka vremena u dramskom zapletu) i naposljetku vrijeme izvedbe (vrijeme koje je neophodno da bi se određena drama uprizorila). Na primjeru drame *The Bogus Woman* / *Prividna žena* od Kay Adshead sadašnje vrijeme je neki trenutak u godini kada publika čita/gleda tekst (npr. za autoricu ove knjige je taj moment bio prije osam godina kada se prvi put susrela s Adsheadinim tekstom, odnosno vremenski moment u 2024. godini kada je ponovno pristupila tekstu s namjerom dodatne analize), hronološko vrijeme je nekoliko mjeseci neprecizirane godine (u novijoj

historiji čovječanstva) kada titularnom liku Mlade/Prividne Žene iz nespecificirane afričke zemlje a zbog njenog aktivizma i borbe za ljudska prava i slobode ubijaju porodicu i nju siluju, zbog čega ona dospijeva u Englesku kao ilegalni migrant, itd. Vrijeme u ovom dramskom zapletu je (poput prikazivanja protoka vremena u drami Sharman Macdonald) fluidno i zapravo počinje prizorom dolaska mlade žene u Englesku i paralelno teče naprijed i natrag, u zavisnosti od sjećanja/*flashbacka*, odnosno situacije u kojoj se ona nalazi kada mora da dokazuje svoj identitet i ponovno proživljava zločine koji su nad njom izvršeni. Naposljetku, vrijeme izvedbe je oko 90 minuta (1:28:04), čemu se čitatelji/ce ove knjige i lično mogu uvjeriti kada pogledaju izvedbu Nome Dumezweni u režiji glumačkih kolektiva *Red Room* i *Mama Quilla* (cf. Adshead; Dumezweni et al. 2015).

Na koncu ovog (pot)poglavlja mora se istaći da niti jedno djelo ne nastaje u vakuumu nego je uvijek, bilo politički izravno ili ne, proizvod (ili reakcija) na društvene pojave, a svaki autor “u svom je mišljenju i djelovanju pojedinac ... obilježen i društvenim normama koje potom, tijekom svog razvoja, internalizira” (Pfister 1998: 60). Čak i ako se u potpunosti ne složimo s Pfisterom (1998) koji tvrdi da “struktura dramskog djela u velikoj mjeri ovisi o socijalnom porijeklu njegovog autora, njegovom obrazovanju (koje je u velikoj mjeri društveno normirano) i njegovom socijalnom kontekstu” (60), ipak ćemo se složiti s njegovim stavom da se sa svakim svojim “tekstom [autor] obraća javnosti, on [sic] stupa u javnu komunikaciju” pa se stoga i “orijentira prema društveno zadanim normama te javne uloge i to tako što ih poštuje, ili što ih krši svojim inovacijama” (60). Stoga naredno poglavlje ove knjige kontekstualizira britanski teatar unutar mreže društveno-historijskih, političkih i kulturoloških dešavanja u periodu od sedamdesetih godina pa sve do kraja dvadesetog stoljeća.





## UJEDINJENO KRALJEVSTVO VELIKE BRITANIJE I SJEVERNE IRSKE U SAVREMENOM DOBU

**K**ada se događanja u britanskom društvu krajem dvadesetog stoljeća sagledaju prikazana na vremenskoj osi ili tabelarno, kao što je to dato u knjizi Dominika Shellarda *British Theatre Since the War* (1999<sup>1</sup>; 2000<sup>2</sup>) koja u poredbeni odnos stavlja značajne događaje u britanskom teatru i drami te druge značajne (društvenohistorijske i geopolitičke) događaje i procese u Velikoj Britaniji i u svijetu, ili kada se konsultiraju mnoge historiografske monografije i analize te prikazi društvenohistorijskih, kulturoloških i političkih dešavanja poput djela Roya Stronga *The Story of Britain: A History of the Great Ages (From the Romans to the Present)* iz 2018., odnosno knjige Briana Harrisona *Finding a Role: The United Kingdom 1970-1990* iz 2010. i slično (cf. McSmith *No Such Thing As Society* 2010; Beckett *When the Lights Went Out: What Really Happened to Britain in the Seventies* 2009; Turner *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s* 2013 i *Rejoice! Rejoice! Britain in the 1980s* 2010; Stewart *Bang! A History of Britain in the 1980s* 2013) nameće se zaključak da u tri dekade u fokusu ove knjige Britanija nije bila toliko opterećena učešćem u svjetskim sukobima i ratnim mašinerijama, bez obzira na činjenicu da se hladnoratovske polarizacije te sukobi i prijetnje napadima nuklearnim oružjem na svjetskom planu ne zaustavljaju sve do pada Berlinskog zida i ponovnog ujedinjenja Njemačke 1989./1990. U periodu od 1970. do 2000. Britanija je u više mahova bila opterećena unutrašnjim problemima i borbom političkih stranaka za prevlast<sup>7</sup>, odnosno neredima, sporovima i štrajkovima sindikalnih podružnica<sup>8</sup>, kao i

7 Unutarpolitičke aktivnosti i promjene parlamentarnih većina su mahom obilježile sami kraj šezdesetih i prvu polovinu sedamdesetih te ponovno rane devedesete.

8 Sporovi sa sindikatima te sindikalni štrajkovi su bili izraženi u periodu od 1972. do konačnog sloma moći sindikata polovinom osamdesetih što je, prema Middeke, Schnierer i Sierz (2011: 1), u potpunosti promijenilo odnose među klasama (u korist poslodavaca i vlasničkih struktura).

direktnim sukobima između vlade i sindikata<sup>9</sup> te kontinuiranim zahtjevima za devoluciju parlamenta Ujedinjenog Kraljevstva i ponovnim prenosom ovlasti na zakonodavna tijela (parlamente i skupštine) sastavnih članica<sup>10</sup> pa i pozivima na otcjepljenje i disoluciju države, što se u svom najradikalnijem obliku manifestiralo kroz teroristička djelovanja IRA-e u periodu osamdesetih (a sve do mirovnog procesa u drugoj polovini devedesetih). Postratno liberalno prosperitetno društvo, tzv. (centralizirana/korporativna) “država blagostanja”, koje je nakon višedecenijske konzervativne vladavine na izborima 1965. konačno preuzela kratkotrajna vlada laburista predvođena Haroldom Wilsonom, u tri decenije nakon nove smjene vlasti sedamdesetih prošlo je buran tranzicijski period i postalo permissivno konzumerističko društvo u kojem je dozvoljeno sve osim otvorenog nasilja i ekstremno devijantnih obrazaca ponašanja, a svaki je autoritet (pa čak i sama monarhija te kraljevska porodica) postao podložan kritici i javnom ismijavanju. Britansko je društvo do novog milenija postalo kulturološki homogenije, ali je i dalje ostalo društvo prepuno podjela – one se više nisu ogledale u sociolektu, stilovima oblačenja i obrascima (formalne i neformalne) socijalizacije uzrokovanih zbog pripadnosti klasi (pa i rasi i spolu), nego u pogledu različitih (ne) mogućnosti pristupa kvalitetnom obrazovanju i zdravstvenim uslugama, u prihodu i kapitalu koje različite društvene grupacije posjeduju te u usko vezanim društvenim prilikama koje im se stoga pružaju. Velika Britanija je postala neoliberalna država, zasnovana na potpunom otklonu od kejnzijanske<sup>11</sup> politike intervencionizma, na deindustrijalizaciji, privatnom vlasništvu i ubjeđenju da se samoostvarenje može postići isključivo individualnim naporima a nikako društvenim mjerama i intervencijama državnih institucija.

## **UNUTARNJA POLITIKA I DRUŠTVENA DEŠAVANJA DO “ZIME NEZADOVOLJSTVA”**

Da bi se mogao ostvariti uvid u sve aspekte transformacije javnog (i dijelom privatnog) života tokom tri decenije pred kraj dvadesetog stoljeća u Velikoj Britaniji nužno je vratiti se u period neposredno pred

9 Ovo je posebno naglašeno u periodu vladavine Margaret Thatcher od 1979. do 1990., o čemu će biti više riječi kasnije.

10 Devolucija se konačno i desila samim krajem devedesetih i pod vladavinom Tonyja Blaira i nove laburističke stranke, o čemu će biti više riječi kasnije.

11 Prema Johnu Maynardu Keynesu, britanskom ekonomisti, poznatom po zagovaranju direktnog uplitanja države u rješavanje problema visoke nezaposlenosti. Više o Keynesu se može naći u informativnom članku na *Encyclopedia Britannica* (n.d. “John Maynard Keynes”).

početak sedamdesetih. Nekoliko godina pred početak sedamdesetih najprije je okončan dugogodišnji period vladavine konzervativaca odabirom laburističke stranke i Harolda Wilsona za premijera (1964.–1970.). Wilson i laburisti su od konzervativaca naslijedili niz problema: od općeg pada proizvodnje, preko nestabilne valute te time prouzrokovanih nemira, sporova i sukoba sa sindikatima. Premijer je probleme pokušao riješiti nizom aktivnosti na planu ekonomskog razvoja koje su, između ostalog, obuhvatile uvođenje modernih tehnologija u proizvodnju, nepopularnu kontrolu uvoza, pokušaj devalvacije funte, ograničenja rasta prosječne plate te napore da se smanji uticaj i moć sindikata. Zbog tog niza dosta omraženih mjera je liberalna vlada (i Wilson kao premijer) izgubila podršku javnosti, a njena popularnost dodatno naglo pada poslije marša (protesta) za građanska prava u Sjevernoj Irskoj u Londonderryju 1968. koji je eskalirao u otvoreno nasilje<sup>12</sup>.

Nakon što su preuzeli kormilo države u sedmoj deceniji dvadesetog stoljeća konzervativci predvođeni Edwardom Heathom su najprije morali izboriti podršku javnosti za pristupanje Velike Britanije Evropskoj ekonomskoj zajednici / EEC (koja 1993. prerasta u Evropsku uniju), dok su istovremeno pokušavali ekonomski oporaviti državu te dodatno ograničiti moć sindikata. Heathovu vladu su upravo aktivnosti sindikalnog pokreta dovele do sloma budući da su potonji kontinuirano bojkotirali industrijsko zakonodavstvo, javno se usprotivili embargu na uvoz nafte iz arapskih država 1973., te organizirali i podržali prvi u nizu štrajkova rudara 1973./74. Općim izborima 1974. se (s manjinskim brojem glasova) na čelo države vraćaju laburisti a zahvaljujući njihovoj saradnji sa Škotskom nacionalnom strankom, Plaid Cymru (nacionalističkom i socijaldemokratskom strankom Walesa) i Liberalnom strankom, te se narednih pet godina bezuspješno pokušavaju izboriti sa sve većom nezaposlenošću i rastom inflacije u državi. Referendumom iz 1975. godine je članstvo VB u EEC-u potvrđeno, međutim tadašnji premijer Callaghan ne uspijeva naći zajedničku riječ sa sindikalnim predstavnicima. Uz vrlo problematičnu parlamentarnu poziciju i neprestane poraze i prebjega vlastitih članova u druge stranke, laburisti su ipak preživjeli sve do 1978., uglavnom zahvaljujući koaliciji s liberalima (u periodu tzv. Lab-Lib vlade), ali su sindi-

12 Nasilje je eskaliralo nakon što je policija reagirala brutalnim mjerama prema učesnicima marša; novi marš i novi niz policijske brutalnosti koji su uslijedili u ljeto 1969. doveli su i do vojne intervencije u Sjevernoj Irskoj, čemu će posvetiti više pažnje prilikom razmatranja perioda vladavine Margaret Thatcher.

kalno nezadovoljstvo, pobune, inflacija i nagli rast cijena kulminirali masovnim industrijskim neredima krajem 1978., događajima na koje se tradicionalno referira sintagmom “Zima nezadovoljstva” / *Winter of Discontent*<sup>13</sup>. Premijeru Callaghanu i njegovoj vladi je naredne godine izglasano nepovjerenje u Donjem domu parlamenta, a s novim izborima prvi put u historiji britanskog parlamenta na mjesto premijera vlade stupa žena, “čelična dama” Margaret Thatcher, te otpočinje skoro dvije decenije neprekinuta hegemonija konzervativaca. Interesantno je primijetiti da su upravo konzervativci predvođeni Margaret Thatcher osvojili najveći broj glasova koje je konzervativna stranka dobila na parlamentarnim izborima u nepune tri i pol decenije od završetka Drugog svjetskog rata.

Dakle, do konca sedamdesetih i početka “ere Thatcherizma” shvatio se da se, bez obzira na kulturološku nesklonost ka promjenama<sup>14</sup>, moralo reformirati centraliziranu britansku državu zasnovanu na intervencionizmu koja je postala izuzetno skupa za održavanje. Prema Strongu (2018.), u postratnom periodu je tekstilna industrija bila u kontinuiranom padu i iako se profit u teškoj industriji udvostručio, Britanija nije mogla parirati rastu svjetske teške industrije čiji se profit uvećao četiri puta; također, primat Velike Britanije u brodogradnji je u periodu do sedamdesetih već preuzeo Japan a i autoindustrija je do polovine sedamdesetih izgubila solventnost. Upravo su svi pokušaji ekonomske reforme tokom sedamdesetih, bez obzira na to da li su ih provodile konzervativne, laburističke ili koalicione vlade, vodili ka sve većem nezadovoljstvu stanovništva, ka socijalnim nemirima i industrijskim protestima. Naime, stvaranje takozvane miješane ekonomije je dovelo do naglog rasta nezaposlenosti upravo među industrijskim radnicima, što je, združeno s rastom plata<sup>15</sup> i hiperprodukcijom ka-

13 Ovaj termin ujedno plastično pokazuje (postmodernističku) interferenciju neknjiževnih i književnih diskursa i tekstova te nerijetke prakse intertekstualnog i intermedijalnog posuđivanja u publikacijama postmodern(istič)kog perioda. Naime, prvi stih poznatog solilokvija na početku Shakespeareove historijske tragedije *Richard III* “Winter of [Our] Discontent” postao je referenca na politička dešavanja u Britaniji u zimu 1978. zahvaljujući novinskim natpisima iz 1979. i uredniku tabloida *The Sun* Larryju Lambu (cf. Hay “Narrating Crisis” 1996).

14 Što se čak i promoviralo kroz opetovanu ideju da je mijenjanje postojećeg sistema nepatriotski čin.

15 Osim na potpunoj zaposlenosti, nacionalizaciji i boljim uslovima rada sindikati su tokom šezdesetih i sedamdesetih insistirali upravo na rastu plata.

dra u uslužnom sektoru, za posljedicu imalo inflaciju i opći rast cijena (cf. Strong 2018). Nijedna vlada do Thatcherine nije uspjela iznijeti neophodne reforme budući da su one pretpostavljale i zahtijevale nemilosrdnu borbu sa sindikatima. Dodatna zona razmimoilaženja vlasti i građana je bila i sfera obrazovanja čije su institucije smatrale ključnima za političku borbu. Iako u postratnoj Britaniji raste broj univerziteta i studijskih programa, studenti su suprotno očekivanjima i željama vlastodržaca odabirali društvene umjesto prirodnih nauka. U periodima vladavine laburista tokom sedamdesetih ušlo se i u reformu obrazovanja, ali ni te reforme nisu polučile željene rezultate budući da se do kraja sedamdesetih osjetio značajan pad opće i posebne (matematičke) pismenosti među školarcima a roditelji (koji su spremno prihvatili laburistički narativ o nivou obrazovanja kao ključa za postizanje društvene jednakosti) svoju djecu počinju usmjeravati ka privatnom školstvu, što je uzročno-posljedično podizalo porodične troškove i namete na kućni budžet.

## **VLADAVINA MARGARET THATCHER**

Sam početak vladavine Thatcherove je bio izuzetno loš, ali joj popularnost raste nakon brzog poteza vlade na početku rata na Falklandskim otocima 1982., kada su britanske vojne i mornaričke snage poslone da bi istjerale argentinsku vojnu huntu koja je izvršila invaziju.<sup>16</sup> Tokom njene vladavine osamdesetih je uslijedila privatizacija ekonomskog sektora i opća deindustrijalizacija, čija je namjera bila oporavak državne ekonomije i izvođenje Britanije iz višegodišnje recesije. Suštinski je to tražilo dubinske reforme kojima britansko društvo nije bilo sklono, a dovelo je do stvaranja i provođenja ideologije i politike neoliberalizma, na koju su i šira javnost i sindikati reagirali potpunim nezadovoljstvom, (nasilnim) protestima i novim nizom štrajkova. Tako se, na primjer, 1981. mlado urbano crno stanovništvo u Brixtonu nakon višedecenijskog ugnjetavanja i uz povećane tenzije prouzrokovane ne samo općom recesijom nego i neuspješnim integracijama migranata

16 O ratu na Falklandskim otocima vidjeti više na *The Editors of Encyclopaedia*, "Falkland Islands War Argentina-UK"; te na Štavljanin (2022), "Spor tinja i nakon 40 godina od Foklandskog rata, *Radio Slobodna Evropa*. O reakcijama na djelovanje Thatcherove tokom rata na Falklandskim otocima i direktnim efektima rata na vladavinu Thatcherove vidjeti u Saunders (2015: 3–4).

iz bivših kolonija te dugogodišnjim preživljavanjem ove populacije na ivici siromaštva<sup>17</sup> pobunilo protiv policijskog ugnjetavanja tokom akcije *Operation Swamp 81*. Potaknuti nizom nesporazuma i glasina o ubistvu mladića Michaela Baileya te užarenom atmosferom koja je bila potpaljena senzacionalističkim i stereotipnim izvještavanjem medija o protestnom maršu “Black People’s Day of Action” održanom mjesec dana prije navedene policijske akcije, policija i stanovnici Brixtona su se otvoreno sukobili. Uslijedili su slični sukobi i neredi i u drugim urbanim zonama s većinskom marginaliziranom (nebjelačkom) populacijom, poput Handswortha u Birminghamu, Southalla u Londonu, Toxtetha u Liverpoolu, Hyson Greena u Nottinghamu i Moss Sidea u Manchesteru te lokalizirane manje pobune u Leedsu, Leicesteru, Southamptonu, Halifaxu, Bedfordu, Gloucesteru, Wolverhamptonu, Coventryju, Bristolu i čak i u Edinburghu. Šest mjeseci nakon nereda u Brixtonu, po završenju javne istrage Lord Scarman je u svom izvještaju utvrdio da je policija u Brixtonu nedosljedno i neselektivno, a na štetu crnačkog stanovništva, primjenjivala mjere zaustavljanja i pretresa tokom spomenute *Operacije Swamp 81*,<sup>18</sup> te da su nasilni protesti bili uzrokovani spletom vrlo složenih političkih, društvenih i ekonomskih faktora (Cook 2021; Taylor 1984; Hiller 1982), što je Margaret Thatcher uporno osporavala, odbijajući da provede neophodne reforme u pogledu društvene integracije i osnaživanja nebjelačkog stanovništva, bilo da se radilo o afrokaripskim, južnoazijskim ili doseljenicima iz Istočne Afrike. Stav Thatcherove da su u igri bila isključivo djela kriminalnih pojedinaca i skupina je pospješio daljnju marginalizaciju i osiromašenje te rasnu diskriminaciju nebjelačkog stanovništva Britanije i doveo do novih nereda, upravo u Brixtonu, 1985. te (nakon vladavine Thatcherove) 1995. Tek su amandmanom 2001. godine lokalne zajednice, vlast i policija obuhvaćeni pojačanim aktivnostima na borbi protiv (institucionalne i ine) diskriminacije a nakon niza protesta na sjeveru Engleske koji su bili rezultat novih tenzija u crnačkim zajednicama i opće deprivacije etničkih (britansko-azijskih) zajednica, kao i dodatnih podjela i pojave islamofobije nakon terorističkih napada na Ameriku u septembru 2001.

17 Naime, u marginaliziranoj populaciji afrokaripskih doseljenika koji su naseljavali Brixton u opštini Lambeth u južnom Londonu dominirali su visoka stopa nezaposlenosti, loši stambeni uslovi i iznadprosječna stopa kriminala (Kettle i Hodges 1982).

18 Istraga i Scarmanov izvještaj su direktno rezultirali uvođenjem novih propisa o policijskim snagama 1984. i 1985.



U svom prvom mandatu Thatcherova se morala suočiti i s tenzijama i problemima u Sjevernoj Irskoj. Kako je već navedeno, godinu dana poslije marša za građanska prava u Sjevernoj Irskoj u Londonderryju 1968. koji je eskalirao u otvoreno nasilje zbog brutalnih mjera policije, 1969. je održan novi marš na koji je policija reagirala još većom količinom brutalnosti. To je najprije dovelo do vojne intervencije u Sjevernoj Irskoj, a potom, nakon krvoprolića na Krvavu nedjelju / Masakra u Bogsideu (*Bloody Sunday* / *Bogside Massacre*), i do suspenzije parlamenta Sjeverne Irske u Stormontu i početka Direktne vladavine / kontrole iz Westminstera 1972. U Sjevernoj Irskoj se od završetka Drugog svjetskog rata (a nakon proglašenja nezavisnosti Republike Irske koja je 1948. istupila iz političke zajednice bivših kolonija Britanskog carstva Commonwealtha i time se u potpunosti otela utjecajima i kontroli Ujedinjenog Kraljevstva Velike Britanije) kontinuirano pojačavala očigledna (institucionalna) diskriminacija katoličkog stanovništva da bi se početkom šezdesetih, što je bilo potaknuto i raznim aktivističkim pokretima za ljudska prava i slobode u Americi i diljem svijeta, i u Irskoj intenzivirali organizirani protesti i borba za jednakopravnost. Britanska vlada je na proteste reagirala odgađanjem reformi i pretjeranim policijskim mjerama, što je rezultiralo prethodno opisanim događajima. Tokom Masakra u Bogsideu britanska armija je ranila i ubila ukupno 26 katoličkih civila na protestima protiv zakonskog akta koji je nametnut u ljeto 1971. i koji je dozvoljavao pritvaranje i internaciju a bez prethodno provedenog saslušanja i suđenja. Tim zakonskim aktom vlada je pokušala da suspregne pojačano nasilje i zaustavi brojne bombaške napade koji su eskalirali nakon vojne intervencije 1969. i koji su koincidirali s formiranjem posebnog ogranka unutar zvanične IRA-e, tzv. "provisional IRA" (Privremena irska republikanska armija). Sukobi između tog ogranka IRA-e i britanske armije s krvavim ishodima po sve strane je potrajao skoro tri decenije a kampanja povećanog nasilja protiv snaga britanske armije iz Ulstera se proširila i na ostatak Velike Britanije s terorističkim napadima koje je IRA izvodila tokom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Dodatne manifestacije problema u Sjevernoj Irskoj su bili i sektaštvo u Irskoj, polarizacija etnoreligijskih zajednica i stvaranje paravojnih formacija svake od strana,<sup>19</sup> te

19 Poput spomenute IRA-e, povezane s ideologijama republikanizma i (političkog) katolicizma, te *Ulster Volunteer Force*, paramilitarne lojalističke (protestantske) grupe koju je 1966. godine oformio bivši sjevernoirski pripadnik britanske vojske Gusty Spence, upravo da bi se obračunavali s republikancima – do konca devedesetih grupa UVF je izvršila nasumična ubistva više od 500 ljudi (cf. Melaugh, Lynn i McKenna 1996–2021). Više o Gustyju Spenceu se može naći u članku "The Legacy of Gusty Spence" (Daly 2023).

štrajkovi glađu pritvorenih članova IRA-e koji su, između ostalog, zahtijevali da ih se tretira kao ratne zarobljenike<sup>20</sup>. Kao i u slučaju nereda u Brixtonu, Thatcherova je izbjegavala da se suoči s uzrocima sukoba i u potpunosti je ignorirala dešavanja u zatvoru u Belfastu, što je imalo svojevrсни kontraefekt budući da se time podrška IRA-i i ideji otcjepljenja Sjeverne Irske od Britanije i konzekventnog pristupanja Republici Irskoj proporcionalno povećavala. Kulminiralo je bombaškim napadom IRA-e na skup konzervativne stranke u Brightonu 1984. i pokušajem atentata na samu premijerku. Iako je bilo evidentno da Thatcherova ne namjerava na bilo koji način pregovarati s teroristima IRA-e, neslužbeni i tajni kontakti članova vlade s predstavnicima IRA-e su doveli do otpočinjanja dugotrajnog mirovnog procesa IRA-inim proglašenjem primirja 1994., nakon čega su i UVF i *Loyalist Volunteer Force* (LVF)<sup>21</sup> proglasili primirje te je Britanska vlada ušla u pregovore sa Sinn Feinom (republikanskom partijom kojoj je glavni cilj bio okončanje britanske vladavine u Irskoj), a u cijelom procesu koji je okončan Dogovorom / Sporazumom iz Belfasta (odnosno Sporazumom na Veliki petak) četiri godine kasnije, 1998., učestvovali su i Progresivna unionistička stranka (PUP) te Demokratska stranka Ulstera (UDP).

Thatcherizam se kao politički pojam utemeljuje i ulazi u upotrebu nakon ponovnog izbora Margaret Thatcher za mandatarku 1987. (u trećem mandatu), a ukupni period i učinke njene vladavine od 1979. do 1990. godine Strong (2018) karakterizira na sljedeći način:

Three decades on its consequences were to produce polarisations of another kind. To sell off council houses in order to create a new property-owning democracy led to an enormous escalation of prices in the property market. In the long run this was to produce an underclass, particularly among the young, who would never own their own home. Unleashing the full force of the enterprise economy was to widen the gap in income between the richest and poorest on a scale not seen since the Edwardian era. (147)

20 Referira se na tzv. *Maze hunger strikes* koji su s prekidima trajali nepunu godinu dana, od oktobra 1980. do oktobra 1981., i koji su završeni smrću deset pritvorenika i intervencijom njihovih članova porodice (cf. Melaugh 1996–2021).

21 Ovu (protestantsku) paravojnu grupaciju je 1996. oformio Billy Wright nakon raskola s UVF zbog neslaganja oko proglašenja primirja 1994. O LVF-u i kriminalnim djelovanjima Wrighta, kao i daljnjim sukobima između LVF-a i UVF-a se može naći više u članku "Who are the Loyalist Volunteer Force?" na web-stranici *BBC Newsa* (2010).



Ipak, zahvaljujući vlastitoj promućurnosti i prepoznavanju općeg razočarenja stanovništva u laburističku vladu i državne institucije u mandatnom periodu, te zahvaljujući političkom debaklu ljevice čija su unutarstranačka neslaganja i sukobi doveli do procesa reforme laburista koji je trajao punu deceniju i zahvaljujući konačnom slomu sindikalnog pokreta upravo tokom perioda Thatcherizma, “čelična (prva) dama” Velike Britanije je uspješno minimalizirala uticaj i moć sindikata i izuzetno uspješno dokrajčila socijalnu državu, državu “blagostanja”, prije nego je 1990. godine prinuđena da odstupi s mjesta premijerke. U periodu Thatcherizma cvatu neoliberalizam i ekonomija zasnovana na slobodnom tržištu, privatnom vlasništvu, slobodi izbora, ali i odgovornosti svakog pojedinca te politika nemiješanja države u zakone tržišta (osim da bi održali stabilnost valute, smanjili inflaciju putem monetarizma i da bi se odbranili), politika koja je do Thatcherove mnogim britanskim političarima bila užasavajuća, ona ista politika koju će svjesno strateški ili stihijski slijediti i sve centralno i istočnoevropske zemlje u periodu vlastitih tranzicija nakon raspada hladnoratovskih blokova i pada komunizma devedesetih. Svojevrsni paradoks Thatcherizma je bila činjenica da, iako je neoliberalizam zagovarao nemiješanje države u društveno-ekonomske procese, Velika Britanija je u periodu vladavine Margaret Thatcher imala najcentraliziraniju državu od Drugog svjetskog rata, zahvaljujući različitim legislativama usmjerenim na nivo lokalnih vlasti<sup>22</sup>. Prema Midekeu, Schniereru i Sierzu (2011: 2), Thatcherova je promišljeno dovela do rasapa ekonomskog, društvenog i političkog konsenzusa u Velikoj Britaniji a njene neoliberalne reformske politike su na milione ostavile trajno nezaposlenima u osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća. Iako se Margaret Thatcher zbog pokušaja nametanja uniformnog oporozivanja stanovništva 1989. i odsustva podrške u stranci povukla s mjesta premijerke, konzervativci i John Major će predvoditi Britansku vladu sve do izbora Tonyja Blaira za mandatara 1997. Međutim, tih sedam godina Majorove vladavine će biti obilježeno nastavkom privatizacije javnih dobara, recesijom, devalvacijom funte, povećanjima fiskalnih nameta, raznim skandalima na nivou lokalne vlasti, optužbama za korupciju, moralnu hipokriziju te ekonomsko mešetarenje i posebno lošim upravljanjem tokom krize zbog bolesti kravljeg ludila, o čemu se više može naći kod Saundersa (2015: 27). Naposljetku, Major i konzervativci gube od “novih” laburista i Blaira na općim izborima 1997.

22 Više vidjeti u Saunders (2015).

## **BRITANSKO DRUŠTVO OSAMDESETIH**

Zadržat ćemo se ipak nešto više na britanskom društvu osamdesetih. Naime, do početka osme decenije dvadesetog stoljeća populacija u Velikoj Britaniji se udvostručila: prema Strongu (2018), 1981. godine Ujedinjeno Kraljevstvo je naseljavalo 54 miliona stanovnika, pri čemu je Britanija bila treća najnaseljenija zemlja u tadašnjoj Evropi i gdje su unutarnje migracije bile dosta česta pojava – Strong smatra da je svaka treća osoba živjela na jugoistoku Britanije zbog usmjerenosti ekonomije na ostatak Evrope (2018: 175). Također je to period širenja gradova ka svojim rubovima pri čemu centri postaju depopulizirani a novi val migranata iz bivših kolonija Carstva (pogotovo doseljenici iz Indije, Pakistana i Bangladeša) grupira se u određene zone stvarajući svojevrсна geta i ne pokazujući preveliku inklinaciju ka integriranju ili asimilaciji u britansko društvo. Načini obrađivanja zemlje i tretiranja okoliša se također mijenjaju (na lošije) pa se pokušavaju iznaći načini da se zaštiti priroda i konzerviraju nekadašnja velika imanja i kroz državnu instituciju za zaštitu historijskog naslijeđa *National Trust UK*. Iako zemljoposjedništvo više nije bilo dio prestiža, posjedovanje vikendice na selu ili u manje urbanim sredinama ipak jeste, pa su mnoge bogatije porodice posjedovale dva objekta za život. Osamdesete su i godine začetaka izgradnje velikih prodavačkih centara i kompleksa za razonodu van gradskih centara, a čak i prije nego je nastupila osma dekada, prosječna nacionalna plata se uduplala od 1948., pa velik broj porodica nije smatrao luksuzom ni posjedovanje automobila niti odlaske vani na odmor. Primjera radi, Strong (2018: 215) navodi da je 1986. oko 20 miliona ljudi svoj odmor provelo van granica VB te da je do devedesetih sve veći broj stanovništva posjedovao stambeni prostor, pa čak i u zajedničkom posjedu. Riječima Stronga (2018):

As a result British life is now dominated by a consumer-led whitecollar middle class, within which the pecking order is as complex as at any other time in the country's history. It is a society of integrated inequality, whose dominant force is the professional person. The old landed upper classes have virtually vanished, to be replaced by a new upper class, recruited as much from above as from below, of employers, businessmen, politicians, administrators and academics. Status within society is no longer determined by birth or wealth so much as by education, intelligence and cultural aspiration. (175)

Također se i prosječan životni vijek stanovnika Britanije produžio te britansko društvo danas odlikuje i velik broj starijih osoba, pri čemu su (prema Strong 2018) 30 miliona stanovnika u 2010. sačinjavali ljudi preko 80 godina starosti, što je direktni rezultat činjenice da se od osamdesetih naovamo životni vijek povećavao za godinu starosti na godišnjem nivou. Posljedice produljenog prosječnog životnog vijeka su opipljive u vidu opterećenja na socijalne i zdravstvene institucije te novog oblika diskriminacije i segregacije (po osnovu starosne granice) jer su stariji prinuđeni ili da žive sami ili u domovima za starija lica.

Prosječna radna sedmica, iako i dalje dosta duga, do osamdesetih je smanjena na 43 sata sedmično, sa 4 obavezne sedmice godišnjeg odmora, a masovni turizam i zabavljačka industrija su u porastu – televizija postaje glavni oblik zabave, što utiče na daljnju izolaciju domaćinstava. Do konca devedesetih britansko društvo prerasta u konzumerističko društvo u kojem je opsesivna potraga za udovoljavanjem vlastitim zadovoljstvima bez moralnih obzira dodatno povezana sa sekularnim materijalizmom jer je i religioznost stanovništva opala. Iako se u postratnom periodu promovirala ideja nuklearne (uže) porodice od 2 odrasle osobe i 2 djeteta u jednom kućanstvu, prakse su se značajno razlikovale budući da su radničke porodice i dalje imale sustanare ili proširene porodice u jednom kućanstvu. Zbog izmjena u strukturi porodice tokom sedamdesetih se veći akcent stavlja na brak kao intimnu i privatnu zajednicu te onu životnu sferu kroz koju se može postići i autorealizacija. I sama organizacija životnog prostora se mijenja pa se tako prostor sve više dijeli na sobu za odmor i na kuhinju a dekoriranje prednje strane kuće i tzv. sobe za primanje (dnevnog boravka) postaje izuzetno bitno jer se njome u široj javnosti simbolizirala i projicirala željena slika o uspješnosti porodične zajednice.

Bez obzira na kulturološke i klasne razlike britansko društvo je do osamdesetih postalo homogeniziranije i u pogledu bračnih iskustava: sve veće sličnosti su primjetne kada su u pitanju godina prvog stupanja u brak, stil i obrasci bračnog života, veličina domaćinstava, ali i godina životnih prekretnica. Naglašeni individualizam u osmoj deceniji dvadesetog stoljeća se najviše odrazio na sferu razvoda. Stopa razvoda se povećala, kao i stopa vanbračnih zajednica, pa je tako vidljivo da je sedamdesetih skoro stoprocentno žensko stanovništvo barem jednom stupilo u bračnu zajednicu, dok je u osamdesetim i de-

vedesetim taj procent značajno opao. Do 1997. jedna trećina djece je rođena u vanbračnim zajednicama, pri čemu je pola roditelja živjelo u kohabitacijskim, neformalnim, zajednicama. Također se postupno povećavao i broj samohranih roditelja a smatra se da je do konca osamdesetih jedna trećina brakova završila razvodom, što su političari počeli doživljavati antisocijalnim ponašanjem, a što se očitovalo i u njihovim kampanjama: Blair je naglašavao tzv. “respect agenda”<sup>23</sup>, a za njegovog mandata je donesena i uredba ASBO (*Anti-social Behaviour Order*) kojom se pokušala ograničiti sloboda kretanja prekršitelja zakona, što je jedan dio društva doživljavao kao primjerenu reakciju zakonodavstva u svrhu održanja reda i mira a drugi sloj kao napad na prava i slobode građana.

Sve te društvene promjene su uticale i na poimanje društvene uloge žena, što je dodatno potpomognuto i sve većim brojem žena koje su od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća učestvovala na tržištu rada (iako prvenstveno u uslužnim djelatnostima). Naime, u odnosu na postratni period već se do konca šezdesetih počelo podrazumijevati da će se žena nakon poroda vratiti svome zaposlenju, međutim rodnu inkluzivnost i jednakopravnost na tržištu rada, u platnim razredima i obrazovanju, tek je trebalo ostvariti. Zakon o zabrani spolne diskriminacije (*Sex Discrimination Act*) koji je donesen 1975. nije mnogo uticao na povećanje plata pa su i tokom osamdesetih žene primale tek 2/3 plate muškaraca. Iako je osamdesetih bilo očito povećanje broja studentica na univerzitetima širom zemlje (40% studentskog tijela su činile studentice), one su ipak dolazile iz privilegiranih (viših) slojeva društva. Usljed borbe za ljudska prava i slobode u Americi šezdesetih, dolazi i do sve učestalijih zahtjeva za “oslobađanje” žena i veću stopu liberalizacije u pogledu ženskih prava i sloboda i u Britaniji, pa je

23 *Respect agenda* / agenda poštovanja, odnosno *respect action plan* / akcijski plan poštovanja se zasnivao na shvatanju da je nužno naći način da se javnost zaštiti od krimogenih članova društva, čak i ako su potonji počinili manje prekršaje, jer takvi društveni subjekti ne uvažavaju (zajedničke) vrijednosti na kojima počiva britansko društvo. Stoga je Blair predložio niz mjera za prevenciju i kažnjavanje kršenja zakona kao na primjer mjeru deložacije na tri mjeseca za ustrajne prekršitelje, dodatne obuke i novčane kazne za roditelje koji ne čine ništa da bi spriječili i kaznili delinkventno ponašanje vlastite djece, uspostavljanje nacionalne akademije za roditeljstvo koja bi obučila socijalne radnike, kliničke psihologe i druge djelatnike s mladima u zajednici kako da savjetuju roditelje i slično. Više o agendi i akcijskom planu se može naći u Tempest 2006 (“Blair launches ‘respect’ action plan”), Davis 2006 (Blair’s ‘Respect’ Agenda: ‘Legislate to Punish, Fail to Provide’), te Blair 2006 (“Blair ‘respect’ speech”).

tokom sedamdesetih i osamdesetih (i drugog vala feminizma) evidentan i porast broja feminističkih pokreta koji su se (bez obzira na manje ili više ekstreman smjer kojim su hodili) svi usmjeravali na borbu protiv duboko usađene pretpostavke o superiornosti muškog spola u sferi zaposlenja/rada, obrazovanja i obrazaca porodičnog života. I intelektualni život osamdesetih eksplicitno karakteriziraju feminističke i rodne analize svih životnih pitanja<sup>24</sup>.

Nadalje, u skladu s općim svjetskim kretanjima i razvojem novih medija i tehnologija (i teorija postmodernizma), kultura postaje masovnija i homogeniziranija – više nema raslojavanja na oblike visoke i niske kulture, a popularna kultura sve više prodire i obuzima i britansko društvo. Naravno, to je bilo posebno primjetno u području muzike kroz koju su mnogi slojevi društva formirali i iskazivali svoje identitete, kao na primjerima utjecajnosti popa šezdesetih, punka sedamdesetih i osamdesetih, te hip-hop i rave muzike i kulture devedesetih, a iako popularnost *music hallova* opada nakon šezdesetih, njihov se uticaj itekako osjeti kroz novu vrstu televizijske komedije (tzv. “carry on comedy”). Pojačane migracije iz bivših kolonija u zemlju maticu<sup>25</sup> utiču na identitarne politike te se nacionalni (kako lični tako i grupni) identitet sve više propituje. Sve češće se u javnom i aka-

24 Interesantno je primijetiti da se, kao reakcija na feminističke pokrete i preispisivanje rodni uloga tokom sedamdesetih i osamdesetih, u devedesetima pojavio fenomen *ladizma* (*laddism*). *Ladizam* je kulturološki koncept koji je potencirao novu sliku muškarca u dvadesetim ili tridesetim godinama života, mahom iz srednje klase, koji se vraća naglašeno maskulinim, čak i mačističkim obrascima ponašanja i projekcijama ideala muškarca, na takav način suprotstavljajući se tzv. “novom muškarcu” osamdesetih. Suštinski je *ladizam* jedan novi vid seksizma i atavističko privilegiranje muškaraca nad ženama, prema kojem su mladići skloni rizičnom ponašanju, spolnom i rodnom uznemiravanju te upotrebi homofobnog i seksističkog idioma, uz neizostavnu ironiju. Ovaj model/ideal se opravdava biološkim pretpostavkama iako se zapravo radi o konzumerističkoj retrogradnoj verziji višedecenijskog i duboko usađenog patrijarhalnog poimanja svijeta prema kojem su sada muškarci bez trunke stida opterećeni mačističkom slikom koju projiciraju u javnosti a koja se realizira kroz njihovu (ustrajnu) odanost objektifikaciji žena, konzumaciji pića i sportu (posebno ragbiju i fudbalu). Više informacija vidjeti kod Nichols (2016), Saunders (2015: 22–23), te Baldwin, Smith i Hastings.

25 Prvi val su uglavnom činili afrokarijski migranti odmah u postratnom periodu, da bi nakon šezdesetih drugi val uglavnom sačinjavali doseljenici s područja južne Azije. Treći val migracija u Veliku Britaniju (1990.–2010.) činili su mahom doseljenici s područja Evrope, iako je znatan broj doseljenika i dalje pristizao iz zemalja Commonwealtha (Indija i Pakistan).

demskom diskursu postavlja pitanje kako definirati britanstvo, a pod utjecajima globalizacije i procesa evropskih integracija tokom druge polovine osamdesetih i prve devedesetih se počinje shvatati da ono više nije određeno dominacijom engleskog, velškog, škotskog i dijelom sjevernoirskog bijelog stanovništva i stilova života nego se konceptu i njegovom definiranju mora pristupati iz naglašene multikulturalne perspektive.

## NA PRAGU NOVOG MILENIJA

Izborom Tonyja Blaira i “novih” laburista<sup>26</sup> 1997. se okončava višedecenijska hegemonija konzervativaca a novi laburisti konačno dovršavaju proces devolucije. Naime, nakon više stoljeća, u procesima koji su trajali od 1997. do 1998. godine, ponovno je uspostavljen rad *Senedd Cymru* u Walesu i *Parlammaid na h-Alba* u Škotskoj te, nakon tzv. Sporazuma na Veliki petak / *Good Friday Agreement* iz 1998., i rad *The Northern Ireland Assembly*.<sup>27</sup> Dodatno je 2015., pod vođstvom konzervativne vlade Davida Camerona, donesena i povelja “English votes for English laws” kojom se priječi da o unutarnjoj politici i zakonodavstvu Engleske odlučuju drugi parlamenti/skupštine sastavnih članica Kraljevstva, čime je proces devolucije u potpunosti okončan. Ti procesi će imati poseban efekat na izvedbene umjetnosti i teatar, s obzirom na to da se nakon uspostavljanja zasebnih institucija vlasti i Vijeće za umjetnost Velike Britanije moralo reorganizirati, o čemu će biti nešto više riječi u narednom poglavlju.

Laburisti za svoj ekonomski program osmišljavaju tzv. “treći način” kojim se navodno obuhvataju i zahtjevi tržišta i društvena pravda, međutim period vladavine otpočinju dosta konzervativno, pristajući na limitirane troškove vlade. I Thatcherizam i treći način novih laburista su u konačnici oporavili ekonomiju države, a Blair je Britaniju uspješno uveo i u monetarnu politiku Evropske unije, uz izričito

26 Laburistička stranka je tokom osamdesetih prošla niz unutarstranačkih reformi i odlučila se na centrističku politiku – čak su izbacili Klauzu IV iz Statuta stranke kojom se podržavao svaki cilj putem kojeg su se sredstva i načini proizvodnje te distribucija i kontrola svake industrije i usluge imali zadržati u javnom vlasništvu. Prema Bullu (2017: 12), ta Klauza, koja je uvedena davne 1918., još od polovine šezdesetih bila je predmet prijedloga članova stranke. O reformama i “trećem načinu” laburista vidjeti više u Tomlin (2015: 3–6).

27 Nešto više detalja o procesu devolucije se može naći kod Tomlin (2015).



protivljene konzervativaca koji su monetarne integracije doživljavali kao gubitak suvereniteta države. Potpisivanjem Povelje o socijalnom poglavlju EU (*Treaty on EU Social Chapter*) Blairova se vlada obavezala na harmonizaciju kada su u pitanju uslovi rada, ravnopravnost na radnom mjestu, sigurnost i zdravlje radnika, iako su predstavnici Britanije pokušali da utiču na Evropsku uniju zagovarajući stav da se pitanje radničkih prava regulira uslovima (slobodnog) tržišta a ne odgovornošću i intervencijama vlada. Krajem devedesetih laburisti pokušavaju provesti i druge ustavne i administrativne reforme poput (tada neuspješnog) reformiranja Gornjeg doma parlamenta (Doma lordova), ali i lokalne vlasti u Londonu pa se u maju 1998. (a nakon dvanaest godina od Thatcherinog ukidanja Vijeća okruga London) formiralo novo Vijeće i prvi put je direktno izabran gradonačelnik. Za svog desetogodišnjeg mandata Blairova vlada suštinski nije uspjela mnogo učiniti za britansko stanovništvo jer, kako Tomlin (2015) navodi, nije uspjela stvoriti pravednije društvo:

there were indicators of the financial crash that was to follow, including high levels of consumer debt, and a housing market bubble that was always fated to be unsustainable. While levels of income inequality had been stalled, if not reversed, wealth inequality, partly due to the rising value of property, was 'higher even than in the 1980s' (Astle and Murray, 2006, 24), with the richest 5 per cent of the population owning 70 per cent of the country's wealth by 2001 (Astle and Murray, 2006, 26–7). Social mobility had declined and looked set to decline further, and *residual pockets of poverty and social deprivation showed stubborn resistance to Blair's reforms, particularly in black and minority ethnic communities where persistent educational underachievement threatened to sustain the higher than average levels of poverty and unemployment for future generations.* (4; naglašavanje IČF)

Blair jeste zagovarao veću društvenu inkluzivnost i ravnopravniju redistribuciju bogatstva, međutim u svim svojim programima djelovanja je ignorirao činjenicu da je pripadnost klasi (i rasi) i dalje značajan odlučujući faktor obrazovnog i životnog uspjeha pojedinca, a njegovi narativi o jednakim mogućnostima i meritokraciji su u pot-

punosti zanemarili ekonomsku privilegiranost viših klasa. Za razliku od vlada Walesa i Škotske koje su nakon devolucije insistirale na progresivnim politikama u sferama zdravstva, obrazovanja i socijalne skrbi, treći način novih laburista je, barem u Engleskoj, više nalikovao na neoliberalne modele kapitalizma.

U pokušajima novih laburista i Blaira da osvoje prvi mandat je centralno mjesto imala slika Britanije kao kozmopolitskog mjesta življenja građana različitih rasa, kultura i etniciteta. Naglašena multikulturalnost i pluralizam projekta “Cool Britannia” kao jednog vida rebrendiranja države i britanskog identiteta polovinom devedesetih je ujedno bio pokušaj odmaka od nacionalšovinizma, engleske hegemonije te višestoljetnog kolonijalnog naslijeđa. Međutim, upravo tokom devedesetih dolazi do porasta polarizacije društva i medija prema migracijama i tražiocima azila. Tomlin (2015: 10) ukazuje na činjenicu da su srazmjerno s porastom broja useljenika u Veliku Britaniju rasli animoziteti prema njima te je stvorena klima u kojoj su novi doseljenici bili prikazivani kao “non-white, third-world, bogus interlopers who would put pressure on housing, schools, and other public services, drain the welfare system and threaten the ‘British’ way of life”, što je bila projekcija koja je u potpunoj suprotnosti sa zvaničnim statističkim podacima (cf. Cuibus 2024). Vlada je u nepunih deset godina (od 1993. do 2002.) četiri puta pokušala izmijeniti imigracijske zakone, pri čemu je svaka naredna legislativa zahtijevala veću kontrolu i nadzor nad azilantima te uvodila sve oštrije kaznene mjere za ilegalne migrante. Nadalje, direktno ponukana događajem iz 1993. kada je policija neadekvatno i nemarno vodila istragu ubistva crnog britanskog tinejdžera Stephena Lawrencea, vlada Tonyja Blaira je zatražila nezavisnu istragu (*Macpherson Report*) i objavila njene rezultate 1999. Prema Tomlin (2015: 19–20), utvrđeno je da je upravo institucionalni rasizam bio razlog nemarnosti policije te da je ona neadekvatno vodila istražne procese zbog vlastitih nesvjesnih predrasuda i rasnog stereotipiziranja a zbog kojih su u nepovlašten položaj stavljeni pripadnici manjinskih etnija i kultura u Britaniji. U konačnici je taj izvještaj doprinio usvajanju Amandmana o rasnim odnosima (*Race Relations Amendment Act*) 2000. godine, kojim se insistira na proaktivnom pristupu svih javnih organizacija i davalaca državnih usluga kako bi u svojim redovima iskorijenili svaki oblik (institucionalnog) rasizma.



Devedesete su bile period tranzicije i za kraljevsku porodicu koju je pogodio niz kontroverzi – od razvoda princa Charlesa i Diane, preko razvoda princa Andrewa i Sarah, pa potom razvoda princeze Anne, požara koji je ošteti Windsor, otkrića vanbračnih afera Charlesa, pogibije Diane u saobraćajnoj nesreći i izuzetno loše/spore reakcije Kraljice prilikom tog nemilog događaja – pa su njihova popularnost i javna podrška jenjavali. Ni izgradnja Milenijske kupole i Milenijskog mosta nije protekla bez kontroverzi – troškovi izgradnje ta dva simbola ulaska Britanije u novi milenij kojima se zapravo pokušala vratiti stara slava vlade i monarhije, dizajn kupole te nestabilnost mosta su stvorili oprečne, proturječne reakcije javnosti. Laburisti se u ovom periodu počinju sve više oslanjati na medije i koristiti medijski spin, što mlade glasače udaljava od stranke i politički razočarava.

Nakon skoro pola stoljeća od učestvovanja u svjetskim ratovima, Britanija se početkom novog milenija i za vrijeme laburističke vlade Tonyja Blaira nažalost ponovno uključuje i u svjetske sukobe – nakon terorističkog napada na Ameriku 2001. te Bushovog pokretanja rata protiv terorizma, Blairovu inicijativu za slanje britanskih trupa u Afganistan su podržali i konzervativci i liberali, uz manji broj laburista koji su iskazali razmimoilaženje u mišljenju. Sve je to navelo javnost da povuče svoju podršku Blairu i novim laburistima, pa je 2010. konzervativna vlada opet preuzela kormilo države. Najveće zamjerke premijeru i laburističkoj vladi su bile njihovo vođenje vanjske politike, premijerovo partnerstvo i ovisnost o SAD-u i Bushovoj vladavini te uvlačenje Britanije u svjetske sukobe. Međutim, riječima Roya Stronga (2018), pred kraj dvadesetog stoljeća Britanija “has enjoyed a prolonged period of peace almost unparalleled in its history. The average Briton is better fed, better clothed, better housed, longer-lived and more leisured than at any time in the nation’s history.” (177). Goruće pitanje i podjele koje su zatresle britansko društvo od momenta terorističkih napada na Svjetski trgovinski centar (*World Trade Center*) jedanaestog septembra dvije hiljade i prve je i porast rasizma, ksenofobije i islamofobije u društvu koje je svoje strahove od novih unutarnjih nereda i vanjskih napada na državu usmjerilo prema migrantima iz centralne i istočne Evrope (što je bila direktna posljedica evropskih integracija) te azijsko-britanskoj muslimanskoj populaciji, bez obzira na to što su mnogi od njih rođeni u Britaniji ili su u tom momentu decenijama

bili naturalizirani državljani UK. Kao što to Tomlin (2015: 20) tvrdi, (britanski) rasistički diskurs se u novom mileniju zaokrenuo od povezivanja rase i boje kože do povezivanja rase s religijskom pripadnosti i njima uvjetovanom i određenom (sup)kulturom te je postao mnogo eksplicitniji i vidljiviji u javnosti jer ga se opravdava i društveno tolerira kao vid prava na slobodu izražavanja.

Sva ta višedecenijska društveno-politička događanja su svoj odraz imala i u kulturi i umjetnosti, što se posebno očitovalo u savremenoj britanskoj drami i teatru.

## TRENDOVI I PRAVCI U SAVREMENOJ BRITANSKOJ DRAMI I TEATRU

**N**a početku poglavlja koje razmatra razvojne trendove i pravce u britanskom teatru od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća ćemo se vratiti korak unatrag i prisjetiti situacije u britanskoj drami u šezdesetima, budući da je sami kraj te decenije bio preloman za teatar i dramsku književnost u Velikoj Britaniji (što je ujedno i razlog zbog kojeg ova monografija promišlja odabrane dramske tekstove koji su nastali u periodu od 1970-ih do 2000-ih). Sagledavajući stanje u britanskim teatrima i drami u postratnom periodu, Christopher Innes (1992<sup>1</sup>; 2002<sup>2</sup>) ističe da britanska drama šezdesetih, nakon duge dominacije realističkih komada i komedija ideja Georga Bernarda Shawa te zahvaljujući prodoru beckettovskog teatra apsurdna na svjetske scene, brzo hvata korak sa svojim pandanima diljem Evrope i u velikoj mjeri uspijeva da se ponovno etablira kao jedan od nezaobilaznih teataru u današnjem svijetu drame.<sup>28</sup> U Britaniji drama apsurdna, koja suštinski nema pravog nasljednika nakon pedesetih godina i izvan djelokruga autora Samuela Becketta, Eugene Ionesca, Arthura Adamova te Jeana Geneta, ima svoje "imitatore" među onim dramatičarima koji, uslovno rečeno, prate komičku tradiciju,<sup>29</sup> poput pisaca Alana Ayckbourna ili Toma Stopparda. Osim date linije, u periodu nakon smrti G. B. Shawa, otvara se i druga linija čiju okosnicu čine dramatičari poput Johna Ardena, Edwarda Bonda, Davida Edgara, Howarda Brentona i Davida Harea, koji se u svojim tekstovima pokušavaju odrediti u odnosu na epski teatar Bertolda Brechta i suštinski se mogu svrstati pod politički teatar. Od svih njih u periodu šezdesetih je najistaknutiji John Osborne, zbog ogromnog uticaja koji je svojom verzijom realističke

28 Ovaj segment se dijelom oslanja na moja ranija istraživanja i tekstove, vidjeti npr. Čirić 2007b (Britanski teatar XX stoljeća).

29 Upotreba termina je dosta diskutabilna u kontekstu teatra dvadesetog stoljeća, o čemu se može saznati više i iz Čirić-Fazlija i Đuliman (2018), te Čirić-Fazlija (2019).

ili pak naturalističke drame u vidu *kitchen-sink* realizma polučio na tok britanske (i svjetske) drame nakon njega, iako je tu formu i žanr sam Osborne kasnije napustio, smatrajući *Look Back in Anger / Osvrni se gnjevno* “rather old-fashioned play” (Osborne u Innes 2001: 428). Treća razvojna nit se okvirno može nazvati poetskom dramom i svoje predstavnike nalazi u djelima W. H. Audena, Christophera Isherwoda, J. B. Priestleyja, T. S. Eliota, Christophera Frya, Petera Shaffera, Johna Whitinga, Davida Rudkina, Howarda Bakera, Caryl Churchill, Sarah Kane i Simona McBurneyja. Naravno, tu je i cijeli niz autora koji predstavljaju irski glas na britanskim pozornicama, od kojih su poznatiji Synge, W. B. Yeats i Sean O’Casey. Konačno, do devedesetih godina narasta i posebna forma drame nazvana *In-Yer-Face* teatrom, u koju su teoretičari svrstali dramatičarku Sarah Kane skupa s Markom Ravenhillom, Anthonyjem Neilsonom i Jezzom Butterworthom a zbog tematika kojima se bave te dramskog jezika i tehnika kojima se koriste prilikom prezentiranja tema. Unutar prve linije, linije na koju se Innes (2002: 250) referira terminom komičko ogledalo, izdvajaju se različiti podtrendovi – poput verzije drame apsurdna koju u Britaniji predstavlja Beckett i koju naizgled stilistički oponašaju i čije elemente u svoje tekstove dijelom inkorporiraju Harold Pinter i Tom Stoppard<sup>30</sup>. Druga potklasa sadrži onu skupinu drama koje su bliže izvornom žanru komedije i ti tekstovi prate Shawov model (visoke) komedije ideja te publici prezentiraju slike klasne borbe u različitim historijskim periodima, a njeni su predstavnici Somerset Maugham, Joe Orton, Peter Barnes i donekle Trevor Griffiths. Potom je tu potklasa farse koja se šezdesetih vrlo uspješno podiže iz pozicije niske u visoku dramsku formu, kao kod Bena Traversa, Joea Ortona, Alana Ayckbourna, te (opet) Toma Stopparda. Četvrtu potkategoriju čine metadrame koje unutar svog dominantnog tematskog okvira propituju teatarske metaodnose i u nju Innes (2002) svrstava djela Michaela Frayna, Ayckbourna, Griffithsa, Barnes a i dijelom Toma Stopparda. Naposljetku, peta potkategorija se sastoji od onih komada koji propituju oblike društvene

30 Iako se u prvim radovima na temu teatra apsurdna insistiralo da se i Pinter i Stoppard u Britaniji te Edward Albee u SAD-u trebaju analizirati kroz spektar apsurdizma, i sam tvorac termina i teorije Martin Esslin u kasnijim svojim radovima korigirao je takvu klasifikaciju. Na tu temu se mogu vidjeti Esslin (1970); Čirić, 2007a (Upotreba dramskog jezika u djelima Becketta, Pintera i Toma Stopparda), te Čirić (2008a); Čirić (2008b); Čirić (2009), Raby (2009) i Taylor-Batty (2014).

komunikacije čime se ova djela približavaju drami apsurdna i (post) modernističkoj fikciji, što je posebno vidljivo u djelima Noela Cowarda, Alana Ayckbourna, Harolda Pintera i opet Toma Stopparda. Niz drugih dramatičara i dramatičarki koji/e se pojavljuju u periodu krajem šezdesetih i sve do kraja dvadesetog stoljeća naravno učestvuju u stvaranju novog britanskog teatra i nove britanske drame<sup>31</sup>, koji nisu uvijek uspijevali da se izbore s pokušajima kontrole iz centara moći, za što će se dati niz eklatantnih primjera kasnije u poglavlju.

U periodu šezdesetih Britanija konačno dobija i državni teatar, tačnije rečeno dva državna teatra, *The Royal Shakespeare Company* (RSC) koji je do 1968. vodio Peter Hall<sup>32</sup> i čiji se repertoar očigledno usmjeravao prema djelima velikana engleske, britanske i svjetske drame, te *The National Theatre* (*National*), koji je do svoje bolesti i smjene tokom sedamdesetih vodio Laurence Olivier, velikan engleskog glumišta.<sup>33</sup> Prema Simonu Trussleru i podacima iz njegove voluminozne knjige *Cambridge Illustrated History of British Theatre* iz 2000. (1999<sup>1</sup>), Peter Hall je 1968. odstupio s čela RSC-a, čekajući da naslijedi Oliviera na čelu *Nationala*. *National* je konačno oformljen 1963., ali je tokom dugog planiranja i konstrukcije njegove permanentne zgrade na tri sprata na južnoj obali Thameze (*Southbank*) djelovao iz zgrade *Old Vica* gdje je rezidentna trupa upravo bila okončala svoj petogodišnji plan za drugo

31 Termin "nova britanska drama" je osmislio Alex Sierz da bi se referirao na savremenu britansku dramu, odnosno one dramske tekstove koji nastaju upravo u periodu koji tretira i ova monografija (1970.–2000.). U uvodnim napomenama u knjizi *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (2011) Sierz s koautorima Martinom Middekeom i Peterom Paulom Schniererom tvrdi da takvu dramu karakteriziraju savremen dramski izričaj, savremena tematika i novi pristupi u eksperimentiranju s dramskom formom i strukturom, pri čemu su drame povremeno provokativne, ali uvijek imaju "something urgent to say about life, whether in its political or personal aspects, or indeed both". (3). Od drugih dramskih tekstova nastalih u istom periodu se razlikuju po svojoj ozbiljnosti te po "difficulty of their writing" (3). Nadalje, nova britanska drama je suštinski suprotstavljena komercijalnim *West End* teatrima te su njeni autori uvelike ovisili o onim kućama koje su se barem dijelom finansirale iz državnih proračuna, poput *Royal Courta* (Middeke et al. 2011: 4). O *Royal Courtu* se može vidjeti više na njihovoj zvaničnoj web-stranici (cf. Royal Court Theatre n.d., "History") te kod Shellarda (2000).

32 Više informacija o Peteru Hallu na čelu RSC-a se može naći i na službenoj stranici *Royal Shakespeare Company* (cf. Royal Shakespeare Company 2024.).

33 Za dodatne informacije o Olivieru na čelu *Nationala* vidjeti zvaničnu web-stranicu *National Theatrea* (cf. "About Us – Our History", par. 3).

prikazivanje svih tekstova iz Prvog izdanja (*First Folio*) Shakespeareovih drama. U tom periodu tranzicije mnogi su pomišljali da će Olivier stvoriti teatar koji će replicirati aktivnosti RSC-a, koji je Hall u svemu osim u nazivu doveo do razine državnog teatra. Zapravo su pristupi ove dvojice velikana i njihovih trupa postali komplementarni: Hall je od RSC-a stvorio teatar koji je primat davao redateljima i čiji se repertoar uglavnom bazirao na djelima Shakespearea, dok je Olivier od *Nationala* stvorio teatar koji je u prvi plan postavljao glumce (dramski teatar) i koji se (upravo zahvaljujući postojanju RSC-a) mogao fokusirati na eklektičniji, širi repertoar. Kao svojevrsni probni repertoar u *Nationalu* Olivier je 1962. režirao inauguralnu ljetnju sezonu za *Chichesterski* festivalski teatar. Ugrađujući ponešto od tog repertoara u prvu sezonu rada pri *Old Vicu*, Olivier je također podosta ovisio o personalu iz *Royal Courta*, uključujući i niz glumaca, kao i svoje saradnike Williama Gaskilla i Johna Dextera. Kenneth Tynan, koji se u svojoj ranijoj ulozi teatarskog i dramskog kritičara uglavnom usmjerio na izvedbe *Royal Courta*, postao je glavni dramaturg za *National* a redatelji Gaskill i Peter Wood su za izvedbe u prvoj sezoni *Nationala* pri *Old Vicu* u novom ruhu obradili komedije iz perioda Restauracije, djelo *The Recruiting Officer* Farquhara i *Love for Love* Congrevea, no producirali su i komade Marstona, Lope De Vege, Ibsena i Brechta, pa čak i farsične drame Feydeaua, Noela Cowarda i Petera Shaffera. Kao povremeni omaž Shakespeareu *National* je davao i njegove komade, kombinirajući stariju glumačku tradiciju s novijim saznanjima i pristupima. Ova teatarska kuća je izbjegavala da postane pandan komercijalnim teatrima na *West Endu* i time što je producirala novije tekstove koji su bili kompleksni i produkcijski zahtjevniji (i nužno i skuplji), poput Shafferovog *The Royal Hunt of the Sun*, 1964., ili Ardenovog *Armstrong's Last Goodnight*, 1965. *National* je ponešto riskirao pružajući mogućnost mladim, do tada nepoznatim, autorima da se dokažu, kao npr. kada su 1967. prikazali Stoppardov komad *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* a nakon premijernog izvođenja drame na Edinburškom "fringe" festivalu. Teatarska kuća je proširila svoju bazu redatelja tako što je uvela strategiju korištenja gostujućih redatelja (nekih i iz inozemstva), pa je u prvih deset sezona *Nationala* njih 40-ak gostovalo, ali je dugi niz godina glumačka trupa ostala nepromijenjena čime je ipak obezbijedena stabilnost teatra. Vremenom je zbog internih nesuglasica Tynan gurnut u stranu a i sam Olivier je 1973. zamijenjen Peterom Hallom.

U periodu šezdesetih niču i novi, mali, nezavisni teatri, poput *Royalty* i *Prince Charles*, ali su se oba uskoro usmjerila ka filmu. Samo je teatar *Mermaid*, koji je nastao iz inspiracije i zahvaljujući zalaganju komičara Bernarda Milesa, ostavio traga na londonskoj sceni. *Mermaid* je postao prvi teatar koji je predstave širokog repertoara (poput misterija, preko manje poznatih elizabetanskih drama do Shawa i O'Caseyja) davao tokom cijelog dana, a publici je pružao i usluge konzumacije pića i hrane u baru, restoranu i foajeu pa je zamišljen kao mjesto društvenog okupljanja, koncept koji je već dominirao u regionalnim centrima. Novi gradski teatri su svakako bili i zamišljeni poput domova kulture koji su nudili niz društvenih aktivnosti u zajednici, ali su pojedini regionalni centri zadržali komercijalnu bazu kao npr. *Pitlochry* festivalski teatar u Perthu.<sup>34</sup> *Chichesterski* festivalski teatar je također izrastao iz vizije jednog čovjeka (Leslieja Evershed-Martina),<sup>35</sup> dok su *Yvonne Arnaud* u Guildfordu i *Thorndike* u Leatherheadu bili rezultati kreativnih, ali privatnih poduzetništva. Na sjeveru je situacija bila dosta kompliciranija pa je *Octagon Theatre* u Boltonu rijedak primjer teatra koji je nastao iz napora jednog čovjeka.<sup>36</sup> Većina pak teataru koja je nastala u deceniji nakon 1958. a po modelu *Belgradea*<sup>37</sup> u Coventryju bila je rezultat kolektivnog rada lokalnih zajednica. Gradski teatri su nažalost u slučaju ukidanja ili značajnog smanjenja budžeta vrlo brzo padali u zaborav (kao npr. *Ashcroft* u Croydonu).<sup>38</sup> Značajan broj te vrste malih teataru je nastao kao univerzitetski teatri,<sup>39</sup> a manji broj njih je bio sastavni dio umjetničkih centara kao npr. oni u Birmin-

34 Od 1951. je njihov ljetnji festival postao potpuno komercijalan. Više informacija o *Pitlochry* festivalskom teatru se može naći na njihovoj zvaničnoj web-stranici (cf. Pitlochry Festival Theatre n.d.).

35 Vidjeti više na zvaničnoj web-stranici kuće (Chichester Festival Theatre n.d.).

36 I ova kuća je kasnije dobila finansijsku potporu iz lokalnih i državnih fondova. Vidjeti više na zvaničnoj web-stranici *Octagon Theatrea* (n.d. "Our History").

37 Više o historijatu teatra u Coventryju vidjeti na odjeljku "History" na zvaničnoj web-stranici teatra. Interesantno je primijetiti da je naziv teatra omaž Beogradu kao zahvalnost za pomoć u podizanju teatra (cf. The Belgrade Theatre, n.d.).

38 Prostorije ovog teatra su u novijem dobu priključene *Fairfield Hallsu*, najvećem umjetničkom centru u južnom Londonu. O prostorijama *Ashcroft Theatrea* se može više naći na zvaničnoj stranici *Fairfield Hallsa* (cf. "Venue Hire – Ashcroft Theatre"), a o samom umjetničkom centru u odjeljku "Fairfield Halls, the hub for international music excellence" ili "About".

39 Veliki broj teataru u sklopu univerziteta se u Britaniji osniva upravo u prosperitetnom periodu ekonomske ekspanzije šezdesetih.



ghamu, Warwicku i Hullu. Tokom perioda šezdesetih broj gradskih teatarâ je narastao od svega 20-ak do 120 (cf. Trussler 2000: 336).

Već se u periodu druge polovine pedesetih i početka šezdesetih počeo osjećati problem finansiranja umjetnosti iako je laburistička vlada polovinom šezdesetih podigla budžet Vijeća umjetnosti (*Arts Council*) sa 820.000 funti na 3.205.000 funti, a tokom narednih šest godina svog mandata i do 9.300.000 funti (Trussler 2000: 337), što je jednim dijelom bio rezultat i oformljenja Ministarstva za umjetnost (prvi put u Britaniji). Državno budžetiranje Vijeća je bilo uslovljeno apolitičnošću i članova Vijeća i njegovih korisnika a jačanje ovisnosti Vijeća o javnim fondovima je glumačke trupe i umjetnike stavljalo u nezavidan položaj jer im se finansiranje pa stoga i provođenje njihovih dugo planiranih aktivnosti moglo ukinuti preko noći, čime se i njihova egzistencija dovodila u pitanje. Također je ostalo neriješeno pitanje imenovanja odgovornih za daljnju preraspodjelu budžeta a pojedine teatarske kuće i glumačke trupe su se žalile da komisija za dramu<sup>40</sup> nije bila dovoljno reprezentativna, da je opsluživala samu sebe i da je zapravo postojala radi sebe same. Do konca 1968. se budućnost britanskog teatra činila obećavajućom a godišnji festivali međunarodne drame su pomagali da se prošire iskustva, saznanja i mišljenje britanskih teatarskih radnika izvan konteksta brechtovskog epskog teatra i beckettovskog teatra apsurdâ koji su, kako je već rečeno, dominirali postratnom britanskom scenom. Ostala vanteatarska događanja krajem ovog desetljeća, prvenstveno protesti protiv rata u Vijetnamu, počinjala su da oblikuju mišljenje i stavove britanskih teatarskih radnika i publike i da utiču i na politički teatar. Protesti javnosti i studenata u Parizu i Pragu 1968. učinili su da se upravo te godine dešava preokret u evropskoj političkoj i britanskoj teatarskoj historiji.

## NA RAZMEĐU: BRITANSKI TEATRI I DRAMA SEDAMDESETIH

Prema Trussleru (2000: 338), britanskom teatru se šezdesetosmaški duh manifestirao u nastojanjima mladih kompanija da prioritet daju građanskim pravima u odnosu na ekonomske imperitive i smatralo se da su takve pokretačke sile mogle uticati jedino odozdo prema gore a ne obratno, kao što je Edinburški fringe jasno pokazao

40 Volonterska komisija sastavljena od stručnjaka čije je preporuke Vijeće rado slušalo; vidjeti Trussler (2000: 337).



jer se smatralo da su lokalne, nezavisne kuće mogle ponuditi puno više nego vodeći (etablirani) teatri. Uskoro je pisac David Halliwell oformio *Quipu* trupu (smještajući je u *Little Theatre* pri St. Martin's Lane), a Ed Berman ansambl *Ambience* (koji je djelovao u nizu prostora sve do 1972. kada prerasta u *Almost Free Theatre* i donosi odluku da svojoj publici naplaćuje samo onoliko koliko su potonji mogli priuštiti). Ostali predstavnici rubnih/alternativnih londonskih trupa,<sup>41</sup> poput *People Showa*<sup>42</sup> čije je djelovanje od 1965. oblikovao Jeff Nuttall, često su ukazivali na povezanost teatra i vizualnih umjetnosti. Primjer za takvu vrstu rane intermedijalnosti u savremenom teatru Trussler (2000: 339) nalazi u *Unity Theatreu* gdje su bračni par John Arden i Margaretta D'Arcy u junu 1968. udružili snage s glumačkim kolektivom *CAST (Cartoon Archetypical Slogan Theatre)* i studentima Umjetničkog fakulteta u Bradfordu (*Bradford College of Art*) pod redateljskom palicom Johna Foxa (koji će kasnije oformiti vlastitu trupu *Welfare State*) da bi stvorili izuzetno relevantno djelo agitatorskog teatra *Harold Muggins is a Martyr*. *CAST*<sup>43</sup> je sebe opisivao više kao agit-pop a manje kao agit-prop teatarskim kolektivom jer su njihovi kraći komadi, prikazivani na svim dostupnim mjestima po principu iznenadne akcije, više dugovali mladenačkoj kulturi i proliferaciji samostalnog stvaranja muzike a manje marksizmu i lijevoj ideologiji. Naime, pop i rok muzičari poput Beatlesa, Rolling Stonesa i benda Who su sticali sve više imitatora i sljedbenika koji su kroz izvedbe definirali vlastite aspiracije, seksualni identitet i stil nove generacije na koju nije mnogo uticao tradicionalni, konvencionalni teatar. Trussler (2000: 339) ističe da je ta mladenačka (sup)kultura podstakla stvaranje medijskih klišeja

41 O djelovanju alternativnih, političkih teatarskih kuća u Britaniji od 1965. do 2014. se više može naći u Bull (2017), Saunders (2015), te Tomlin (2015). S obzirom na to da je preglednog karaktera i pokušava da obuhvati niz trendova i pravaca u posljednje tri i pol decenije dvadesetog stoljeća, ovo poglavlje ne ulazi u mnoge detalje koji svakako zaslužuju pažnju i interes šire bosanskohercegovačke (i kritičko-naučne) javnosti. Tamo gdje je nužno i primjereno daje se kratka crta o kompaniji te se sugerira dodatna literatura i internet izvori za buduća razmatranja i istraživanja.

42 O trupi vidjeti više u Peterson (2017).

43 Više informacija o *CAST* trupi i njihovoj saradnji s Johnom Ardenom se može naći na stranici *Unfinished Histories* (cf. Curtis, Muldoon i Muldoon). O spisateljskom (i bračnom) paru, kao i njihovoj saradnji na navedenoj predstavi se više može naći u Leach (2021: 88–92). Također, o djelovanju trupe *CAST* se može naći u McDonnell (2017).

poput “swinging London” (čije je središte bilo u Ulici Carnaby) te permisivnog društva čije su ostale manifestacije bile dosta relaksiran stav prema upotrebi lakih opijata i znatno fleksibilan odnos prema seksualnosti.<sup>44</sup> Seksualne slobode šezdesetih su se podjednako manifestirale mnogo liberalnijim zakonima o razvodu i dostupnosti kontracepcije, a razvoju liberalnog društva i seksualnih sloboda su potpomogle i nova samosvijest i veća zaposlenost mladih Britanaca koji još nisu bili pod uticajem feminističkog pokreta koji zamajac dobija tek sedamdesetih godina.

Nakon neuspješnog sudskog procesa izdavačke kuće *Penguin Books* zbog njihovog objavljivanja necenzurirane verzije Lawrenceovog romana *Lady Chatterly's Lover* / *Ljubavnik Lady Chatterly* 1963., mnoge forme cenzure su počele popuštati, uz dosta pasivnu podršku laburista koji su vladali do konca šezdesetih. Tako se 1968. teatar okoristio djelovanjem zastupnika Michaela Foota koji je kroz lični amandman naveo Parlament da donese zakon čime su se ukinule ovlasti Lorda Chamberlaina da cenzurira ili čak zabrani izvedbe (po njegovom ličnom mišljenju kontroverznih) dramskih tekstova, što je bilo potpomognuto i prethodnim cenzurama odnosno zabranom izvedbi drama Osbornea, Pintera i Bonda.<sup>45</sup> Taj zakon i novopronađena sloboda teatra su se najprije manifestirali vizuelno, kako nas informira Trussler (2000) pa je tako Arden u prethodno spomenutoj predstavi *Harold Muggins* prikazao ženski akt, dok je trupa *Ambience* u drugoj Ardenovoj predstavi pod nazivom *Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure* prikazala potpuno голу ženu na sceni, tri mjeseca prije mjuzikla *Hair* koji je i sam (mada dosta prigušeno) prikazao golotinju. Uslijedile su predstave *Pyjama Tops* (1969.), *The Dirtiest Show in Town* (1971.) kao i pamtljiviji *Oh! Calcutta!* (1970.) sa scenskim verzijama golotinje koje kao da su bile potekle iz erotskih časopisa pedesetih. Sve su te izvedbe na respektabilnim mjestima prikazale ono što se do tada nudilo jedino u striptiz klubovima u Sohou, a stav javnosti prema seksualno eksplicitnom materijalu u teatru se počinje mijenjati tek onda kada se pod uticajem feminističkih pokreta i LGBT+ aktivizma

44 O permisivnom britanskom društvu i njegovom uticaju na dramu se može više saznati u mom tekstu na temu dramatizacije nasilja kod Pintera i Bonda (Čirić-Fazlija 2019) i u prethodnom poglavlju ove knjige. Isto tako vidjeti Bull (2017: 1–46) te Saunders (2015: 81–27).

45 Vidjeti više u Čirić-Fazlija (2019).

te prijetnjom epidemije HIV-a sedamdesetih i osamdesetih i stavovi prema dozvoljenim (i društveno poželjnim) oblicima ponašanja počinju mijenjati.

Do početka šezdesetih redatelji Charles Marowitz i Peter Brook su u vodeće teatre poput RSC-a već počeli implementirati teorije Artauda i teatra okrutnosti, koje su ih inspirirale 1964., tokom sezone teatra okrutnosti LAMDA-e (Londonske akademije muzičke i dramske umjetnosti). Upravo potaknuti tim LAMDA-inim projektom su nastali Marowitzovi kolaži Shakespearea<sup>46</sup> i Brookova produkcija Weissovog komada *Marat-Sade*<sup>47</sup>. Dvije godine poslije, 1966., Brook je režirao kolektivnu autorsku predstavu *US* – radilo se o eksperimentalnoj antiratnoj drami koju su zajedničkim naporima stvorili Denis Cannan, Michael Kustow, Sally Jacobs, Richard Peaslee, Adrian Mitchell, Geoffrey Reeves, Albert Hunt i Michael Stott. Artaudove teorije su u prvi plan dovele neverbalni, fizički dramski jezik u teatru a nauštrb tekstualnih, verbalnih elemenata pa se i hijerarhija u teatru počela dovoditi u pitanje, što je eventualno prouzrokovalo sporove Weskera i Ardena sa RSC-om oko prihvatljivosti redateljskih intervencija (interpretacija) na njihovim dramama, ali je gurnulo britanski (i svjetski) teatar ka redateljskom nauštrb dramskog teatra. Novi, mladi autori su puno lakše prihvatili novonastalu hijerarhiju a česte su bile i kolektivne suradnje na stvaranju dramskog teksta poput *Lay-By* iz 1971.<sup>48</sup> koji je izvela Hareova trupa *Portable Theatre* na Edinburškom festivalu,<sup>49</sup> odnosno njihove izvedbe *England's Ireland* iz 1972.<sup>50</sup> Spomenuta trupa *Porta-*

46 Vidjeti više u osmom poglavlju knjige Michaela Scotta naslovljenog “Theatrical Discontinuity: Charles Marowitz, *The Shrew*, *An Othello*, *Collage Hamlet*” (1989: 103–120).

47 Ova je predstava kombinirala kvazibrehtovski epski teatar s marksističkim čitanjem i historijskim epom te artaudovskim teorijama; vidjeti više u tekstu Michaela Coveneyja “*Marat/Sade: The play that began a stage revolution*” (2011). O reakcijama publike na recentniju izvedbu drame vidjeti tekst Truemana (2011).

48 Čiji su autori Stephen Poliakoff, David Hare, Howard Brenton, Brian Clark, Trevor Griffiths, Hugh Stoddart i Snoo Wilson.

49 Vidjeti više na blogu The Real Chrisparkles (2018), “Theatre Censorship – 25: Changing Rooms and Sheer Unadulterated Filth” i Megson (2017: 186–188).

50 Čiji su autori bili Hare, Brenton, Tony Bicat, Brian Clark, Francis Fuchs i Snoo Wilson; vidjeti više u autorskom članku Davida Clealla u bazi podataka “Unfinished Histories” (2015). O *Portable Theatre* se više može naći u Megson (2017). O izvedbi *England's Ireland* se može pročitati više u Megson (2017: 188–190).

*ble Theatre* i njena nasljednica *Paradise Foundry* su okupljale autore poput Brentona, Harea i Snooa Wilsona koji su surađivali na novim tekstovima a u skladu sa svojim lijevim političkim ubjeđenjima.<sup>51</sup>

Među onim grupama i teatarskim kućama koje su prve dale podršku novoj drami bili su kompanije *Wakefield Tricycle* i *Foco Novo*, potom *Half Moon Theatre* te “veteran pubovskih teatarara *Bush*”<sup>52</sup> (Trussler 2000: 343), ali je za mnoge teatarske trupe dominantni način stvaranja tekstova bio rezultat rada kolektiva, pri čemu je tekst/scenarij nastajao kroz improvizacije trupe. Trupa *Hall Truck*, koju je 1971. oformio Mike Bradwell i koja je surađivala s improvizacijskim umjetnikom Mikeom Leighjem, uspjeh je doživjela upravo zahvaljujući razvoju improvizacijskog teatra. Većina trupa je ipak stvarala izvedbe koje su bile reakcija na dotadašnji primat verbalnog u britanskom teatarskom establišmentu. Britanski ansambli su inspiraciju dobijali i od Grotowskog, poznatog po konceptu Siromašnog teatra (*The Poor Theatre*), koji je 1969. posjetio Britaniju po drugi put, i od Ariane Mnouchkine i njenog *Theatre du Soleil*, te Jeromea Savaryja i njegovog *Grand Magic Circus*, ali ponajviše od američkih inovativnih kuća poput Beckovog *Living Theatre*,<sup>53</sup> *La Mama Experimental Theatre Company*<sup>54</sup>, *Open The-*

---

51 Upravo zahvaljujući njihovim naporima su ovi teatarski tekstovi/scenariji i sačuvani u štampanom obliku.

52 O svim navedenim trupama, kao i o nizu drugih, alternativnih kuća koje su u Britaniji djelovale u periodu šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih, može se naći više detalja na websiteu *Unfinished Histories: Recording the History of Alternative Theatre*. Projekt/website ne obrađuje sve alternativne teatre koji su djelovali u Britaniji, ali za mnoge se mogu naći osnovni podaci (osnivači, djelokrug, predstave, saradnici i slično). Nažalost, nakon 2017. i uslijed nedostatka finansiranja, nove informacije su vrlo sporadično dodavane. O reakcijama na predstave i budžetiranje *Foco Novo* trupe vidjeti kod Bulla (2017b: 50–120) te Saunders (2015b: 49–113).

53 *Living Theatre* je u Londonu igrao već 1964. te ponovno 1971. Današnja publika ima priliku vidjeti snimak predstave “Turning the Earth – A Legacy of Chain” na YouTube kanalu (cf. Beck i Malina 1975).

54 *La Mama Experimental Theatre Company* je svoju turneju u Britaniji imala 1967. i 1969. O historijatu trupe se može više naći na zvaničnom websiteu *La Mama* (“History” n.d. te “History of La Mama” [video] n.d.), gdje se mogu naći i dodatni podaci o djelovanju kompanije danas, te mnogobrojni videozapisi. Preko zvanične stranice se također može doći i do podkasta kao i do snimaka postavljenih na YouTube kanalu.

atre Josepha Chaikina<sup>55</sup> te *Bread and Puppet Theatre* Petera Schumanna.<sup>56</sup> Nakon prve posjete *La Mama Experimental Theatre Company*, u Londonu je oformljena grupa *La Mama*, koja je očito bila sljedbenik američke trupe. Trupa *Moving Being* se strogo fokusirala na izvedbe zasnovane na plesu i umjetničkim pokretima,<sup>57</sup> za razliku od *Roy Heart Theatre* koji je eksplorativno koristio glas u teatarske i terapijske svrhe. Većina eksperimentalnih teatarskih trupa (u Britaniji i u svijetu) se zasnivala na okupljanju istomišljenika jednakih ideoloških stavova koji su često imali i prethodno stečeno univerzitetsko ili (stručno) umjetničko obrazovanje. Čak je i trupa *Pipa Simmons*, koja je naziv dobila po svom redatelju, u osnovi bila kolektiv čije je izvedbe, prema Trussleru (2000: 344), karakterizirala kombinacija elemenata rock muzike, psihodeličnog osvjetljenja, pop-umjetnosti i izravnog konfrontacijskog stila, što je uvelike nalikovalo pop festivalima koji su u periodu šezdesetih cvali diljem zemlje.<sup>58</sup> Većinu nezavisnih glumačkih trupa je i ranije karakterizirala upotreba tzv. miješanih medija, ali su tek nove trupe sa svojim inovativnim pristupima izvedbenoj umjetnosti dale prednost intermedijalnosti, posuđujući ili kombinirajući izvedbenu (dramsku) umjetnost sa slikarstvom, u čemu se posebno istakla *IOU*<sup>59</sup> trupa, koja je formirana relativno kasno, tek 1976. Ova se

55 *Open Theatre* je Britaniju posjetio 1967. i 1973. O Josephu Chaikinu se može saznati više iz pera Richarda Schechnera (2003), Billa Cocoa i Rheae Gaisner (2010) te niza autora u tematskom broju časopisa *Theater* (cf. Rogoff et al. 2004). Na temu kuće *Open Theatre* vidjeti Coco et al. (1983) i/ili Chaikin (1972<sup>1</sup>, 1991<sup>2</sup>).

56 *Bread and Puppet Theatre* je u Velikoj Britaniji na godišnjem nivou kontinuirano nastupao u periodu od 1968. do 1970. Trupu je 1963. osnovao Peter Schumann kao neprofitan politički teatar o čemu (kao i o hronologiji izvedbi) se više može saznati na zvaničnoj web-stranici trupe (cf. *Bread and Puppet Theatre* n.d.). Njen osnivač Schumann je 1993. boravio u Bosni i Hercegovini držeći časove studentima Akademije i režirajući u Pozorištu mladih. Nagrađen je i počasnim Zlatnim lovorovim vijencem MESS festivala (Burić 2003: 53).

57 Upravo iz razloga što je bila jedna od prvih trupa koja je uspješno kombinirala multimedije, savremeni ples i pantomimu, kompaniju je *ACGB* 1968. pogrešno klasificirao (kao baletni ansambl) i prepustio njeno finansiranje te godine Muzičkom odjelu *ACGB*-a (cf. Bull 2017: 58).

58 O trupi *Pipa Simmons* se više detalja može naći u Dorney (2017).

59 *IOU* trupa je danas dio *IOU* stvaralačkog centra (*IOU Creation Centre*) koji okuplja umjetnike iz različitih disciplina. Vidjeti više na zvaničnoj web-stranici (*IOU Theatre* n.d.).

trupa razvila iz zasada *Welfare State*<sup>60</sup> trupe koja je prakticirala dosta ekstremnu formu okolišnog teatra/ambijentalnog pozorišta.<sup>61</sup> Prema Trussleru (2000) u svom najjednostavnijem obliku, kao na primjeru dizajna Johna Napiera za predstavu *Fortune and Man's Eyes*, ambijent se kreirao setovima tj. scenografijom koja je s pozornice “eksplozirala” u auditorij, pa su, na primjer, posjetioци morali dati svoje otiske prije nego su bili odvođeni niz turobne vatrogasne stepenice da bi ušli u gledalište koje se preklapalo sa zatvorskim ćelijama u kojima se odvijala radnja drame. Takvim uređenjima je okolišni teatar nastojao jače povezati publiku s dramskom radnjom i izvedbom kao na primjer u djelovanjima *Lumiere and Son* ili trupi *TOC (The Other Company)* koju je do svoje preuranjene smrti vodio Naftali Yavin.<sup>62</sup> *Dogg Troupe* je pod vođstvom Eda Bermana i Jima Hileya otišla u drugom pravcu pa je svoju publiku često “funbusom” odvozila u nađeni prostor koji su u stvarnom vremenu i prostoru naseljavali beskućnici.<sup>63</sup>

U sedamdesetim godinama dvadesetog stoljeća u kratkom periodu vladavine laburista formiran je niz trupa koje su se više zanimale za politički aktivizam nego teatarsku estetiku. Većina tih grupa se može podvesti pod termin agit-prop (*agitation and propaganda*) teatar, iako je jedina kompanija koja je u svom nazivu upotrijebila agit-prop vrlo brzo promijenila ime u *Red Ladder* (Crvene ljestve)<sup>64</sup> i svoje je predstave dava-

60 O trupi *Welfare State* vidjeti više u Whiteley (2017).

61 Okolišni/ambijentalni teatar (*enviromental theatre*) se načelno definira kao onaj teatarski događaj u kojem igralački prostor, bilo prirodno bilo intervencijama (preuređenjem), postaje dio zapleta/dramske izvedbe, a često uključuje i auditorij i publiku u ambijentalnu scenografiju. Za više informacija vidjeti Trussler (2000: 345); Wilson i Goldfarb (2002: 91) ili Aston i Savona (1999).

62 O objema trupama i o Naftali Yavinu se više može saznati na stranici *Unfinished Histories* (Croft et al. 2006–2024).

63 *Dogg Troupe* je djelimično zaslužna i za razvoj karijere Toma Stopparda koji je s Bermanom (poznatim i pod pseudonimom Professor Dogg, R. L.) surađivao na inscenaciji niza svojih autorskih tekstova, poput *Dirty Linen* iz 1977. Stoppardova drama napisana upravo za Bermanovu trupu i koja svim svojim elementima upućuje na prepoznatljivu postmodernističku zaigranost Stopparda i eksperimentalne tehnike trupe je *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth* iz 1979. Više o saradnji se može naći u člancima Roberta Berkvista (1979) i Toma Stopparda (2012), a analiza diptiha iz 1979. se može naći u Ćirić-Fazlija (2014). Također se o radu Bermana i navedenom zabavnom autobusu može više pročitati kod Bulla (2017b: 75–76).

64 Više o trupi se može naći na zvaničnom websiteu kompanije (cf. *Red Ladder* n.d.) kao i u tekstu Bulla (2017b: 80–81; 83–85).



la pred vratima tvornica, na sastancima štrajkačkih ili sindikalnih odbora te klubovima i pubovima gdje se okupljala radnička klasa. Vrlo brzo su primjer *Red Ladder* trupe slijedili ansambli poput *Belt and Braces*<sup>65</sup> i *The General Will*<sup>66</sup> za koje je David Edgar napisao niz “slučajnih” (prigodnih) komada.<sup>67</sup> Edgar je upravo najveći broj tekstova i stvorio u ranoj fazi svoje karijere, dramatizirajući teme poput štrajka u tvornici motora, pohoda Festivala svjetlosti protiv pornografije, aviona Konkord i sve teže situacije u Sjevernoj Irskoj. Pisao je tekstove za Univerzitet u Bradfordu koji je postajao sve aktivniji teatarski grad i čija je trupa Fakulteta umjetnosti postigla značajne političke učinke kroz djela koje je za njih napisao i režirao Albert Hunt (poput teksta *John Ford's Cuban Missile Crisis*). Nadalje, početkom sedamdesetih John McGrath formira trupu pod nazivom *7:84* čije je ime zapravo referenca na statistički podatak da “sedam posto populacije posjeduje 84% bogatstva” (Trussler 1994: 364; prevod IČF) i čija je namjera bila postavljanje na scenu radikalnih, političkih predstava kojima su se suprotstavljali poretku. Trupa je prikazivala drame McGratha, Trevora Griffithsa, Johna Ardena i Adriana Mitchella i 1973. se razbila na dva krila, od kojih je ono škotsko polučilo bolji početni uspjeh svojom izvedbom McGrathove *The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*.<sup>68</sup> Škotsko krilo je našlo veću podršku u tadašnjem škotskom društvu (sve do 2008.), dok je englesko krilo bilo dosta kratkog daha i u eri Thatcherizma bilo jedna od žrtava vladinog rezanja budžeta.

S druge strane, regionalne i ruralne zajednice su bile ne samo mnogo konzervativnije nego i izoliranije, ali i međusobno povezaniye

65 Za više informacija o historijatu trupe i njenom određenju vidjeti Richards, Higgs i Dexter (2013) na web-stranici projekta *Unfinished Histories*. Isto tako, kratki historijat i rani način djelovanja trupe je dat u preglednom poglavlju Bulla (2017b: 80–83).

66 O trupi *The General Will* se više može vidjeti u Dove et al. (2013).

67 Komadi su nazvani “slučajnim/prigodnim (occasional)” jer su bili zasnovani na određenim trenutnim problemima ili događajima iz svakodnevnog društveno-političkog života (slučajevima), kao npr. tekst *Rent, or Caught in the Act* iz 1972. koji je nastao iz parlamentarnog zakona o ograničavanju subvencija na socijalne stanove. Vidjeti Trussler (2000: 346).

68 O Johnu McGrathu, kompaniji *7:84* i gore pomenutoj predstavi se više može naći na websiteu BBC-ja (cf. BBC “Background” n.d.). Kratke crtice o kompaniji se mogu naći na zvaničnoj web-stranici posebnog arhiva Biblioteke Univerziteta u Glasgowu posvećenog škotskom teatru (cf. University of Glasgow-STA n.d.), odnosno na web-stranici kataloga Državne biblioteke Škotske (cf. National Library of Scotland n.d.). Detaljan historijat, stilske osobenosti i načini djelovanja oba ogranka kompanije se mogu naći u Pattie (2017).

od urbanih centara, pa su teatri trebali lokalne kompanije koje su dobro poznavale historijat i probleme tih zajednica. Na takav način su rasli pučki teatri/teatri lokalnih zajednica (*communal theatre*) čiji su se repertoari sastojali od relativno nepovezanih tekstova koji su tematizirali ono što je tim zajednicama bilo važno i koji su se nadovezivali na životna iskustva te specifične teatarske publike – proizvođači neo-bičan amalgam nostalgčnosti i društvene kritike. Dosta je tih teataru bilo politično, ali su neki (poput teatra Ann Jellicoe) pokušali zadržati neutralnost. Nadograđujući se na probleme koje su tematizirali i drammatizirali njihovi prethodnici, pojedini teatarski radnici u lokalnim zajednicama su stvarali tzv. *reminiscence theatre* / teatar sjećanja/uspomena (npr. trupa *Fair Old Times*, West Country, koja se specijalizirala za rad sa starijima). Detalji o nizu takvih teataru aktivnih u Britaniji sedamdesetih godina te problemima u finansiranju s kojima su se susretali upravo iz razloga nedovoljne definiranosti i diferenciranosti od amaterskih trupa se mogu naći u tekstu Johna Bulla (2017b: 106–115).

Dodatno su na zasada entuzijazma u regionalnim lokalnim zajednicama izrasli i tzv. umjetnički/kulturni centri, bez obzira na to da li su se vezivali za postojeće teatarske, umjetničke ili edukacijske institucije ili ne (većina nije) pa su bili ozbiljniji ili relaksiraniji u svojim didaktičkim i umjetničkim namjerama. Ti centri su svoja vrata vrlo rado otvarali alternativnim putujućim trupama, a do 1968. je postojalo oko 150 takvih centara (Trussler 2000: 347). Broj se s vremenom smanjio, “zahvaljujući” rezanjima budžeta lokalnih vlasti, o čemu će biti više govora kasnije. Najugroženiji takvim rezovima su bili tzv. teatri-u-obrazovanju (*theatre in education*)<sup>69</sup> – u jednom momentu je većina regionalnih centara imala tzv. TIE grupu, a prva takva je formirana 1965. i povezana s *Belgradeom* iz Coventryja koji je 2015. obilježio punih pedeset godina tog aspekta svog djelovanja.<sup>70</sup>

Mnogi dramatičari aktivni sedamdesetih, poput Trevora Griffithsa, nisu se vezivali s alternativnim teatrima s obzirom na to da su se dosta rano u karijeri etablirali u vodećim teatrima, kao što se Griffiths

69 Termin se referira na aktivnosti odlazaka specijaliziranih glumačkih trupa i insceniranja predstava u školama; njihovi glumci su (formalno ili informalno) bili posebno educirani za rad s djecom. Trussler (2000: 347) naglašava da se ne radi o vannastavnim aktivnostima školaraca ili o predstavama školskih glumačkih klubova. O (historijatu i pravcu) TIE vidjeti u Bull, 2017b (100–105).

70 O TIE u *Belgrade* teatru vidjeti više u Themen (2015).



povezao i s *Nationalom*, ali i RSC-om. Također, većina je novih dramatičara sedamdesetih bila muškog spola, a jedina vodeća dramatičarka u Britaniji tog perioda je bila Caryl Churchill koja je svoju dramsku karijeru započela radiodramom. Dakle, u periodu kada su se Arden i drugi autori poput McGratha distancirali od etabliranih i započinjali saradnju s alternativnim teatrima, ubrzo se mogla primijetiti putanja u suprotnom smjeru (od ruba ka centru). Od tri autora koji su svoje dramske karijere započeli u *Portable Theatreu*, samo je Snoo Wilson i ostao u alternativnom pozorištu, dok su Howard Brenton i David Hare već ranih sedamdesetih doživjeli da im se tekstovi izvode u vodećim teatrima poput *Royal Courta*, pa čak i u *Hampstead Theatre Clubu*<sup>71</sup> da bi uskoro doživjeli uspjeh upravo u etabliranim teatrima, vrlo često surađujući kao koautori ili autorsko-redateljski tim. Bez obzira na njihov rad s vodećim britanskim teatrima, i Brenton i Hare su ostali odani lijevim političkim idealima, Brenton daleko otvorenije i direktnije nego Hare. Godine 1974. je Hare, skupa s Gaskillom, Max Stafford-Clarkom i Davidom Aukinom, formirao novu kompaniju pod nazivom *Joint Stock*,<sup>72</sup> koja mu je poslužila da zatomi ulogu pisca a i redatelja stvarajući tekstove kolektivno na probama s glumcima u takozvanom “devised theatre” / procesnom teatru.<sup>73</sup> Prethodno spomenuti Stafford-Clark je 1979. napustio *Joint Stock* da bi preuzeo funkciju umjetničkog direktora u *Royal Courtu* i zahvaljujući njemu su u tom i drugim vodećim teatrima izvođeni tekstovi Christophera Hamptona, Davida Storeya, Charlesa Wooda, Teada Whiteheada, Mustaphe Mature i Nigela Williamsa, kao i Howarda Barkera.

Kao što Trussler (2000) tvrdi a Brown (2001) potvrđuje, obje državne kuće su se do konca sedamdesetih morale prilagoditi promjenama: prema Trussleru, prvi zadatak Petera Halla kada je 1973. preuzeo *National Theatre* je bio da teatarsku kuću pripremi za masivno povećanje veličine vlastitih produkcija, što je bila posljedica preseljenja kompanije u novo zdanje u South Banku koje je dizajnirao Denys Lasdun kao tri spojena teatra i koje je za javnost otvoreno u sezoni 1976.–1977. Nova zgrada *Nationala* je nudila tri različite vrste

71 Kojeg Trussler (2000) naziva “bastionom liberalne buržoazije” (349).

72 O *Joint Stock* kompaniji se više može pročitati u Bolton (2015).

73 Rezultat takvog jednog procesa je Hareova drama *Fanshen* iz 1975. koja analizira efekte Kulturne revolucije u Kini (cf. Trussler 2000: 349–350; Bolton 2015: 119).

pozornica: u podnožju je bila proscenijumska, perspektivna pozornica *Lytteltona*, a na spratu lepezasti auditorij okrugle arene otvorenog pozorišta nazvanog *Olivier* i fleksibilni teatar otvorene pozornice *Cottesloe*. Uz to, *National* je nudio i niz foajea, restorana, štandova s knjigama i barova. Hallovo vođenje *Nationala* je obilježilo niz kontroverzi, jer se činilo da je *Royal Shakespeare Company* (RSC), kuća iz koje je prešao, proizvodila puno bolje izvedbe s manjim budžetom. Neke od uspješnijih predstava pod njegovom palicom su bile nove adaptacije jakobinskih drama, kao i nove izvedbe djela američkih autora poput Arthura Millera i Davida Mameta, a Hall je uspio i da angažira mlade eksperimentalne pisce poput Brentona i Harea dok je istovremeno postavljao i nekadašnje velike hitove kao što je bio Shafferov *Amadeus* (1979).<sup>74</sup> Ayckbournu je Hall dao odriježene ruke u korištenju tehničkih resursa *Nationala* i zauzvrat od njegovih izvedbi dobio prihode koji su nadmašili prihode od izvedbi Shakespearea. Sve te i mnoge druge komercijalno održive produkcije su se često nakon *Nationala* prebacivale u komercijalne teatre *West Enda* jer je Hall morao da balansira između imaginativnog repertoara i ograničenog budžeta. Za svoje pomoćne redatelje Hall je odabrao Billa Brydena (za niz produkcija na *Cottesloe*), Petera Gilla (koji je davao podršku mladim autorima kroz studijske izvedbe) a za glavne pozornice je formirao zasebne trupe i angažirao druge redatelje pa se činilo da je Hall na putu da *National* transformira u redateljski teatar (od nekadašnjeg *olivierovskog* glumačkog/dramskog teatra). Među pridošlicama u ansambl *Nationala* u ranim osamdesetim bio je i Ian McKellen, generacijska zvijezda, koji je s početka karijere sarađivao s trupom *Prospect Productions* a 1972. pomogao da se oformi *Actor's Company*. Osim McKellena, *Nationalu* se pridružio i Mike Alfreds, osnivač kompanije *Shared Experience* (1974.), trupe koja je bila vodeća u primjeni principa siromašnog pozorišta Grotowskog i koja je kolektivnim naporima postavljala predstave poput adaptacije romana *Bleak House* i naučnofantastičnih tekstova.

Drugi državni teatar, *Royal Shakespeare Company* (RSC), zadržao je principe redateljskog teatra i onda kada je Trevor Nunn preuzeo palicu od Halla 1968., mada nova djela predstavljena na londonskoj pozornici kompanije nisu polučila neki veći uspjeh (niti nužne prihode). Prva od Nunnovih odluka je bila da skрати trajanje

74 Vidjeti više u Shellard (2000: 164–170; 200–208).

ugovora s tri na dvije godine i da predstave koje su jedne godine igrane u Stratfordu naredne godine daje u Londonu. Međutim, ta je praksa krila i neke zamke: iako je glavna pozornica RSC-a povremeno imala značajne uspjehe s novim materijalom poput Stoppardove drame *Travesties* u 1974., ili s raskošnim talentom nekomercijalnog Petera Barnes a pod redateljskom palicom Terryja Handsa, repertoar im se svodio na prikazivanje manje poznatih klasika (iz Engleske i Evrope) i činilo se da se RSC lišio novih, savremenih trendova u drami. Stoga je kuća počela da traga za manjom, pomoćnom, pozornicom gdje je bez straha od finansijskog kraha mogla prikazivati nove, eksperimentalne tekstove. RSC je rješenje našao u iznajmljivanju prostora *The Place* u Londonu 1971., gdje je u prvoj sezoni dramu Trevora Griffithsa *Occupations* izveo mladi ansambl u sastavu Bena Kingsleya, Estelle Kohler i Patricka Stewarta pod redateljskom palicom tada nepoznate Buzz Goodbody, prve žene u redateljskim redovima RSC-a (Trussler 2000: 353). Za to vrijeme je Nunn stavljao svoj pečat postavkama Shakespeareovih komada: za svoju prvu sezonu odabrao je kasne komade Barda za koje je Christopher Morley dizajnirao (ogoljenu) scenografiju u bijelom – kako to navodi Trussler (2000: 353), time je Nunn signalizirao želju i namjeru da se riješi suviška bespotrebnih rekvizita i predmeta u scenografiji čak i prije nego je Sally Jacobs potpuno ogolila pozornicu za montirani cirkus Brookove produkcije *A Midsummer Night's Dream* 1970. godine.<sup>75</sup> Od 1978. Nunn je teret umjetničkog direktora RSC-a odlučio podijeliti sa saradnikom Terryjem Handsom a Nunnu i Handsu su pomogli i režiseri John Barton, Clifford Williams te glumci Emrys James, Geoffrey Hutchings, Susan Fleetwood, David Waller, Donald Sinden, Janet Suzman, David Suchet, Susan Englel, Michael Pennington i Juliet Stevenson. Do sredine sedamdesetih se kompanija počela nametati kao mjesto gdje su svoj dom mogli naći i novi autori. Nažalost, talentirana Buzz Goodbody je preminula prije nego je mogla svjedočiti ekspanziji mladih autora, a 1977. je vođenje alternativne pozornice RSC-a (*The Other Place*) preuzeo Ron Daniels. Te iste godine je kuća otvorila i *The Warehouse* pod vodstvom Howarda Daviesa, teatar koji je također poslužio RSC-u kao alternativni laboratorij. Na obje ove lokacije je

75 O Nunnovom redateljskom radu se više može saznati u Trussleru (2000: 353–355), kao i na zvaničnim web-stranicama RSC-a i *Nationala*.

započela suradnja RSC-a s Davidom Edgarom, obnovljen je interes za Brechtove drame (u režiji Daviesa), potpomognuto “uskrснуće” Davida Rudkina (uz potporu Daniela) te su prezentirani i novi stilski izazovi postavljanjima djela iz opusa Edwarda Bonda. Dodatno, novi autorski tekstovi Cecila Taylora, Howarda Barkera, Barryja Keeffea, Nigela Baldwina, Stephena Poliakoffa, Petera Flaneryja i Willyja Russella su nastavili uspjeh RSC-a, ali je transfer Jane Lapotaire za ulogu u *Piaff[u]* autorice Pam Gems bolno dočarao dominaciju muškaraca u RSC-u sedamdesetih; autorica Caryl Churchill (i mnoge druge britanske dramatičarke) svoj uspjeh nije ni mogla postići u dva vodeća državna teatra nego jedino u suradnji s alternativnim teatrima *Joint Stock* i *Royal Court*.

Porast feminističke svijesti koja je dijelom bila proizvod duha 1968. a dijelom reakcija na retrogradne patrijarhalne aspekte šezdesetosmaške kulture je zasigurno pomogao Churchilllovoj da se preusmjeri u feminističku dramu. Međutim, feministička kritika nije (bila) jedini aspekt Churchilllove opće društvene satire, kao što je vidljivo u njejoj drami *Owners*, koja je na scenu *Theatre Upstairs* postavljena 1972. ili u drami *Serious Money* koja se iz *Royal Courta* izuzetno uspješno preselila u komercijalne teatre na *West Endu* 1978. i koja je kritizirala novu klasu mladih jupija Thatcherizma. Autorica drame *Cloud Nine*, koju je 1979. praeizvela trupa *Joint Stock*, te komada *Top Girls*, prvi put izvedenog u *Royal Courtu* 1982., Churchilllova je postala “siva eminencija nove generacije dramatičarki i možda najuticajnija i najprijemčivija dramatičarka svoje generacije, koje su konačno ponešto oslabile dominaciju muškaraca u teatru”, kako kaže Trussler (2000: 356; prevod IČF). Naravno, i prije sedamdesetih su žene kao dramatičarke radile u teatru, poput Joan Littlewood ili Clare Venables (*Stratford East*) ili Hazel Vincent-Wallace (*Leatherhead*), ali u znatno manjem broju i rijetko u etabliranim teatrima. Nešto kasnije su redateljke poput Jane Howell ili Denise Coffey postale istaknute u vodećim teatrima poput *Royal Courta* (Howell) odnosno *Young Vica* (Coffey), ali su žene poput Nancy Mecler, Beth Porter, Pam Brighton, Verity Bargate i Glen Walford mahom radile u alternativnim i nezavisnim teatrima. Kao što je to krajem osamdesetih primijetila Clare Venables, smatralo se da je redateljstvo zahtijevalo “snažno vodstvo”

koje su samo muškarci mogli ponuditi (prema Trussler 2000: 357) i koji su navodno bolje djelovali u kriznim situacijama – smatralo se da bi se žene u teatru mogle slomiti pod teretom jer im je bila prirođenija uloga njegovateljica. Ipak, navedene stereotipe o rodnim ulogama su već propitivale mnoge žene u teatru (uključujući i Venables): Michelene Wandor je već 1981. objavila relativno tanku knjižicu pod nazivom *Understudies (Zamjene)*, prvu od konstantno rastućih tomova knjiga o rodnim ulogama i mjestu žena u teatru.

Polovinom sedamdesetih svi su se različiti pokreti za ljudska prava (feministički, LGBTQ+ ili etnički pokreti) okrenuli teatru kao sredstvu njihovih pojedinačnih borbi, vjerujući da je teatar efikasan prostor i sredstvo za propitivanje i opovrgavanje duboko ukorijenjenih predrasuda i stereotipa dominante kulture koja je bila bijela, muška i heteroseksualna. Feminističke i LGBTQ+ aktivističke grupe su pronašle način da djeluju kroz teatar i ranije, kroz situacijske intervencije, odnosno *happeninge* s društvenom svrhom čija je namjera bila da razotkriju i ismiju najgore manifestacije patrijarhalnog društva.<sup>76</sup> Svi su ti “happeninzi” kapitalizirali na medijskoj pratnji nominalnih događaja koje su oni prekidali pa su aktivisti doživjeli i masovnu promociju putem televizijskih prenosa. Mnoge dramatičarke i redateljke su u teatar ušle putem pokreta “teatar u edukaciji” od kojih je značajniji bio rad *Octagon TIE* trupe u Boltonu koja je svojom satiričnom pričom za laku noć “Sweetie Pie” naglašavala raskorak između simplističkih i stereotipnih formula rodnih uloga u bajkama i onih u stvarnom životu. Jednako uspješan komad prikazivan u školama 1974. je bio tekst *My Mother Says I Never Should* koji tematizira adolescentnu seksualnost i zapravo je to bila prva produkcija *Woman's Theatre Group* (Ženska teatarska trupa),<sup>77</sup> jedne od dvije kompanije koje su 1973. izrasle iz *Women's Festival* (Festivala žena)

76 Primjera radi, Trussler (2000) navodi protestiranje *Women's Street Theatre Group* protiv objektifikacije žena tokom izbora za Miss World 1970. u Albert Hallu, ili njihovu instalaciju s džinovskim dezodoransima i higijenskim ulošcima na Trafalgar Squareu kojim je kulminirao prvi marš Državne asocijacije za oslobođenje žena (*National Women's Liberation March*) 1971., ili maskiranje aktivista za prava homoseksualaca (*Gay Liberation Front*) u časne sestre da bi omeli inauguralnu sjednicu antipornografskog pokreta, Festivala svjetlosti (*Festival of light*). O navedenim i sličnim činovima aktivizma se također može vidjeti više kod Bulla (2017b: 39; 92–93).

77 Više o trupi se može naći u Dorney (2015).

kojem je domaćin bio Ed Berman i teatar *Almost Free*.<sup>78</sup> Od 1976. aktivna je i trupa *Monstrous Regiment*<sup>79</sup> (Monstruozna regimenta), koja je imala korijene i u alternativnim teatrima i u feminističkom aktivizmu kao i u socijalističkim uvjerenjima – isprva je Regimenta radila i s Caryl Churchill i s Davidom Edgarom a kasnije će ona postati isključivo ženski ansambl (iako je s početka bila miješana trupa), što je signaliziralo predmet prijepora unutar feminističke teatarske zajednice. Rane trupe formirane kao feminističke teatarske trupe su bile i *Sadista Sisters*, *Beryl and the Perils*, *Hormone Imbalance*, *Pirate Jenny*, *Mrs Worthington's Daughters*, *Cunning Stunts*, *The Chuffinelles*, pa i *Spare Tyre*. Neke od trupa su insistirale i na lezbijskoj problematici i na takav način su bile paralela gay teatarskim pokretima.

LGBTQ+ teatar je također poticaj dobio od Bermmana koji je 1975. dao oglas u časopisu *Gay News* nakon čega su se formirale *ad-hoc* grupe koje su okupljale gay teatarske radnike a teatar *Almost Free* je imao i povremene sezonske repertoare s fokusom na gay dramu. Jedan od autora čija su se djela tada prikazala bio je i Martin Sherman, autor teksta *Bent* za koji se smatra da je prva drama koja otvoreno tretira pitanja gay populacije, koja je polučila uspjeh na komercijalnim pozornicama *West Enda* 1979. i čiji je glavni glumac Ian McKellen<sup>80</sup> bio prva glumačka zvijezda koja je za svrhe promocije LGBT(Q+) prava otvoreno priznala da je homoseksualac. S ciljem daljnjeg razvoja gay teatra formirana je *Gay Sweatshop*<sup>81</sup> trupa koja je dobila sredstva od Vijeća umjetnosti; lezbijke su također bile pozvane da se pridruže *Gay Sweatshop*, ali su one odlučile da nastave samostalno a pod krovnim aktivnostima *Sweatshop* trupe – prva izvedba koja je tretirala pitanja lezbijskih prava (u ovom slučaju prava na roditeljstvo) bila je *Care and Control*.<sup>82</sup> Nesumnjivo je da razvoj gay teatarskog pokreta

78 O porijeklu i organizaciji festivala se može više saznati u Trussleru (2000: 357–358) te Saunders (2015: 217).

79 O ženskim glumačkim kolektivima i feminističkom teatru će biti više govora u poglavlju posvećenom ovoj liniji britanskog teatra i drame. Također više vidjeti u Bull (2017b: 92–95); Saunders (2015b: 53–74); te Čirić-Fazlija (2022a).

80 O Ianu McKellenu se više može naći na njegovoj službenoj stranici, koja također daje prikaz historijata saradnje McKellena s Trevorom Nunnom (cf. "1960–2008: Ian McKellen and Trevor Nunn").

81 Historijat, način djelovanja i estetika ove trupe detaljno su prikazani u Freeman (2015).

82 O ovome se također može saznati više u Trussleru (2000: 358–359).



ne bi bio moguć bez liberalizacije zakonodavstva tokom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća kada je konačno dekriminalizirana homoseksualnost.<sup>83</sup> Laburistička vlada, iako je bila mnogo pasivnija u sedamdesetima nego ranije, ponudila je neki vid podrške širim ciljevima prethodno spomenutih glumačkih trupa i kuća, poput zakona o jednakoj plati bez obzira na spol.

Nakon što je decenija kulminirala Zimom nezadovoljstva, laburisti su vladu (i državu) morali prepustiti konzervativcima i Thatcherizmu, čime se zatvara jedno veliko poglavlje razvoja britanskih teatarara. Nestabilna socijalna i politička klima pred kraj sedamdesetih je onemogućila rad Vijeća umjetnosti Velike Britanije čiji su se fondovi izuzetno brzo smanjivali, a Vijeće je ipak puno humanije pokušavalo riješiti tekuću problematiku: primjera radi, 1969. je pod vodstvom Roya Shawa uspostavilo *New Activities Committee* (Komisija za nove aktivnosti) da bi odgovorilo na potrebe alternativnih teatarara pa je obezbijedilo 15.000 funti za nezavisne trupe; ta se suma do sezone 1978./79. popela na 1.500.000 funti (hiljadu puta više). Vijeće je obezbijedilo budžetiranje za neometan rad nekih šezdesetak kompanija u potpunosti, te davalo parcijalnu potporu za još veći broj teatarara. *Regional Arts Association* (Regionalno udruženje umjetnika) također je oformljeno da bi olakšalo rad Vijeća, ali su neke od inicijativa Vijeća ipak proizvele teorije zavjere da je ono radilo u svrhu ostvarivanja hegemonije nad alternativnim teatarima.<sup>84</sup> Stoga je Vijeće kasnih sedamdesetih pokušalo da umreži teatre tako da su se kompanije mogle ravnopravnije predstaviti na različitim lokacijama (a kada je broj tih lokacija postao mali, osmišljena je šira mreža koja je obuhvatila i manje teatre). Nažalost, to je dovelo do podjela na trupe koje su nastupale na prvoklasnim i one koje su nastupale na lošijim lokacijama, što se manifestiralo i u novčanoj potpori. Rad Vijeća su osporavali ne samo nezadovoljne teatarske trupe nego i desno političko krilo koje je kontinuirano kritiziralo finansiranje (javnim novcem) onih trupa koje su pozivale na rušenje političkog sistema – taj paradoks su kompanije same morale riješiti, što se u konačnici i desilo 1976. kada je *CAST* dobio grant od Vijeća. Dodatno, eklatantan primjer navedene problema-

83 Vidjeti više u Bull (2017) i Saunders (2015: 25–26).

84 O radu Vijeća (i između ostalog i utemeljenosti optužbi na rad *ACGB*) vidjeti Bull (2017: 54–67).



tike je i situacija s trupom *Foco Novo* 1976. koja je postavkom drame *The Nine Days and Saltley Gates* namjeravala obilježiti pedesetogodišnjicu Općeg štrajka. Bez obzira na njihove tvrdnje da nisu imali propagandističke namjere nego isključivo prikazati historijat sindikalne borbe, zbog napada konzervativnih zastupnika i *Daily Telegrapha* Vijeće je potajno poslalo svoje članove da prisustvuju probi, potom sačekalo da se smire strasti i u konačnici finansiralo spomenutu izvedbu *Foco Novo*. Onog momenta kada se nova konzervativna vlada ustoličila početkom mandata Margaret Thatcher, započeti su rezovi koji su imali namjeru da dovedu do promjene kadra i politike Vijeća, pa se zbog prestanka javnog finansiranja i časopis *Theatre Quarterly* neizbježno morao ugasiti. Također, smanjenje budžeta za univerzitete je uticalo na gašenje određenih odsjeka i prvi na udaru su bili umjetnički odsjeci.

#### **“JER OSAMDESETE SU BILE GODINE [BORBE ZA OPSTANAK TEATRA]”**

Prema Johnu Russellu Brownu i trinaestom (autorskom) poglavlju u njegovoj uredničkoj knjizi *The Oxford Illustrated History of Theatre* iz 2001. pod nazivom “Theatre since 1970” (499–535), u periodu nakon 1970-ih u etabliranim i državnim teatrima u VB nastupa vrijeme smanjivanja budžeta, rezanja troškova i vrijeme borbe za opstanak. Stari (konvencionalni) načini produkcije postaju preskupi budući da svi segmenti dugog procesa pripreme predstave za igranje postaju iznimno skupi da bi ih ukupna zarada od 3 do 4 sedmice igranja predstave mogla pokriti, a i sama publika se brojčano smanjuje zbog generalnog osiromašenja društva i svakodnevnih životnih problema koji su opterećivali britansko stanovništvo. Regionalni teatri smanjuju broj produkcija i sve se češće odlučuju na postavljanje predstava s manjim ansamblima. *National* se tokom mandata Petera Halla (u periodu od 1973. do 1988.) tri puta morao reorganizirati te je svoja tri produkcijska ogranka u potpunosti zatvorio na barem jednu teatarsku sezonu tokom tih petnaest godina. *Royal Shakespeare Company* je također bio prinuđen zatvoriti svoju londonsku podružnicu na nekoliko mjeseci u sezoni 1990.–1991., a čak se govorilo i o spajanju ta dva državna teatra. S druge strane, komercijalni teatri su bili izloženi sličnim pritiscima pa su kuće na

*West Endu* također smanjivale broj drama koje su zahtijevale velike ansamble i raskošne produkcije te su sve rjeđe angažirale skupe teatarske redatelje. Zbog osjetnog pada broja posjetitelja, komercijalni teatri pribjegavaju i angažmanu velikih filmskih i televizijskih zvijezda na svojim scenama da bi privukli publiku a s njome i prihode, međutim ni to se nije pokazalo dugoročnim rješenjem. U januaru 1986., deceniju nakon što se kriza u teatrima počela osjećati, Vijeće umjetnosti Velike Britanije je naručilo izvještaj o stanju profesionalnih teataru u Engleskoj ("Enquiry into the Professional Theatre in England"<sup>85</sup>) s rokom njegovog priređivanja do septembra te godine. Iz izvještaja su se mogli spoznati ogromni problemi u kojima su se našle profesionalne teatarske kuće: naime, budžetska sredstva koja su dodjeljivanja državnim teatrima su za deceniju i pol s 30% (sezona 1970.–1971.) porasla na 47% (sezona 1985./86.); istovremeno su se sredstva za regionalne teatre smanjivala. I tako preraspoređen budžet je državnim teatrima obezbijedio, uz zadržavanje jednake kvalitete programa, nepotpunu kapacitiranost (do 80%), a u regionalnim teatrima je situacija bila drastično lošija – njihova se kapacitiranost smanjila ispod 61–62% (Brown, 2001: 500; Saunders, 2015: 40). Izvještaj je pokazao da je bilo neophodno osigurati dodatnih 13 miliona funti na godišnjem nivou za dva državna teatra (Saunders, 2015: 40) i čak se smatralo nužnim da se jedan od njih ugasi, u slučaju da se tražena sredstva ne mogu obezbijediti. S obzirom na to da ni jedna od dvije preporuke nije bila prihvatljiva, kriza se nastavila produbljivati.

Middeke, Schnierer i Sierz (2011: 4–5) insistiraju na činjenici da je ideologija (i praksa) Thatcherizma uticala ne samo na politike Vijeća za umjetnost nego i na tematiku drama nastalih u periodu osamdesetih. Naime, nakon što su otpočeli rezovi budžeta za finansiranje

85 O izvještaju se više detalja može saznati u Shellard (2000: 188–189) te u Saunders (2015: 40–41). Saunders (2015.) primjećuje da je izvještaj naglasio manji pad izvedbi novih drama, ali značajan porast scenskih adaptacija romana i povećanje u insceniranju muzičke drame. Također, izvedbe manje poznatih klasičnih dramskih djela su opale, iako su se djela Shakespearea i dalje postavljala u jednakom omjeru kao i prije perioda obuhvaćenim izvještajem. Posebno interesantna preporuka je bila da je nužno obezbijediti više novca za finansiranje etničkog i multi/interkulturalnog teatra koji u periodu osamdesetih dobija poseban zamajac, te za projekte koji bi obuhvatili trupe za mlade i za dramske projekte lokalnih zajednica kao i za uspostavljanje nacionalnih teatarskih kuća u regijama Velike Britanije.

umjetnosti<sup>86</sup>, uslijedila je postupna komercijalizacija tog kulturnog sektora. Od mjesta na kojima se aktivno doprinosilo “the political, social, personal and moral changes taking place” britanski teatri postaju mjesto zabave, suštinski jedna vrsta zabavne industrije (Peacock, prema Middeke et al. 2011: 4). Stoga autori tvrde da su se tokom osamdesetih teatri mijenjali iz čisto umjetničkih (i društveno-angažiranih) organizacija u svojevrsna poduzetništva:

They rebranded themselves, acquired logos, formulated mission statements, learnt to use niche marketing, made sponsorship deals, redesigned their foyers and expanded their bar sales. Audiences became customers, shows became product, and the box-office ruled. Due to Thatcherite market pressures, the mixed economy of funding – part state subsidy, part business sponsorship and part box-office – tilted decisively in favour of the commercial. (Middeke et al. 2011: 5)

Čak su i teatri koji su do tada postali poznati po izvođenju nove britanske drame (poput *Royal Court*a) morali izmijeniti svoj način poslovanja – postupno je čak 30–40% njihovih prihoda ovisilo o prodaji i gledanosti predstava, što je imalo estetski negativne posljedice jer se prostor za umjetničko eksperimentiranje smanjio a repertoar nužno suzio (cf. Middeke et al. 2011).

Za razliku od subvencioniranih teatarâ i njihovih specifičnih programa, sektor koji je procvjetao u datom periodu je bio sektor muzičkog teatra/drame, koji se nužno vezivao za komercijalne teatre i dugoročnije izvedbe/igranje: mjuzikli *Jesus Christ Superstar* (*Isus Hrist*

86 O kontinuiranom smanjenju budžeta Vijeća za umjetnost u periodu Thatcherizma i insistiranju vlade na komercijalizaciji i birokratizaciji ovog sektora vidjeti u Saunders 2015: 33–41. Informativno je i poglavlje u Saundersu koje opisuje alternativne fondove za subvencioniranje umjetnosti i kulture na nivou lokalnih vlasti koji su makar djelimično uspjeli pomoći da se prebrodi vrlo težak period za britanski teatar do nove smjene vlasti. Za potrebe ovog pregleda dovoljno je istaknuti da, iako su mnogi smatrali Vijeće saučesnikom u neoliberalnim djelovanjima vlade u području umjetnosti i kulture, ono jeste pokušalo na sve moguće načine da se odupre retrogradnim djelovanjima tadašnjih vladajućih struktura i da odbrani teatarske kuće i trupe, te njihove specifične djelokruge. Ipak, uslijedile su neumitne promjene koje su u područja umjetnosti i kulture značajno uvele elemente poslovne ekonomije i ovaj sektor ljudskih umijeća pretvorile u kulturnu industriju.

*Superstar*), *Cats* (Mačke), *Les Miserables* (Jadnici), *The Phantom of the Opera* (Fantom iz opere) te *Miss Saigon* su svoje premijere imali u Londonu u periodu od početka 1970-ih do konca 1980-ih,<sup>87</sup> odakle su nastavili živjeti širom svijeta priskrbujući ogromne prihode njihovim producentima, autorima, kompozitorima, redateljima, dizajnerima, ali ne i glumcima; naime, prve glumačke postavke su se lako mijenjale bez prevelikog uticaja na popularnost navedenih komada. Sve se to uspjelo zahvaljujući novim tehnologijama i metodama promoviranja. Upravo u tom periodu nastaje i megamjuzikl,<sup>88</sup> žanr muzičke drame koji karakteriziraju ogroman spektakl, pokretna scenografija, digitalizirano osvjetljenje, pojačivači zvuka i dobro uvježbani i koordinirani glumci. Brown (2001) navodi da se *Blitz* Seana Kennya koji je u Londonu postavljen 1962. može smatrati prvim takvim megamjuziklom, no dodaje i da je upravo razvoj mikrotehnologije uticao na sve veću popularnost i dominaciju megamjuzikala u komercijalnim teatrima osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog stoljeća (501). Period recesije u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama se reflektirao i u teatrima; naime, u periodu od sedamdesetih pa sve do polovine devedesetih godina devalvacija funte i dolara (u odnosu na njemačku marku i japanski jen) i istovremeni dvostruki rast cijena životnih namirnica negativno utiču na platežnu moć prosječnog stanovnika tih država te se publika okreće eskapističkim predstavama, što mjuzikli zapravo i jesu (bili).<sup>89</sup> Dodatno, novi način promoviranja teatarskih predstava sve više utiče na formiranje mišljenja publike i njihov teatarski odabir, pa je tako *Les Miserables* devedesetih reklamiran kao “The Show of All Shows” (najbolja predstava ikad), odnosno kao “musical sensation” (muzička senzacija) (u Brown 2001: 502). Također su i stariji mjuzikli adaptirani u novijoj produkciji, a samim tim su cijene karata za te predstave srazmjerno rasle: primjera radi, prema Brownu (2001: 502), cijena karata u NYC 1970-ih je bila 10 dolara, 1980-ih 22,50 dolara a 1990-ih je skočila na 55 dolara. S vremenom su i rezidentne trupe

87 Prvi u nizu navedenih mjuzikala je praižveden 1972. a potom su uslijedile premijere i ostalih, gore navedenim redoslijedom: 1981., 1985., 1986., i 1989. (cf. Brown 2001: 501– 502).

88 O trendu megamjuzikla u Britaniji se može više saznati u Saunders (2015: 31).

89 Više o muzičkoj drami i njejoj transformaciji se može naći u Mordden (1999); Bordman (2001); Lundskaer–Nielsen (2008); Mordden (2013) i Čirić-Fazlija (2017). O revitalizaciji muzičke drame u Britaniji osamdesetih vidjeti Shellard (2000: 190–192).

u državnim i subvencioniranim regionalnim teatrima počele kopirati metode i resurse komercijalnih putujućih trupa: *RSC* je punio svoje teatre u Stratfordu i Londonu zahvaljujući pokretnim pozornicama, upotrebi digitalnog osvjetljenja a do osamdesetih su nove tehnologije postale toliko uticajne da su se u programima i na plakatima sada obavezno navodila imena i dizajnera zvuka i kompozitora. Promjene su se, naravno, dešavale i u obratnom smjeru: etablirani teatri s klasičnim repertoarom su itekako uticali na svijet mjuzikala, što je posebno evidentno u radu Trevora Nunn, umjetničkog direktora *RSC*-a, koji je u suradnji s dizajnerom Johnom Napierom usmjerio razvoj žanra muzičke drame, a zahvaljujući vlastitim iskustvima i znanju stečenom kroz rad na produkcijama klasičnog repertoara. Do konca sedamdesetih duge turneje stratfordskih produkcija po inozemstvu uz pomoć ogromnih tehničkih kola koja su dozvoljavala da se postignu senzacionalni vizualni efekti su iziskivale da kuće i trupe sve više vremena posvećuju transportu i postavljanju trodimenzionalne scenografije. Tehnički napredak su iskoristile i male trupe koje su, zahvaljujući tehnologiji, sada mogle provesti mjesec ili godine pripremajući predstave bez prevelikih nameta na njihove uobičajeno ograničene budžete.

U osamdesetima raste interes redatelja i za konceptualni teatar, odnosno za istraživanje teatra, produkcijskih tehnika i novih načina postavljanja predstava, što se izuzetno zorno može vidjeti u djelovanju Roberta Wilsona ili pak Petera Brooka, proslavljenog britanskog redatelja koji se krajem 1970., zasićen i razočaran etabliranim teatrima i njihovim restrikcijama koje su proizilazile iz gustih produkcijskih rasporeda i potreba teatarara da postavljaju one predstave koje će dugo živjeti,<sup>90</sup> seli u Pariz gdje osniva Međunarodni centar za teatarska istraživanja (*International Centre for Theatre Research*). O samom Brooku i djelovanju njegovog Centra se može pročitati više u Brownu (2001: 508–511) i Shellardu (2000: 181–182), a ovdje je dovoljno navesti da je prvo djelo koje je nastalo kao rezultat tih istraživanja (pod nazivom *Orghast* iz 1971.) predstavljeno na Shiraz-Persepolis festivalu umjetnosti u Iranu na izmišljenom jeziku *orghast* koji je osmislio Ted Hughes te da je Brook možda i najpoznatiji po svom uprizorenju djela *The Mahabharata*, čija je pariska izvedba krajem 1985. trajala devet sati i na kojoj je Brook radio dugi niz godina. Rad na toj predstavi

90 Što je suštinski bilo motivirano zaradom i instinktom za samoodržanje u periodu krize i smanjenih budžeta za teatar.

je Brook započeo 1982. izvedbom teksta na sanskritu, da bi dijelove predstave premijerno prikazao u kamenolomu blizu Avignona tokom tradicionalnog *Avignonskog* festivala u julu 1985.; kompletna izvedba je potom prikazana krajem iste godine u Parizu a verzija na engleskom dvije godine kasnije, 1987. Upravo je verzija predstave na engleskom bila ona koja je obišla svijet i konačno i snimljena kao filmska verzija. O toj Brookovoj izvedbi se također može saznati više iz pera proslavljenog britanskog kritičara Irvina Wardlea (u Brown, 2001: 510).

Prema Brownu (2001), redatelji koji su šezdesetih i sedamdesetih bili poznati po svojim konceptualnim režijama raznih dramskih tekstova i inovativnim produkcijama klasika u savremenom ozračju, osamdesetih su se počeli više baviti interakcijom s publikom, što se odrazilo i na manipuliranje teatarskim prostorom ili njihovim režiranjem – pojedini svjetski redatelji (poput Ingmara Bergmana, Roberta Wilsona ili Roberta Lepagea) glumište su širili i na dijelove auditorijuma, smještajući glumce između članova publike, ili su od publike zahtijevali da tokom predstave slijede glumce kroz različite dijelove teatra a koristili su i prednosti savremene tehnike i novih medija (poput televizije ili filma). Mnoge teatarske kuće su svoje probne prostorije (koje su sedamdesetih i osamdesetih mahom otvarale kao vid laboratorija za testiranje novih ili nepoznatih tekstova) počele da koriste za postavljanje djela klasične dramske književnosti, što ranije nije bila praksa; na primjer, prethodno spomenuta Goodbody je 1974. na pozornici *The Other Place* u Stratfordu (pomoćna scena RSC-a) postavila savremenu adaptaciju *Hamleta*, obukavši glumački ansambl u modernu odjeću i postavivši scenu toliko blizu auditorijumu da je publika mogla dotaći glumce. Tako iznimno intimna postavka je publici omogućila da vrlo lako spozna sve prijepore u tekstu kroz suptilne glumačke pokrete i intervencije (u pogledu disanja, posture i slično). Nakon izvedbe *Macbetha* 1976. na istoj lokaciji RSC-a u Stratfordu<sup>91</sup> shvatilo se da etablirani teatri trebaju radikalnu reorganizaciju i nove izvore i načine finansiranja.

U drugim sferama teatarske umjetnosti inovacije su, prema Brownu (2001), tekle puno jednostavnije: povećani interes za kvalitete žive izvedbe je potakao nastanak novih teatarara, koji su uglavnom bili manje, nezavisne, kuće bez stabilnih izvora finansiranja i čiji su jedi-

91 Detaljan prikaz izvedbe vidjeti u Shellard (2000: 183–185).



ni resurs bili njihovi glumački ansambli. Osim broja takvih teatarskih kuća zapanjujući je bio i raspon njihovog rada: davale su nove izvedbe starih komada kao i potpuno novih autorskih djela skrojenih prema njihovim specifičnim interesima i mogućnostima, a uporedo su kolektivno stvarale i vlastita djela, s tekstualnim predloškom ili bez njega, pa je ono što se do polovine dvadesetog stoljeća mahom smatralo oblicima i žanrovima popularnog teatra, kao što su bile upotrebe maski, lutkarstva, pantomime, akrobatske ili cirkuske tačke ili pak tačke uličnih plesača, muzičara i stand-up komičara, postajalo dio njihovog standardnog repertoara. Tokom tri sedmice Edinburškog festivala<sup>92</sup> mnoštvo manjih teatarskih kuća se okupljalo na festivalskom “rubnom” programu, te je zbog prirode programa i broja učesnika akcent morao biti stavljen na kvalitetu izvođača.

Tokom osamdesetih je specifični politički teatar posebno u ekspanziji. Tome je doprinio i nagli porast broja netradicionalnih i nekonvencionalnih teatarskih kuća poput spomenutih *Welfare State*, *7:48*, *Red Ladder* i *Triple Action*<sup>93</sup> koji su gostovali diljem Britanije, ali su te trupe pretrpile značajne gubitke uslijed uskraćivanja finansija od Vijeća za umjetnost (*Arts Council*). Godine 1982. je predsjednik Vijeća (*Secretary General*) pitao zašto umjetnici “expect public money to advocate the overthrow, not the particular party in power, but of the whole system of parliamentary democracy?” (u Brown, 2001: 527). Samo je nekoliko kompanija uspjelo preživjeti taj potez Vijeća, ali je naravno interes za politički teatar ostao, što je posebno vidljivo u prevodima publikacija Boala *Theatre of the Oppressed* iz 1979.

92 Edinburški “fringe” festival je 1990. ušao u svoju 44. godišnjicu i tada je 9000 izvođača iz Britanije, ali i s područja Sjeverne Amerike, iz Venecije i Tokija, Mumbase i Južne Afrike učestvovalo na festivalu u tri sedmice njegovog trajanja. Spomenuti festival je skoro bez ikakve finansijske pomoći uspio postaviti preko 500 predstava na 140 pozornica u gradu – o historijatu Fringe festivala se može vidjeti više na njihovoj zvaničnoj stranici. Skoro pa sličan uspjeh je imao i *London Fringe Directory* (Londonski festival malih scena), koji je do juna 1993. uspio obuhvatiti sedamdeset i sedam različitih pozornica (Brown 2001: 519) – o *London Fringe Directory* se može vidjeti više na *Palace Theatre Arts Common* (n.d.). Neke od malih, nezavisnih kuća su aktivne većim dijelom godine, ali ih većina postaje vidljiva tek u periodu ljetnjih festivala, koji često budu i dobar izvor budućih (nefestivalskih) aktivnosti teatarara.

93 Više o *Triple Action* se može naći u tekstu Ruby Cohn (1975.) te u kratkom opisu zbirke materijala o *Triple Action* na web-stranici Instituta za umjetnost i humanističke nauke Univerziteta u Leedsu.



te *Games for Actors and Non-actors* iz 1992. S druge strane, posebna forma političkog teatra se i nakon šezdesetih godina dvadesetog stoljeća uspjela dalje razvijati. Naime, radi se o teatrima koji problematiziraju odnos spram marginaliziranih društvenih zajednica, poput Afroamerikanaca i hispanoameričke populacije u Americi a potom i žena, LGBTQ+ zajednica, indogenih naroda u Americi i svijetu kao i britanskih doseljenih s područja bivših zemalja Commonwealtha te osoba s invaliditetom, pa se do ranih sedamdesetih takvi (politički) teatri sve češće formiraju i glumačke trupe poput prethodno spomenute *Gay Sweatshop* i *Split Britches* u Britaniji doživljavaju svoj procvat, dok su *Temba*, *Talawa* i *Tara Arts* svoj uspon vidjele u osamdesetima, upravo zahvaljujući sve većem fokusiranju *ACGB* (i subvencija lokalnih vlasti) na tzv. “*constituency theatres*”.<sup>94</sup> Sagledavajući svjetski teatar, Brown (2001) tvrdi da su oni teatri koji su se htjeli pozabaviti društvenim i političkim pitanjima u periodu nakon sedamdesetih instinktivno tražili autore čija djela su i riječima i slikom korespondirala njihovim potrebama, rezultat čega je povezivanje mnogih mladih autorica i autora s određenim teatarskim grupama (u ulozi rezidentnih dramatičara), poput Augusta Wilsona i *Black Horizons Theatre* u Pittsburgu 1968., u SAD-u. Brown (2001) posebno naglašava da su djela feministica (kao oblik političke drame) nakon 1970. u porastu pa su do devedesetih komadi amerikanki Beth Henley, Marshe Norman i Wendy Wasserstein te Caryl Churchill i Timberlake Wertenbaker iz Velike Britanije<sup>95</sup> postali standardni repertoar u etabliranim teatrima s obje strane Atlantika. Dodatno je upravo u periodu sedamdesetih i osamdesetih Howard Barker uspio osmisliti političku dramu koja je svojom šokantnom formom i oštrim dijalozima publiku suočavala s različitim društvenim pitanjima. Međutim, samo su oni autori koji su istovremeno djelovali kao dramatičari i redatelji, dakle oni koji su svoje drame ujedno i postavljali na scenu postali prepoznatljivi, poput Alana Ayckbourna (koji je mahom djelovao u Scarboroughu). Činilo se da je bilo neophodno da se dramatičari povežu s određenim redateljem kako bi osigurali da im se tekstovi redovno izvode, a čak su i oni autori koji su se do sedamdesetih već etablirali, poput Toma Stopparda ili Petera Shaffera, ostajali lojalni redateljima s kojima su prethodno surađivali

94 Termin preuzet od Saundersa. Vidjeti Saunders (2015b: 50–56).

95 Iako je Wertenbaker rođena Amerikanka, odrasla je u Sjevernoj Baskiji u Francuskoj a od ranih osamdesetih – tačnije od 1983. – živi i radi u Britaniji.

(npr. Stoppard je često surađivao s Peterom Woodom, a Peter Shaffer s Peterom Hallom). Dešavalo se da su neke drame svoju praiizvedbu dočekale tek kada su njihovi autori pronašli nove kontakte (ekstreman primjer koji Brown navodi jeste Michel Vinaver i njegova drama *Ip-higenie Hotel* koja je napisana 1959., ali je izvedbu doživjela tek 1977. kada se Antoine Vinez odlučio da je režira; cf. Brown 2001: 530). S obzirom na to da je postavljanje predstave postalo veoma kompleksan proces (i u tehničkom i u organizacijskom smislu), originalnost teksta počinje biti sekundarna ili čak tercijarna.

Tokom ere Thatcherizma a po svjedočenju Trusslera (2000) administratori u umjetničkom sektoru su traćili vrijeme na dopise i aplikacije za sponzorstva, pa su svoj jezik nužno prilagodili neoliberalnoj politici – govorili su o investicijama, povratima prihoda, tržištima i nevidljivoj robi za izvoz. Naravno, vodeći državni teatri su uspijevali dobijati prestižna sponzorstva<sup>96</sup>, dok su regionalni, rubni i alternativni teatri sve više gurani u finansijsku neizvjesnost, međutim i etablirani teatri su morali pokazati da vode politiku dobrog domaćina. Vijeće za umjetnost u ovom periodu je konstantno izdavalo izvještaje, poput *Glory of the Garden* (iz 1984.) kojim se javno reklo da se očekuje kultiviranje (administrativne) izvrsnosti nauštrb eksperimentiranja u teatru (Saunders 2015: 39; Saunders 2015b: 66–67)<sup>97</sup> ili poput mnogo obimnijeg Cork izvještaja<sup>98</sup> čije se preporuke ipak nisu implementirale (Saunders 2015: 40–46). Vijeće se našlo u raskoraku između teataru koji su trebali finansijsku potporu i političara koji su dovodili u pi-

96 Prema Saundersu (2015: 40), upravo je Cork izvještaj iz 1989. ukazao na diskrepanciju i negativnu hijerarhizaciju u subvencioniranju: *National Theatre* i *Royal Shakespeare Company* su u 1985./86. budžetskoj godini dobili 47% sveukupnog budžeta, a alternativni i rubni teatri su se zatekli na dnu ljestvice i njihova egzistencija je postala upitna.

97 Između ostalog, izvještaj je sugerirao da se subvencije redistribuiraju tako da se finansijske preusmjere od dominantnog Londona prema ostalim regijama Velike Britanije. Iako suštinski pozitivan prijedlog, on nije predviđao ukupno povećanje budžeta, što je impliciralo da se takva redistribucija imala uraditi nauštrb dotad subvencioniranih teatarskih kuća i kompanija. Dodatno, “profesionalizacija” koja je podrazumijevala (administrativnu) izvrsnost je u potpunosti zanemarivala različite (ideološke) prirode i strukture kolektivističkih i alternativnih trupa, što je dovelo do rasapa određenog broja ženskih trupa. Vidjeti više u Saunders (2015b) i Tomlin (2015b).

98 Prethodno spomenut pod nazivom “Enquiry into the Professional Theatre in England”.

tanje opstanak Vijeća i nužnost subvencioniranja umjetnosti, a vlada je za smanjenje budžeta za umjetnost 1984. krivila javno protivljenje Petera Halla i njegovih istomišljenika potezima vlade. Trussler (2000) tvrdi da se nije moglo oteti utisku da je vlada poduzimala sve kako bi putem centralizirane administracije mogla uspješnije kontrolirati teatar. Autor također navodi da je Philip Hedley, koji je postupno uspio ponovno izgraditi *Theatre Workshop* za *Stratford East*, bio jedan od rijetkih direktora koji se usudio javno napasti politiku vlade i preživjeti napad, dok su sve ostale politički kontroverzne grupe, poput *Joint Stock*, *Foco Novo*, engleskog ogranka 7:48, jedna po jedna postale žrtve sječe (Trussler 2000: 365). *Royal Court* (pod vođstvom Maxa Stafford-Clarka) također se našla u opasnosti (jednom joj je čak predloženo da svoj budžet prebaci na neprijateljski nastrojene okruge Kensington i Chelsea), ali je uspjela preživjeti zahvaljujući nizu dobro proračunatih transfera svojih produkcija u komercijalne teatre *West Enda* (cf. Shellard 2000: 217–223). Prema Trussleru (2000), do kraja ere Thatcherizma *Royal Court* (RC) je s treće pala na šesnaestu poziciju kuća koje su finansirane javnim novcem (365). Stoga su se produkcije u RC-u postupno smanjivale, a Stafford-Clark našao u nemogućnosti da zadrži redovnu glumačku trupu. RSC se uspijevao održati zahvaljujući planiranju svog standardnog ustaljenog repertoara s manjim brojem predstava i po istim cijenama karata, dok je *National* morao izmijeniti politiku tokom ranih osamdesetih.

Najuspješniji redatelj u ovom periodu je, prema Trussleru (2000: 365), bio Richard Eyre,<sup>99</sup> pa je upravo on naslijedio Petera Halla na poziciji umjetničkog direktora *National Theatrea* 1988.<sup>100</sup> RSC se 1982. konačno smjestio u *Barbican Centre* (u Londonu) i svoju sezonu otvorio novim Nunnovim produkcijama dva dijela *Henryja IV*<sup>101</sup>, ali

99 Trussler (2000: 365) Eyreov uspjeh pripisuje produkcijama *Guys and Dolls*, *The Beggar's Opera* i *Schweyk in the Second World War* 1983., dok Eyre tvrdi da je za njegovu kasniju kandidaturu ipak zaslužna produkcija Griffithsove drame *Comedians* polovinom sedamdesetih (cf. Eyre 2024). Kratka biografija Richarda Eyrea se može naći na web-stranici Kraljevskog baleta i opere (Royal Ballet and Opera n.d.); o presudnom momentu koji ga je vremenom i doveo do pozicije direktora *Nationala* se može više pročitati u Eyre 2024.

100 O hronologiji pred dolazak na čelo *Nationala* i efektima upravljanja *Nationalom* u periodu od 1987. do 1997. Eyre je napisao članak za *Guardian* (cf. Eyre 2013).

101 Više o *Barbicanu* i predstavi *Henry IV* u režiji Nunna (u galeriji slika) može se naći na websitetu RSC-a (cf. Royal Shakespeare Company n.d., "The Barbican in London").

je poseban rani uspjeh doživio Nunnovom i John Cairdovom ko-produkcijom djela *Peter Pan*.<sup>102</sup> Adrian Noble je 1982. osigurao svoj redateljski debi u Stratfordu izvedbom *Kralja Leara* koja je na scenu dovela Antonyja Shera i Michaela Gambona u vidu vodviljskog para lude i kralja (time kombinirajući stilske elemente beckettovskog teatra apsurda i bondovskog političkog teatra)<sup>103</sup> te je Noble u konačnici naslijedio Terryja Handsa na poziciji direktora RSC-a početkom devedesetih. Godine 1986. je RSC pribavio novo-staro zdanje, rekonstruirajući prvi memorijalni teatar u dobro osmišljen *Swan*: u prvih nekoliko godina svog postojanja u *Swanu* su postavljene nove izvedbe komada Heywooda, Tourneura, Shirleyja, Bromea, Jonsona, Marlowa i mnogih baroknih autora.<sup>104</sup> Prethodno spomenuti Peter Hall je dvije godine pred kraj osamdesetih osnovao svoju trupu (*Peter Hall Company*) u Haymarketu i za publiku koja je sve više bila pod uticajem novih medija osmislio repertoar koji je kombinirao stare i nove klasike. Publiku je također privlačio zvijezdama poput Dustina Hoffmana koji je bio "povratnik" u teatar upravo zbog Hallove produkcije *The Merchant of Venice* 1989., koja je prvo izvedena u *Phoenix Theatreu* u Londonu (od 1. juna do 23. septembra 1989.) a potom u *46th Street Theatreu* u New Yorku kasnije iste godine.<sup>105</sup>

Komercijalni teatri na *West Endu*, koji su poput *Broadwaya* u New Yorku bili primarno vođeni zaradom, u osamdesetim su svoje aktivnosti zasnivali ne samo na gotovim proizvodima (uglavnom transferima prethodno uspješnih predstava iz *Nationala* ili RSC-a) nego i na unaprijed potpuno rasprodanim predstavama te su one

102 Ovo je bila prva savremena adaptacija Barriejevog djela, koja glavnu ulogu nije dodijelila glumici ili adolescentnim glumcima kako je do tada bio običaj. Time se napravio presedan i ujedno postavio model za buduća uprizorenja *Petera Pana*. Vidjeti više u Dziemianowicz (2023) i Caird (1997).

103 Više o ovoj Nobleovoj produkciji *Kralja Leara* se može naći na zvaničnoj web-stranici teatarske kuće (vidjeti Royal Shakespeare Company n.d., "In focus: Adrian Noble 1982"). Adrian Noble je tokom svog upravljanja RSC-om još jednom, 1993., postavio istu Shakespeareovu dramu (cf. Royal Shakespeare Company n.d., "Adrian Noble 1993 production").

104 Prema Trussleru (2000: 367), *Swan* nije koristio otvorenu shakespeareansku pozornicu nego je zadržao relativno neutralan dizajn.

105 Više o izvedbi u Londonu vidjeti kod Billingtona (1989), a o izvedbi u New Yorku kod Sullivana (1989). Upravo Sullivan ističe da je Hoffman bio taj koji je američku publiku privukao predstavi. Ako je suditi prema ova dva prikaza izvedbi, kritičare se Hoffman nije previše dojmio u ulozi Shylocka.

drame za koje se nije očekivalo da će biti izvanredni hitovi mogle biti postavljene u komercijalnim teatrima isključivo ako su imale niske troškove produkcije, i/ili po mogućnosti bila djela do tada etabliranih dramatičara poput Toma Stopparda, Alana Ayckbourn ili Michaela Frayna. Također su preferirali i monodrame, poput djela Barryja Humphriesa (Trussler 2000: 367). Naime, prema Trussleru (2000: 367–368), komercijalni teatri koji su u velikoj mjeri ovisili i o turističkoj industriji su tokom osamdesetih bili prepušteni na milost i nemilost međunarodnim političkim tokovima ili ekonomskim fluktuacijama te prijetnjama terorističkih napada (IRA-e). Mnogi poduhvati su bili neuspješni, poput onih Jeffreyja Archera<sup>106</sup> koji je u periodu između recesija pokušao oformiti *Playhouse Theatre*, odnosno uspostaviti *Royalty* (kao teatar koji bi ličio *Nationalu*, ali bi nudio predstave za dobrostojeće pripadnike srednje klase). Nešto uspješniji je bio poduhvat Raya Cooneya, dramatičara i redatelja koji je svoju spisateljsku karijeru posvetio farsama. On je 1983. oformio *Theatre of Comedy* kojom je vrlo uspješno upravljao narednih osam godina.<sup>107</sup>

Također dosta uspješne su bile i dvije potpuno nove i radikalno drugačije kompanije, *The English Shakespeare Company*, koju su 1986. oformili Michael Bogdanov i Michael Pennington kao redateljski teatar, te *Renaissance Theatre Company*, koju su 1987. kao kolaborativni dramski teatar oformili tada mladi talentirani glumci David Parfitt i Kenneth Branagh.<sup>108</sup> Obje su kompanije dramskom materijalu Barda pristupale na potpuno nov, tada šokantan način,

106 Prema navođenju Trusslera, J. Archer je najprodavaniji pisac šund romana, propali biznismen i zakleti zagovornik Thatcherine politike. Ono što Trussler ne navodi jeste da je Archer započeo svoju bogatu spisateljsku karijeru upravo kada je doživio financijski fijasko i morao da se (privremeno) povuče iz svoje političke karijere.

107 Detalji njegove karijere se mogu saznati na zvaničnom websiteu Raya Cooneyja (cf. Cooney n. d., "Biography").

108 Branagh je hvaljen kao izniman talent, svojevrtni novi Olivier, ali je bezuspješno tražio zaposlenje nakon što je ranije, u dvadeset i trećoj godini, bio angažiran kao najmlađi Henry V u historiji RSC-a. Razočarani u upliv (Thatcherine) politike u rad teataru (bilo komercijalnih, bilo onih koje je djelimično budžetirala država), Branagh i Parfitt su 1987. osnovali kompaniju koja je dosta uspješno izvodila Shakespeareove drame do 1992., kada se rasformirala (cf. University of Birmingham n.d.).

bez idoliziranja i mitologizacije Shakespearea.<sup>109</sup> Saunders (2017: 107) tvrdi da se uspješnost ove dvije teatarske kuće, kao i *RSC*-a u osamdesetima treba pripisati povećanim nostalgичnim interesima za tradiciju i britansko naslijeđe upravo u periodu Thatcherizma i ekonomskih recesija.<sup>110</sup>

Osamdesetih su u Hammersmithu djelovali Peter James u *Lyricu* i *Riverside Studios* gdje su gostovali Poljak Tadeusz Kantor i Italijan Dario Fo. Holtova (Thelma Holt) je u *Nationalu* bila zaslužna za dovodenje mnogih vodećih svjetskih teatarskih kuća i glumačkih trupa, a u Cardiffu je *Chapter Arts Centre* postao mjesto susreta mnogih stranih trupa. Najhrabriji potez je bio onaj Rose Fenton i Lucy Neal koje su 1981. uspostavile prvi Londonski međunarodni teatarski festival (*LIFT / London International Festival of Theatre*)<sup>111</sup> koji je od tada počeo da djeluje na dvogodišnjoj osnovi i koji je postao najbliži onom što je do tada nudio Edinburški festival. Na festivalskim i malim scenama su tokom osamdesetih davane s jedne strane agitpropovske političke predstava a s druge (postmodernistička) eksperimentiranja i pretjerivanja poput predstava trupe *Cheek by Jowl* koja bi odabrala

---

109 Više o *Renaissance Theatre Company* se može naći na websiteu Univerziteta u Birminghamu, a o *The English Shakespeare Company* i njenim aktivnostima na websiteu Univerziteta u Warwicku te u članku Macd. P. Jacksona (1989). Snimak ciklusa predstava "War of the Roses" koje su Bogdanov i Pennington režirali 1986. i koje su uspješno igrali na svjetskoj turneji do 1989. se može naći na YouTube kanalu. Trussler (2000: 368) također daje zanimljiv, iako kratak prikaz rada kompanija

110 Nije neuobičajeno da se upravo u momentima političko-ekonomskih i drugih društvenih kriza ili sukoba (momentima nestabilnosti i nesigurnosti) javlja pojačan interes za kulturološko naslijeđe ili historijat vlastite države i nacionalnog identiteta, što se posebno jasno može vidjeti u književnosti (poput anglo-saksonske elegijske književnosti ili novih ispisivanja arturijanskih narativa neposredno pred i tokom vladavine Tudora ili romantičkih "otkrivanja" keltskog folklora i usmenih predanja) i u kulturi (kao npr. kroz posmodernistička ironijska preispitivanja kanonskih djela engleske, britanske i svjetske književnosti i kulture u filmskim i televizijskim radovima Monty Pythonovaca i/ili u dramskim tekstovima Stopparda sedamdesetih i osamdesetih). Williamu Shakespeareu se kao kulturološkoj ikoni autori iz raznih polja humanističkih nauka vraćaju još od 1660. (iako se u britanskoj kulturi i umjetnosti do 1980. njegovim djelima pristupalo uglavnom dogmatski i uz naglašen uklon ka univerzalističkom mitu o Bardu).

111 Više o festivalu se može naći na njihovoj zvaničnoj web-stranici (cf. *LIFT* n.d., "About") te u tekstu Claire Armitstead (Armitstead 1996: 152–165).



manje ili više poznat klasik i adaptirala ga na sebi svojstven način.<sup>112</sup> Tendencija ka stilskoj razigranosti i neobuzdanosti u postavljanju kulturnih/kanonskih, ali i novih djela (nastalih improvizacijom kolektiva i procesnim teatrom), pri čemu se nastojala očuvati britanska kultura u doba tiranije neoliberalizma, mogla se primijetiti i u radu trupa poput *Actor's Touring Company* (ATC) i *Théâtre de Complicité* (kasnije samo *Complicité*).<sup>113</sup> Prema Trussleru (2000: 370–371), u ovom periodu se sve više počinju osjećati razlike između rubnih/alternativnih trupa koje nastupaju u malim, ali prestižnim teatrima poput *Almeida* teatra u Highburyju ili *Donmar Warehousea* (nekadašnji studio RSC-a u Covent Gardenu) i onih koje su izvedbe davale u *pubovima* ili privremenim i zamjenskim prostorima, poput pridošlica *Finborough Armsa* u Fulhamu, *The Hen and Chickens* u Highbury Corneru, te *Man in the Moon* u Chelseaju.

Etnički i interkulturalni teatri<sup>114</sup> koji se dosta rubno i sporadično osnivaju krajem šezdesetih te se tokom sedamdesetih vezuju mahom za lokalne zajednice poput one u Brixtonu, a bez značajne podrške Vijeća za umjetnost<sup>115</sup> (npr. *Black Theatre*,<sup>116</sup> radikalnog repertoara, koji se trudio postavljati drame značajne za promociju ravnopravnosti crne zajednice u Britaniji ili njegov začetnik *The Dark and Light Theatre*<sup>117</sup> koji je svojim postojanjem želio pružiti zaposlenje za nebjalačku glumačku populaciju ili južnoafrički *Temba* teatar<sup>118</sup> ili afrokarijski

112 Više o *Cheek by Jowl* se može naći u knjizi Petera Kirwana (2019), tekstu Jane Edwardes (1996: 206–209) te na websiteu trupe (cf. *Cheek by Jowl* n.d., “About”).

113 O aktivnostima trupe se više detalja može saznati iz teksta Michaela Frya (Fry, 2015: 165–188) te na zvaničnom (izuzetno informativnom) websiteu kompanije (cf. Overton, n.d.).

114 Danas se više preferira upotreba skraćenice *BAME* (*Black, Asian and Minority Ethnic*).

115 O nedovoljnoj podršci interkulturalnim teatarskim grupama tokom sedamdesetih vidjeti više u Bull (2017b: 87–89). O narastanju etničkog i interkulturalnog teatra tokom osamdesetih vidjeti u Saunders (2015b: 78–102).

116 *Black Theatre of Brixton* se suštinski smatra začetnikom etničkog teatra u Britaniji s obzirom na to da je *The Dark and Light Theatre* bila trupa sastavljena od teatarskih radnika različitih rasa i kultura. Vidjeti više u Bull (2017b: 86–89).

117 cf. Bull (2017b: 87–88).

118 Bull (2017b: 89–91) daje više informacija o porijeklu, ranim aktivnostima i finansiranju *Temba* teatra. Saunders (2015b: 79–87) se fokusira na rad, uspon i prepreke radu *Tembe* grupe u osamdesetima.



*Talawa* teatar<sup>119</sup> ili *Theatro Technis*,<sup>120</sup> koji je 1957. oformljen kao teatar grčke populacije s Kipra u Camden Townu, ili *Tara Artss*<sup>121</sup> koji je okupljao britansko-azijsku populaciju) osamdesetih su se, kada etničke i interkulturalne teatarske grupe suštinski dobijaju zamajac u Britaniji (prema Bull 2017b: 91), mogli osloniti na rastuću bazu spisatelja afrokaripskog ili azijskog porijekla poput Edgara Whitea, Michaela Abbensettsa, Caryla Phillipsa, Tunde Ikoli, Mustaphe Mature, Farrukha Dhondyja, Barrieja Reckorda, Hanifa Kureishija i Jacqueline Rudet – od kojih su neki sarađivali i s etabliranim državnim teatrima – kao i na mnoge pisce koji su se prvenstveno bavili LGBTQ+ problematikom. Gay teatar se našao u novoj opasnosti jer su osim smanjenih finansijskih potpora bili izloženi i institucionalnoj diskriminaciji, poput Klauze 28 iz 1988. koja je branila lokalnim zajednicama da daju podršku aktivnostima koje su navodno promovirale homoseksualno ponašanje.<sup>122</sup> Poneke LGBTQ+ trupe su na sve navedeno reagirale uvredljivim humorom pa je i to dovelo do ekspanzije tzv. alternativne komedije – trend je započela *Comedy Store*<sup>123</sup> u Dean Streat u Sohou

119 O *Talawa* teatru se više može saznati u tekstu Kenea Igweonua (2015: 237–255) i Saunders (2015b).

120 O historijatu i aktivnostima *Theatro Technisa* se više može naći (jedino) na njihovoj zvaničnoj web-stranici (cf. *Theatro Technis* n.d., “Our Foundation, Purpose and History”).

121 Više detalja o *Tara Arts* se može naći u Bull (2017b: 86), Saunders (2015b: 84–97) i Verma (1996: 57–60).

122 Klauza 28 (Section 28) je, prema Saundersu (2015: 23–26), bila direktni rezultat panike i šovinističke histerije i šire javnosti i konzervativne vlade usmjerene protiv homoseksualne zajednice a zbog širenja epidemije AIDS-a. Saunders (2015: 24) također smatra da je Klauza (indirektno) odrazila i višegodišnju antipatiju Vlade VB prema organizacijama koje su okupljale prosvjetne radnike te lokalnim vijećima laburista jer su se upravo te organizacije i institucije aktivno borile protiv diskriminacije LGBTQ+ zajednice. Klauza 28 je uvedena s namjerom da bi se navodno spriječila tzv. promocija homoseksualnosti i prihvatljivost podučavanja o homoseksualnosti u školama, a zapravo je zrcalila vrlo opasne retrogradne stavove, hipokriziju i moralizatorske manire Thatcherine vlade koja je prividno zagovarala nemiješanje u društvene procese a suštinski je centralizirano vodila državu. Saunders (2015: 26) ističe da je u godini donošenja Klauze 28 (1988.) krivično gonjeno i osuđeno najviše homoseksualaca od polovine dvadesetog stoljeća te da su prosvjetni radnici mogli biti krivično gonjeni i ako su samo spomenuli LGBT teme, što je dovodilo do posebnog opreza i autocenzure i u teatru. Klauza je ukinuta tek početkom novog milenija (2000. u Škotskoj, 2003. u Engleskoj i Walesu).

123 Više o historijatu *Comedy Storea* se može naći na zvaničnoj web-stranici (cf. *Comedy Store* n.d.).

1979., čiji su prvi članovi bili poznati pod kolektivnim nazivom *Comic Strip* a uključivali su Alexeia Saylea, Rika Mayalla, Adriana Edmondsona i druge (cf. Trussler 2000: 371; Saunders 2015b: 70). Oni su pisali, režirali i glumili u seriji jednokratnih postmodernističkih parodija za televiziju. Prvi *Comic Strip* je javno prikazan 1982. na poznatom Channel Four BBC-ja, a postupno dolazi do ekspanzije stand-up komedije kroz nastupe komičara najprije u pubovima i klubovima diljem zemlje – publika je uživala u predstavama koje su postale izniman ventil za radikalani društveni i seksualni komentar, upravo u periodu vladavine konzervativaca. Naravno, patrijarhalni i šovinistički mit da biološke pretpostavke utiču na nedostatak smisla za humor kod žena koji se decenijama perpetuirao<sup>124</sup> uspješno se kroz nastupe stand-up komičarki rastapao i potkopao, a pomogla su djelovanja i kabaretske umjetnice Victorije Wood.

Do kraja osamdesetih je dominacija muškaraca u teatru dosta oslabila<sup>125</sup> pa je i u vodećim kompanijama postalo osjetno prisustvo redateljica poput Susan Todd, Sue Dunderdale, Di Trevis, Deborah Warner, Jenny Topper, Katie Mitchell, Phyllide Lloyd i Garry Hynes, kao i mnogih drugih redateljica i teatarskih radnica koje su svojevrijedno odlučile da sarađuju s alternativnim feminističkim i lezbijskim teatrima. Došlo je i do promjene stava prema glumicama koje više nisu morale (primarno) da brinu o karizmi, seksipilu i vlastitim godinama nego prvenstveno o glumačkom talentu, poput tada nove generacije u koju se mogu svrstati Juliet Stevenson, Harriet Walter, Julia Mackenzie, Miranda Richardson, Frances de la Tour, Patricia Routledge, Brenda Blethyn, Imelda Staunton, Zoe Wannamaker, Tilda Swinton, Maggie Steed, Maureen Lipmann, Imogen Stubbs, Kathryn Hunter, Frances Barber, Julie Walters ili

---

124 O perzistentnosti ovog mita koji se i u novom mileniju uporno pokušava nametnuti i time uticati na karijere komičarki i komediografinja može se vidjeti više u Čirić-Fazlija (2024).

125 Oslanjajući se na radove niza kritičara, poput Michaela Billingtona, Davida Edgara ili Vere Gotlieb, Saunders (2015) sugerira da je kontinuirana promocija i rast broja izvedenih djela dramatičarki, barem u Engleskoj, bio moguć jednim dijelom i zbog zaglušujuće tišine autora izvorne političke drame. Čini se da je dobrim dijelom mandata Thatcherove ranija politička drama, zasnovana na temeljima Brechtovog epskog teatra, odustala od kritiziranja vlasti i ekonomsko-društvenih procesa u koje je konzervativna vlada gurnula britansko društvo osamdesetih. Za detaljniju analizu vidjeti Saunders (2015: 27–30).

Fiona Shaw.<sup>126</sup> Također se povećao i broj spisateljica čija su djela postavljana na teatarske scene diljem Britanije; radi ilustracije i poređenja ovdje navodim imena samo nekih od dramatičarki: Louise Page, Andrea Dunbar, Sarah Daniels, Maureen Duffy, Timberlake Wertenbaker, Winsome Pinnock, Tasha Fairbanks, Anne Devlin, Charlotte Keating i Helen Edmundson.

Međutim, Brown (2001: 532–533) smatra da su, bez obzira na mogući uticaj određenog dramatičara, redatelja ili glumačkog ansambla, najuticajniji u savremenom teatru postali administrativno osoblje, birokrate, producenti i donatori. Iako su te profesije originalno osmišljene da bi pomogle razvoj drame i teatra, one su zapravo prerasle u svojevrzne prepreke koje su zaprijetile rastu i razvoju dramske književnosti i izvedbene umjetnosti. Naime, do 1990. svaki/a član/ica neke teatarske kuće je nužno morao/la postati član/ica neke od profesionalnih asocijacija i organizacija i morao/la je naučiti kako da sebi osigura finansijsku potporu i izvor budžeta za svoje projekte. Asocijacije i vijeća koji obezbjeđuju neophodne izvore finansiranja istovremeno zahtijevaju dugoročno i minuciozno planiranje, a količina papirologije nezasitno raste. Ono što je posebna opasnost takvog vida neoliberalizma u teatru i kulturi je insistiranje finansijera na “izvrsnosti”, što zapravo znači da će novac biti dodijeljen onim projektima koji prate uspostavljene projektne mehanizme i principe, upošljavaju etablirane umjetnike ili se usmjeravaju na prihvatljive standarde, što guši inovativnost i eksperimentiranje na kojem razvoj teatra nužno počiva. Relativna sloboda i prostor za eksperimentiranja i originalnost i dalje ostaju vezani za manje, kratkotrajnije i nezavisne teatre i projekte u odnosu na etablirane i državne pozorišne kuće. Jedinu prednost birokratizacije teatra Brown (2001: 533) vidi u sferama poput izgradnje novih teatarskih prostora (npr. izgradnje nove zgrade za *National* u Londonu) ili uspješne organizacije festivalskih aktivnosti poput Edinburškog festivala ili *LIFT*-a.

---

126 Pokret #MeToo (2017.) je u novom mileniju ipak pokazao da žene u glumačkoj profesiji (i izobrazbi) i dalje trpe različite oblike ugnjetavanja te da je višestoljetni ukorijenjeni rodni i spolni šovinizam i dalje prisutan. Mnoge glumice potenciraju da su predrasude i diskriminacija prema glumicama na osnovu dobne granice također jako prisutni. Vidjeti, na primjer, Gardner (2022).

## NA PRAGU NOVOG MILENIJA: BRITANSKA DRAMA DEVEDESETIH

Početak devedesetih, iako je vladajuća većina i dalje bila torijevska, britanske trupe i teatri ponovno vide povećanje subvencija putem još uvijek jedinstvenog Vijeća za umjetnost (ACGB). Naime, prema Saundersu (2015: 48), u prve tri godine nakon odlaska Margaret Thatcher s vlasti, grantovi su narasli za 20%, iako su pojedini političari, uključujući i tadašnjeg ministra za kulturu Tima Rentona pozivali na ukidanje Vijeća. Međutim, čak i to povećanje nije uspjelo vratiti subvencije na predthatcherovski nivo, a recesija koja je uslijedila nakon Crnog petka 1992., zatim sve veća inflacija koja je uticala na potrošačku moć gledatelja i ranijih ktitora<sup>127</sup> te procesi za devoluciju parlamenta koji su direktno uticali i na devoluciju Vijeća za umjetnost Velike Britanije na tri nezavisna vijeća 1994. doprinijeli su osiromašenju fondova za umjetnost i kulturu te daljnoj ekonomskoj nesigurnosti za djelovanje (nezavisnih) teatarskih kompanija. Direktna konzekvenca tih dešavanja je bila vidljiva u propadanju i eventualnom gašenju ranijih teataru, poput *Foco Novoe*, *Joint Stock* ili *Monstrous Regiment*, te manjem broju formiranja novih trupa, poput *Graeae Theatrae*. Uspostavljanje Državne lutrije UK 1993/1994. iz čijih prihoda su se dijelom finansirala tri novonastala decentralizirana vijeća za umjetnost isprva nije predstavljalo veliku pomoć samim trupama. Naime, iako su prihodi iz lutrije s kojim su vijeća raspolagala bili skoro pa jednaki sumi koju su dodjeljivale vlade, s tendencijom rasta iz godine u godinu, sredstva su isprva mogla biti iskorištena samo za tzv. kapitalne investicije poput renoviranja zgrada, ali ne za tekuće troškove ili troškove turneja i izvedbi predstava (cf. Saundler 2015: 48; Tomlin 2015: 27–28). Ipak, 1996., neposredno pred izmjenu političke većine, vijeća su u pregovorima oko uslova korištenja sredstava iz Državne lutrije uspjela podstaći formiranje specijaliziranih subvencijskih shema za nezavisne kuće poput *Arts for Everyone* / Umjetnost za sve (A4E), *A4E Express*, *Awards for All* / Nagrade za sve te *Regional Arts Lottery Programme* / Program lutrije za umjetnost regija (RALP) kojima su se mogle finansirati “dodatne” aktivnosti trupa, poput dosezanja nove publike, razvoja specifičnih vještina kroz umjetnost, potpore novim djelima, ili dramskim projektima za mlade. Tomlin (2015: 28) ukazuje da je shema *A4E Express*, putem koje su se mogli finansirati projekti do 5000

127 O uticaju recesije i inflacije na smanjenje fondova u ranim devedesetim vidjeti kod Tomlin (2015: 26–27).

funti, najviše uticala na male, nezavisne teatre i trupe te da je u prva dva turnusa kroz navedenu shemu dodijeljen ukupno 21 milion funti, što je rezultiralo “eksplozijom” novih djela i usmjeravanjem novca i kompanija u određene društveno relevantne aktivnosti, poput inkluzivnog teatra (na primjeru subvencioniranja kuća *Mind the Gap*, odnosno *Strathcona Theatre*), interkulturalnog teatra i drame (po primjeru budžetiranja *Tara Arts*) ili teatra za mlade, koji je samo djelimično zamijenio TIE (primjerice podržavanje *Pop Up Theatre* ili *Pegasus Theatre* putem *E4A Expressa*).

U istom periodu su nacionalna vijeća za umjetnost u Engleskoj, Walesu i Škotskoj pokušala odrediti strategije i planove za subvencioniranje teataru i drame, što je neposredno uticalo na kasnije pravce i trendove razvoja nacionalnih drama unutar Kraljevstva. Tako je Vijeće za umjetnost Engleske 1996. proizvelo dokument čije su preporuke usvojene i dalje razvijene u tzv. “Boyden Report” / Boyden izvještaju iz 2000., utičući na englesku dramu u novom mileniju. Prema Tomlin (2015), dokument iz 1996. (“The Policy for Drama of the English Arts Funding System”) naglašavao je važnost potpore novim dramskim djelima, novim izvedbama, inicijativama i djelima mladih, još neetabliranih autora, pri čemu su prepoznali međusobnu povezanost trupa i određenih teataru te poticali razvoj takvih dugoročnih veza. Nadalje, naglasak je stavljen i na inkluzivnost i pristupačnost teatra publici, razvoj novih publika, međunarodnu razmjenu ansambala i autora, povećanu kulturološku raznolikost (teataru, drama, autora i publike) te na teatar za mlade. S druge strane, već 1993. su objavljena dva dokumenta značajna za razvoj umjetnosti i kulture u Škotskoj: “Charter for Arts in Scotland” (Povelja za umjetnost u Škotskoj) te “Corporate Plan” (Akcijski plan) još tada autonomnog Vijeća za umjetnost Škotske (SAC). Oba ta dokumenta su akcent stavila na obrazovanje i pristupačnost (inkluziju) umjetnosti, umjetničku inovativnost, razvoj publike, međunarodne razmjene, razvoj koprodukcijskih partnerstava te veću spremnost na zajedničko korištenje subvencija i grantova. Pritom je vodeća strategija bila usmjerena na uspostavljanje i promociju drame i umjetnosti na keltskom/škotskom, što je 1995. dovelo do uspostavljanja *Fèisean*,<sup>128</sup> krovne or-

128 Prema Tomlin (2015: 30), festival je usmjeren ka mladima s namjerom razvoja njihovih kompetencija i vještina u tradicionalnim škotskim plesovima, pjesmama, drami i muzici. Više o samoj organizaciji i aktivnostima koje i danas nude se može naći na zvaničnom websiteu (*Fèisean nan Gàidheal* n.d.).

ganizacije za subvencioniranje, promociju i razvoj tradicionalne keltske umjetnosti. Do 2001. godine Vijeće za umjetnost Škotske će prioritetno ostati usmjereno na razvoj autohtone kulture i umjetnosti, što je krajem stoljeća rezultiralo subvencioniranjem netom formirane trupe *TOSG*. Do početka novog milenija Škotska dobija i Nacionalni teatar čije su formiranje inicirali dramatičari i umjetnici po neustaljenom modelu: umjesto teatarske kuće, sa zasebnom zgradom, upravljačkom strukturom i ansamblom, Nacionalni teatar Škotske je kulturna institucija koju direktno finansira Ministarstvo umjetnosti i kulture i koja daje predstave škotskih autora diljem zemlje.<sup>129</sup>

U Walesu, čije je Vijeće (poput onog u Škotskoj) također opredijeljeno i usmjereno na razvoj i promociju autohtonog jezika i kulture, procesi devolucije su doveli do nužnog restrukturiranja postojećih regionalnih umjetničkih asocijacija u jedinstveno Vijeće za umjetnost Walesa (*Arts Council of Wales / Cyngor Celfyddydau Cymru*) a recesija i inflacija do smanjenja subvencija, iz kojeg razloga nije bilo značajnijih pomaka sve do 1998. Te godine je ACW uradio reviziju programa subvencioniranja, posebno se fokusirajući na TIE i novu dramu. Preporuke i predložene mjere te konzekventno djelovanje Vijeća u 1999. su izazvali burne reakcije teatarsko-umjetničke zajednice, političara i šire javnosti budući da je Vijeće, između ostalog, namjeravalo obezbijediti subvencioniranje samo 5 (od nekadašnjih osam TIE) kompanija koje su se fokusirale na teatar za mlade, pri čemu su *Gwent Theatru* i *Theatru Powys*, TIE kućama s dugogodišnjim historijatom i iskustvom bila ukinuta finansiranja. Da bi stišali buru, Vijeće se vratilo na trogodišnje subvencijske ugovore (koji su isticali 2000.) sa svih osam kuća. Također se problematičnim smatrala njihova odluka da od tri do tada subvencionirane kompanije koje su se fokusirale na novu dramu (na engleskom te na velškom) – *Dalier Sylw*, *Made in Wales*, *Sherman Theatre Company* – subvencioniraju samo jednu koja bi bila novi bilingvalni centar i koja bi producirala dramska djela i izvedbe na oba jezika. Najveći gubitnik u svemu je ipak bila trupa *Brith Gof* kojoj su sredstva trebala biti ukinuta. Nakon revizije poslovanja Vijeća 2000. koju je naručila Skup-

129 Nacionalni teatar Škotske je tek 2017. dobio prvu stalnu zgradu (Rockvilla) koja svoju adresu ima u Glasgowu, ali i dalje operira diljem zemlje i ima jednaku intenciju da ravnomjerno predstavlja sve dramatičare i trupe diljem zemlje. Vidjeti više na zvaničnoj web-stranici (National Theatre of Scotland n.d.).



ština Walesa, u 2002. Vijeće je restrukturirano i dobilo je povećanje budžeta od 23%.<sup>130</sup>

Nakon smjene političke većine u 1997. britanskim teatrima i drami je dodijeljeno više novca, što je uzročno-posljedično uticalo i na proliferaciju novih trupa i novih djela. Prema Middeke, Schniereru i Sierzu (Middeke et al. 2011) te prema Liz Tomlin (2015), u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća, novom “zlatnom dobu”, britanska drama i teatar se razvijaju u nekoliko pravaca i trendova. Iako je trend *In-Yer-Face* teatra bio relativno kratkog daha, autori poput Sarah Kane i Marka Ravenhilla su provocirali i šokirali i kritičare i širu javnost djelima koja su (indirektno) kritizirala stanje u društvu i neumitno promijenili savremenu dramu. S druge strane, strategije političkih većina koje su se djelimično odrazile na politike nacionalnih vijeća za umjetnost su uticale na rast i razvoj kompanija i drame u čijem su fokusu bili mladi i veća inkluzivnost svih slojeva društva, posebno njegovih marginaliziranih i obespravljenih članova te onih u nepovoljnom položaju, kao na primjer (mladih) beskućnika, maloljetnika na rubu delinkvencije, onih s ovisničkim sklonostima i nešto kasnije (djece) azilantata. Stoga je jedan od dominantnih pravaca ovog perioda rast i razvoj trupa primijenjenog teatra i drame, koje su (bile) zasnovane na teorijama i praksama forum teatra Augusta Boala, poput *Stepping Out* i *Cardboard Citizens* trupa. Usko vezano za rast primijenjenog teatra i Boalovog teatra potlačenih je i porast dokumentarističkog teatra u formama doku-drame te verbatim teatra, kao u radu *Red Room Theatrea* (koji je osnovan 1995.) i tekstovima Kay Adshead i Timberlake Wertenbaker.<sup>131</sup> Politika inkluzivnosti se očitovala i na razvoju kompanija koje su se opredijelile na rad s publikom s invaliditetima, kao na primjerima trupa *Mind the Gap*,<sup>132</sup> *Graeae*, ili *Theatr Ffynnon*, te na daljnji razvoj i prosperitet interkulturalnih trupa i drame, poput *Nitro Theatrea*,<sup>133</sup>

130 S obzirom na to da se ova monografija bavi britanskim teatrom do kraja dvadesetog stoljeća, ovaj pregled ne ulazi u daljnji rad ACW-a. Više o djelovanju Vijeća za umjetnost Walesa (ACW) u novom mileniju se može vidjeti u Tomlin (2015: 40–43).

131 Najrecentniji modus razvoja doku-drame je vidljiv iz rada trupe *Recorded Delivery* i autorice Alecky Blythe, o čemu se više može saznati u Čirić-Fazlija (2024b).

132 Vidjeti više u Calvert (2015: 127–153).

133 Nastala iz zasada *Black Theatre Co-operative* 1999., cf. Tomlin 2015.



*Eclipse Theatre*,<sup>134</sup> *Tara Arts*, *Tamasha Theatre* i *Kali Theatre*,<sup>135</sup> te djela etabliranih i novih autora poput Mustaphe Mature, Roya Williamsa i Tanike Gupte. U prvom planu mnogih linija britanskog teatra/drame devedesetih nisu više bile čisto klasne, socijalno-političke i geopolitičke teme nego suštinski politike identiteta i intimna, subjektivna migracijska, multi- i interkulturalna iskustva. Dok čista feministička drama gubi na poletu u periodu nakon drugog vala feminizma, pitanja usko vezana za problematiku rodne neravnopravnosti se sada više tematiziraju kroz interkulturalne teatarske prakse i teatar mladih, a propitivanja rodnih identiteta i seksualnosti stvaraju nove trendove u LGBTQ+ teatru. Nadalje, pod uticajem postmodernističkih književno-kulturoloških i Lehmannovih postdramskih teorija i praksi, teatar devedesetih vidi i povećan broj primjera eksperimentiranja s formom i strukturom komada kao i propitivanja granica i metateatarskih odnosa u drami te sve veći upliv procesnog i fizičkog teatra. Ipak, Middeke i koautori (Middeke et al. 2011: 8) ističu da savremena drama oscilira između “the aesthetic extremes of political drama and experimental self-reflexivity” i dodaju da je

New writing has ... maintained a middle ground between such selfreflexive movements of drama in the twentieth and twenty-first century as the Theatre of the Absurd, Metadrama, or Postdramatic Theatre and the more overtly political intentions of Epic Theatre while creatively adopting issues and techniques from both directions.

... While the vast majority of contemporary British plays strongly resist closure, they still employ teleological plotlines, which set out to untangle their twisted strands. (8; 12)

Prema Brownu (2001.), nije jednostavno odrediti šta je to suštinski novo što je period nakon sedamdesetih donio svjetskom (pa i britanskom) teatru: većina novih trendova su zapravo zasadi starijih konvencija, kao na primjer megamjuzikli ili nove produkcije klasičnih, kanonskih djela. I samo insistiranje na poboljšanim kvalitetima izvedbe je opet u prvi plan dovelo talente i vještine glumaca (što je oduvi-

134 Više o *Eclipse Theatreu* u Tomlin (2015: 84–86).

135 Detalji o trupama *Tamashi* i *Kali* se mogu pronaći u Tomlin (2015: 88–90).

jek bio fokus manjih, nezavisnih teatar), a izvedbena (improvizacijska) umjetnost i umjetničke predstave koje nisu nužno zasnovane na dramskom tekstu nego ih glumci sami razvijaju, posuđujući elemente plesa, akrobacija, muzike i slično, zapravo su moderno zaposjedanje i preuzimanje tradicija i aspekata ranijih nižih formi poput kabarea, vodvilja, varijetea (*music hall*) ili izvedbi putujućih trupa. Ono što je, prema Brownu (2001: 534–535), možda najinovativnije je opća tendencija amalgamacije starog s novim, neskladnih elemenata, različitih medija i diskursa (elektronske reprodukcije s filmom, televizijom, plesom, muzikom, književnošću, slikarstvom, vajarstvom, sportom, novinskom reportažom i slično) i nužna interkulturalna multikompetencija u teatru pri kraju dvadesetog stoljeća. Sposobnost da se prevaziđu poteškoće zbog upotrebe različitih jezika i kulturoloških praksi, da se upotrijebe najjednostavnija ili najkompleksnija sredstva komunikacije s dramskom/teatarskom publikom te inkluzivnost i diverzitet u teatru je ono što je zaista istinsko naslijeđe drame s kraja dvadesetog stoljeća (Brown 1995: 534–535).

S druge strane, Shellard u svojoj knjizi *British Theatre Since the War* (1999<sup>1</sup>, 2000<sup>2</sup>) smatra da britanskom dramskom književnošću u periodu od sedamdesetih posebno dominiraju autori poput Harolda Pintera (sa svojim tekstovima poput *Mountain Language* iz 1991.), Caryl Churchill, koja na vrlo interesantan način propituje historiju i druge velike narative, rodne stereotipe i seksualne uloge u tekstovima *Light Shining in Buckinghamshire* i *Vinegar Tom* iz 1976., *Cloud Nine* iz 1979., *Top Girls* iz 1982. te *Serious Money* iz 1987., potom autori koji se vezuju za političku dramu kao što su Edgar, Hare, Brenton, i napose Edward Bond (posebno interesantni su njegovi kasniji tekstovi), te metadramski tekstovi poput tekstova Griffithsa ili Stopparda, i naročito kontroverzni *In-Yer-Face* teatar (kroz djela Ravenhilla i Kaneove s kraja devedesetih), a da posebnu ekspanziju doživljava naglašeno politički teatar koji se može podijeliti na nekoliko potkategorija. Izdvaja se avangardni teatar koji kolektivno stvara tekstove poput prethodno spomenute *Lay-By* iz 1971.; potom agit-prop drama očita na primjeru djelovanja McGratha i trupe 7:84; potom LGBTQ+ teatar pod okriljem *Gay Sweatshop*; nadalje je tu i feministički teatar, vidljiv kroz djelovanja Churchillove, Sharman Macdonald i Pam Gems a potom i interkulturalna drama (bilo da se radi o azijskobritanskom, afrokarip-

skom, afričko-britanskom, ili nekom drugom rasnom i kulturološkom amalgamu) poput djelovanja *Tara Arts Group* (vidjeti Shellard, 2000: 157; 189–190). Naravno, Shank u prvom (autorskom) poglavlju svoje uredničke knjige *Contemporary British Theatre* iz 1996. (1994.<sup>1</sup>) jasno podcrtava da i u Britaniji (kao uostalom i ostatku svijeta) postoji dominantna “službena” kultura a da uporedo s njom postoje i žive i druge kulture. Isto tako (kao što je očito i iz tekstova Browna, Trusslera, Tomlin te nešto manje kod Shellarda i Middeke et al.) dominantna kultura u Velikoj Britaniji je pod hegemonijom Engleza, koji su “middle-class, white, hold traditional English values and ... reside in the Home Counties near London” (Shank 1996: 3), a neslužbene kulture sačinjavaju ljudi koji nisu dio establišmenta pa ih se može razlikovati, kako to Shank kaže, na osnovu geografskog ili etničkog kriterija. Stoga se mora paziti da se ne bude isključiv a pod dojmom diskursa službene kulture. Dodatno se treba znati da upravo zbog svog neoslanjanja na verbalno odnosno na dramski tekst u velškoj izvedbenoj umjetnosti te upornih političkih zatiranja neengleskih teatarara i drame do Blairovog projekta *Cool Britannia* polovinom devedesetih<sup>136</sup> ni ne postoji tradicija dramske književnosti Walesa, niti tradicije socrealističke ili naturalističke drame a ni teatarskih kuća u kojima trupe mogu nastupati nego su izvođači poput trupe *Brith Gof* preferirali da djeluju u javnom, zajedničkom prostoru poput katedrala, pijaca i napuštenih fabričkih hala (cf. Shank, 1996: 5).

Naposljetku se moramo složiti s Brownom (2001) koji tvrdi da su dominantni elementi savremenog britanskog (i svjetskog) teatra do kraja dvadesetog stoljeća postali izvedba, što podrazumijeva da su glavna festivalska atrakcija primarno postali redatelji i teatarski ansambli, a tek povremeno glumačke zvijezde. Ovi se vrlo često odlučuju na postavljanje starih, kanonskih tekstova, ili tekstova koji se tokom proba razviju kroz procesni teatar, odnosno tekstova koje redatelj razvije u saradnji s autorom kojeg odabere za vlastiti projekt. Dramski tekstovi novih autora ili čak i tekstovi etabliranih autora postaju tek početni materijal koji se iščitava, raščlanjuje i obrađuje a onda se autorima sugeriraju izmjene da bi se postigla ona produkcija koja više leži režiseru ili glumcima. Dramatičari više nemaju tu ekskluzivnost da rade sami i da stvaraju potpun i konačan “proizvod” / svoj dramski tekst bez bilo

136 O samom projektu kao i političkom potiranju nedominantnih kultura u Britaniji vidjeti u Tomlin (2015).

čijih intervencija ili “pomoći”. Prednost dramatičara s kraja dvadesetog stoljeća nad ostalim teatarskim profesijama jest njihova prijemčivost i prilagodljivost: Trevor Griffiths je dobar dio dramatičarske karijere posvetio radu na televiziji (kao dio njegove ideološki markirane strategije za dosezanjem većeg broja publike iz nižih slojeva društva putem “medija za mase”<sup>137</sup>); David Hare radi i na televiziji i na filmu i u teatru, što se očituje i u intermedijalnosti i savremenoj tematici njegovih dramskih tekstova, baš kao i Tom Stoppard čiji su tekstovi zbog svoje raskošne tematike i posuđivanja tema iz raznih naučnih i nenaučnih polja i diskursa postali prepoznatljivi kao svojevrсни postmoderni intelektualni pastiši i akrobacije.

---

137 Više o tzv. konceptu “strategic penetration” kod Griffithsa vidjeti u Itzin (1980<sup>1</sup>; 1982<sup>2</sup>); Quigley (1981); Bull (1984); Garner (1999); Patterson (2003) i Jones (2008).

## POSTMODERN(ISTIČK)A EKSPERIMENTIRANJA U BRITANSKOJ DRAMU

I dući tragom teoretičara, kritičara i historičara dramskog žanra i teatra koji tvrde da su u britanskoj dramu i teatru krajem dvadesetog stoljeća vidljivi uplivi postmodernističkih teorija i književno-kulturoloških praksi na formu, strukturu i topos komada te na propitivanje granica i dramske književnosti i teatra, najčešće putem revalorizacije metadramskih i metateatarskih odnosa, ovo se poglavlje usredotočuje na vidove takvih eksperimentiranja u odabranim tekstovima Alana Ayckbourn, Caryl Churchill, Trevora Griffithsa, Liz Lochhead, Christine Reid i Toma Stopparda. Primarni je cilj sagledati otvorenu strukturu i zaigranu formu komada, njihovu hibridnost, intertekstualnost i citatnost te pokušaje preispisivanja historije s ironične distance; no prije toga se poglavlje (pregledno) bavi postmodernizmom u dramu / dramom u postmodernizmu, te osobenostima i elementima postmodern(ističk)e drame.<sup>138</sup>

### DRAMA U POSTMODERNIZMU I POSTMODERN(ISTIČK)A DRAMA

U svom pregledu savremene američke drame, *Modern American Drama, 1945–2000*, objavljenom 2000. godine, američki teoretičar C.W.E. Bigsby se osvrće na odnos kritike prema dramskom žanru i primjećuje da su ga književni kritičari i teoretičari poprilično zanemarili, te da je, uz poneke rijetke izuzetke, primjetno ignoriranje teatra kao da se novije drame niti pišu, niti insceniraju. Kako on kaže, “[t]here is no single history of its development, no truly comprehensive analysis

138 Kritičko-teoretski segment ovog poglavlja se oslanja na moje doktoralno istraživanje; vidjeti Čirić-Fazlija (2013).

of its achievement. In the standard histories of American literature it is accorded at best a marginal position.” (Biggsby 2000: 1). Pet godina kasnije isto zaključuje i Kerstin Schmidt, autorica za naše razmatranje postmodern(istič)ke drame izuzetno relevantnog djela *The Theatre of Transformation: Postmodernism in American Drama*. Schmidtova tvrdi da je marginalizacija (američke) drame primjetna ne samo u akademskom okružju, nego i u periodici,<sup>139</sup> kao i širem kulturološkom miljeu, što naravno začuđuje kada se uzmu u obzir količina i brojnost studija na temu postmodernizma, to jest postmodernog romana.<sup>140</sup> Većini navedenih autora Schmidtova s pravom zamjera površnost njihovih analiza, nedostatak kritičkog i/ili teorijskog okvira, kao i njihovu naglašenu usmjerenost na izvedbu, restriktivno terminološko određenje, a u pojedinim slučajevima čak i potpuno odsustvo bilo kakvog diskursa na temu postmodernizma, tj. postmoderne/ističke drame i teatra, o čemu će još biti riječ. I Kerstin Schmidt (u *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*, 2005.), Anette J. Saddik (u *Contemporary American Drama*, 2007.) i Daniel K. Jernigan (u uredničkom djelu *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, 2008.) tvrde isto što i Biggsby i Stephen Watt<sup>141</sup>: drama je u novijem periodu, dakle od druge polovine dvadesetog stoljeća, a posebno od 1970-ih, marginalizirana i u općoj publicistici, i u stručnim i akademskim radovima, a pogotovo u onim radovima koji diskutiraju o ‘postmodernom stanju’. Takav je položaj drame u postmodernizmu posebno intrigantan kada se ima u vidu da je Linda Hutcheon u *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) istakla da, iako je “In most of the critical work on postmodernism, ... narrative – be it in literature, history, or theory – ... the major focus of attention” (5),

139 Kao dokaz za ovu svoju tvrdnju Schmidtova uzima riječi Susan Harris Smith koja je primijetila da u periodu od 1954. do 1989. u *PMLA*, časopisu američke Asocijacije za moderne jezike, nije objavljen niti jedan članak koji tematizira američku dramu.

140 O pregledu razne relevantne referentne građe koju Schmidtova i drugi kritičari i teoretičari sagledavaju vidjeti više u Čirić-Fazlija (2013).

141 U samom uvodu svog djela *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage* objavljenog 1998., dok razmatra o “problematici fraze” – što je ujedno i naslov tog poglavlja – Watt (1998) kaže: “[E]ven though the phrase postmodern drama appears routinely in textbooks to distinguish, say the work of Robert Wilson or Richard Foreman – or, as we shall see, the plays of Samuel Beckett and Sam Shepard – from that of Arthur Miller or Tennessee Williams, drama is not always welcome (or safe) in contemporary theoretical discourse.” (3).

ipak “This does not mean that postmodernism is limited to this one form in actual aesthetic practice (see Mazzaro 1980 and Altieri 1984 for poetry; Schmid 1986 for drama; ...).” (38; naglašavanje IČF). Autor-ski rad Herte Schmid “Postmodernism in Russian Drama, Vampilov, Amalrik, Aksënov” je jedini tekst na temu drame (od ukupno dvanaest radova sadržanih u prostoru od 270 stranica) objavljen u zborniku radova *Approaching Postmodernism* urednika Fokkema i Bertensa, tj. u zborniku sa simpozija o postmodernizmu koji je 1984. održan pri Univerzitetu u Utrehtu (cf. Fokkema i Bertens 1986: 157–184).<sup>142</sup> U kritičkoj literaturi s jedne strane nailazimo na znatan broj uradaka koji u potpunosti zanemaruju postmodernu dramu; s druge strane se nalaze svi oni tekstovi koji se upuštaju u datu problematiku, ali na vrlo površan način tj. bez bitnog teorijskog fundamenta, pri čemu je dobar dio takvih diskursa usmjeren na izvedbu, avangardu, improvizaciju i eksperimentalne oblike teatra, zanemarujući dramski tekst odnosno dramsku književnost. Treću skupinu tekstova čine oni koji svoj teorijski okvir pozicioniraju unutar postmodernih književnih teorija i koji nastoje obuhvatiti ne samo eksperimentalnu tj. avangardnu dramu i izvedbu, nego i konvencionalnije komade, ali se u analitičkom dijelu fokusiraju samo na pojedine osobine postmoderne drame, poput interkulturalizma ili autoreferencijalnosti. O (postmodernom) teatru i drami se, dakle, ipak govori, ali su problematični i kvantitet i kvalitet takvih diskursa.

Odgovor na pitanje zašto se o dramskom žanru (u postmodernizmu) tako sporadično i nepotpuno piše su pokušali dati Watt (1998), Auslander, Bigsby (2000), Schmidt (2005) te Daniel Jernigan (2008). Bigsby (2000: 11–12), na primjer, smatra da je moguće da se radi o bojazni teoretičara koji su ustuknuli pred pluralizmom čitanja drame i teatra koji je inherentan ovom književno-scenskom žanru, ili da je razlog u kompleksnosti žanra koji podrazumijeva učešće velikog broja umjetnika u transponiranju dramskog teksta na teatarsku scenu zbog čega se u fokus čestih rasprava stavlja pitanje autorskih prava i ‘vlasništvo’ – možemo dodati da je potonje posebno naglašeno u savremenom teatru i postmodern(istič)oj drami koji/a i zastupa ‘otvorenu’ strukturu i razne (savremene) modele inscenacije čak i ‘klasičnih’ tekstova. Schmidt (2005: 10–11) sugerira da je razlog za zanemarivanje i nesistematičan pristup u specifičnoj vezi književnog/tekstualnog i scenskog/

142 O Schmidinom tekstu se više može saznati u Čirić-Fazlija (2013).



izvedbenog aspekta koja ‘komplicira pitanje autorstva’ kao i u dualnosti ‘lik/glumac’ a koji su sadržani u svakoj pojedinačnoj dramskoj izvedbi, a Watt (1998) razloge vidi u nekompetentnosti ‘čitatelja’<sup>143</sup>. Auslander (2004: 97) sugerira da je problem u “instability of both terms, neither of which has a single, universally agreed upon meaning”, dok Jernigan (2008: 3–6) zagovara stajalište da je problem nastao zbog činjenice da su se tehnike ‘očučavanja’, koje nalazimo u postmodernim narativnim i poetskim tekstovima, u drami i teatru koristile znatno prije nego što se postmoderna izborila za svoje mjesto zasebne književne i kulturne kategorije pa su do ‘pojave’ postmodernizma ove tehnike već postale rutinske za teatar.<sup>144</sup> Vrlo sličnog stava je i Dževad Karahasan (2004: 24–25) koji radije odabire termin “manirizam” da bi naglasio da se elementi, postupci i osobine postmodern(ističk)e drame mogu naći u dramskim djelima nastalim davno prije postmoderne epohe.

U svojoj knjizi *Lingvistička stilistika*<sup>145</sup> Marina Katnić-Bakaršić posebnu pažnju posvećuje “podstilu drame” (1999: 54–58) i, iako se u tom segmentu ne osvrće na postmodernu dramu, kasnije se, u segmentu na temu “intertekstualnost[i], metatekst[a], autoreferencijalnost[i]”<sup>146</sup> (1999: 104–109), poziva na primjere iz dramskog žanra da bi pojasnila tē, dominantno postmodernističke stileme. Isto tako se u svom članku “Postmoderna i preokret u stilistici” (Katnić-Bakaršić 1998: 30–33), prilikom pojašnjavanja postupka ‘preregistracije’, uz primjere iz romana Borgesa i D. Lodgea služi i primjerima iz drame Davida Newbyja *Love and Other Media*, čime zapravo pokazuje pravac kojim će krenuti u svojoj narednoj knjizi a koja za ovo poglavlje ima poseban značaj. *Stilistika dramskog diskursa* je za svakoga ko se bavi postmodern(ističkom) dramom iznimno relevantno štivo i u njoj, između ostalog, Katnić-Bakaršić (2003) skreće pažnju čitatelja na tzv. ludički dijalog “čija je primarna funkcija igra” (155), na “interkulturalnu

143 U ovom slučaju se riječ ‘čitatelj’ odnosi ne samo na stvarne čitatelje, niti samo na laičku teatarsku publiku, nego zapravo na razne informirane i stručne ‘čitatelje’, dakle dramske kritičare, historičare i teoretičare.

144 U kritičko-teorijskoj literaturi na temu dramskog roda i teatarske umjetnosti se često ukazuje na problematiku neupitne terminološke primjene postmodernizma na tekstove ovog roda, za razliku od narativne i lirske književnosti. O tome, na primjer, vidjeti kod Car-Miheć (1999) i Car-Miheć (2000).

145 Knjiga je najprije objavljena u elektronskoj verziji 1999. a potom u prerađenom izdanju i kao udžbenik *Stilistika*, 2001.

146 Istovremeno i naziv potpoglavlja.

teatarsku praksu” (191–195), “intertekstualnost i autoreferencijalnost dramskog diskursa” (204–213) te izravno kaže sljedeće:

U postmodernoj drami mogu se pronaći postupci karakteristični za postmodernu u cjelini: intertekstualnost, intermedijalnost, citatnost, autoreferencijalnost. Metafiktionalnost postaje ključni postupak nekih drama, a za stilističku je interpretaciju bitna jer nerijetko postaje i njihova stilska dominantna. Biti tako kaže da, uz prozu, i teatar 20. stoljeća “podjednako uspješno demonstrira metafizičku strategiju” (Biti 1997: 220). Dramski pisac ne može ostati imun na činjenicu da živi i stvara u svijetu u kojem bi se, po Derridaovim riječima, oko svakog iskaza mogli staviti navodnici kao znak da je i to citat. (Katnić-Bakaršić 2003: 204)

U tekstu je posebno znakovito korištenje termina “postmoderna drama” i “teatarska praksa” te uzimanje za primjer djela dramatičara s bivšeg jugoslovenskog i svjetskog prostora, poput komada Almira Imširevića *Kad bi ovo bila predstava ... Balkanski đavo Sram*, drame Dževada Karahasana *Kralju ipak ne sviđa se gluma*, tekstova Miroslava Krleže, Mire Gavrana i Ive Brešana, odnosno drama Shakespearea, Ionescoa, Becketta, Čehova, Harea i mnogih drugih, koji su uglavnom etablirani autori i čiji su komadi svoje mjesto odavno našli i u raznim antologijama dramskih tekstova. Dakle, Katnić-Bakaršić (2003) uopće ne dovodi u pitanje postojanje postmoderne drame i postmodernog teatra s njima pripadajućim (stilističkim) osobinama i tehnikama, niti ih svodi isključivo pod razne izvedbe, performanse, instalacije, odnosno ‘happeninge’, a gore navedeni citat čak vrlo precizno i jasno upućuje na neke od distinktivnih osobina, elemenata i tehnika postmoderne drame.

## **OSOBE I ELEMENTI POSTMODERN(ISTIČK)E DRAME**

Iako teoretičari navedeni u prethodnom dijelu poglavlja polemiziraju koristeći raznorodne pristupe, različite uglove gledišta i prilaze tom diskursu s raznim intencijama, skoro svi ukazuju na sličan, ako ne i isti, niz osobina koje postmoderna drama/teatar pokazuje. Od raznih (regionalnih) teoretičara i kritičara koji su se bavili postmodernom, Zdenko Lešić je možda najprecizniji kada govori o bitnim

karakteristikama postmodernističkih tekstova, neovisno o žanru pod koji se svode. U članku pod naslovom “Osnovna obilježja postmoderne književnosti” (Lešić, 2005: 5–16), nakon preliminarnih pojašnjenja samog termina i filozofskih tj. književno-teorijskih postulata epohe postmodernizma, njegovih sličnosti i razlika sa modernizmom, i (su) odnosa prema njemu, te naizgled nasumičnog navođenja glavnih idejnih i teorijskih predstavnika postmodernizma, Lešić (2005: 9) navodi da “[i]z tih generalnih stavova postmodernizma proizlaze osnovne karakteristične crte postmodernističke književnosti: nestanak realnog, autoreferencijalnost, hibridnost i intertekstualnost”. Pod nestanak realnog Lešić podvodi i izraziti “semiološki skepticizam” (2005:10), a kao načine da se izbore s nestankom realnog teoretičar tvrdi da romansijeri (postmoderne) koriste ili postupak fragmentacije, ili su “u prvi plan doveli samu strukturnu osnovicu romana, sam njegov proseed, uvjereni da je ‘stvarnost’ zapravo jezik kojim se o njoj govori” (Lešić 2005: 10), što suštinski predstavlja referiranje na metafikciju. Lešić (2005) također tvrdi da su se, u želji da se obračunaju s romanom i konvencijama realizma koje više nije bilo moguće koristiti budući da je “nestanak realnog” karakteristika književnosti u postmodernizmu, romansijeri počeli iznova vraćati historiji i to na ironičan način. Dakle, još dvije dodatne osobine postmodernih tekstova, uz već prethodno navedeni nestanak realnog, skepticizam, sklonost postupcima fragmentacije i stvaranja metafikcije, jesu njihova ironija i tendencija “povrat[ka] k historiji” (Lešić 2005: 10), u čemu prepoznajemo Hutcheonovsku “historiografsku metafikciju”, o čemu će više govora biti u odgovarajućim potpoglavljima ove knjige. Autoreferencijalnost postmoderne književnosti Lešić dodatno pojašnjava tendencijom stvaranja metafiksijskih tekstova, odnosno fabulacijom (što je drugi naziv za metafikciju koji je predložio Robert Scholes<sup>147</sup>), a hibridnost razlaže na različite pojavne oblike: termin obuhvata ne samo spajanje različitih žanrovskih elemenata (koje je dakako postojalo i ranije, iako ne tako samosvjesno i često upotrijebljeno kao u postmodernizmu), nego i često brisanje granica između “fikcije i historije, između simulacije i stvarnosti, između sna i jave” (Lešić 2005: 12), kao i između tekstova “visoke” i “niske” književnosti, prilikom čega dolazi do, kako to Lešić formulira, “ukidanj[a] tradicionalne distinkcije između ‘elitne’ i ‘masovne’ kulture” (2005: 13). Konačno, posljednja karakteristika koju Le-

147 cf. Lešić (2005: 10).

šić (2005: 14) posebno ističe, intertekstualnost, ukazuje na sklonost “citatima, reminiscencijama i aluzijama”, pastišu i parodiji kao oblicima “odavanj[a] počasti (*hommage*), kao polemičk[e] adaptacij[e]” ili da bi “ironizira[li] druge, tako što njihove riječi stavlja u takav kontekst u kojem se otkriva njihova ispražnjenost”.

Moramo se složiti s Marinom Katnić-Bakaršić (2003) koja tvrdi da postmodernu dramu karakterizira čitav niz tipično postmodernističkih tehnika i osobina, između kojih su najčešće “intertekstualnost, intermedijalnost, citatnost, autoreferencijalnost”, s tendencijom “metafiktionalnosti” kao “stilske dominante” (204). Autorica naravno spominje i interkulturalnu praksu koja se služi instancama stranog jezika u govorima likova koje predstavljaju Drugog ne samo radi “govorne karakterizacije likova”, nego da bi se izrazio “stav prema interkulturalnosti kao autorskoj orijentaciji” jer je takva praksa “izraziti ideološki markiranost” (Katnić-Bakaršić 2003: 193). Osim toga, česti su primjeri i “cross-borderinga” / pomicanja “granica između teorije tj. znanosti, i prakse, tj. književnosti”, pa i metadrame, odnosno ludičkog dijaloga koji je istovremeno i samo igra, ali i “dokidanje granica i uspostavljanje novih” (Katnić-Bakaršić 2003: 211).

Osim što spominje propitivanje granica teatarskog prostora (kao što će se kasnije zorno prikazati na primjeru u djelima Ayckbourna *Sisterly Feelings*, Griffithsa *Comedians* ili *Tea in a China Cup* Christine Reid), što je zapravo referenca na jednu od metateatarskih strategija kojima se postmoderna drama služi, tj. signal za njenu autoreferencijalnost, te upotrebu tehnike drame unutar drame odnosno dramskih tekstova o igranju dramskih tekstova (kao u Stoppardovoj drami *Travesties* ili spomenutoj *Comedians* od Griffithsa), što također aludira na metafiktionalnost, odnosno postmodernističku intertekstualnost, Jernigan (2008) navodi da je za postmodernu dramu vrlo karakteristična samosvjesnost i eksperimentiranje te poigravanje sa žanrovskim pravilima koja se krše, između ostalog i jukstapozicioniranjem stvarnih historijskih, literarnih i imaginarnih / fikcionalnih likova da bi se propitali odnosi realnog-fiktionalnog i datog-konstruiranog svijeta i identiteta, za što praktične primjere vidimo u tekstovima *Travesties*, *Blood and Ice*, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* i *Top Girls*, o čemu će u ovom poglavlju kasnije biti riječ. Također je u skladu s prethodno navedenim i Jerniganova izjava

da su postmoderni tekstovi ontološki određeni u svom propitivanju postojanja svijeta koji je sačinjen unutar samih fikcionalnih tekstova (što se izuzetno dobro može vidjeti na mnogim tekstovima Stopparda ili Caryl Churchill) – Jernigan ovdje očito primjenjuje teorije Briana McHalea o dihotomiji moderno/postmodernu a na osnovu binarizma epistemološko/ontološko (cf. Jernigan 2008: 157–172; McHale 1987).

Uz vlastite inačice pojašnjenja hibridnosti, intertekstualnosti, metateatralnosti, autoreferencijalnosti, formalnim i strukturalnim eksperimentiranjima i inoviranjima, koje kao distinktivne osobine dodjeljuje postmodernoj drami (u Americi), Anette Saddik (2007) insistira i na tome da se postmoderna drama i teatar manifestiraju svojevrsnim dekonstruiranjem likova, odnosno destabilizacijom iluzije postojanja unificiranog identiteta jer se postmoderna drama “focus[es] on the instability of meaning and inadequacies of language to completely and accurately represent Truth, along with an irony and playfulness in the treatment of linguistic constructs” (6), pa je karakterizira i fragmentirani govor – primjer za to su nam drame *Travesties*, *Blood and Ice*, odnosno *Top Girls*.

Iako se Woods (1999) više usredotočuje na izvedbu, on također govori o fragmentiranim likovima, metatekstualnosti, antitotalizaciji i otvorenim strukturama, upotrebi kolaža i improvizacije te dekonstruiranju teksta u procesu njegove dramatizacije (81–83), a Jacqueline Martin (1991), polazeći iz iste tačke kao i Woods, također govori o tome kako se čini da je cilj postmodernističkih izvedbi fragmentacija, metateatralnost, poigravanje s teatarskim znacima, te da je postmodernistički teatar jedan polifoni teatar u kojem “there is no linear narrative, time and place are indefinite as in a dream” (Martin 1991: 119–120) i koji je u osnovi determiniran svojim uplivom ka dekonstrukciji – također izvrsno prikazano u dramskim tekstovima Stopparda (recimo na primjeru drame *Arcadia*), Liz Lochhead (vidjeti njenu *Mary Queen of Scots*) ili Christine Reid (cf. *Tea in a China Cup*).

Naravno, Herta Schmid (1986), čija je upotreba termina postmodernu u kontekstu ruske drame uslovljena i određena intertekstualnošću tekstova Vampilova, Amalrika i Aksënova, govori i o otvorenoj strukturi, dijalogu koji samo uslovno prati pravila svakodnevne komunikacije, ali zapravo maskira literarne motive, o uplivu karakteristika narativnog žanra u dramski te upotrebi autoreferencijalnih i metadramskih

instanci “mišolovke”<sup>148</sup> radi razotkrivanja vlastite fikcionalne prirode. Sve prethodno navedeno spominju i Brian Richardson (fragmentacija, propitivanje subjektiviteta / identiteta / realnog, eksperimentiranje s formom, intertekstualnost, podrivanje dramskih konvencija; cf. Richardson 2001), Brian Singleton (interkulturalnost, simulacija realnog, metatekstualnost, autoreferencijalnost, hibridizacija forme, dehijerarhizacija visoke/niske književnosti; cf. Singleton 1995), Elizabeth Sakelleridou (interkulturalnost, intermedijalnost; cf. Sakelleridou 1995) te Patrice Pavice (1992). Pavice ovom nizu odrednica postmoderne drame pridodaje i relativistički duh koji se manifestira kroz “rejection of any centralizing and committed reading, the leveling of codes, the undoing of discursive hierarchies, the rejection of a separation between high culture and mass culture” (1992: 14), što će se također podrobnije objasniti prilikom čitanja tekstova Ayckbourn, Griffithsa i Stopparda. Sve se te manifestacije relativizma koriste da bi se teatar i drama decentrirali i pobjegli od logocentrizma a zbog temeljnog lyotardovskog nepovjerenja prema ‘meganaraciji’<sup>149</sup> – bila ona historiografska ili ne, kao što je to u tekstovima Liz Lochhead, Caryl Churchill ili Christine Reid.

Konačno dolazimo i do Kerstin Schmidt (2005) koja u cjelovitoj polemici sa svojim prethodnicima tvrdi da postmodernu dramu karakteriziraju razni oblici hibridnosti (ne samo pretakanje iz jednog u drugi književni žanr, nego i prelaženje granica ‘elite’ i popularne književnosti, dokidanje granica imaginativnog i stvarnog, simulacije i realnog, te praktičnog i teoretskog), metafikcionalnost, autoreferencijalnost, sklonost dekonstruiranju dramskih i teatarskih znakova, intertekstualnost, neodlučnost i korištenje ludističkog dijaloga, dehijerarhizacija teatarskih znakova i oblika, otvorenost forme i teatarskog prostora, intermedijalnost, interkulturalne teatarske prakse, te upotreba pastiša, ironije, parodije i citatnosti u svrhu preispitavanja postojećih književnih i kulturoloških artefakata koji sadrže tragove prošlosti, sadašnjosti, ali i budućnosti. Također, a za razliku od Pavicea, Schmidtova (2005) smatra da postmoderna drama nije depolitizirana, nego je upravo u svom propitivanju granica i svojoj usmjerenosti ka margini vrlo politična budući da “compels the critics to be more attentive to the ways in which gender and race are broached by the artist” (Schmidt 2005: 24), kao npr. u tekstovima Stopparda, Reid, Lochhead i Churchill, što se može očitovati i kroz vrlo uobičajene topose

148 Termin preuzet od Katnić-Bakaršić; cf. Katnić-Bakaršić (2003: 87).

149 Termin preuzet od Tvrtka Kulenovića; cf. Kulenović (2006: 552).

(postmoderne) drame. Prema Schmidtovoj, postmoderna drama često tematizira i problematizira fragmentaciju i transformaciju identiteta u savremenom svijetu koji se više ne može zasnivati na ideji autonomnog, unificiranog i potpunog Subjekta budući da postmoderni pluralizam ukazuje na činjenicu da je i identitet samo konstrukt koji je, između ostalog, i kulturološki određen. Stoga je s datom temom usko povezan i motiv nestabilnosti jezičkog medija i verbalne komunikacije jer je sve, pa i samo značenje jezičkih znakova, fluidno. Ove teme, baš kao i sklonost formalnom eksperimentiranju, dovele su do toga da se u postmodernom teatru koriste i drugi mediji da bi se što bolje dočarala prostorna i vremenska reorijentacija. Naime, da bi se plastičnije predstavila simultanost tj. vremenska usklađenost ljudskih iskustava scenski se prostor vrlo često fragmentira, a vremenski kontinuitet i linearna progresija radnje dekonstruira (cf. Schmidt 2005: 69–77), kao na primjeru drama *Sisterly Feelings*, *Arcadia*, *Blood and Ice* ili *Tea in a China Cup*.

#### **DECENTRIRANOST, HIBRIDIZACIJA I OTVORENA FORMA U POSTMODERN(ISTIČK)OJ KNJIŽEVNOSTI – TEORIJSKI OKVIR**

Polovinom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća književna praksa, teorija i kritika počinju propitivati i podrivati teorije o jeziku, subjektivitetu, identitetu, apsolutnim i tradicionalnim vrijednostima, kao i o mogućnosti predstavljanja homogene i 'stvarne' slike svijeta što ju je književnost do tog doba projicirala i nametala čitatelju. Šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih se u žižu kritike i same književnosti probijaju, između ostalog, i djela koja promiču do tada marginalizirane glasove rasnih, klasnih, etničkih, rodničkih i inih skupina suprotstavljenih dominantnom logocentričnom, etnocentričnom i nadasve falocentričnom modelu svijeta i dotadašnjih književno-kulturoloških praksi. Istovremeno se revidiraju i ranija, kanonska književna djela, koja se nerijetko preispituju s (ironične) distance, a do posljednje dekade dvadesetog stoljeća u književno-naučni i teoretski žargon je ušlo niz termina koji su se počeli povezivati s ovim ponešto relativizirajućim pravcem. Dok su postmodernistička kritika i teorija bile još u povojima, tj. u svojoj prvoj fazi (cf. Connor 2004: 1), M. H. Abrams (1981) o postmodernizmu govori kao o nečemu još uvijek nedovoljno egzaktnom, pomalo egzotičnom, jednoj vrsti sporadičnog i još neistraženog eksperimenta, koji nastoji da:



subvert the foundations of our accepted modes of thought and experience so as to reveal the ‘meaninglessness’ of existence and the underlying ‘abyss,’ or ‘void,’ or ‘nothingness’ on which our supposed security is precariously suspended. (Abrahms 1981: 110)

Poststrukturalisti poput Derride, Lacana, Foucaulta, Barthesa, Baudrillarda ili Lyotarda su se u periodu sedamdesetih godina prošlog stoljeća usprotivili strukturalističkim dihotomijama koje su podržavale “metafizik[u] prisutnosti, logocentrizam, falocentrizam” (Biti 1997: 287). Naime, poststrukturalisti smatraju da su svi oni pojmovi koji su nekad određivali centar i granice ljudskog svijeta kao što su Čovjek, Bog, Zapad, ideja Dobrog zapravo opsjene logocentrizma o kojem je pisao Jacques Derrida u svom djelu *O gramatologiji* ([1967] 1976). Derrida je u tom tekstu utvrdio da je cijela zapadna filozofija, od Platona naovamo, bila zasnovana na “metafizici prisustva”: učenju po kojem postoji neki izvanjski Centar koji određuje značenja a sam je van tumačenja. Prema tom učenju riječ je nastala prije pisma, pa je tako pisanje derivacija govora i postoji isključivo zbog vizuelne manifestacije govora. Time se privilegira govor u odnosu na drugi član binarizma, pismo. Prema istom principu u kojem se jedan član privilegira i prikazuje kao prvi i/ili temeljni, a drugi je član izveden/rubni, muškarac je smatran mjerom svih stvari, Zapad centrom civilizacije, historija jedne (bije)le rase historijom cijelog čovječanstva i slično. Budući da su utvrdili da su ti principi samo varka, poststrukturalisti dodatno tvrde da je svijet u kojem živimo zapravo decentriran, zasnovan na metafizici odsustva (centra moći). Upravo zato što nema nekog strogog autoriteta po kojem će se određivati granica univerzuma i na osnovu kojeg će se mjeriti svijet, mi ne možemo tačno znati našu poziciju jer naša ideja dobrog ili lijepog ne mora da bude univerzalna ideja dobrog ili univerzalna ideja lijepog, a naša mjera svijeta ne mora da bude (i nije) univerzalna mjera svijeta. Takvo tumačenje je za sobom povuklo još niz novih tumačenja poput ideje o nestabilnosti jezičkih znakova i odgađanju značenja, feminističkog i postkolonijalnog preispitivanja falocentrizma, nužnosti upotrebe dekonstrukcijske strategije prilikom čitanja tekstova i/ili novog sagledavanja zbilje i historije.

Poststrukturalističko poimanje svijeta kao decentriranog univerzuma se dodatno proširuje i podržava u Lyotardovom teoretizi-

ranju o postmodernom stanju svijeta kojeg on definira kao 'odsustvo vjere' u 'metanarative' (cf. Lyotard [1979<sup>1</sup>] 1984: xxiv). Prema Lyotardu, univerzalizmi koje nalazimo u vjeri, ideologiji, nauci i slično su neutemeljeni. Naime, znanje nije unificirano, a nauka je samo diskurs (baš kao i ideologije) koji ovisi o višeznačnom jeziku, pa tako 'vjera' u znanje i nauku promovira najmanje dvije meganaracije: meganaraciju o emancipaciji potaknutu naučnim i tehnološkim progresom, te meganaraciju o nauci kao spekulativnom tj. autentičnom znanju. Problem leži u nemogućnosti verifikacije dokaza i nemogućnosti legitimacije samog znanja jer izvan dosega znanja više nema čvrstog centra koji može utvrditi šta je znanje i reći koji je dokaz tačan. Osim što su neutemeljeni, univerzalizmi su i veoma štetni budući da koriste iste ideje i ideale da bi pojasnili različite fenomene pa ukidaju razlike i opozicije, potiru pluralizam mišljenja i heterogenost znanja i iskustava, te pomažu dominaciji jednog elementa nad svim ostalim. Sem toga, mega-/metanaracije osporavaju haotičnu i nasumičnu prirodu univerzuma, a budući da su ih konstruirale upravo one strukture moći čiju prevlast osiguravaju, meganaracije su i nepouzdanе.

Da bi se što bolje obračunali s metanarativima tj. meganaracijama i konstrukcijama na kojima počiva i projekt humanizma uvodi se dekonstruktivno čitanje. Pojam dekonstrukcije je, kako je poznato, skovao Jacques Derrida da bi ponudio strategiju čitanja koja će obratiti pažnju na pluralizam značenja u nekom tekstu. Dekonstrukcijom se ne pokušava pronaći 'istinsko' značenje, konzistentna tačka gledišta ili unificirana poruka nekog teksta, nego upravo obratno: dekonstruktivne strategije čitanja treba da u tekstu otkriju njegove aporije, njegove nesvjesne praznine tj. potisnute kontradikcije koje se protive i odgađaju totalizam jednoznačne poruke. Dekonstrukcija nije ni "interpretacija, niti kritika" (Biti 1997: 48), njena svrha je ukazati na nemogućnost "konačnih ili istinitih definicija" (Butler 2007: 19). Derrida polazi od pretpostavke da su uobičajeni hijerarhijski koncepti konstrukti koji nisu međusobno značenjski polarizirani nego su zapravo ovisni jedan o drugom. Značenje riječi "bijelo" se ne može postići bez korištenja riječi "crno", ali se isto tako "crno" definira naspram cijelog značenjskog polja a ne samo nasuprot jednog od njegovih članova (dakle "crno" bi se u tom slučaju definiralo kao "nije bijelo, nije crveno, nije plavo, niti jedna od nama poznatih boja"). Prema tom stanovištu, u jeziku

ne postoje samo razlike nego i tragovi drugih elemenata a konačna se definicija (a i unitarna poruka) ne može postići budući da prikriveni podtekst, 'trag drugih elemenata', istovremeno unedogled odgađa i osporava<sup>150</sup> nametnuto mu značenje. Već je istaknuto da je cilj dekonstrukcijske strategije u nekom književnom ili umjetničkom tekstu (ali i šire, budući da se dekonstrukcionisti ne zadržavaju samo na traženju i 'razoružavanju' binarizama u književnosti i umjetnosti) ukazati na baš ona skrivena čvorišta gdje se heterogenost teksta i diseminacija značenja sputava i podređuje jednom/dominantnom upotrebnom kontekstu ili elementu. Dakle, dekonstruktivnim čitanjem se tekstovna "podsvijest" izvlači na površinu, naglašava se "razlomljenost" teksta i otkrivaju "značenja često suprotna onima na površini" (Lešić 2003: 63), pri čemu je "zadatak ... književnog kritičara da u tekstu koji tumači otkrije prisustvo centara moći, da ih dekonstruira i da nas na taj način oslobodi sputana značenja i omogućí njihovu slobodnu igru" (Lešić 2003: 62–63). Prema Searleu (1984), onda kada se dekonstruira središnji binarizam dekonstruira se ujedno i cijeli sistem vrijednosti na kojem je taj binarizam zasnovan. Upravo zbog sintagme 'slobodna igra' se strategija dekonstruktivnog čitanja često smatra igrom u kojoj, kako to pokazuje Searle (1984), svako može učestvovati:

One could for example, invent a deconstruction of deconstructionism as follows: In the hierarchical opposition, deconstruction/logocentrism (phono-phallo-logocentrism), the privileged term "deconstruction" is in fact subordinate to the devalued term "logocentrism," for, in order to establish the hierarchical superiority of deconstruction, the deconstructionist is forced to attempt to represent its superiority, its axiological primacy, by argument and persuasion, by appealing to the logocentric values he tries to devalue. But his efforts to do this are doomed to failure because of the internal inconsistency in the concept of deconstructionism itself, cause of its very self-referential dependence on the authority of a prior logic. By an aporetical *Aufhebung*, deconstruction deconstructs itself.

150 Ovdje se aludira na Derridaovu kovanicu "difference" koju Hanifa Kapidžić-Osmanagić pojašnjava na sljedeći način: "„Différance“ sa (a) je proces i mora se posmatrati u svom dinamičkom vidu. On je energija, procesualnost, kretanje. Pojam može značiti i opoziciju, divergiranje, spor, osporavanje, „différend“ (...). To je kretanje kojim se konstituiše sistem razlika" (2006: 314).

Kako je već rečeno, književni teoretičari sugeriraju da je jedna od glavnih tema u postmodernom romanu, poeziji i postmodernoj drami upravo metafizika odsustva. Bennet i Royle govore o decentriranju (Bennet i Royle 1995: 179–186), Selden ističe ‘tem[u] o odsutnom centru’ (Selden 1989: 72), Pavice spominje ‘odsustvo centraliziranog [...] čitanja’ (Pavice 1992: 14), Lešić između ostalog (2005) ističe “nestanak realnog” (9) i “semiološki skepticizam” (10) u postmodernoj književnosti, a Martinova i Schmidtova, svaka ponaosob, ukazuju na karakteristično odsustvo linearne progresije radnje i često fragmentiranje igralačkog prostora koji su zapravo potaknuti postmodernističkim bavljenjem decentriranim univerzumom (cf. Martin 1991: 119–120; Schmidt 2005: 69–77). Nadalje, Stuart Sim, urednik Routledgeove hrestomatije i glosara *The Routledge Companion to Postmodernism* (1998<sup>1</sup>; 2001<sup>2</sup>) te autor teksta (u hrestomatiji) koji se zadubljuje u filozofiju postmodernizma, tj. u suodnos postmodernizma i filozofije (što je i naslov teksta), smatra da postmodernizam dovodi u pitanje ideju kulturološkog napretka i kritizira političke sisteme koji podržavaju taj sistem vjerovanja, pa se prema tome opire projektu prosvjetiteljstva i liberalno-humanističkoj ideologiji koja je od 18. stoljeća<sup>151</sup> bila usmjerena na ljudski napredak i emancipaciju od ekonomske i političke opresije, da bi došla u fazu kada je i sama postala opresivna. Kako ističe Sim, postmodernistički je stav da se ‘projektima’ humanizma i racionalizma trebamo opirati, te da postmodernisti moraju zadržati kritički odstoje spram svih onih totalizirajućih teorija koje Lyotard naziva metanarativima i moraju prigriliti svojevrсни skepticizam, te neprestano propitivati na kojim to temeljima savremena kultura (zapadnog svijeta) počiva i čemu teži (cf. Sim 1998: vii). Dodatno, u definiranju i pozicioniranju postmodernizma Patricia Waugh, kao i mnogi teoretičari prije nje, tvrdi da, dok su autore moderne zaokupili pokušaji da se što je preciznije moguće prikaže nestabilnost i manjak unificiranosti ljudske svijesti, spisatelji postmoderne se fokusiraju na fikcionalnost, odnosno sveprisutni konstruktivizam (Waugh 1984: 14), a Bran Nicol (2009), slijedeći stavove McHalea i Waughove, tvrdi da se i postmodernizam i modernizam suprotstavljaju realizmu i aksiomu fikcionalnih narativa kao ‘tačne kopije svijeta’, ali da suštinski zastupaju različite interese i vlastito težište. Dakle, prema Nicolu, dok se modernizam suprotstavlja narativnim strategijama realizma s

151 Pa čak i prije, s obzirom na činjenicu da se korijeni liberalno-humanističke ideologije mogu pronaći već u periodu renesanse.

ciljem boljeg dočaravanja modusa djelovanja svijesti ljudskog subjekta, postmodernizam se vraća velikim romanima prošlosti i historiji da bi ironijski istražio, podrio i/ili pobio narativne tehnike realizma i njima pripadajuću ideologiju. Nicol također, slijedeći teoriju McHalea o dominantama, tvrdi da postmoderne tekstove obilježavaju tri dominante:

- (1) a self-reflexive acknowledgement of a text's own status as constructed, aesthetic artefact
- (2) *an implicit (or sometimes explicit) critique of realist approaches both to narrative and to representing a fictional 'world'*
- (3) a tendency to draw the reader's attention to his or her own process of interpretation as s/he reads the text. (Nicol 2009: XVI; McHale 1986: 53–79; naglašavanje IČF)

U prethodno navedenom citatu o osobinama postmoderne književnosti Nicol koristi odnos autor-tekst-čitatelj i iako njegovim pojašnjenjem dominira semem tekst, ovaj kritičar u proces markiranja i određenja (postmodernog) teksta pored njegove proizvodnje uključuje i njegovu recepciju, mada se opet provlače iste 'dominante': autoreferencijalnost/metatekstualnost, nestanak realnog/fabulacija, hibridizacija, kao i dijaloška priroda postmodernih tekstova. U poglavljima koja slijede, a posebno u poglavlju "What postmodern fiction does" (Nicol 2009: 30–39), Nicol se posebno osvrće na autorefleksivnost, metatekstualnost postmodern(istič)kih romana i ironično duplo kodiranje, termin koji Nicol preuzima od Hutcheon (cf. Hutcheon 1988). Kako to Nicol pojašnjava, prema Hutcheonovoj postmoderna fikcija pokazuje potrebu da se uključi u dijalog s prošlošću i sadašnjošću, s estetičkim i političkim. Ona jasno ukazuje na činjenicu da ta dvostrukost nije svojstvena samo eri postmodernizma, ali ukazuje i na dvije značajne razlike između ranijih vremena tokom kojih se autorefleksivnost i historija kombiniraju na sličan paradoksalan način kao u postmodernizmu. Prvo, postmodernizam to pitanje konstantno tretira s očitom "attendant irony" (Hutcheon 1988: x), koja autorima omogućava da nastavljaju raditi unutar određenog diskursa dok ga istovremeno pokušavaju osporiti. Drugo, prisustvo ironije u savremenoj umjetnosti se "obsessively recurring" (Hutcheon 1988: ix). Za Hutcheonovu postmoderna fikcija je istovremeno i refe-

rentna i autorefleksivna; u isti mah i očuvanje nekih vrijednosti realizma, ali i kritika svih njih. Postmoderna književnost i umjetnost su često parodične, što je i prirodno, uzimajući u obzir da je parodija dvostruka, “for it paradoxically both incorporate and challenges that which it parodies” (Hutcheon 1988: 11). Ta dvostrukost/duplo kodiranje se, prema Nicolu, odnosi na poziciju čitatelja/ke, kojima se daje mogućnost da s jedne strane slobodno tumače djelo, dok se s druge strane od nje/ga zahtijeva da prihvati nametnutu logiku spisateljske (političke) ideologije. Prema Nicolu (2009), za Hutcheonovu je jedna od osobitih karakteristika postmoderne upravo kombiniranje teorije i estetičke prakse, jer je postmoderni roman bez sumnje umjetnost – tj. estetski objekt – ali istovremeno uključuje svoje recipijente u formu teoretiziranja, pa bi se mogao nazvati “teorijom u praksi”, dijelom didaktična forma pisanja, ali isto tako i ona forma koja poziva čitatelje na razmatranje teoretskih pitanja koje samo postavlja. Način kako se to čini je, prema Nicolu (2009), najjasnije prikazano u ‘historiographic metafiction’ / historiografskoj metafikciji (32). No, prije nego se zabavimo pitanjem historiografske metafikcije i vidovima ironijskog pristupa prošlosti u komadima (odabranih) savremenih britanskih (dramskih) autora, nužno je sagledati kako hibridizacija pomaže otvaranju i naglašava decentriranost postmodernističkih tekstova.

### **HIBRIDIZACIJA U POSTMODERN(ISTIČK)OJ KNJIŽEVNOSTI**

Mnogi teoretičari i kritičari estetike postmodernizma ističu naglašen uklon postmodernističkih tekstova ka hibridizaciji koja takvim djelima omogućuje da se u potpunosti oslobode ‘sjene’ autora, mistificiranja posebnosti umjetničkog djela, modernističkog koherentnog strukturiranja teksta pa i kulturnog elitizma prema kojem su neki književni, a i (šire) umjetnički oblici više, odnosno manje vrijedni. Naime, pitanje autorstva i poimanje djela kao vlasništva i sukusa jedne kreativne ličnosti koje je samim tim refleksija njegove/njene biografije, osobina ličnosti, talenta, ličnog iskustva, intencije, stila i slično je u književnoj teoriji i kritici egzistiralo od ranog osamnaestog stoljeća i perioda romantizma pa sve do Barthesa i teksta “Smrt autora” (1968.). Iako je već u kasnom devetnaestom i cijelim tokom dvadesetog stoljeća kritiziran pristup čitanja književnosti isključivo putem biografizma, pa su se tako razvili i pristupi poput onog u školi ruskog formalizma

koje djelo analizira kao 'čisti postupak', ili pak Nove kritike koja svojim 'pomnim čitanjem' uspijeva da ospori intencionalnu i afektivnu zabluđu, ipak se tek ovim poststrukturalističkim tekstom i kasnijim Barthesovim djelima *S/Z* (1970.) i *Užitak u tekstu* (1973.) fokus kritike u potpunosti prebacio na Tekst, pa posljedično i na njegove recipijente: "Život samo oponaša knjigu, a knjiga je puko tkanje znakova, izgubljeno, beskonačno odgođeno oponašanje" (Barthes u Biti 1997: 21).

Prema Barthesu, autor je medijator koji svojim odabirom i organizacijom materijala gradi most između čitatelja i Teksta, a svi se tekstovi mogu podijeliti na dvije različite kategorije. Na jednom polu stoje čitljivi a na drugom pisljivi tekstovi, pri čemu su čitljivi svi oni koji recipijente svode na ulogu (pasivnih) čitatelja/ki ograničavajući ih svojim tumačenjem književnog narativa kroz kojeg ih vodi i kojima manipulira. S druge strane, pisljivi tekst svojom otvorenom strukturom recipijenti(ca)ma 'dozvoljava' i čak ih primorava da iz tekstualnih fragmenata ili kontradikcija proizvode moguća značenja čime postaju (aktivni/e) 'ko-autori(ce)' u procesu kojem se čitatelji(ce) prepuštaju s užitkom jer je "osjetilno potčinjavanje tekstu redovito snažnije od nagona za reflektivnim vladanjem njime" (Biti 1997: 41; cf. Nicol 2009: 43–45). Upravo zbog svoje otvorene strukture i naglašene fragmentarnosti, odnosno zbog odsustva koherencije kreativnog materijala te zbog manifestne hibridnosti, postmodern(istički)i tekstovi predstavljaju jedan vid pisljivog teksta koji recipijent(ic)e podiže na poziciju 'ko-autor(ic)a' teksta i osigurava pluralizam čitanja koja potom vode od logocentrizma, falocentrizma i hegemonizma megararacija.

Više puta navedeno opiranje megararacijama, logocentrizmu i falocentrizmu se jednim dijelom postiže formalnim eksperimentiranjem i odričanjem konvencionalnih (linearnih) narativnih strategija. Postmodern(istički)i, upravo kao i moderni(stički) tekstovi, eksperimentiraju s formom, ali s presudnom razlikom. Da bi se razračunali s realizmom koji insistira na tome da je tekst puka kopija stvarnosti, modernisti traže nove načine kojima će bolje dočarati turobnu alijenaciju i fragmentarnost postratnog Subjekta, pažljivo strukturirajući vlastite tekstove i pritom 'obnažujući' vlastiti postupak. Za razliku od njih postmodernisti slave upravo taj nedostatak unificiranosti Subjekta, slave nedostatak realnog što se očituje i kroz njihovu razigranu stilsku nekongruentnost i neiscrpno ukidanje "granica između historije i



fikcije, između simulacije i stvarnosti, između sna i jave” (Lešić, 2005: 12). Isto tako a suprotno moderni koja naglasak stavlja na vrlo jasno demarkiranu liniju između visoke i niske umjetnosti i književnosti, postmoderni/stički tekstovi dehijerarhiziraju binarizam ‘elitno/popularno’, što je u skladu s lyotardovskim opiranjem meganarativima koje je usmjereno i na demarginaliziranje pojedinih društvenih grupa. Budući da je za njih kultura jedan amalgam koji odražava prirodu savremenog društva u kojem ravnopravno učestvuju razne društvene kategorije i u kojem su “sve vrijednosti podjednako relativne” (Lešić, 2005: 13) pa stoga dolazi i do kulturoloških razmjena različitih društvenih/kulturnih slojeva (upravo zahvaljujući razvoju novih tehnologija i konzekventnoj ekspanziji popularne kulture), postmoderna iskazuje blagonaklonost prema svim oblicima masovne kulture, pokazujući i iznimno zanimanje za ono što bi modernisti smatrali kičom i trivijalnom književnosti.

Hibridizacija realno/fikcionalno je ujedno i praktična manifestacija postmodernističke ideje o nestanku/gubitku realnog, o čemu je pisao Jean Baudrillard u djelu *Simulacres et Simulation* ([1981]; cf. Bodrijar 1991.). Prema Baudrillardu, u savremenom svijetu koji umnogome diktira tehnološki napredak i slike što ih tehnologija i njeni mediji (poput televizije, filma, novina i časopisa, interneta, te reklama kojima nas bombarduju sa/iz raznovrsnih i mnogobrojnih medija) neprestano projiciraju na recipijente i konzumente, dolazi do iščezavanja granice između onog što je stvarno, dakle zbilje, i onog što je njegova prezentacija, dakle površinske slike. Prema tom viđenju je društvo u kojem živimo “društvo slike” (Butler 2007: 113), usmjereno na konzumerstvo i manipulaciju savremenog čovjeka kulturom hiperrealnosti koju je inicirao kasni kapitalizam. U takvom društvu slike i kulturi hiperrealnosti zbilja nestaje jer “slika počinje dominirati nad stvarnošću” a budući da su simulacije “moćnije od stvarnosti”, one su istovremeno i “stvarnije od stvarnosti” (Lešić 2005: 9). Između onog što jeste realno – njene reprezentacije – i onog što je simulacija realnog – slike – stavlja se znak jednakosti i njihove se vrijednosti poravnavaju. To je moguće budući da je slika zapravo znak, koji zbog svoje fluidnosti ne upućuje na stvarnog referenta nego na niz drugih znakova u sistemu i koja, umjesto da približi referenta, umjesto da otkrije suštinsku prirodu realnog, ona ga udaljava, skriva i postaje višestruka kopija zbilje,

odnosno “prazan znak tj. znak iz kojeg se povuklo realno i koji stupa u službu simulacije” (Lešić 2005: 9), pa u konačnici i zauzima mjesto zbilje. Uprkos svjesnosti o gubitku realnosti i svojevrsnom skepticizmu koji je uslijedio zbog tog saznanja, postmodernisti ne zauzimaju ni odbrambeni niti lamentirajući stav, nego naprotiv, prema hiperrealnosti se postavljaju pozitivno. Za razliku od umjetnosti realizma utemeljene na shvatanju da je slika znak koji mora predstavljati neki vid zbiljskog, pa književnost mora biti refleksija zbiljskog, postmodernisti koji sliku doživljavaju kao znak što referira ne na zbiljsko nego na neki drugi znak u sistemu, teže da stvaraju “simulacije, čije slike predstavljaju prazne znakove, tj. znakove bez reference i stvarnosti” (Lešić 2005: 9).

Drugim riječima, roman realizma je posebnu pažnju pridavao usavršavanju sveznajućeg pripovjedača kao autorskog avatara, razvijanju zaokruženog lika čiji karakter treba da dosljedno i postupno napreduje od početka do kraja teksta, te posebnoj uvjerljivosti opisa krajolika, radnje, likova i jezičkih razmjena u romanu. To je jednim dijelom nastavljeno i u modernizmu, koji traga za načinima medijacije duhovnog i emotivnog stanja i (p)odijeljene svijesti njihovih junaka a koji bi bili najpribližniji realnom iskustvu pa tako stvara tehniku struje svijesti odnosno unutarnjeg monologa. Za razliku od romana obje ove epohe, u romanima postmodernizma pripovjedač, autor i lik mogu biti jedna te ista osoba, vrlo često fiktionalna prerada historijski relevantne ličnosti koja svoje čitatelje bez okolišanja napominje da je historija kojoj pripadaju i sama fikcija, odnosno da je njihova lična i kolektivna prošlost konstruirana prema žanrovskim konvencijama, a oni zapravo sluđene žrtve duševne pomućenosti i u potpunosti nepouzđani pripovjedači. Ili se, na primjer, može desiti da se kroz glavni fiktionalni prosede postmodernističkog romana ‘ulazi’ u parodične prerade i segmente djelâ ranijih autora koji se potom (ironično) komentiraju. Butler (2007) najbolje dočarava manifestaciju gubitka realnog u vidu hibridizacije realno/fiktionalno u postmodernoj književnosti i umjetnosti:

Postmodernistički roman ne pokušava stvoriti održivu realističku iluziju: otvoren je za sve one iluzorne trikove stereotipne i narativne manipulacije, kao i različita tumačenja u svim svojim proturječima i nedosljednostima, a koje su glavne značajke postmodernističke misli. Njegova unutrašnja teorija, spremnost da čitatelju prikaže svoju formalnu funkciju, tipič-

no su postmodernističke crte ne samo romana nego i filma , ..., a također i u vizualnoj umjetnosti, koja se u to vrijeme veoma često bavi “sama sobom”. (74)

Osim navedenim brisanjem granica između fikcije i historije, književnost postmodernizma pojavni oblik hibridizacije ‘zbiljsko/fikcionalno’ postiže i posebnom vrstom diskursa koji miješa književnu praksu i književnu teoriju. Nije neuobičajeno da se kroz fikcionalni prosede razotkrivaju struktura i strategije nastanka umjetničkog i književnog teksta, ali ni da se ranije konvencije istog umjetničkog/književnog teksta propituju, kritiziraju i prilagođavaju novom ‘društvu slike’. Jednako se često sreću i ona djela koja obrazlažu tematske i idejne principe postmodernističkog svjetonazora, njegove filozofije i umjetnosti/književnosti pa su takvi tekstovi na granici između teorije i prakse.

I Zdenko Lešić u svojoj analizi postmoderne književnosti i poezije (Lešić 2005: 12–13) i Kerstin Schmidt u svom djelu na temu postmoderne drame (Schmidt 2005: 43–65) primjećuju da postmodernistička hibridnost poprima različite pojavne oblike. Naime, osim gore spomenutog dokidanja granica između imaginativnog i zbiljskog tj. simulacije i realnog, odnosno praktičnog i teoretskog što predstavlja jedan te isti pojavni oblik, te dehijerarhizacije visoke (elitne)/niske (popularne) književnosti koja je drugi pojavni oblik,<sup>152</sup> u postmodernom se romanu, poeziji i drami javlja i treći vid hibridnosti. Radi se o učestalom pretakanju iz jednog književnog žanra u drugi, odnosno miješanju žanrova i s njima povezanih konvencija.

Književni teoretičari su, dakle, kao jedan od pojavnih oblika postmodernističke hibridnosti, prepoznali pretakanje iz jednog žanrovskog podoblika u drugi, odnosno brisanje granica između tri antičke kategorije književnih rodova određenih teorijom žanrova. O žanrovima i žanrovskim potkategorijama koji su kroz različite književno-historijske epohe uslovljavali validaciju nekog djela, limitirali autore kroz striktna određenja žanra, ili omogućavali generiranje novih djela (i obogaćivanje date kategorije) njihovim namjernim prekoračavanjem pravila preskriptivne estetike te o neophodnosti (samo)određenja djela prema žanrovskoj grupi su se polemike vodile još od perioda antičke Grčke i Platona, odnosno Aristotela. Bez preširokog ocrtavanja historijata nastanka i razvitka (teorije) žan-

<sup>152</sup> O ovom obliku hibridnosti više vidjeti u Čirić-Fazlija (2013); o dehijerarhizaciji visoke/niske književnosti kod Toma Stopparda vidjeti Čirić-Fazlija (2019).

rova, dovoljno je reći da je ambivalentan odnos autora i kritičara prema datom stvaralačko-kritičkom konceptu svakako (bio) uslovljen spletom niza historijskih, društvenih, ideoloških i kulturoloških ideala i projekcija pa je u doba klasicizma princip žanra bio strogo primjenjivan, u periodu romantizma buntovno opovrgavan kao nepotrebno i neprirodno name-tanje granica stvaralačkom geniju, da bi se u novije doba počeo smatrati “anahronim, donekle čak i diskreditirajućim pristupom” (Čaušević-Kreho 1998: 35) koji ipak sasvim zgodno služi barem kao “referencijalni kod” (ibid). Ogromnu ulogu u razvoju teorije žanrova u dvadesetom stoljeću su, prema Bitiju (1997: 427), odigrali ruski formalizam, morfologijska poetika, arhetipska kritika, čikaška kritika, hermeneutika, strukturalizam, marksistička kritika, teorija recepcije, teorija sistema i slično. Postmodernistička kritika i praksa su usljed svoje sklonosti otvorenim strukturama i “globaln[im] generičk[im] kategorij[ama] poput diskurza, pisanja, medija, komunikacije, tekstualnosti, forme života, kulturne poetike, diskurzivne zajednice i sl.” (Biti 1997: 429) žanrovske odrednice i konvencije podržan-rovskih oblika ‘proširile’ to jest počele ih smatrati “visoko arbitrarnima” (Biti 1997: 429) i rodovsku hibridnost učinile standardom jer

ako pak heterogen, konfliktan značaj žanrovskih sastavnica omogućuje raznosmjerne pa čak i proturječne atribucije članova jedne ‘obitelji’ [...], ako “nema unutrašnjosti teksta nasuprot njegove izvanjskosti, nema nikakve razlike između teksta i konteksta” (N. Armstrong, 1987) te se granice mogu povlačiti uvijek iznova. (Biti 1997: 429)

Takvo postmodernističko brisanje granica između strogo određenih žanrova i promicanje žanrovske hibridnosti u poziciju normativa zapravo služi daljnjem oslobađanju od okova strukturalnog hegemonizma budući da se njima podriva ustaljena “konzistencija žanrovskog sustava”, dehijerarhizira “žanrovska svijest razdoblja” (Biti 1997: 429) te dodatno naglašava ‘igralačka’ usmjerenost postmodernih tekstova. Istovremeno to pomaže i ukidanju hijerarhije između elitne i popularne književnosti<sup>153</sup> budući da se elementi visoke drame, kao što je tragedija, miješaju s komadima srednjeg i niskog tona, odnosno komedijom i farsom, a zato što ona

153 Na temu brisanja granica između visoke (elitne) i niske (popularne) književnosti sam više pisala u nekoliko radova (vidjeti prethodnu fusnotu), pa se u ovoj monografiji taj oblik teoretski ne predstavlja.

zadire i u konvencije historijskog romana i njemu pripadajućoj debati o historiografiji, hibridizacija žanrova otvara put i prema diskursu o utemeljenosti granica između zbiljskog i fikcionalnog i neophodnosti dokidanja istih. Pored toga, svojim djelimičnim referiranjem na konvencije nekog od oblika iz rodovne trijade koje uspostavlja da bi ih neposredno potom osporio, postmodernistički hibridni žanr se “uključuje u neki postojeći, često višestoljetni niz” (Čaušević-Kreho 1998: 35) i potpomaže tvorbu “Tekst[a], tekst[a] kao sistem[a] čiji su podsistemi svi drugi tekstovi” (Katić-Bakaršić 1997: 68).

### **HIBRIDIZACIJA I POIGRAVANJA S FORMOM I STRUKTUROM U POSTMODERN(ISTIČK)OJ BRITANSKOJ DRAMI**

Iako nisu svi/e autori/ce čije drame ovdje navodim kao primjere postmodernističkog poigravanja s formom i strukturom (uključujući i efekte koje različiti vidovi hibridizacije mogu polučiti na strukturalnom planu komada) jednako prepoznati/e<sup>154</sup> niti se svi/e mogu ravnolinijski podvesti pod postmodern(istič)ke autorice i autore,<sup>155</sup> sve odabrane drame doprinose zaigranoj i otvorenoj formi te razbijanju kauzalnih i često linearnih struktura kakve su dominantno karakterizirale dramske podvrste prije druge polovine dvadesetog

154 Ayckbourn se, na primjer, redovno svrstava(lo) među komercijalne autore koji su, upravo zbog svoje popularnosti u *West End* teatrima, i reakcionarni, pa ga je akademska kritika dobrim dijelom karijere zanemarivala zbog navodne apolitičnosti. Međutim, u novije vrijeme (nakon 1990-ih) njegova se pozicija u britanskom teatru i drami iznova sagledava (i u akademskoj zajednici), pa se sve češće govori o njegovoj suptilnoj političnosti, odnosno subverzivnosti i inovativnosti, pogotovo u kontekstu savremene i/ili postmodernističke preorijentacije farse. Vidjeti više u Billington (1990); Wu (1996); Innes (2002); Hudson (2006); Holt (2018).

155 Mnogi od navedenih autorica i autora se sagledavaju iz više pozicija, u zavisnosti od analitičkog aparata i žarišta teoretičara i analitičara, te se autori/ce i njihove drame opiru jednoznačnoj klasifikaciji: na primjer, Griffithsa se često sagledava iz pozicija naglašeno političkog (ljevičarskog) autora kao i iz pozicije komediografa; Ayckbourn i Stopparda se prvenstveno analizira iz žarišta komičkog ogledala, mada se Ayckbournova djela razmatraju i kroz vizuru savremenih trendova u farsu, ali i kao “nasljednika” ionescovskog teatra apsurdna, a Stopparda kroz okvir postmodernističkih književnih teorija i praksi. Nadalje, Caryl Churchill, Liz Lochhead i Christina Reid se mahom primarno uzimaju za primjere feminističkih dramatičarki, ali i regionalnih/nacionalnih britanskih drama (Engleska, Škotska i Sjeverna Irska) te dijelom i specifičnih političkih teataru.

stoljeća i postmodernog “stanja”. Nadalje, kako će kasnije biti pojašnjeno, kroz svoja strukturalna i formalna poigravanja svi navedeni tekstovi propituju apsolutističke meganaracije a svoju čitalačku i gledateljsku publiku dovode u poziciju (aktivnih) saučesnika u propitivanjima centralnosti i uvjerljivosti velikih priča (humanizma, nauke i/ili historije).

Dramatičar čiji su komadi u kritičko-teoretskoj literaturi prepoznati kao odraz postmodern(istič)og svjetonazora i poetike Tom Stoppard<sup>156</sup> svoju je dramu *Travesties/Travestije*<sup>157</sup> stvorio u periodu kada se u britanskim teatrima, bilo državnim bilo komercijalnim, već etablirao. Za razliku od ranijih, farsičnih komada, poput *After Magritte / Prema Magritteu* (1970.), sam autor je navedenu dramu klasificirao kao “komad ideja”, time sugerirajući razliku u namjeri komada, ako ne u tehnici te formalnim i strukturalnim oblikovanjem ovog teksta. Ta drama, koju je Stephen Connor još 1983. uzeo za primjer postmodernističkog teatra (cf. Heuvel 2001: 222, 228), govori o izmaštanim

156 Stopparda su tek krajem dvadesetog stoljeća kritičari poput Briana Richardsona (2001), Michaela vanden Heuvela (2001), Stevena Connora (2004) i Randalla Stevenson (2005) počeli uzimati za primjer postmodernog dramatičara, pri čemu se posebno ističu Heuvel i Stevenson koji dubinski sagledavaju formalno eksperimentiranje, tematske motive i idejne matrice većeg broja Stoppardovih dramskih djela. O tome se detaljno može vidjeti u Čirić-Fazlija (2013). Interesantno je da Heuvel (2001: 213–228) istovremeno naglašava da Stoppard poriče svoju vezu s postmodernizmom (što se, po mom mišljenju, ipak može protumačiti i kao postmodernistička reakcija, budući da se autor opire meganarativu akademskih kategorizacija), ali da njegove drame otkrivaju konture, ograničenja, filozofiju i estetiku epohe postmodernizma.

157 Komad je prvi put u *Aldwych Theatru* u Londonu 1974. izvela trupa *Royal Shakespeare Company*, i tada je redateljska palica pripala Peteru Woodu s kojim je Stoppard često kasnije surađivao (Stoppard, 1975: vi; vidjeti prethodno poglavlje). Drama je imala dosta dug i uspješan scenski život u prve dvije godine prikazivanja u Britaniji i u SAD-u, kada je osvojila niz nagrada, uključujući i nekoliko Tonyja (cf. Tony Awards 2024: “Winners 1976”), a potom je ponovno ‘oživljena’ u više navrata (1993.: *Barbican*, London u režiji Adriana Noblea i izvedbi RSC trupe; 2016.: *Menier Chocolate Factory*, London u režiji Patricka Marbera koja je 2017. preselila u *Apolo Theatre, West End*, London te 2018. u *American Airlines Theater, Broadway*, New York, tad ju je izvela trupa *Roundabout Theatre Company*; 2019., australska premijera u Melbourneu u režiji Jeniffer Sarah Dean) i opet je bila nominirana za nagrade Laurence Olivier za komercijalnu izvedbu 2017. (cf. Society of London Theatre 2024), te Tony, Outer Critics Circle Award i Drama League za izvedbu na *Broadwayu*, 2018. (cf. Tony Awards 2024b; Theatremania Editorial Staff 2018.; Theatremania Editorial Staff 2018b).



historijama koje jukstapozicioniraju ličnosti iz stvarnog književnog, političkog i umjetničkog života te čisto književne likove, a napisan je zaigranim spojem dokumentarca, parodije, travestije, muzičkog i plesnog spektakla. Inspiraciju za djelo je Stoppard dobio u historijskim dokumentima kada je slučajno naišao na podatak da su u Švicarskoj tokom (i neposredno nakon) Prvog svjetskog rata boravili James Joyce, Tristan Tzara i Vladimir Ilić Lenjin (Schreiber 2008: 129) i iz tog nasumičnog podatka je izrastao izuzetno raskošan i ludistički izmaštani posmoderni hibrid. Radnja dvočinke *Travesties* je, prema početnim didaskalijama, smještena naizmjenično u prostor biblioteke u Švicarskoj i dnevnog boravka protagoniste Henryja Carra, te započinje prizorom u kojem su likovi Joycea i njegove sekretarice Gwendolen, Tzare, Lenjina i njegove supruge Nadye prikazani kako svojim zasebnim radom i razgovorima remete tišinu i mir ciriške biblioteke pred kraj Prvog svjetskog rata. Bibliotekarka Cecily ih s vremena na vrijeme upozorava na pravila rada u biblioteci, a (isprva) dosta nerazumljivi dijalozi se simultano odvijaju na engleskom, ruskom i njemačkom jeziku uz povremenu upotrebu talijanskih i francuskih izraza pristojnosti, citata iz *Uliksa* na kombinaciji irskog i latinskog, dadaističkog besmislenog brbljanja i pjesmuljaka dodijeljenih Joyceu. Tek naredni prizor koji se odvija u dnevnom boravku ostarjelog Henryja Carra (u nenaznačenom vremenskom periodu) donekle raspliće početnu enigmu jer iz Carrovog monologa u maniru struje svijesti shvatamo da je publika zapravo dobila pristup djeliću sjećanja Carra, te da on namjerava napisati vlastite memoare i u njih ubaciti i navodne (vlastite i njihove međusobne) susrete s Joyceom, Tzarom i Lenjinom. Iz tog slijedi da su svi naredni prizori u kojima se pojavljuje tih sedam likova, kao i (sporedni) lik navodnog Carrovog batlera Benneta<sup>158</sup> zapravo vizualni prikazi fragmenata Henryjevog varljivog sjećanja, pa se u prvi plan drame promiče pitanje da li postoji mogućnost i način da verificiramo legitimitet Carrovih tvrdnji o susretu ova tri velikana prošlosti, čime je publika zapravo dovedena u poziciju da nužno mora propitivati valid-

158 Dramski lik Bennet aludira na stvarnu osobu A. Percyja Benneta, koji je u vrijeme Joyceovog boravka u Švicarskoj tokom Prvog svjetskog rata bio glavni konzul i direktni šef stvarnom Henryju Carru (cf. Stoppard 1975: ix). U komadu *Travesties* i u nepouzdanom sjećanju Carra, njihove su uloge a i značaj inverzirane. Isto tako, potrebno je naglasiti da Henry Carr jeste postojao i da se zbog nesuglasica i kasnijih tužbi s Jamesom Joyceom našao i u Joyceovom *Uliksu*, o čemu se više može pročitati u Stoppardu (1975: ix – xi).



nost historiografskih (mega)naracija kao i objektivnost (i utemeljenost događaja iz) bilo čije, pa i vlastite memorije. Na takav zaključak nas upućuje i autor zatvarajući oba čina drame fragmentiranim i nepovezanim monolozima Carra te ranijom didaskalijom u kojoj kaže sljedeće:

... the scene (and most of the play) is under the erratic control of Old Carr's memory, which is *not notably reliable*, and also of his various prejudices and delusions. One result is that the story (like a toy train perhaps) occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild. (Stoppard 1975: 11, naglašavanje IČF)

Nadalje, nakon što se radnja u drugom činu drame vraća u prostor biblioteke u koju Carr ulazi predstavljajući se kao Tristan Tzara, komad se komplicira uduplavanjem uloga likova koji se jedni drugima povremeno obraćaju replikama iz Wildeovog komada *Importance of Being Earnest* / *Važno je zvati se Earnest*, a farsične i donekle bizarne situacije u kojima se zadese iz prizora u prizor parodiraju dijelove zapleta spomenute Wildeove drame. Do konca drugog čina Stoppardovih *Travestija* Carr je istovremeno Tristan Tzara i Algernon, Tzara postaje njegov navodni stariji brat i Wildeov Jack (Tzara), Cecily, stroga i poslovična bibliotekarka iz prvog prizora *Travestija* priziva Wildeov istoimeni lik, a Gwendolen, prikazana u prvom činu kao Joyceova sekretarica i Carrova sestra kojoj Tzara dadaistički prekretnim sonetom Shakespearea izjavljuje ljubav, ujedno je Gwendolen i Miss Prism iz Wildeove komedije. Kako se prizori nižu tako se radnja manično ubrzava i Joyce preuzima manirizme Lady Bracknell do trenutka kada se začuje muzika na čije taktove likovi počinju da plešu. Sve skupa raspliće posljednji prizor u kojem osamdesetogodišnja Cecily daje potpuno drugačije tumačenje događaja iz 1917. i time postaje korektiv Carrovim narativima, što u konačnici naglašava potrebu preispitivanja bilo kakvih (mega)naracija.

Ova drama koja, kako je istaknuto, započinje kao reminiscencija Henryja Carra, također stvarne ličnosti<sup>159</sup>, u savršenom utje-

159 Prema Stoppardu (1975: ix-xi), Carr je bio naočiti službenik britanskog konzula u Švicarskoj za kojeg se zna da je tužio Joycea zbog hlača koje je kupio za Joyceovu inscenaciju Wildeove drame. Također vidjeti napomenu u prethodnoj fusnoti.

lovljavanju vlastitog naslova, kombinira narativne matrice (pseudo) historijskog romana i njemu pripadajućeg lika nepouzdanog pripovjedača s modernističkom tehnikom struje svijesti, elementima williamsovskog selektivnog realizma, wildeovskom parodičnom komedijom načina, ionescovskim teatrom apsurdna, te s estetsko-teoretskom raspravom, dadaističkom poezijom i farsičnim pjesmicama. U cijelosti je komad nesporno zabavan amalgam koji svojom ludističkom formom, nelinearnom i fragmentiranom strukturom te hibridizacijom navedenih (pod)oblika sva tri klasična žanra najbolje utjelovljuje postmodernistički *cross-text* i otvara se prema (raznorodnim) tumačenjima publike. Naime, kroz inscenirane prizore iz maglovitog sjećanja nepouzdanog pripovjedača Henryja Carra o navodnim susretima historijskih ličnosti Tzare, Lenjina, Joycea i samoga sebe smještenih u milje Prvog svjetskog rata i pred Oktobarsku revoluciju u neutralnoj Švicarskoj aludira se na uprizorenje Wildove drame *Važno je zvati se Earnest*. Taj komad, Stoppardu iznimno drag,<sup>160</sup> izvrstan je primjer komedije načina koji parodira melodramatiku dobro skrojenog komada i poruzi izvrgava manire pripadnika društvenih elita, a u Stoppardovom tekstu pripadnike umjetničke i književne, odnosno diplomatske elite. S vremena na vrijeme Lenjin, Tzara i Joyce za njih ponaosob tipiziranim dijaloškim replikama raspravljaju o važnosti umjetničkog djela, odnosno o svrsi umjetnosti, te neophodnosti (društvene) revolucije, ne dolazeći do suglasja niti konačnog zaključka ni na jednu od navedenih tema (a po modelu postmodernističkih diskursa). Ludičkoj atmosferi tipičnoj za Ionescov komad *Čelava pjevačica* doprinose dadaistički pjesnički eksperimenti i nonsensično brbljanje Tzare, umetnuti dijelovi filozofskih traktata Lenjina i žene mu Nadye, farsične pjesmice<sup>161</sup> Gwendolen, Cecily i Joycea te struja svijesti Joyceovih narativnih replika i Carrovih monologa. Povrh svega, neprestano uduplavanje uloga (jer, kako smo naveli, sve te parodirane historijske ličnosti bivaju stavljene i u uloge fiktivnih likova Wildeove drame) dodatno obogaćuje, ali ne opterećuje atmosferu ovog hibrida, a konačni proizvod je ironično podrivanje svih korištenih konvencija i uspostavljenih žanrova čije

160 Ako je suditi po broju vlastitih autorskih djela u kojima Stoppard referira na *Važno je zvati se Earnest*.

161 U formi šaljive pjesmice koja je obično bez smisla i rimuje se shemom distiha – engleskog naziva ‚limerick‘.

šarenilo Ruby Cohn definira kao: “rare example of a full-length burlesque”<sup>162</sup> (1995: 142).

Nadalje, vremenski i prostorni skokovi u potpunosti razbijaju linearan protok radnje i od publike zahtijevaju potpun angažman u tu-maćenju i recepciji djela i njegovih naglašenih toposa o varljivosti memorije i (ne)legitimitetu historiografskih naracija. Na isti način kako ne može utvrditi da li su se Joyce, Lenjin, Tzara i Carr uopće susreli, publika ne može sa sigurnošću odrediti da li se Joyceovo uprizorenje Wildeove drame ikada desilo, niti da li se desilo na način kako ga prezentira Carr, pa je onda u sumnju dovedena i Carrova tvrdnja pri kraju komada da je period Prvog svjetskog rata bio sretno doba kada su u Cirihi obitavale “refugees, spies, exiles, painters, poets, writers, radicals of all kinds” (Stoppard 1975: 71). Konačna Carrova kontradikcija u kojoj tvrdi da ga je dati period naučio trima stvarima koje je zapisao, a potom otkriva da ne može da se sjeti treće tačke s popisa, nužno dovodi do zaključka da ili nije tačno da je bilo šta zapisao, ili nije izvukao nikakvu pouku ili se, što je najvjerojatnije, njegov um poigrava s njim (i s publikom), te se time dodatno naglašava postmodernistički topos odsustva realnog i višestrukih kopija zbilje. Isto tako, iako je klasificiran kao komad ideja, *Travesties* ima snažan uklon ka grubom i farsičnom humoru i prikazuje protagoniste koji su predstavnici onog što bi danas bio pandan elitnim staležima. Ti su likovi izvrgnuti poruzi i karakteristično groteskni, a zaplet drame je strukturiran tako da pojedini prizori ili dramska radnja u cijelosti ovisi o djelimičnom i/ili potpunom uspostavljanju formula pučkih podoblika: farse, parodije i čak travestije. Time Stoppard ujedno postiže hibridizaciju i dehijerarhizaciju elitno/popularno, što je u skladu s prethodno spomenutom blagonaklonosti postmodernista ka oblicima masovne kulture. Dodatno se tekst decentrira i usmjerava na aktivno (sa)učesće publike u građenju višeslojnih značenja ne samo svim svojim toposima, strukturalnim i formalnim poigravanjima, svim oblicima (postmodernističke) hibridizacije nego i intertekstualnim nadovezivanjem na (kvazi)historijske događaje i ličnosti, umjetničke i estetičke rasprave te inverzijom pirandellovskog modela metadrame, o čemu će biti više riječi u narednom potpoglavlju.

162 Za razliku od djelimičnog preuzimanja tehnika i strategija burleske u savremenim dramama.

Drugi primjer raskošne Stoppardove postmodernističke drame *Arcadia/Arkadija* je ubrzo nakon što je 1993. praizvedena<sup>163</sup> proglašena njegovim najboljim dramskim djelom (cf. Hodgson 2001: 145; Coveney 1993). Moglo bi se reći da ona spada u otvoreno intelektualne i čak političke Stoppardove drame iz perioda osamdesetih i devedesetih te da se svojim tematskim okvirom pridružuje plejadi onih savremenih radova koji upozoravaju na opasnost i štetnost neutemeljenih konstrukcija u meganaracijama i istovremeno otvaraju diskurs ka (re) pozicioniranju rodno određenog i potlačenog Drugog. *Arcadia* tematizira i estetske i kulturološke različitosti klasicizma, romantizma i modernizma, te posebno problematizira (društveni) konstruktivizam i biografizam u (pseudo)naučnim proučavanjima književno-kulturoloških tekstova, a zaplet, kao i dijelovi sadržaja ove dvočinke, počivaju na složenoj metafori, preuzetoj iz teorije haosa i suprotstavljenog načela entropije. Radnja drame je smještena u prostor ladanjske kuće obitelji Croom u Derbyshireu i iako se lokacija ne mijenja, vrijeme radnje se proteže na niz stoljeća, počevši od 1809./10. do 1814./15. u jednom temporalnom planu, sve do nepreciziranog perioda s kraja dvadesetog stoljeća (na koji Stoppard referira terminom “present day”; 1999: 26) u drugom temporalnom planu. Ta dva vremenska perioda sa sobom povlače i dva plana radnje metadrame koja svoj *modus operandi* polako otkriva kako se prizori odigravaju pred očima gledatelja. Prvi prizor komada publici predstavlja likove s početka devetnaestog stoljeća i iz jednog plana radnje: genijalnu Thomasinu Coverly; njenog tutora Septimusa Hodgea, čije ime priziva klasičnu izobrazbu i Stari Rim; Thomasininu majku Lady Croom, čiji je lik Stoppard očigledno formirao koristeći lik Lady Bracknell iz Wildeove *Važno je zvati se Earnest* kao prototip; autora iznimno loše pjesme “The Couch of Eros”, pjesnika

163 *Arcadia* je uprizorena u aprilu 1993. u *National Theatreu* na pozornici *Lyttelton* u režiji Trevora Nunn, za što je osvojila nagradu Olivier (Society of London Theatre, 2024b) i *Evening Standard Theatre* (The Standard Editors 2024). Svoju američku premijeru je drama imala dvije godine kasnije, 1995., u *Vivien Beaumont Theateru* na *Broadwayu* u režiji Nunn i odnijela nagradu Drama Critics Circle (New York Drama Critics' Circle 2024) te bila nominirana i za Tony nagradu (Tony Awards 2024c). Potom je u režiji Davida Leveuxa oživljena 2009. u *Duke of York's Theatre, West End* (cf. Hari 2009) te 2011. u *Ethel Barrymore Theatreu* na *Broadwayu* – potonja izvedba je također bila nominirana za nagradu Tony te godine (Tony Awards 2024d). O recentnijoj produkciji u režiji Andrewa Hiltona u prostoru *Tobacco Factory* u Bristolu vidi Gardner 2014.

Ezru Chatera; te Richarda Noakesa, koji je stoppardovska intertekstualna prerada dvojice arhitekata pejzažnog uređenja prostora Sir Humphreyja Reptona i Richarda Payna Knighta (cf. Ross 1987: 275–277). Upravo je Noakes jedan od sporednih predmeta istraživanja likova iz dvadesetog stoljeća koji sačinjavaju drugi plan radnje: Hannah Jarvis, spisateljice koja proučava historijat vrta Sidley Park; Bernarda Nightingalea, (kvazi)naučnika čijim je prezimenom Stoppard prizvao pjesnika Johna Keatsa<sup>164</sup>, te više likova, nasljednika obitelji Croom: Valentinea, Chloë i Gusa. Valentine Coverly je postdiplomac na studiju biološke matematike i čini se da je genijalnost Thomasine Coverly prešla na njega dok je frivolno ponašanje njegove sestre Chloë sušti kontrapunkt pretkinje Thomasini. Također, dok svi ostali likovi bivaju vezani za svoj vremenski plan, najmlađi član savremene obitelji Croom/Coverly, Gus, dublet je Lorda Augustusa iz 19. stoljeća i istovremeno “zaposjeda” oba vremenska perioda. Zaplet je strukturiran tako da prvi i drugi plan teku paralelno, jukstapozicionirani jedan drugom iz prizora u prizor u dva čina *Arcadije*, do njenog posljednjeg (sedmog) prizora u kojem se ta dva plana stapaju u jedan, kada su na sceni prikazana dva para, Thomasina i Septimus, te Hannah i Gus, kako simultano plešu uz muziku valcera. U tom Stoppardovom komadu iz devedesetih fragmentacija vremenskog plana i neposredno kontrastiranje prizora iz različitih planova omogućavaju da publika vidi kako se stvara niz slika koje su suštinski višestruke kopije zbilje prošlosti i koje sa stvarnim slijedom događaja i životima referentnih likova iz prošlosti zapravo nemaju poveznicu. Pritom je neophodno pažljivo pratiti tumačenja Bernarda Nightingalea i jukstapozicionirane prizore koji dokazuju da su njegova tumačenja proizvoljna i da ne postoji mogućnost neometanog i objektivnog pristupa zbilji, o čemu će malo više riječi biti kasnije.

Poput komada *Travesties* i *Arcadia* je oličenje postmodernističkog hibrida, po raznim osnovama i manifestacijama, pa se i kroz to promoviraju postmodernističko decentriranje, nestanak realnog i skepsa prema (mega)naracijama. Drama se suštinski otvara u maniru najboljeg prototipa komedije načina, upućujući na prototekst *Važno je zvati se Earnest*, a potom u daljnjem toku radnje transformirana ko-

164 Komični Nightingale uporno želi dokazati da je duel s Chaterom bio razlog Byronovog (samo)progonu iz Britanije pa uporno nameće svoju verziju događanja, što će se kasnije pojasniti.

medija načina prerasta u farsu koja karikira svoje protagoniste preuzete iz akademskog miljea (preuzimajući elemente univerzitetskog romana) te parodira manire (kvazi)naučnog teoretiziranja i posebno biografizma.<sup>165</sup> Očekivalo bi se da zbog svog naslova komad *Arcadia* bude primjer savremene verzije pastoralne drame ili književnosti (i umjetnosti); no, bez obzira na očekivanja, osim po naslovu i referiranjima na umjetnost Nicolasa Poussina te korištenjem Sidley Parka za mjesto paralelnih dramskih radnji, ovaj se komad ne poziva na konvencije pastoral. Nema uobičajenih pastira i pastirki, niti je atmosfera idilična; zapravo zbog saznanja o načelu entropije do kojeg dolaze genijalni protagonisti zapleta iz devetnaestog stoljeća Thomasina i Septimus, a koje detaljnije pojašnjava jednako genijalni protagonista iz dvadesetog stoljeća Valentine Coverley, atmosfera je upravo obratna: antiutopična. Naime, kako je to u drami plastično prikazano, svijet nezaustavljivo ide prema vlastitom uništenju i niko ne može učiniti bilo šta da to promijeni. Za razliku od Septimusa Hodgea kojeg to saznanje na kraju dovodi do promijenjenog stanja svijesti i ludila, likovi iz dvadesetog stoljeća se ne osvrću previše na datu činjenicu, pa je u konačnici poruka da se svaki dan treba iskoristiti što bolje (i, po tumačenju komičnog Bernarda Nightingalea, za vlastiti probitak) prije nego što dođe do neumitnog smaka svijeta. Time je Stoppard istovremeno zagazio i u kvaziapsurdističku dramu, ali i u komediju načina pri čemu naglašava postmodernistički topos decentriranog (i nasumičnog) univerzuma koji ipak, zahvaljujući principima teoriji haosa, daje privid uređenosti jer i nasumičnost može proizvesti određene strukturne obrasce i modele. Elementi komedije načina koji otvaraju dramu podržavaju se i u njenom daljnjem toku prilagodbom originalne generičke matrice: osim što imamo tipične likove iz datog podžanra u zapletu iz devetnaestog stoljeća, iste takve likove ćemo naći i u zapletu iz dvadesetog stoljeća. Drama ismijava modele ponašanja likova visoke klase iz devetnaestog, ali i manire ponašanja akademske, 'elite' iz dvadesetog stoljeća, stoga se žanr komedije načina proširuje da bi se matrica uskladila sa zahtjevima nove ere. Istovremeno su dijaloške replike i manir Bernarda Nightingalea utjelovljenje pseudonaučnog istraživanja koji bi da nametne svoje (neutemeljeno i neobjektivno) tumačenje

165 Interesantnu analizu upotrebe parodije u djelu *Arcadia* daju Noorbakhsh Hoti i Samaneh Shooshtarian u članku "A Postmodernist Reading of Stoppard's *Arcadia*" (2010).

stvarnim (njemu nedostupnim) dešavanjima, pa su njegove (mega) naracije zapravo (opasan) čin konstruktivizma i falsificiranja historije a farsični se humor komada vezuje za one epizode koje prikazuju njegovu interakciju s Hannah i posebno mlađahnom Chloë Coverly. Karakterizacijom likova Thomasine Coverly, Hannah Jarvis i Valentinea Coverlyja, te kroz dijaloške razmjene i ozbiljan pristup njihovim pojedinačnim interesnim sferama Stoppard uspješno upliće i matricu naučnih istraživanja. Konačno, modeli književno-kritičkih narativa se otkrivaju u sadržajnom i lingvističkom manirizmu likova Chatera, Septimusa i Bernarda kada ovi referiraju na poeziju Lorda Byrona i samog Chatera, ali se (objektivna) kritička teorija i analiza kombinira ili jukstapozicionira s primjerima ‚ozloglašanih‘ formi biografije i pseudokritike, pogotovo na primjeru rada Bernarda. Osim navedenim putem, hibridizacija realnog i fikcionalnog diskursa se u komadu postiže direktnim kontrastiranjem filozofija i ‚velikih‘ tema epoha klasicizma, romantizma, modernizma (i postmodernizma) te literarnim ‚ulaskom‘ u date književnohistorijske ere.

*Arcadia* vrlo opipljivo prikazuje postmodernistički relativizam, decentriranje i primat simulacije nad zbiljom. Naime, upravo strukturalnim jukstapozicioniranjem dva plana zapleta u poredbeni odnos se stavljaju i prikazuju maniri romantičkog zaposjedanja i transformacije klasicističkih ideala te modernističko dekonstruiranje, rekreiranje i transformiranje obiju prethodnih epoha novim tumačenjima, neutemeljenim pretpostavkama i pogrešnim zaključcima. Živopisni prikaz prisvajanja i alteriranja ideala i toposa različitih perioda je dat kroz mjesto radnje, Sidley Park: na početku drame bracknellovska Lady Croom pod uticajem tadašnjih trendova pejzažne arhitekture pokušava svoj vrt preoblikovati iz „typical English park of the time“ (Stoppard 1999: 7) u ono što bi se moglo činiti romantičkim zamislama o tome kako jedan park treba da izgleda. Vrt je konstrukt, ali u drami figurira i kao opipljiva slika mentalnih, političkih, ideoloških i društvenih procesa konstruktivizma: teorije koja polazi od ideje da su sva ljudska iskustva, saznanja i naizgled objektivna viđenja svijeta u stvari konstrukti uma i rezultat društveno dogovorenih konvencija.<sup>166</sup> Pažljivim dekonstruiranjem svjetonazora i analizom ‚apsolutnih‘ kategorija na kojima naizgled počivaju moderna društva dokazuje se da nema ništa što je nepristrasno, neutralno, odnosno dato.

166 O ovome sam, upravo na primjeru drame *Arcadia*, detaljno pisala u ranijim tekstovima; cf. Čirić (2011).



Povrh navedenog, kroz Bernardovo senzacionalističko teoretiziranje drama detaljnije progovara o društvenom konstruktivizmu, ali ujedno upliće književnu teoriju u književnu praksu. Tobožnja “intelektualna strogoća” naučnih (a zapravo kvazinaučnih) diskursa dvadesetog stoljeća i Nightingaleovo drsko ‘otkriće’ o navodnom duelu između Lorda Byrona i Mr. Chatera koji je doveo do “Ezra Chater’s early and unrecorded death” i Byronovog “quit[ting] the country in a cloud of panic and mystery, ...” (Stoppard 1999: 84) potcrtavaju hibridni odnos zbilje i njene iluzije/simulacije. Dok mu Hannah i Valentine pokušavaju ukazati na neodrživost njegove senzacionalističke interpretacije događaja koji se ipak nije dogodio<sup>167</sup>, Nightingale slijepo pristaje uz svoju premisu riječima: “[W]e will write it again!” (Stoppard 1999: 71). Iz perspektive likova dvadesetog stoljeća, stvarna historija imanja Croomovih i životi likova iz 19. stoljeća se seciraju, razaraju, ponovno izmišljaju i nanova kreiraju s distance i bez ikakvih dokaza utemeljenih na istini i činjenicama, a prema tom viđenju Chater nije izazvao Septimusa Hodgea nego Byrona na dvoboj, jer to ‘dokazuju’ zagubljena pa pronađena i pogrešno protumačena pisma. Stoga ovaj komad reflektira prepoznatljivu postmodernističku podozrivost prema (filozofskim, teoretskim i naučnim) meganarativima, prema homogenom i objektivnom doživljaju stvarnosti i iskazuje skepsu prema mogućnostima postizanja vjerodostojne (re)prezentacije bilo historije, bilo umjetnosti ili pak umjetničke / književne biografije (cf. Stevenson 2005: 353–356).

Kako sam već navela, i svojom nelinearnom formom i strukturom te vremenskom fragmentacijom zaplet drame *Arcadia* naglašava tematiku da je svijet današnjice postnewtonovski svijet relativnosti a ljudsko ponašanje samo manifestacija polovičnog i krhkog ljudskog znanja. U drami koja eksploatira teoriju haosa koja tvrdi da je univerzum nepredvidljiv<sup>168</sup>, protagonisti ne mogu doći do cjelovitog saznanja iz mnoštva razloga. Bilo da ga ometa kratak životni vijek prosječnog čovjeka ili prerana smrt kao Thomasinina, nedostatak materijala i/ili odgovarajuće

167 O čemu nas, uostalom, informira uporedni prizor iz života likova i njihovih djela iz 19. stoljeća.

168 Iako data nepredvidivost može nekad proizvesti i prividan red, kako sam već istakla.

tehnologije<sup>169</sup>, manjak discipline u akademskim i naučnim istraživanjima i diskursima,<sup>170</sup> nepovratno izgubljeno i nedostižno prošlo znanje,<sup>171</sup> ili pak nedostatak reaktivne okoline,<sup>172</sup> proces sticanja znanja i postizanja velikih otkrića je prikazan kao nepotpun, nedovršen, opterećen pogrešnim pristupima i subjektivnim ljudskim ograničenjima. Upravo fragmentacija vremenskog kontinuuma i prikazivanje paralelnih vremenskih perioda koji se na kraju stapaju u jedan Stoppardu omogućavaju da na sceni utjelovi relativnost i nepotpunost univerzalizama, a time i metafizika odsustva. Naime, svaki put kada likovi iz dvadesetog stoljeća dođu do novog 'saznanja' o djelovanju likova iz devetnaestog stoljeća, Stoppard nam nudi novi prizor koji se odigrava u devetnaestom stoljeću i koji negira i poništava ili produbljava saznanja dvadesetog stoljeća. U posljednjem prizoru se radnja ubrzava a likovi iz različitih prostornih planova simultano pojašnjavaju tj. komentarišu Thomasinina saznanja; nadalje, prije nego što sedamnaestogodišnja Thomasina zapleše svoj prvi i posljednji valcer, Hannah i Valentine nam otkrivaju njenu preuranjenu i tragičnu smrt. Prizor plesa, koji se sve više i više ubrzava, podražava slobodnu kretnju atoma koji se nasumice sudaraju jedan s drugim i time proizvode golom oku nevidljive i nepredvidljive promjene a koje

169 Valentine vizuelno pojašnjava zašto bi u devetnaestom stoljeću bilo nemoguće proizvesti dokaze haotičnog ponašanja univerzuma (koje su ipak intuitivno naslutili pjesnici romantizma, što se podcrtava Hannahinim citiranjem Byronove pjesme "Darkness" u posljednjem prizoru drame): "The electronic calculator was what the telescope was for Galileo. .. There wasn't enough time before. There weren't enough *pencils*! [...] This took her I don't know how many days and she hasn't scratched the paintwork. Now she'd only have to press a button, the same button over and over. Iteration. A few minutes" (Stoppard 1999: 74).

170 Što se posebno očituje kroz Bernardova senzacionalistička i neutemeljena 'otkrića' o duelu između Byrona i Chatera.

171 Što signalizira epizoda s početka drame u kojoj Thomasina tuguje za nestalom aleksandrijskom bibliotekom: "Oh Septimus! – can you bear it? All the lost plays of the Athenians! Two hundred at least by Aeschylus, Sophocles, Euripides – thousands of poems – Aristotle's own library brought to Egypt by the noodle's ancestors! How can we sleep for grief?" (Stoppard 1999: 56).

172 U drugom činu drame Valentine objašnjava da se stvari moraju dešavati određenim redoslijedom i kaže: "Because there's an order things can't happen in. You can't open a door till there's a house." (Stoppard 1999: 111). Naime, Valentine Hannah pokušava objasniti da univerzum ipak ide prema svom uništenju i da će se sve na kraju ohladiti i umrijeti, ali da to u devetnaestom stoljeću niko, osim Hodgea, nije mogao da pojmi budući da su njegova saznanja bila daleko izvan dosega tadašnjeg deterministički skrojenog newtonovskog svijeta.

utiču na sveopću nepostojanost svemira. Također, pronalaženje zatu-renih predmeta iz prošlosti porodice Croom koji rasvjetljuju naučne i kvazinaučne teorije Hannah i Bernarda, Byronova pjesma "Darkness" te Thomasinina otkrića u fizici i matematici (načinjena stoljećima prije nego se otkrio drugi zakon termodinamike) sugeriraju da umjetnost, književnost i nauka zapravo mogu biti proizvod slučajnog i intuitivnog čina kreativnosti a ne (uvijek) rezultat slijeđenja autentičnih pravila tj. oblik spekulativnog znanja.

*Arcadia* također progovara o društveno-uvjetovanim predrasudama i procesima konstrukcije i rekonstrukcije. Već sam istakla da Stoppard prikazuje sami proces tj. čin kreiranja pogrešnih i štetnih (naučnih) teorija koristeći dva vremenska plana, no treba dodati da se u datom prikazivanju autor služi likovima iz kasnijeg vremenskog plana. Naime, u dvadesetom stoljeću su na imanju Croomovih troje istraživača: Valentine Coverly, matematičar; Hannah Jarvis, spisateljica koja radi na novoj knjizi o Sidley Parku; te Bernard Nightingale, akademski radnik koji se bavi engleskom književnosti. Njihova tri istraživačka polja i predmeti istraživanja su različiti kao i metode kojima se služe: Valentine proučava fluktuaciju faune u parku i radi na matematičkim modelima, Hannah zanima historijat parka i njegova vizualna promjena na prelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće, a Bernard želi da se proslavi (u akademskom svijetu i šire) tako što će dokazati da je mlađi pjesnik romantizma Lord Byron tokom boravka na imanju ubio manje poznatog Ezru Chatera, što je rezultiralo Byronovim (samo)progonom. Pritom, tri različite interesne sfere i tri različita pristupa zapravo reflektiraju i tri različita karaktera, kako to Niederhoff sugerira (cf. Niederhoff 2001/02: 51–54)<sup>173</sup>. Hannah, iznimno staložena, donekle i emotivno hladna osoba<sup>174</sup> pomno proučava dokumenta na koja nailazi i koja su joj doslovce stavljena u ruke<sup>175</sup> pokušavajući da opiše kroz kakve je sve promjene prošao park zbog eksperimenata i trendova pejzažne arhitekture, pri čemu poseban interes kod nje pobu-

173 Vidjeti također tekst Müller-Muth (2002/2003), koja polemizira s Niederhoffom.

174 I koja predstavlja klasicistički pristup nauci i umjetnosti što se očituje i kroz njene komentare o "romantičkoj prevari" (cf. Stoppard 1999: 43).

175 Hannah vrlo često pomaže Valentine, ali i Bernard koji poprilično brzo odbacuje sve dokumente koji su irelevantni za njegov usko profilirani interes. Posljednji dokaz koji fundira njeno intuitivno otkriće i dokazuje (hipo)tezu da je pustinja iz Sidley Parka zapravo Septimus Hodge, sliku Hodgea s kornjačom Plautom, u ruke joj stavlja Gus (cf. Stoppard 1999: 136–137).

đu je pustinjač iz parka. Tokom svog istraživanja Hannah zadržava zdravu dozu skepticizma jer, iako intuitivno osjeća da je pustinjač zapravo tutor Septimus Hodge, ona kaže “only if I can find [the proof]” (Stoppard, 1999: 94). Isto tako, Hannah iskazuje znatiželju za znanjem općenito, te sposobnost kritičkog i tzv. lateralnog razmišljanja. Naime, iako s njenim proučavanjem historijata parka Thomasinine sveske nisu očito povezane, nju zaintrigira genijalnost igara s ponovljenim algoritmom koje sama ne razumije budući da ne posjeduje dati nivo matematičke pismenosti i kompetencija. Nadalje, onda kada novi dokazi ukazuju na pogrešku njene originalne (hipo)teze ona je bez problema prilagođava nalazima i ne izostavlja ih na način kako to čini Bernard. Thomasinine sveske sugeriraju da je zapravo genij ona a ne Septimus, ali isto tako otkrivaju opipljivu vezu između Hodgea i luđaka/pustinjača o kojem istražuje Hannah. Iz tih i drugih izvora Hannah uspijeva da dokaže da su poludjeli pustinjač<sup>176</sup> i nekadašnji tutor Thomasine<sup>177</sup> jedna te ista osoba, Septimus Hodge, što prema Hannah epitomizira sveopći proces romantičarskog ‘zaposjedanja’ epohe neoklasicizma a što je očito i u transformaciji Sidley Parka koji od jednog geometrijski oblikovanog i klasično uređenog parka biva pretvoren u poludivlju i zaraslu prirodu s gotičkim elementima. Dakle, kako sam to već istakla, vrt u drami figurira kao opipljiva slika mentalnih, političkih, ideoloških i društvenih procesa konstruktivizma, Hutcheonina “prepravka” koja nije prirodna nego je “ljudski konstrukt” i stoga ima “svoja ograničenja” (cf. Hutcheon 1993: 247–248).

Valentine je, s druge strane, prikazan kao osjećajni genijalac koji ima vremena i sredstava te neograničen pristup izvorima, ali čije znanje i kompetencije imaju i upotrebnu vrijednost, pa tako vrlo elokventno i na prijemčiv način Hannah objašnjava iznimno komplicirane teorije. Iako isprva pokazuje karakteristične predrasude zasnovane na društveno-uvjetovanim stereotipima, on ih se oslobađa kada empirijski dokazi sugeriraju netačnost stereotipa; dakle, kao i Hannah, ima sposobnost kritičkog promišljanja i nastupa odgovorno. Naime, onda kada Hannah sugerira da Thomasinina sveska ukazuje na činjenicu da je Thomasina bila genijalka koja je riješila Fermatov teorem te otkrila drugi zakon termodinamike stotinama godina prije nego se došlo do oba otkrića, Valentine s nevjeri-

176 U ovom slučaju pustinjač označava i romantičarske projekcije o posebnosti umjetničkog (i naučnog) genija čije su posebne (vizionarske) vještine zapravo subliminalnog i transcendentalnog porijekla.

177 Simbol neoklasičnog, iznimno obrazovanog i discipliniranog uma.

com i prijezirno odbija datu sugestiju: "Not a schoolgirl living in a country house in Derbyshire in eighteen-something! ... She was just playing with numbers. The truth is, she wasn't doing anything" (Stoppard 1999: 67). Međutim, njegova se reakcija u potpunosti mijenja pred sami kraj drame, pa zahvaljujući Hannahinim sugestijama i nalazima te svojoj sposobnosti lateralnog razmišljanja, on shvata značaj Thomasininih 'igara', dovršava njen rad i naziva ga *The Coverly Set*<sup>178</sup> (cf. Stoppard 1999: 106–108).

Treći pristup otjelovljen u liku Bernarda Nightingalea zapravo najbolje svjedoči o dekonstruktivnoj igri kojom Stoppard prikazuje proces konstruktivizma. Za razliku i od Hannah i od Valentinea, Bernard je prikazan kao samodopadan i arogantni oportunist bez ikakvih moralnih skrupula. Vođen ambicijom i željom da se proslavi u književno-teoretskim krugovima, Nightingale hara po biblioteci, tražeći nagovještaje Byronovog prisustva na imanju Croomovih početkom devetnaestog stoljeća i selektivno prihvatajući i obrađujući dokaze. On ne otkriva nego konstruira događaje iz daleke prošlosti<sup>179</sup> i slika Byrona koju on promovira je zapravo projekcija Bernardovih vlastitih karakteristika: on je nemoralan i pompezan čovjek koji ruglu izvrgava svakog svog protivnika, seksualno iskorištava tuđe supruge i naivne adolescentice te kukavički bježi onda kada treba da se suoči s posljedicama svog ponašanja. Osim toga, Bernard ne iskazuje nimalo naučnog integriteta<sup>180</sup> jer njega ne zanima istina, niti ga na istraživanje goni žed za znanjem, a nema ni neophodnu sposobnost interdisciplinarnog povezivanja. Jedino što ga odlikuje je metaforičko sljepilo i sklonost senzacionalizmima koji ga najzad dovode u katastrofalan položaj i koji u potpunosti (i zaslužno) uništavaju njegov kredibilitet. Već je istaknuto da zapravo putem Nightingalea i njegovog pristupa nauci tj. literarnoj prošlosti Stoppard naglašava štetnost (društvenog) konstruktivizma i (mega)naracija, međutim mora se dodatno naglasiti da autor putem ovog lika ukazuje i na opasnost koju u

178 Iako je ime skupa prilagođeno drami, sama pojava nije izmišljena nego referira na tzv. Mandelbrotov skup. Za više podataka vidjeti članak Roberta L. Devaneyja iz 2011.

179 Na šta nam zapravo ukazuje radnja iz prvog vremenskog plana drame: Stoppard vrlo spretno jukstapozicionira likove i radnju iz ta dva vremenska plana ne samo da bi prikazao pogrešnost Nightingaleovih konstrukcija nego da bi istovremeno dekonstruirao binarizme muško/žensko, znanje/intuicija, dokaz/indicija, razum/osjećanja na kojima počivaju Valentineove predrasude.

180 Što najbolje sumiraju njegovi stavovi prema dokazima: "We can find it! ... we will write it again!" (Stoppard 1999: 71).

sebi kriju društveno-uslovljeni binarizmi a koji su zapravo neutemeljeni i neprirodni. Također, uz pomoć fragmentiranja vremenske dimenzije u ovoj drami Stoppard uspijeva u prvi plan prometnuti i uspješno dekonstruirati i Valentineov (ne)svjesni falocentrizam te naglasiti potrebu za skeptičnosti prema (mega)naracijama naučnog diskursa. Međutim, iako Stoppard koristi svoje drame da bi diskutirao o tome kako su žene (Thomasina, čak donekle i Hannah) gurnute u poziciju (potlačenog i rodom određenog) Drugog projekcijama koje su izvedene s vremenske i prostorne distance i koje su zasnovane na neprirodnim i društveno-uvjetovanim binarizmima, on ipak ostaje odan samome sebi i svojoj općoj zabrinutosti za ljudska prava i slobode, a posebno za slobodu govora. Stoppard svojim Drugima dozvoljava da govore u vlastito ime, za sebe, i time tjera svoje čitateljstvo i publiku da razmisle o mogućnosti da su sve "prepravke" zaista "ljudski konstrukti" te da se univerzalizmi i (mega)naracije ne smiju uzimati zdravo za gotovo nego se moraju pomno sagledati i preispitati.

Nakon Stoppardovih postmodernistički razigranih hibrida može se učiniti da Ayckbourn i Griffiths ne spadaju u ovaj trend u savremenoj britanskoj drami. Međutim, i njihove *Sisterly Feelings*, odnosno *Comedians* razbijaju linearnu strukturu i otvaraju se prema pluralitetu značenja i tumačenja, iako dosta konzervativnije i suzdržanije nego Stoppardove drame.

*Sisterly Feelings* / *Sestrinski osjećaji* je komedija Alana Ayckbournova iz 1979.<sup>181</sup> čija je dramska priča naizgled relativno jednostavna: ona prikazuje dinamiku i međusobne odnose unutar proširene porodice više srednje klase, istovremeno propitujući koncept predodređenosti ljudskih sudbina i mogućnosti životnih odabira. U prvom planu prosede su sestre (dvadesetšestogodišnja kućanica) Abigail i (dvadesetčetverogodišnja radio-novinarka i voditeljica) Dorcas koje publika upoznaje u prvom činu drame, skupa s njihovim ocem (sedamdesetogodišnjim liječnikom) Ralphom Matthewsom, mlađim bratom (dvadesetogodišnjim studentom medicine) Melvynom, (četrdesetpetogodišnjom kućanicom) tetkom Ritom i (pedesetogodišnja-

181 Drama je praižvedena u Scarboroughu u *Stephen Joseph Theatre* in the Round u januaru 1979. pa potom i u *National Theatre* (*Olivier Theatre*) u junu 1980. (cf. Ayckbourn 1981; Billington 1990; Bull 1994). Iako se Ayckbournovi komadi uglavnom mogu podvesti pod farsu, ovaj dramatičar i redatelj u svom izuzetno bogatom opusu ima i rijetke primjere komedija, poput *Sisterly Feelings*, te muzičke drame, revije i drame za mlade i djecu, kao i jedan roman (cf. Billington 1990; Innes 2002; Ayckbourn i Murgatroyd 2002–2025).



kom, policijskim inspektorom) tetkom Lenom Cookerom, kao i njihovim romantičnim partnerima: Patrickom Smythom (supružnik starije sestre Abigail, tridesetogodišnji poduzetnik), Staffordom Wilkinsom (romantični partner Dorcas, dvadeset i četiri godine starosti, pjesnik bez stalnog zaposlenja) te (Melvynovom, naizgled bezizražajnom, devetnaestogodišnjom zaručnicom) Brendom Grimshaw. U prvom prizoru koji se odvija netom nakon sahrane majke Abigail, Dorcas i Melvyna je prisutan i Brendin brat, dvadesetosmogodišnji Simon Grimshaw. Uz tih deset likova, s njihovim vrlo osebujnim personama i šarolikim životnim stilovima, u drugom činu drame pojavljuju se i dva manja lika, dvadesetpetogodišnji nadzornik Murphy, sportska uzdanica policije, i vitalni sedamdesetdvogodišnjak, Major Lidgett, predani učesnik utrke (kojem nisu dodijeljene replike i primjer je plošnog lika iz fizičke komike). Sva se radnja odvija u rasponu od devet mjeseci i teče kroz četiri godišnja doba (od četvrtka u kasnom februaru u prvom prizoru, preko junske nedjelje i septembarske subote u drugom i trećem prizoru do novembarskog subotnjeg popodneva u posljednjem, četvrtom prizoru ove dvočinke) i iako teče hronološki, nije zadržano jedinstvo vremena radnje. Za razliku od tog, mjesto radnje je uvijek isto – smješteno je u otvoreni prostor parka u Pendon Commonsu<sup>182</sup>. Povod za dolazak porodice na mikrolokaciju u prvom prizoru dvočinke je ponešto nostalgичna želja oca da svima pokaže mjesto gdje je zaprosio svoju, upravo sahranjenju, suprugu, što ne uspijeva budući da on više ne razaznaje pejzaž (da li zbog vlastitih projekcija i iluzija ili zbog oblikovanja prostora kroz vrijeme, u tom momentu ostaje nerazjašnjeno). Kroz komentare Abigail i Dorcas te njihovih partnera publika stiže uvid u bliskost porodice kao i u vlastita nezadovoljstva i karaktere primarnih protagonista, što sve skupa ima i dijelom komični efekt pa se isprva čini da će drama počivati na linearnoj progresiji incidentnih situacija a komedija proizilaziti iz karakternih osobina, (međusobnih i individualnih) reakcija i verbalnih replika likova, na šta upućuje, čini se, i šaljivi podnaslov drame (“a related comedy”; cf. Ayckbourn 1981: xi). Međutim, dok raspravljaju o neobičnom, ponešto ekscentričnom i pomalo zabrinjavajućem, ponašanju svoga oca i razmjenjuju informacije i (uglavnom negativna) mišljenja o svojim partnerima i bratovoj zaručnici, sestre Abigail i Dorcas,

182 U Ayckbournovim dramama nastalim do konca osamdesetih Pendon uglavnom (za kritičare) figurira kao sinonim za predgrađa koja nastanjuje viša srednja klasa i za suburbiju kao kulturološki i politički fenomen. Vidjeti više u Hudson 2006: 37–38; 44; 144–145. Isto tako, a prema Ayckbournu i Murgatroydu (2002–2025b), Pendon je “essentially, a pun title and a play on words; it is a town which is penned-on (i.e. written about)”.



svaka ponaosob, iskažu interes za atletski građenog, osunčanog, naizgled egzotičnog i razvedenog Simona koji je (saznajemo) netom stigao iz Afrike, pa se čini da tekst sugerira da će ova osavremenjena komedija (načina) počivati na ljubavnom trouglu – podnaslov se iz te perspektive mora čitati i tumačiti ironično. U datom momentu Ayckbourn ubacuje motiv na kojem počiva neuobičajena struktura drame kada Abigail zadirkujući (a zapravo ispipavajući teren) kaže Dorcas: “Toss you for him then” (Ayckbourn 1981: 11). Do konca prizora, uz intervenciju sila prirode u vidu iznenadnog pljuška te sebičnog karaktera Patricka koji, kao i uvijek, žuri na sastanak i bez imalo obzira prema tazbini i okolnostima se odvozi njihovim prevoznim sredstvom, Dorcas i Abigail su prinuđene da upravo bacanjem novčića odluče da li će se kući vratiti u pratnji Simona ili ne. Novčić, simbol entropijske neuređenosti i slučajne prirode ljudskih sudbina nastalih takvim odabirom, razbija linearnu strukturu komada i uvodi publiku u dva modela zapleta pa naredna dva prizora nude višestruke mogućnosti. Naime, ukoliko novčić padne na onu stranu koju odabere Abigail, u drugom prizoru publika prati (međusobne) porodične odnose i likove kroz izvanbračnu romansu Abigail i Simona na izletu koji je za sve organizirao Ralph, a ukoliko novčić padne na Dorcasin odabir, u drugom prizoru su na prethodno spomenutom izletu u fokusu porodični odnosi kroz novonastalu ljubavnu vezu između Dorcas i Simona koje Stafford proganja iz prikrajka. U oba slučaja se jedan dio dijaloških replika ponavlja, kao i situacijska komedija koja proizilazi iz zabune oko dijeljenja hrane i pića, s dvjema bitnim razlikama. Konkretno, dio ponovljenih dijaloških razmjena je (u zavisnosti od verzije) mahom dodijeljen drugim dramskim licima, što sugerira da je entropija djelimično uticala na sve likove; one razmjene koje su ponovljene, ali ih zadržavaju isti likovi su zapravo odraz njihovih ličnih karaktera i iskustava. Nadalje, zabuna oko hrane u jednoj verziji proizilazi iz impromptu pokušaja reorganizacije zbog prisustva nepozvanog lika (Patricka), a u drugoj zbog nespretnog pokušaja smetenih sestara da preduprijede fizički sukob između Simona i Stafforda, koji ih posmatra sakriven iza žbunja. Dok je u prvoj verziji očita nesloga i razdor između sestara, u drugoj one u potpunosti surađuju. S druge strane, komičnost prizora oko podjele pića (u obje verzije) u potpunosti proizilazi iz nesuvislosti i smušenosti lika Rite, što govori o njenim karakternim osobinama, bez obzira na entropiju. Još jedna razlika u ponuđenim verzijama a koja svjedoči o društveno-kulturološkom miljeu i vrijednostima (barem jednog dijela) porodice je u tom što u Abigailinoj verziji Simona smatraju suvišnim (iako je zapravo prevareni suprug Patrick onaj koji je nepozvan; cf.

Ayckbourn 1981: 33–34), dok u Dorcasinoj verziji takve stavove i simpatije prema (u toj verziji njenom bivšem partneru) Staffordu ne nalazimo, naprotiv, čak ga se smatra protuhom i voajerom (cf. Ayckbourn 1981: 104–105).

Ayckbourn dalje komplicira situaciju i razbija linearnu progresiju radnje time što na koncu obje verzije drugog prizora daje mogućnost sestrama da odluče da li će nastaviti svoju romansu sa Simonom ili će se vratiti ranijem partneru, pa su u zavisnosti od odluke likova opet ponuđene dvije opcije prvog prizora u drugom činu. U verziji u kojoj Abigail odlučuje da nastavi aferu sa Simonom publika ih prati na romantičnom noćnom izletu dok se u pozadini odvija navodni policijski nadzor parka u organizaciji tetka Lena uz podršku Murphyja; u verziji u kojoj se Dorcas odlučuje za vezu sa Simonom, publika gleda utrku u organizaciji tetka Lena u kojoj se, uz ostale neimenovane učesnike, natječu Simon, Murphy i Major Lidgett. U obje opcije se, prije ili kasnije u prizoru, pojavljuju i raniji partneri sestara, pri čemu je Patrick prikazan kao hladni glas razuma i nevoljni spasitelj Abigail koji se više brine za vlastitu reputaciju nego emotivno i psihološko stanje svoje supruge, a Stafford kao bespomoćni komični ljubavnik koji je sklon fikcijama, trikovima i krađi identiteta da bi Dorcas vratio u svoj zagrljaj. Humorni segmenti proizilaze koliko iz djelovanja tetka Lena i likova okupljenih oko njegovih projekcija i pogrešnih pretpostavki, toliko i iz satiričnih i ironičnih verbalnih replika predašnjih partnera sestara i situacija u kojima su se zatekli zbog vlastitih odluka potaknutih ranijim (romantičnim) odlukama sestara. U slučaju da se sestre odmah odluče vratiti ranijim partnerima, publika se upućuje na alternativni prvi prizor u drugom činu. Sve opcije u konačnici vode ka posljednjem prizoru drame (drugi prizor drugog čina) u kojem glavne protagoniste na istom mjestu s početka komedije a nakon vjenčanja trudne Brende i Melvyna (koji je u međuvremenu odustao od studija) okuplja Ralph, čija je ekscentričnost (a vrlo vjerovatno i demencija) dobrotno uznapredovala. Nakon eskapada sa Simonom, koji je, pomalo posramljen, i dalje prisutan, sestre Abigail i Dorcas su se vratile ranijim partnerima, s donekle izmijenjenim ulogama i pozicijama, pitajući se da li su odluke koje su donosile zapravo bile rezultat intervencija više sile, potpuno nasumičan splet okolnosti ili suštinski njihove vlastite odluke:

ABIGAIL: I don't know about you but I'm absolutely certain I made the right decision there. I expect you feel the same.

DORCAS: Yes [*with less conviction*] Oh yes ... I think so.

ABIGAIL: Aren't you sure?

DORCAS: No, What I mean is, I *think I made a decision*.

ABIGAIL: Well, you decided, didn't you? You decided, whatever the temptations, to stay with thingy – Stafford. And I decided, God help me, to stick with Patrick.

DORCAS: [*not really convinced*] Yes, I expect we did. Anyhow, the *important thing is for us to feel we've made decisions, isn't it?* Otherwise, everything would be so pointless ...

(Ayckbourn 1981: 146; naglašavanje IČF)

Iako se, upravo zbog posljednjeg prizora, čini da ova Ayckbournova drama biva zaokružena i konačna, ona svojim strukturalnim poigravanjima i motivom bacanja novčića (koji se ponavlja i u završnom činu drame) dosta suptilno tjera publiku da promišlja o nasumičnosti ljudskih odluka, prividnosti i mogućnosti odabira te principu entropije u ljudskim sudbinama kao i efektima koje oni imaju na sve sudionike individualnih života.<sup>183</sup> Ovaj komad istovremeno (šaljivo) propituje i metadramske odnose: naizgled se čini da, iako čitateljska publika ima mogućnost izbora, a gledateljska ovisi o dramskom rekvizitu i odlukama glumačke ekipe, anegdotalni dokazi sugeriraju da je u oba slučaja izbor ipak minimalan i ovisi o naravi čitatelja, odnosno glumca. Naime, da bi u potpunosti bili upoznati

183 U kontekstu posljednjeg prizora drame se posebno problematičnim čine odluke sestara da se vrate ranijim partnerima, što su mnogi kritičari isticali (cf. Billington, 1990: 134–135; Bull, 1994: 148–150; Hudson, 2006: 25), neki kritizirajući činjenicu da nijedna od sestara ne ide u pravcu vlastite emancipacije nego pristaju na određene uloge suburbijjskih kućanica. Međutim, ono što se zanemaruje jeste činjenica da bi u okviru feminističke filozofije i aktivizma koji se u britanskoj drami i teatru značajnije počinju reflektirati tek početkom osamdesetih bilo potpuno pogrešno da sestre vlastitu emancipaciju postižu pukom zamjenom romantičnog partnera, pogotovo partnerom kao što je Simon koji se, bez obzira na projekcije i iluzije s početka komada, dokazuje jednako konvencionalnim i patrijarhalnim kao Patrick, odnosno čak i većim emotivnim (pa i fizičkim) nasilnikom nego Stafford. Nadalje, bez obzira na to što su u prvom planu prosedeja ženski likovi, koji donekle izražavaju nezadovoljstvo ulogama koje im društvo nameće, topos ove drame s kraja sedamdesetih je entropija sučeljena s individualnim osobnostima, što Ayckbourn (1981) sam poentira kada kaže: "As I say, the *plays are about choice*. How much do we really control our lives and do we really make decisions or just think we do? ... Not that this is saying I'm a believer in predestination and the inevitability of faith, but rather I do believe that mostly we finish up with the friends and the partners in live we deserve." (viii, naglašavanje IČF).

s tekstovnim oblikom drame, čitatelji/ce će morati proći kroz sve ponuđene opcije – da li ravnolinijski (kao što je bio slučaj s mojim studentima) koji/e, prema vlastitim iskazima, nisu odabrali/e da sudjeluju u zaigranosti teksta) ili cirkularno kroz opcije koje su im ponuđene (čime se ovaj tekst multiplicira u nekoliko komada, što Ayckbourn u predgovoru i ističe [Ayckbourn 1981: viii]). S druge strane, i gledatelji i glumačka trupa bi pri kraju prvog prizora trebalo da ovise o nasumičnosti djelovanja rekvizita, a pri kraju drugog o raspoloženju i ličnom odabiru glumica; međutim prema svjedočenjima trupe (cf. Allen 2001: 179–180; Wilton 2023; Shoard 2023; Vokes 2006: 99), u londonskoj izvedbi drame glumci Michael Gambon (u ulozi Patricka) i Stephen Moore (u ulozi Simona), skrivajući od ostalih, preradili su novčić tako da su mogli njime manipulirati i kontrolirati koja će verzija biti izvedena pred publikom,<sup>184</sup> pa se topos humanističke meganaracije o (slobodnoj) volji i na takav način decentrira. Nadalje, žanrovska hibridnost ovog komada, koji kombinira elemente visoke (Shawove) komedije ideja s (Wildeovom) parodijom komedije načina i elementima britanske farse (po kojoj je Ayckbourn i postao prepoznatljiv)<sup>185</sup> te fizičke/*slapstick* komedije je nesumnjivo zabavna, ali tematizira ozbiljno pitanje kojim su se stoljećima bavile religija i filozofija, u postmodernističkom maniru dehijerarhizira tradicionalnu podjelu na visoke i niske oblike književnosti i kulture.<sup>186</sup> Pritom, *Sisterly Feelings* svoju publiku ludički tjera na aktivno učestvovanje u promišljanjima o nasumičnosti i predodređenosti i vlastitih životnih odabira.

184 Moore je tvrdio da se u konačnici broj izvedenih verzija ujednačio, što bi se moglo činiti još jednim dokazom entropije da svoje prste nisu umiješali s jedne strane komercijalni interesi (publiku se moralo privući da dođe vidjeti i alternativnu verziju drame), a s druge strane osveta glumice Penelope Wilton (nakon što je otkrila Mooreovu i Gambonovu prevaru, glumica je prestala govoriti istinu o novčiću).

185 Upravo je to dovelo i do odsustva kritičkog čitanja njegovih komada u akademskim krugovima (cf. Innes 2002; Hudson 2006).

186 Interesantno je da je sam Ayckbourn u predgovoru *Sisterly Feelings* i drame *Taking Steps* reflektirao ovaj aspekt recepcije svojih komada kao i postmodernističku tendenciju ka brisanju granica (u književnosti i kulturi) te zauzeo nedvojbena stav. Naime, autor kaže: "When they were first produced in Scarborough in 1978 and 1979 respectively, I called *Sisterly Feelings* a comedy and *Taking Steps* a farce. The residents of Scarborough, it appeared, had no quarrel with these categories, though when the plays reached London in 1980 their descriptions provoked (...) much lengthy and somewhat tedious discussion as to what precisely defined farce and where the boundaries should be drawn between that and comedy. ... As a final footnote to this, I have resolved with any future plays I write to give them no description at all. Henceforth, they will all be plays. I will leave others to band and pigeon-hole them if they want to." (Ayckbourn, 1981: vii–ix).

Drama Trevora Griffithsa<sup>187</sup> *Comedians/Komičari*<sup>188</sup> također aktivno angažira publiku u razmatranju problematike koju dovodi u prvi plan prosede. Samim svojim nazivom ovo najpoznatije Griffithsovo djelo upućuje na protagoniste radnje, elemente strukture i osnovni tematski okvir. Naime, ova tročinka, koja je u Griffithsovom opusu po mnogočemu izuzetno i prelomno djelo,<sup>189</sup> u svom prvom

- 187 Griffithsa su od početka njegove karijere kritičari i teatrolozi prepoznali kao angažiranog političkog i ljevičarskog autora koji se, barem do devedesetih, bilo u mediju teatra ili u mediju televizije, kontinuirano i dosta konzistentno bavio pitanjima društvenih klasa, historijatom i oblicima socijalizma te mogućnostima i načinima postizanja jednakopravnijeg i besklasnog društva (cf. Billington 2024; Billington 2020). Iako se u većini svojih drama ne bavi uobičajenim toposima postmodernizma, svoje drame Griffiths strukturira na način koji također odudara od uobičajenih i očekivanih modela i žanrova političkog teatra, poput agit-prop drame ili brehtovskog epskog teatra. Naprotiv, Griffiths se u dramama nastalim prije nego se osamdesetih posvetio stvaranju tele-drama uglavnom koristi formom realističkog a ponekad i naturalističkog teatra/drame zbog čega je često kritiziran (cf. Bull 1984; Quigley 1981; Itzin 1982; Garner 1999; Innes 2002; Patterson 2003; Atkinson 2024). Međutim, Griffiths se i u tim odabranim formama "buržoaskog" teatra koristi strategijom koja odudara od njihovih tipičnih i uobičajenih tehnika da bi što uspješnije angažirao publiku. O tzv. Griffithsovoj dijalektološkoj strategiji vidjeti Harrop 1980; Bull 1984; Garner 1999; Innes 2002; te Patterson 2003.
- 188 Prema Garneru (1999: 128), drama je u režiji Richarda Eyrea praizvedena početkom 1975. u *Nottingham Playhouseu*, da bi svoj život nastavila na *Old Vicu* u Londonu u septembru iste godine. U januaru naredne godine je izvedena i u *Wyndham Theatreu* na *West Endu* a potom (u novembru) i u SAD-u, u *Musix Box Theatreu* na Broadwayu, ovaj put u režiji Mikea Nicholisa. Danas najprepoznatljivije Griffithsovo djelo *Comedians* je imalo odličnu recepciju i smatralo se jednom od najznačajnijih drama u datim teatarskim sezonama (upravo je do tada nepoznati Jonathan Price 1978. dobio Tony nagradu za ulogu Gethina Pricea u drami *Comedians*; cf. Tony Awards, 2024e). Tekst drame je i ekraniziran 1979., a ponovno je postavljena na scenu 1987. u *Everyman Theatreu* u Liverpoolu (u verziji s potpuno ženskim ansamblom), 1992. u *Court Theatreu* u Chicagu (verzija s afroameričkom i hispanoameričkom trupom), te 1993. u *Lyric Theatreu* u Hammersmithu (u izvedbi *West Yorkshire Playhouse* trupe). Više detalja o navedenim izvedbama vidjeti u Garner (1999) te Innes (2002). O recentnijoj izvedbi 2009. u *Lyric Hammersmithu* vidjeti u Logan (2009).
- 189 Drama je izuzetak kako po svojoj strukturi i formi, tako i po činjenici da je (p) ostalo djelo po kojem je Griffiths i danas poznat, kao i zbog činjenice da se nakon ovog djela Griffiths više posvetio svom radu na televiziji te do devedesetih nije pisao za pozorište. Isto tako je sam autor smatrao da je upravo ova drama uticala na razvoj alternativne britanske komedije osamdesetih te savremene stand-up komedije. O svemu navedenom vidjeti više kod Garnera (1999), Bulla (1984), Innesa (2002), te Rosenthala (2015).

prizoru predstavlja likove Gethina Pricea, Sammyja Samuelisa, Georgea McBraina, Micka Connora te Phila i Geda Murryja, koji u kišno večer jedan po jedan pristižu u pohaban i izrabljen prostor učionice srednje škole u Manchesteru da bi sa svojim učiteljem, slavnim komičarem Eddiejem Watersom (Lancashire Lad), prošli posljednje pripreme pred nastup koji bi ih mogao učiniti slavnim i time odvesti iz mizerne svakodnevnice koju kao pripadnici britanske radničke klase sedamdesetih proživljavaju. Publici se usputnim komentarima u replikama likova, njihovim manirizmima, odjećom te odabirom šala i komičarskih tački otkriva ne samo klasno porijeklo tih šest likova, nego i njihova etnička i vjerska pripadnost te politička ubjeđenja – vrlo brzo se shvata da oni simboliziraju niže slojeve britanskog društva sedamdesetih. Tokom prvog čina im se pridružuju i Patel, Indijac koji je slučajno nabasao na “komičare” tražeći časove večernje škole iz književnosti, te (pred sam kraj čina) Bert Challenor, predstavnik Udruge komičara i menadžera (Comedy Artists and Managers Federation) koji će ocjenjivati izvedbe Watersovih “učenika” i odabrati one kojima će se dodijeliti profesionalni ugovori. Publika i komičari-pretendenti tada saznaju da su Waters i Challenor oponenti i da zastupaju različite stavove u pogledu izvora i svrhe komedije pa se pred sam kraj drugog čina dodatno podiže osjetna tenzija kod likova koji su tačke mjesecima uvježbavali prema uputstvima Watersa.<sup>190</sup> U drugom činu se radnja dislocira u (radnički) klub u istočnom Manchesteru, industrijskom dijelu grada, historijski poznatom po buvljaku (Grey Mare Lane), radničkoj klasi i prekarijatu te kao uporište ljevičarskih stranaka i aktivista. Voditelj najavljuje da će se redovna tombola (bingo) prekinuti da bi Watersovi učenici izveli svoje tačke i tog momenta stvarna teatarska publika zadobija ulogu i fiktivne publike, baš kao i likovi Watersa i Challenora koji lijevo i desno od pozornice zauzimaju svoja mjesta. Nakon što su Connor, Samuels, braća Murray, te McBrain s više ili manje uspjeha izveli svoje tačke, uporedo pomno prateći reakcije Watersa i Challenora, na scenu stupa Gethin Price koji svojim nastupom šokira sve u auditoriju. Treći čin radnju ponovno vraća u Watersovu učionicu (kako je uostalom i bilo najavljeno u prvom činu), otprilike

190 Iz prvih dijaloških razmjena između Gethina i školskog podvornika publika saznaje da su časove komedije kod Watersa pohađali od januara iste godine (cf. Griffiths 1979: 8). Na samom koncu drame ova aluzija se korigira kada Gethin Watersu kaže sljedeće: “In three months or more, you never said a single funny thing.” (Griffiths 1979: 63).



dva sata nakon prvog čina, gdje Challenor komičarima saopćava svoje mišljenje o izvedbama i odluci da ugovore dodijeli McBrainu i Samuelsu. Atmosfera tokom trećeg čina je dosta izmijenjena, kao i dinamika među likovima, a nakon što jedan po jedan Challenor, McBrain, Samuels, Phil, Ged i Connor izlaze iz učionice (te samim tim i iz života svojih “kolega”), na sceni ostaju Price i Waters pa publika dobija dodatnu lekciju o svrsishodnosti komedije na širem društvenom planu. Međutim, Griffiths svoju (meta)dramu o izvoru komičnog i svrsishodnosti te efektima komedije ostavlja otvorenom, ponovno uvodeći lik Patela kojem Waters, nakon što mu je ovaj ispričao šalu prilagođenu vlastitom etno-religijskom porijeklu, nudi da se priključi večernjim časovima njegovog kursa iz komedije na proljeće.

Kao i u slučaju Ayckbournove drame, na prvi pogled se stiže dojam da radnja Griffithsovog komada teče pravolinijski, mahom se služeći elementima i formom realističnog teatra, s minucioznim opisima lokacije radnje i izgleda scene, jasno naznačenim vremenom odvijanja radnje, osebnim likovima koje je lako razlučiti, specifičnim dijaloškim jedinicama, te zapletom koji naizgled prati klasičnu kompoziciju (ekspozicija-komplicacija-vrhunac-peripetija-rasplet i čak koda). Međutim, ako se obrati pažnja na suptilne tragove utkane u dramsku potku, primjetno je da Griffiths razbija formu i strukturu ovog komada. Naime, dramska radnja se cirkularno vraća na istu lokaciju s koje je krenula, a isti čin podvornika škole otvara i zatvara ovaj komad – kako je na početku drame s table brisao prostote koje su djeca u toku dana našvrhljala, on isto tako, na kraju drame, s jednakom emocijom i gotovo identičnim (vulgarnim) rječnikom briše stihove opscene, šaljive pjesmice Gethina.<sup>191</sup> Nadalje, Griffiths u prvoj didaskaliji naznačava da vrijeme početka radnje mora korespondirati stvarnom vremenu publike i da protok fikcionalnog vremena mora korespondirati vremenu izvedbe komada: “*A clock (real: keeping real time for the evening) over the board says 7.27*” (Griffiths 1979: 7, naglašavanje IČF); te samim tim autor u startu podriva iluzionističku prirodu komada. Potom, struktura drame i dramska situacija se zasnivaju na činu izvedbe – prvi čin naglašava da se likovi spremaju za nastup u klubu (da bi uspješno okončali višemjesečnu obuku) i mnogi od njih

191 Zanimljiva analiza govornih činova podvornika na početku i kraju komada te implikacija koje odabir vulgarizama u odnosu na “tvorce” črčkarija na table polučuju, može se naći u Quigley (1981).



su već preuzeli manirizme i uživjeli se u uloge koje će u drugom činu izvesti pred trostrukom publikom pa se čini da ne postoji mogućnost verifikacije njihovih stvarnih identiteta i karaktera. Bez njihovih pojedinačnih performansi nema ni dramske priče, niti dramskog zapleta i ovaj Griffithsov komad postaje metadrama – komad koji ogoljava proces vlastitog stvaranja te kontinuirano upućuje na vlastitu fiktivnu prirodu, što se postiže i brisanjem granica između stvarne teatarske publike i imaginarne, fiktivne publike u drugom činu te stavljanjem učitelja Watersa i predstavnika Udruge Challenora u poziciju gledatelja. Nadalje, nužno je obratiti pažnju i na činjenicu da većinu dramskih razmjena čine verbalne šale i sadržaj unutardramskih izvedbi – kada razgovaraju jedni s drugima u pripremnom prvom činu, šest izvođača se jedni drugima obraćaju ironično, provociraju šaljivim dosjetkama, parodiraju jedni druge i slično. Na primjer, u prvom prizoru Gethinu, koji se za nastup sprema brijući se u učionici, podvornik (pitajući za kurs koji ovaj pohađa) kaže: “What is it, Gents’ Hairdressing?”, a njegov izgled Phil Murray, koji je tek pristigao, komentira riječima: “Jesus, is it Christmas already.” (Griffiths 1979: 8). Ili recimo, McBrain se Sammyju Sammuelsu, koji je u didaskaliji opisan kao “*fat, Manchester Jew, cigar, heavy finely cut overcoat, homburg, white silk scarf, black attache case, first in*”, obraća glasom Stana (Stanlija) Laurela i pozdravom: “Hi, Olly” (Griffiths 1979: 9). Također kasnije u istom činu, kada Waters napusti učionicu da bi Patela odveo direktoru (kako bi riješili dilemu oko kursa koji potonji želi da pohađa), Gethin se, imitirajući Watersa koji mu je prethodno kritizirao lascivnu šaljivu pjesmicu riječima: “... It’s a joke that hates women *and* sex. ... In the Middle Ages men called the wooman’s sexual organ the devil’s mark. According to Freud, men still see them as shark’s mouths, in dreams. When you walk into that arena with a joke, you’ve gotta know why you’re there” (Griffiths 1979: 22), ironično obraća McBrainu, parodirajući Watersove stileme i poziciju:

Now, Mr. McBrain, you must see that that joke is totally supportive of all forms of blood sports. Besides which it undoubtedly hints at the dark secret of animal buggering, or at the very least, the stealthy buggering of men by beasts of the field and forrest. A *comedian*, George, would have carried all this out into the open where we could all see it. ... [...] so that we’d all come to realize what should’ve been obvious from the start, or

the Middle Ages, whichever you prefer ... It's a joke that hates deer, George. (Griffiths 1979: 23–24)

Indikativno je također da je tema koja dominira ovim tekstom zapravo sami žanr komedije, odnosno pitanje izvora komičnog pa i svrhe / uloge komedije. Reagirajući na sadržaj improviziranih šala i lascivnih pjesmica koje, zagrijavajući se za izvedbu, komičari pričaju, Waters kaže sljedeće:

If I've told you once I've told you a thousand times. We work *through* laughter, not *for* it. If all you're about is raising a laugh, OK, get on with it, good luck to you but don't waste my time. There's plenty others as'll tek [sic] your money and do the necessary. ... It's not the jokes. It's what lies behind 'em. It's the attitude. A real comedian— that's a daring man. He *dares* to see what his listeners shy away from, fear to express. And what he sees is a sort of truth, about people, about their situation, about what hurts or terrifies them, about what's heard, above all, about what they *want*. A joke releases the tension, says the unsayable, any joke pretty well. But a true joke, a comedian's joke, has to do more than release the tension, it has to *liberate* the will and the desire, it has to *change* the situation. [...] But when a joke bases itself upon a distortion—[...]—a 'stereotype' perhaps—and gives the lie the truth so as to win a laugh and stay in favour, we've moved away from a comic art and into the world of 'entertainment' and slick success. ... A joke that feeds on ignorance starves its audience. We have the choice. We can say something or we can say nothing. Not everything true is funny, and not everything funny is true. Most comedians *feed* prejudice and fear and blinkered vision, but the best ones, [...] illuminate them, make them clearer to see, easier to deal with. We've got to make people laugh till they cry. [...] Comedy is medicine. Not coloured sweeties to rot their teeth with. (Griffiths 1979: 20; 23)

Waters zagovara stav da komedija treba da kroz šalu razotkrije pravu bit pojava i ogoli strah, te da kroz katartični smijeh kod publike

ukloni njihove strepnje i nemir, da ih oslobodi od predrasuda i osjećaja bespomoćnosti, a u skladu s tim stavom samo ona šala koja je zasnovana na istini može dovesti do promjena i do izlječenja pojedinaca i (šireg) društva. Prema Watersu, šala (i komedija) koja je zasnovana na neistinama, šovinizmu i uskogrudnom, ograničenom pogledu na svijet za svoj cilj ima da pobudi isprazan smijeh, bez dubinske namjere da, podrivajući stereotipe, mijenja *status quo* te stoga spada u čisto zabavljačku industriju, a ne plemenitu umjetnost. Nadalje, svaki komični čin prikriva odnos prema svijetu koji nas okružuje i stoga je komika koja je zasnovana na mržnji prema drugome (strancima, ljudima druge rase, klase, roda, vjerske pripadnosti ili etniciteta) i sama čin mržnje – takva šala ne samo da podržava predrasude, njena je intencija da istinu zamijeni zabludama i ne pridonosi napretku čovječanstva, naprotiv. Isto tako, istinski komičar se prema svojoj publici mora odnositi s uvažavanjem, tretirati je sebi ravnom, vlastitim saradnikom u procesu razotkrivanja istine (i opiranja meganaracijama). Tome svjedoči i Watersov sljedeći komentar: “Do we fear ... other people ... so much that we must mark *their* pain with laughter, our own with tears? People deserve respect because they are people, not because they are known to us. Hate your audience and you’ll end up hating yourself.” (Griffiths 1979: 30).

Griffiths ovom Watersovom altruističkom (čak i ljevičarskom) stanovištu suprotstavlja Challenorovo viđenje komedije, koje je, mora se istaći, zasnovano na tržišnoj ekonomiji, na zakonu ponude i potražnje, individualnom gramzivom prosperitetu i kapitalističkom ideologijom uređenju društva. Challenor kaže: “Don’t try to be deep. Keep it simple. [...] I’m looking for someone who sees what the people want and knows how to give it to them. It’s the people pay the bills, remember, yours, mine ... Mr. Waters’s. *We’re servants, that’s all. They demand, we supply.* Any good comedian can lead an audience by the nose. But only in the direction they’re going. And that direction is, quite simply ... *escape*. We’re not missionaries, we’re suppliers of laughter.” (Griffiths 1979: 33, naglašavanje IČF). Za Challenora je komedija isprazna zabava, trenutak eskapizma koji provocira smijeh i zaradu, bijeg od istine, a ne ka njoj, te je svaki komičar sluga publike. Ako publika, “priglupa” svjetina<sup>192</sup>, želi da se smije bolu drugog, onda

192 Znakovito je da za publiku Challenor koristi termin “yobbos” (Griffiths 1979: 57).

se njihove predrasude trebaju iskoristiti zarad ličnog profita. Challenor, koji je epitom kapitalističkog izrabljivača, ne samo da komediju ne doživljava umjetnošću, on ne poštuje ni svoju publiku. On to dodatno potvrđuje u trećem činu drame kada kaže: “One thing you’ve gotta [sic] learn, people don’t learn, they don’t want to, and if they did, they won’t look to the likes of us to teach ‘em. ...”, pa potom izravno veli: “All audiences are thick, collectively, [...] You don’t have to love the people, but the people *have* to love you.” (Griffiths, 1979: 56; 58). Dakle, prema Challenoru (koji, vrlo simbolično, tokom izvedbi u svom ćošku desno srce skupo piće, za razliku od Watersa koji lijevo od pozornice pije najjeftinije pivo), komedija nema nikakvu uzvišenu svrhu, osim ličnog (materijalnog) prosperiteta izvođača, a komično može da proizilazi i iz najgorih oblika šovinizma jer je upravo to ono što “glupava” masa traži – takvim šalama se podilazi strahovima i mržnji publike a komičari nisu umjetnici nego najobičniji izrabljivači konzumenata u zabavljачkoj industriji.

Griffiths ta dva stava opredmećuje u sadržajima komičnih tačaka i improvizacijama u izvedbi koje u drugom činu komada Connor, Sammuels, braća Murray i McBrain čine. Dok Connor, Irac, priča šale na vlastiti račun, ironično potičući publiku na razmišljanje o društveno-političkom uređenju koje ih okružuje i istinitostima predrasuda Engleza prema katoličkim doseljenicima iz Irske sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, Sammuels, manchesterski Jevrej, počinje tačku na isti način – šaleći se s prenatlaženim osobinama jevrejske zajednice koje čine bazu primitivnih, antisemitskih, stereotipa o Jevrejima. Međutim, shvativši da mu ogoljavanje istine neće donijeti ugovor i bijeg u svijet slave i zarade, Sammuels mijenja pravac i počinje da jedan za drugim niže šovinističke viceve o Ircima, karipskim doseljenicima u Britaniju, feministicama i homoseksualcima. Potom Phil i Ged Murray počinju svoj duo u kojem je prvi lutkar a drugi marioneta – imitirajući stil i tehnike tačaka varijetea i zasnivajući svoj humor na sportskim šalama, zadirući u samu srž nacionalne (i lokalne) opsesije fudbalom. Međutim, shvativši da ne dobija željenu reakciju, Phil, u žaru trenutka, samostalno odlučuje da promijeni smjer izvedbe i zahtijeva da Ged (u ulozi marionete) ispriča brutalan vic koji kombinira kriminalni čin silovanja i pakistanske doseljenike, što Ged odbija. Našavši se na razmeđu između uzvišenih ideala Watersa i komercijalnih zahtjeva

Challenora, i podijeljeni u svojim stavovima i željama braća Murray ne surađuju, pa je i sama izvedba (sa svojim ubačenim improvizacijskim elementom) osuđena na propast. Nakon njih, McBrain, Irac iz Belfasta, stupa na scenu i započinje svoju tačku u potpunosti zasnovanu na seksizmu i mržnji prema (čini se) vlastitoj ženi, znajući da je time izdao estetiku i ideale Watersa. Naime, kako se otkriva u posljednjem činu drame, McBrain zapravo voli i suštinski poštuje svoju ženu, ali je, s ciljem bijega iz okova života radničke klase, potpuno oportunistički, izvedbu zasnovao na neistinama, na zabludi i seksističkim predrasudama društva te tako prodao i Watersa i sebe, a sve u skladu s Challenorovim kapitalističko-konzumerističkim maksimama. Upravo stoga, McBrain i Sammuels i bivaju nagrađeni željenim ugovorima od Challenora, dok svih ostali dobijaju “besplatan” savjet: “It’s not the talent’s lacking; it’s application of a few basic rules of professional life” (Griffiths 1979: 58).<sup>193</sup>

Moglo bi se učiniti da upravo zbog poražavajućeg rezultata komičara koji su ostali odani (ljevičarskim i) uzvišenim umjetničkim idealima Watersa, Griffiths sugerira da komedija zapravo nema dublju svrhu, da su ljudi nepopravljivi, a da je opiranje stereotipima i meganarativima uzaludno. Međutim, autor uvodi i treću mogućnost, kroz lik i djelovanje Gethina Pricea. Naime, publika pred sobom ima dramski lik koji je svojim izgledom i manirima groteskan i izaziva nelagodu očitim neskladom elemenata: odjeća koju nosi u prvom i trećem činu upućuje na kombinaciju predstavnika radničke klase, izrazitog (radikalnog) ljevičara i mladog skinheads. Iako vrlo inteligentan i očito vješt i talentiran komičar, Watersov miljenik, on se provokativno odnosi i prema svojim kolegama i prema Watersu, ironizirajući i parodirajući i samog učitelja, a i Challenora. Publika saznaje da je (mnogo prije nego je saznao za prijepor između Watersa i Challenora) Gethin u potpunosti izmijenio svoj nastup, tako da niko od fiktivne publike, baš kao i stvarna publika (koja, naglašavam, u drugom činu postaje i fiktivna) ne zna šta je to što će Gethin izvoditi. Njegov performans, koji dolazi na samom kraju nastupa, kombinira elemente fizičke komike, cirkuske tačke, muzičkog varijetea, pantomime te klišeja sportskog huliganstva toga doba. Tokom cijele svoje izvedbe Gethin se uopće ne obraća publici nego paru

193 O tumačenjima sadržaja i manira izvedbi likova se više detalja može naći u Harrop 1980; Quigley 1981; Bull 1984; Garner 1999; te Patterson 2003.

lutaka, koje svojim izgledom predstavljaju višu srednju klasu Britanije. Gethin lutke provocira, maltretira, pokušava da im izmami reakciju, ali ostaje ignoriran, što simbolizira širi društveni kontekst i klasne odnose među pripadnicima britanskog društva. Na koncu izvedbe, kada Gethin napravi krvavo crvenu fleku na poprsju lutke žene, on nastup završava svirajući taktove himne Laburističke partije Britanije ("The Red Flag") i riječima "Still I made the buggers laugh" (Griffiths 1979: 51). Njegov nastup šokira sve u publici, uključujući i njegove kolege, kod Challenora izaziva gađenje jer nije bio (banalno) smiješan, a Waters mu objašnjava da, iako je bila genijalna, tačkom odiše mržnja i stoga ga ni on ne razumije, smatrajući da je zaboravio na istinu. Gethin se tome protivi, sugerirajući da je Waters taj koji je izgubio dodir sa stvarnošću i da se samo kombinacijom istine i strastvene mržnje nejednakosti može doći do promjene, te da je jedina svrsishodna komedija upravo kombinacija proturječnih elemenata i agresivnog fizičkog humora u tradiciji švicarskog klauna Grocka.

Griffiths komad ostavlja namjerno otvorenim, a svoju publiku kontinuirano tjera na aktivno promišljanje o elementima komičnog, o izvorima smijeha, o istini i zabludi, o vlastitim predrasudama i načinima njihovih prevazilaženja, o svrsi umjetnosti, žanra komedije i zabavljачke industrije, dok je istovremeno dovodi u poziciju saučesnika ne samo u stvaranju (umjetničke) komedije i (bolne) društvene realnosti nego i performativa koje želi izvoditi u vlastitim životima i životima drugih, potlačenih, prezrenih ljudi. Upravo se u tom kontekstu mora razmotriti i anegdota koja pojašnjava razloge Watersovog odustajanja od aktivnog učestvovanja u izvedbama. Naime, kako saznajemo u posljednjem činu drame *Comedians*, nakon završetka Drugog svjetskog rata Waters je u sklopu turneje posjetio koncentracioni logor-muzej u Buchenwaldu i vidio sve užase nacističkog izživljavanja nad ljudima, nakon čega se istu noć vratio u Zapadnu Njemačku gdje je kolega komičar vicem o Jevrejima izazvao nonšalantan smijeh publike. U tom momentu Waters je shvatio da je sadizam, samo u različitim razmjerama, ono što povezuje (i odlikuje) počiniocе stravičnih nacističkih zločina, s jedne strane, publiku koja se smije šovinističkim šalama, s druge, i njega, izvođača verbalne komedije zasnovane na predrasudama, s treće. Stoga, poput Adorna, koji je 1949. tvrdio da je nakon Holokausta pisanje poezije barbarski čin, Waters zaključuje da "... there

were no jokes left. Every joke was a little pellet, a ... final solution.” (Griffiths 1979: 64).

Drama Griffithsa, dakle, izlazi izvan zadanih tematskih okvira, forme i strukture i realistične priče o načinima postajanja komičarem i metadrame o komediji kao dramskoj i izvedbenoj formi, i prerasta u djelo koje se bavi pitanjem štetnosti i direktnih ishoda stereotipa i meganaracija te modusima njihovih podrivanja kao i problematikom stvaranja jednakopravnog društva svih ljudi različitih nacija, rasa, klasa, roda, religijskih i političkih ubjeđenja i kultura. Kao i Stoppardova *Travesties*, Griffithsova *Comedians* zadire i u pitanje oblika i modusa evolucije društva i sistema putem (nasilne) revolucije, te propitivanjem savremenih nosioca (r)evolucije, a to se postiže i različitim oblicima hibridizacije. Konzistentnim korištenjem elementa metadrame u onom što započinje kao realistična drama, Griffiths publiku kontinuirano podsjeća na fiktivnu prirodu komada, ali se isto tako (mahom pojavom i djelovanjem Gethina Pricea) referira i na surovu realnost nižih klasa britanskog društva sedamdesetih, te na komediografske tradicije u Britaniji i Evropi<sup>194</sup>. Nadalje, iako se ne služi oblicima i tehnikama političkog (epskog) teatra, komad kroz segmente dijaloških razmjena, dijelom karakterizacije i dinamike likova, postupnog otkrivanja njihovih stvarnih motivacija i života izvan škole komedije i kluba u kojem nastupaju, te Gethinove i Watersove konačne rasprave (u kojem čin izvedbe izlazi izvan okvira komičarskog nastupa i višeznačno upućuje na društveno-političku svakodnevicu i problematiku) postaje naglašeno politička drama. Time se kroz upliv kritičkoteoretskog diskursa koji prerasta u društveno-politički diskurs unutar fiktivnog književno-izvedbenog djela koji kontinuirano skreće pažnju na svoju fikcionalnost postiže hibridizacija realno/fiktivno. Isto tako se, izvedbama likova komičara, pogotovo tačkom Pricea, postiže i žanrovska hibridnost budući da se realistična drama pretvara u metadramu koja potom prikazuje verbalnu komediju (koja je danas postala poznata pod svojim imenom “stand-up” komedija), improvizaciju, elemente (muzičkog i inog) varijetea, a kroz nastup Gethina Pricea i niže dramske podoblike pučkog teatra kao što su cirkuske tačke klauna, muzički varijetei, pantomima i fizička, neverbalna komedija. Takva vrhunski izvedena amalgamacija upućuje i

194 U drami se uz niz konkretnih imena spominju i Lancashire Lads, Max Bygraves, Charlie Chaplin te Grock (cf. Griffiths 1979: 30–33; 65).



na hibridizaciju visoka/niska književnost (odnosno elitna/popularna kultura) pri čemu se poseban akcent stavlja na (u tom momentu) već odumiruću tradiciju varijetea/*music halla*, o čemu se više može naći u tekstu Johna Harropa “The Last Laugh: Comedy as a Political Touchstone in Britain from The Entertainer to Comedians” (1980). Harrop (1980) ističe da je Griffiths, poput J. B. Priestleyja, Joan Littlewood, Johna Osbornea i Raymonda Williamsa, prepoznao formu varijetea/*music halla* kao “symbol of the true working-class heritage the new British society is seeking” (5), te se njome koristi da bi u drami preispitao “his country’s spiritual health” (9) pri čemu lokus Griffithsove drame nije ranija institucija varijetea nego zapravo kasnija transformacija u (radnički) klub pa je stoga: “The club is the idea of the music hall transformed to fit the needs of a new, relatively wealthy working class”, a pravi fokus drame “What has happened both to the spirit of the music hall and the working class itself to accommodate the change” (10).

I tekst etablirane britanske dramatičarke Caryl Churchill<sup>195</sup> *Top*

- 
- 195 Caryl Churchill je, kako je navedeno u trećem poglavlju ove knjige, jedna od prvih britanskih dramatičarki čija su djela u drugoj polovini sedamdesetih naišla na (rijetko) pozitivnu recepciju kod kritičara i šire publike te su joj komadi izvođeni i u alternativnim i u etabliranim teatrima. Ipak, nužno je imati na umu da njena spisateljska karijera traje puno dulje i da je isprva Churchillova pisala drame za radio i televiziju a tek se potom usmjerila na teatarsku scenu. Nadalje, zanimljivo je da je višestruko nagrađivana Caryl Churchill rano prepoznata kao angažirana autorica i rado je surađivala sa ženskim trupama i kolektivima te koristila principe kolaboracionog i procesnog teatra. Sklona eksperimentiranju s dramskom formom i stilskim inovacijama, Churchill tokom svoje bogate karijere (autorica je napisala šezdesetak drama za radio, televiziju i teatar; cf. Aston i Diamond 2009a; Urednici *Encyclopaedia Britannica*, “Caryl Churchill” 1998–2024) ipak ostaje odana svojoj glavnoj misiji, a to je društveno angažirana, odgovorna i primjenjiva izvedbena umjetnost. O autorici i njenoj estetici te pojedinačnim djelima se više može saznati kod Itzin (1982); Sakellaridou (1992); Abdollahzadeh (1996); Berns (1996); Sakellaridou (1996); Prado Perez (2002); Wandor (2002); Innes (2002); Quint (2003); Borowski (2004); Sternlicht (2005); Diamond (2006); Pattie (2006); Howe Kritzer (2008); Adiseshiah (2009); Aston i Diamond (2009b); Aston i Diamond (2009c); Botham (2012); te Gobert (2014). U kontekstu uloge i uticaja socijalizma i feminizma na njen bogati opus posebno su relevantni prethodno spomenuti tekstovi Sakellaridou (1992); Adiseshiah (2009); Botham (2012); Gobert (2014); te poglavlje “On Feminist and Sexual Politics” kritičarke Janelle Reinelt (u Aston i Diamond 2009c) i priručnik Alicie Tycer (2008; cf. str. 18–22). Također je vrlo zanimljiv članak Dana Rebellata (u Aston i Diamond 2009c: 163–179) koji ukazuje na utjecaj Churchillove na britansku dramu, ali i utjecajima različitih autora na njene komade.

*Girls / Vrhunske djevojke*, koji je praizveden 1982.<sup>196</sup>, svojom zaigranom i fragmentiranom formom i strukturom, te naglašenom hibridizacijom realno/fikcionalno i metadramskim poigravanjem suodnosa glumac-lik ukazuje na upliv postmodernističkih teorija i praksi u britansku dramu s kraja dvadesetog stoljeća i posebno na feminističku dramu osamdesetih. Naime, ova se dvočinka, koja u prvi plan prosegde doводи lik vrlo uspješne poduzetnice i karijeristice Marlene, otvara prizorom subotnje slavljeničke večere u luksuznom londonskom restoranu na kojoj se Marleni pridružuju ne članovi njene porodice, ne njene radne kolegice i poslovni suradnici, nego historijske, mitske i fikcionalne ličnosti. Gošće na večeri su, dakle, dvorska dama Nijō (Lady Nijō), japanska konkubina cara GoFukakuse i autorica narativnog (autobiografskog) teksta *Towazugatari* iz trinaestog stoljeća koja je, nakon što je pala u nemilost na dvoru, postala budistička monahinja i navodno prepješačila Japan;<sup>197</sup> Isabella Bird (udano Bishop), škotska istraživačica porijeklom iz srednje klase i autorica niza putopisa i viktorijanskih antropoloških studija te prva članica Kraljevskog geografskog društva (*Royal Geographical Society*) koja je, iako lošeg

196 Drama *Top Girls* je nastala u periodu od 1979. do 1982. (cf. Gobert 2014: 2–3; Tycker 2008: 15; 71–72) kada je u režiji Maxa Stafford-Clarka praizvedena u *Royal Court Theatre Downstairs* (Aston i Diamond 2009a: xiii). Potaknuta drugim valom feminizma i razlikama u stavovima feministica u SAD-u i VB te promjenom političke većine i premijera u Britaniji 1979., Caryl Churchill je u suradnji sa Stafford-Clarkom i trupom *Royal Court*a kreirala djelo koje ujedno promovira feminističke ideale rodne jednakopravnosti, ali i preispituje princip da žene “mogu imati/postići sve” (cf. Lattouf 2023) te posebno kritizira materijalističku liniju feminizma, njegovu zloupotrebu u kapitalističkim društvima i napose onu kulturu koja je iznjedrila beskrupuloznu individualističku “miss yuppy/swell” (*miss yuppie – young urban/upwardly-mobile professional; swell – single women earning lots of loot*; cf. Vasile 2013: 18), otjelovljenu jednim dijelom u političkoj i ekonomskoj filozofiji, djelovanju i pojavi Margaret Thatcher. Iste godine je drama praizvedena i u New Yorku u teatru Josepha Papp, doživjela brojne izvedbe u Britaniji, Americi i Irskoj (cf. Sternlich 2005: 97) te naredne, 1983., osvojila Obie nagradu (Aston i Diamon 2009a: xiii). Iako se čini ovičen i limitiran društveno-historijskim kontekstom osamdesetih, ovaj je komad postao jedan od najpoznatijih, najčešće izvođenih i analiziranih drama Churchillove (Gobert 2014: 2; Tycker 2008: 72–78; 83–84), čak je i ekriniziran 1990. (Tycker 2008: 79–82), a njegove recentne izvedbe i dalje nailaze na vrlo zainteresiranu publiku te pokazuju da, nažalost, željena ravnopravnost spolova u javnom i privatnom prostoru još uvijek nije postignuta (vidjeti npr. Gardner 2002; cf. Tycker 2008: 82).

197 Za više informacija o Lady Nijō te njenoj navodnoj autobiografiji *Towazugatari* vidjeti Brazell (1971), Citko (2009), Forrest (2019) i Fandino (2024).

psiho-fizičkog zdravlja, u drugoj polovini devetnaestog stoljeća proputovala svijet;<sup>198</sup> Papesa Joan (Pope Joan), navodna papesa iz devetog stoljeća, koja je u želji za znanjem, a decenijama uspješno skrivajući svoj identitet, dospjela na poziciju vrhovnog katoličkog autoriteta te tako postala predmet mnogih mitova, folklornih legendi i apokrifnih tekstova, uključujući i one od dominikanaca Jeana de Maillyja (*Chronica universalis Mettensis*), Stephena od Bourbona (*De septem donis Spiritu Sancti*), te Martina od Troppaua (*Chronicon pontificum et imperatorum*);<sup>199</sup> Dull Gret, subjekt slike Pietera Brueghela starijeg iz šesnaestog stoljeća koja na istoimenom umjetničkom djelu predvodi armiju žena u haraču na Pakao, poznata i kao Dulle Griet tj. Mad Mag (Mahnita Maga), mitska flamanska kućanica koja je izvorno u folkloru označavala bilo koju svadljivu, lakomu i zlobnu oštrokondžu,<sup>200</sup> te Strpljiva Griselda (Patient Griselda), fiktivni lik iz književnih tekstova Boccaccia (*Decameron*), Petrarke (*The Tale of Griselda*) te Geoffreyja Chaucera ("The Clerk's Tale" u *Canterbury Tales*), okvirno iz četrnaestog stoljeća, koja je epitom skromnosti, poslušnosti i strpljivosti te bračne pokornosti.<sup>201</sup> Dok gošće jedna drugoj prepričavaju fragmente vlastitih života i iskustava, često ne slušajući, nadglasavajući i prekidajući jedna drugu, Marlene, poput savršene domaćice i medijatorice, upoznaje likove međusobno, komentira njihove narative, postavlja (mahom retorička) pitanja, naručuje (sebi i njima) hranu i piće, ali ne otkriva previše o sebi. Večeri je prisutna i konobarica kojoj nije dodijeljena niti jedna replika, a prema kojoj se Marlene odnosi naredbodavno. Sljedeći, relativno kratak prizor dramsku priču prenosi u ponedjeljak ujutro u agenciju za posredovanje pri zapošljavanju Top Girls u kojoj Marlene intervjuira dvadesetogodišnju Jeanine – prizor je i svojom duljinom, i mjestom i vremenom radnje, kao i tonom i sadržajem dijaloških razmjena jukstapozicioniran prvom prizoru te istovremeno

198 O Isabelli Bird Bishop se više može pročitati u Scarce (2011); Armston-Sheret (2021); Shoesmith (2022); Wax (2022); Armston-Sheret (2024a); Armston-Sheret (2024b); te Colorado Women's Hall of Fame (2025).

199 Više o mitskoj Papesi Joan vidjeti kod Wilkes (2025) i u članku Urednika *Encyclopaedia Britannica* (1998–2024).

200 Originalna slika Pietera Brueghela se može vidjeti na web-stranici *Royal Institute for Cultural Heritage* (n.d.) i *Arthive* (n.d.). Više o kontrastivnom prikazivanju Dull Gret u folkloru i kod Churchill vidjeti u Tycer (2008: 39) i Gobert (2014: 13–14).

201 O Griseldi se može više naći u članku Urednika *Encyclopaedia Britannica* (1998–2016); kod Rüegg (2019); te Tycer (2008: 39).

služi svrsi karakterizacije glavne protagonistice drame, o čemu će biti više riječi kasnije. Treći prizor prvog čina koji se odvija u nedjeljno popodne u dvorištu Joyceine kuće se isprva ne čini isuviše povezan s prva dva prizora: publika prati dijaloške razmjene šesnaestogodišnje Angie i dvanaestogodišnje Kit dok ih Joyce, Angiena majka povremeno prekida dozivajući Angie da uđe u kuću i pospremi svoju sobu. Sadržaj replika i obrazac ponašanja tinejdžerki je groteskan i povremeno na granici s hororom, a Joyceine reakcije na Angieno uspješno ignoriranje njenih poziva i pokušaja da je namami u kuću sugerira da majka i kćerka nemaju najbolji odnos. U momentu neposredno prije nego budu otkrivene u svom skrivalištu Angie izražava namjeru da otputuje u London u posjetu svojoj tetki Marlene koju je posljednji put vidjela godinu dana prije – kroz datu repliku se nakratko stvara poveznica između sva tri prizora prvog čina. Drugi čin nastavlja u sličnom maniru: radnja se u prvom prizoru prenosi na ponedjeljak ujutro u agenciju u kojoj radne kolegice Win i Nell prepričavaju vlastite dogodovštine prethodnog vikenda, komentiraju stanje i odnose u uredu te publici daju uvid u fragmente svojih života i poslovne kulture, a nakon što se pojavi Marlene, razgovor se prenosi na nju, njima nadređenu “top djevojku” te Howarda, koji je u procesu imenovanja na poziciju menadžera izgubio od Marlene. Taj najkompleksniji prizor u drami je ujedno i najviše fragmentiran. Naime, bez previše uvoda, sljedeći dio prizora prikazuje Win kako intervjuiira četrdesetdvogodišnju Louise koja, nezadovoljna radnom klimom i odnosom poslodavaca prema njoj, želi promijeniti dugogodišnji posao, a nakon toga na dio pozornice koja predstavlja glavni dio ureda stiže Angie i iznenađuje “tetku” Marlene svojom posjetom i željom da provede neko neodređeno vrijeme kod potonje. Njihov osebujan razgovor prekida dolazak gospođe Kidd, Howardove supruge koja od Marlene traži da odbije unapređenje i to mjesto prepusti njenom suprugu. Njihov se razgovor, vrlo očekivano, naglo i neuljudno završava te i Kiddova i Marlene (svaka ponaosob) napuštaju scenu, a sljedeći dio prizora prikazuje još jedan intervju – ovaj put je Nell ta koja razgovara s aplikanticom Shonom, koja je u želji da dobije dobro plaćen i visokopozicioniran posao u prijavi dala lažne informacije o svojim godinama i prethodnom iskustvu. Potom Win ulazi kod Angie i zaplet je prikazuje kako pripovijeda vlastitu priču o uspjehu, ne primjećujući da je Angie u međuvremenu zaspala. Sve to prekida Nell koja donosi vijesti da je Howard imao srčani udar a prizor

se konačno završava kada im se pridružuje Marlene koja kratko i nesentimentalno komentira intelektualnu i obrazovnu potkapacitiranost vlastite usnule sestrice. Drugi prizor drugog čina (i posljednji prizor u drami) radnju vraća u Joyceinu kuću, godinu dana unatrag, što se, osim didaskalijama, signalizira i odjećom koju u jednom momentu oblači Angie – taj isti haljetak, koji Angie u ovom prizoru dobija na poklon od Marlene i koji joj savršeno pristaje, haljina je u koju se Angie, neposredno prije prijetnje da će ciglom zatući majku Joyce, presvlači i koja joj je u trećem prizoru prvog čina premala. Tokom završnog prizora drame publika saznaje da je Angie izmanipulirala Marleninu posjetu, da se sestre nisu vidjele šest godina, da ne odobravaju međusobne životne odabire, stilove i lična društveno-politička ubjeđenja, te da je Angie zapravo Marlenina a ne Joyceina biološka kćerka. Naime, da bi pobjegla iz radničke sredine te klasom i rodnom potlačenog položaja koji joj je prijetio, tada sedamnaestogodišnja Marlene je rodila Angie i dala je svojoj već udanoj sestri Joyce (koja je sve žrtvovala radi Angie i posredno zbog Marlene), a svoj život i lično zadovoljstvo usredotočila na posao i karijeru u Americi i Britaniji. Na koncu prizora (i drame) se na sceni pojavljuje Angie, koja se probudila iz košmara i još uvijek bunovna se obraća opijenoj Marleni riječima:

Angie: Mum?

Marlene: Angie? What's the matter?

Angie: Mum?

Marlene: No, she's gone to bed. It's Auntie Marlene.

Angie: Frightening.

Marlene: Did you have a bad dream? What happened in it?

Well you're awake now, aren't you pet?

Angie: Frightening. (Churchill 1982: 113)

Kraj je ostavljen otvoren, a tako nelinearno strukturiranom radnjom, otvorenom formom, vremenskim i prostornim skokovima koji su međusobno jukstapozicionirani te rascjepkanom dramskom pričom i fragmentiranim dijalozima Caryl Churchill publiku dovodi u poziciju da se nužno, ako već prethodno nije, mentalno mora vratiti na prizor koji je otvorio dramu.

Naime, iako Churchillova, u skladu sa svojim estetskim principima,<sup>202</sup> ni u jednom momentu ne daje jednoznačan odgovor, postavlja se pitanje da li se slavljenička večera zaista i gdje (u kojem vremenu i prostoru) desila. Čini se da je Marlene, bježeći od potlačene pozicije klasnog i rodnog subjekta te zarad vlastitog karijernog probitka, otišla u drugu krajnost i u potpunosti odbacila svoju porodicu, romantične partnere, prijateljice, radne kolegice i kolege, pa je, u nedostatku najbližih s kojima bi mogla podijeliti uspjeh i blagodeti koje on donosi, izmaštala subotnju proslavu. Na takav zaključak navodi ne samo sastav njene družine na večeri, nijemost konobarice, epitoma radničke klase, koja ih opslužuje, nego i manir na koji se Marlene ophodi prema svima dok naručuje obroke i pića te žamor, motivi u narativima i međusobno preglasavanje tih “izvanrednih” žena koje su, iako okupljene radi sretnog povoda, zapravo (Marleninim riječima) “all so miserable” (Churchill 1982: 23). Stvarne i fiktivne žene iz prošlosti, osebujne koliko svojim karakteristikama i pojavama, toliko i raznorodnim (a opet tako sličnim) doživljajima, pripovijedaju upravo o onim životnim detaljima i vlastitim osobinama koje su ih izdvojile iz mase žena njihovog doba i kultura. Kroz fragmente njihovih “malih priča” i prikaza djelića subjektivnih iskustava se u prvi plan promiču individualne tihe i suptilne “pobune” protiv višestoljetnog opresivnog patrijarhalnog sistema sve dok Strpljiva Griselda ne počinje pripovijedati svoju (književnim narativima maskulinih autora zadatu) sudbinu. Iako je ranije prijemčivo slušala i svojim komentarima i (pot)pitanjima aktivno učestvovala u pričama o nedostatku slobode izbora, pravu na samostalno odlučivanje, nemogućnosti autonomnog vladanja vlastitim tijelima i životima, ličnim i vrlo potresnim gubicima, nedopuštanjem žalovanja, čak i o brutalnom čerečenju i pogubljenju, Marlene odbija da sluša o manipulatorskom i okrutnom supružničkom izživljavanju nad Griseldom koja svojom smjernošću i pokornošću ne propituje sistem niti se, sve do momenta ove drame, buni protiv takvog nečovječnog postupanja. Griselda na koncu njene književne priče biva nagrađena, ali Marlene ne prihvata takav poučak – za nju je Walter, Griseldin muž, “a monster”, a Griselda “really exceptional” (Churchill 1982: 31). Za razliku od Griselde, sve

202 Prema Aston (2014: 203), Churchill je još na početku svoje karijere, 1960., zauzela stav da uloga dramatičara nije da pruža odgovore nego zapravo da postavlja pitanja. Takva pozicija se podudara s principima postmodernista koji se, između ostalog, zalažu za kontinuirano preispitivanje dogmi i dekonstruiranje meganaracija te promicanje značenjskog pluralizma.



ostale gošće na večeri su našle način da iznutra, vješto koristeći sistem, podriju patrijarhat i ograničenja vlastitog doba, roda i klase, za što su u konačnici kažnjene: gubitkom roditeljskog okrilja, zaštićenog životnog prostora, porodičnih i partnerskih odnosa, društvenog prestiža, reputacije ili (zasluženog) priznanja, vlastitog poroda pa čak i života. Na tom se fonu završava ova fantazmogorična, antiutopična večer: dok se Griselda prvi put pita da li je sve ipak moglo biti drugačije, Nijō jeca nad vlastitim gubicima, Isabella se nostalgично prisjeća svog posljednjeg putovanja, Gret solilokvizira o bespoštudnoj i krvoločnoj borbi s đavolom, Joan, nakon što je polovičnu recitaciju *De Rerum Natura* od Lukrecija zaustavila na riječi “terorrem” (Churchil 1982: 35), povraća u jednom ćošku prostorije a Marlene se nastavlja opijati bezbrojnim čašama vinjaka. Ipak, ako sagledamo originalni fragment citata od Lukrecija,<sup>203</sup> koji u Joaninoj isprekidanoj recitaciji glasi ovako: “Something something something something mortisque timores tum vacuum pectus—damn / quod si ridicula— / something something on and on and on / and and something splendorem purpureai. / [...] nos in luce timemus/ something terrorem” (Churchill 1982: 34–35), primijetit ćemo da Joan zapravo govori o nasušnosti odbacivanja straha i okova uma nastalih usljed zamišljanja nekih budućih opasnosti i to racionalnim sagledavanjem prirode stvari.<sup>204</sup> I time Churchillova

203 “*quod si ridicula* haec ludibriaque esse videmus,  
re veraque metus hominum curaeque sequaces  
nec metuunt sonitus armorum nec fera tela  
audacterque inter reges rerumque potentis 50  
versantur neque fulgorem reverentur ab auro  
nec clarum vestis *splendorem purpureai*,  
quid dubitas quin omnis sit haec rationis potestas,  
omnis cum in tenebris praesertim vita laboret?  
nam vel uti pueri trepidant atque omnia caecis 55  
in tenebris metuunt, sic *nos in luce timemus*  
inter dum, nihilo quae sunt metuenda magis quam  
quae pueri in tenebris pavitant finguntque futura.  
hunc igitur *terrorem* animi tenebrasque necessest  
non radii solis neque lucida tela diei 60  
discutiant, sed naturae species ratioque.” (prema Sententiae antiquae 2015, naglašavanje IČF)

204 Tycer (2008: 39) smatra da je Joan zapravo odabrala pasus koji se fokusira na način postizanja emotivne distance unutar patrijarhalne institucije, a to je bavljenjem intelektualnim radom. Međutim, Tycer ne komentira isprekidanost i stilsku inkongruentnost Joanine recitacije (što je možda uzrokovana i njenim trenutnim pijanstvom) a koja ovom intertekstualnom citatu ipak mijenja značenje.



vodi svoju publiku ka vrlo opipljivom kritičkom razmatranju rodni i klasnih politika osamdesetih pa čak i o vrijednostima i primjenjivosti feminističke ideologije i, kao i Griffiths, socio-političkog aktivizma.

Otvorenost strukture i formalno eksperimentiranje te kritičko sagledavanje navedenih politika i ideologija Caryl Churchill pojačava i metatekstualnim poigravanjem na nivou glumac-lik; naime, Churchilllova je prilikom stvaranja ovog teksta usvojila Stafford-Clarkovu sugestiju da jedna glumica utjelovljuje više likova.<sup>205</sup> Izuzimajući Marlene, koju u svim prizorima utjelovljuje samo jedna glumica, čime se naglašava njena centralnost za kritiku materijalističkog feminizma i Thatcherinu politiku neoliberalizma, jedna glumica utjelovljuje likove Isabelle Bird, Marlenine sestre Joyce te Howardove supruge, gospođe Kidd; druga povezuje likove Dame Nijō i Marlenine promiskuitetne kolegice Win; treća postaje Dull Gret u prvom i Angie u svim ostalim prizorima; četvrtoj su date uloge Papeše Joan i sredovječne kandidatkinje za posao Louise; peta je u ulogama Strpljive Griselde, druge Marlenine kolegice, Nell, te mlade kandidatkinje za posao Jeanine, a šesta igra uloge konobarice iz prvog prizora, Angiene dvanaestogodišnje prijateljice Kit u drugom te Shone, koja obmanom pokušava doći do željenog posla u četvrtom prizoru.<sup>206</sup> Brzom preobrazbom glumica iz jednog u drugi (te u nekim slučajevima i treći) lik postiže se brehtovska alijenacija tj. distanciranje, odnosno razbija se iluzionistička identifikacija publike s likom, pa se samim tim uvodi značenjska nestabilnost jednog od prominentnih dramskih signala. Istovremeno, takva strategija kod Churchillove publiku angažira u pokušajima odgonetanja identiteta (i karakterizacije) likova pa stoga vodi i u propitivanje identitarnih politika te istosti ženskih iskustava. Tako se Isabella Bird isprva čini suštom suprotnosti od Joyce i Kiddove; baš kao i Strpljiva Griselda od Nell i Jeanine. S druge strane, čini se da ostali paro-

205 Prema Tycer (2008: 40–41), koja se oslanja na intervju s Lynne Truss iz 1984. citiranim u Fitzsimmons (1989: 61), Stafford-Clarku je ova strategija uduplavanja/utrostručavanja uloga odgovarala iz više razloga: “it gave company members more stage time, encouraged a tightknit community and kept costs manageable”. Churchillova se jeste prije koristila strategijom *cross-castinga* i odabirom jednog glumca za više uloga u drami (npr. u *Cloud Nine*), ali za *Top Girls* nije bila predvidjela takvu strategiju. Međutim, prihativši Stafford-Clarkovu sugestiju, Churchillova je postigla značenjski pluralizam i omogućila otvorena, višestruka čitanja drame. Također vidjeti Gobert (2014: 8–18).

206 Iako su pojedine inscenacije *Top Girls* imale drugačije uvezivanje likova, ova podjela uloga je mahom zadržana u većini izvedbi. Za više informacija vidjeti Tycer (2008: 71–84); Gobert (2014: 16–18).

vi/tria dijele mnogo više sličnosti nego razlika. Međutim, Isabella je bez obzira na tjelesne i društvene prepreke proputovala svijet, ali je zapravo jednako nepriznata (u naučnim krugovima) i zaboravljena kao i Joyce te Kiddova. Za razliku od Isabelle, Joyce je svoj (stacionarni i društveno-izolirani) život podredila drugima, kao i čini se gospođa Kidd, ali je, za razliku od Kiddove, dovoljno izgrađenog vlastitog identiteta te kao i Isabella svoju osobnost ne živi niti kroz muža niti kroz dijete i radije bira razvod i četiri posla da bi mogla uzdržavati sebe i Angie nego bračno maltretiranje kao Kiddova. Isto tako Nell, koja odbija ponudu za brak jer ne namjerava da "to play house, not even in Ascot" (Churchill 1982: 63) i odbija i pomisao na brak jer želi da radi, čini se kontrapunktom Strpljivoj Griseldi, ali isto tako i Jeanini koja zapravo traga za bolje plaćenim poslom da bi uštedila za predstojeće vjenčanje. S druge strane, Dama Nijō je jednako promiskuitetna kao i Win, međutim, njihovi odabiri i okolnosti su drugačije: za razliku od Win, Dama Nijō nije imala previše izbora niti kontrole i autonomije unutar strogog patrijarhalnog poretka carskog dvora iz trinaestog stoljeća a onda se, kada kao konkubina biva odbačena, odlučuje da postane monahinja i sama prepješači Japan. Win je avanturistica i adrenalinska ovisnica koja je u svojoj prošlosti uzdržavala nezaposlenog partnera a onda, prezrena od svojih kolega jer je "any job I ever did I started doing better than the rest of the crowd and they didn't like it" (Churchill 1982: 84), pokušala da svoj uspjeh nađe u Kaliforniji i u Meksiku, pa se, kada ni to nije uspjelo jer "it's no country for a single lady" (Churchill 1982: 84), vratila kući i doživjela mentalni slom te udala za čovjeka koji je potom institucionaliziran i od kojeg se distancirala. Nadalje, Dull Gret i Angie su naizgled jednako neartikulirane i potlačene, prva jer je predmet Brueghelove umjetničke poruge, a druga jer nije previše inteligentna niti obrazovana; međutim, nakon početne šutljivosti i prividne tuposti Gretin raskošni solilokvij na koncu prvog čina otkriva njenu herojsku borbu protiv đavola, skupa s grupom žena koje je animirala na otpor, dok i Joyce i Marlene projiciraju da će Angie najvjerojatnije skončati kao pomoćna radnica u nekom radničkom kolektivu te da će se njen život smatrati proćerdanim (cf. Churchill 1982: 112), iako se Angieina posjeta "tетки" može smatrati jednim vidom pobune protiv učmale sredine i (roditeljskog) autoriteta. Naizgled kontrastirane njima su Papesa Joan i Louise budući da su obje uspjele da se unutar patrijarhalnog poretka i zatvorenih mačističkih sredina probiju na vrlo značajne pozicije, po cijenu vlastitog privatnog i društvenog ži-

vota te stvarnog identiteta. Ipak, Joan zapravo nije imala ambiciju da postane papa, poziciju je prihvatila da bi se zaštitila od mogućnosti razotkrivanja mreže prevara i istinskog identiteta, a onda kada je istina izbila na vidjelo kažnjena je gubitkom djeteta i vlastitog života. S druge strane, Louise je rodno diskriminirana u svojoj radnoj sredini kasnog dvadesetog stoljeća a njen trud i znanje nisu prepoznati, stoga radije bira drugu kompaniju pa čak i nižu platu:

I've seen young men who I trained go on, in my own company or elsewhere, to higher things. Nobody notices me, I don't expect it, I don't attract attention by making mistakes, everybody takes it for granted that my work is perfect. They will notice me when I go, they will be sorry I think to lose me, they will offer me more money of course, I will refuse.  
(Churchill 1982: 68)

Dodatno, za razliku od Joan, koja dosta hladno i distancirano pripovijeda o vlastitoj sudbini, Louise je emotivna i uzbuđena, na što je Win koja je intervjuira upozorava (smatrajući je neprofesionalnom). Suštinski, dubinska analiziranja ovih uparivanja/dupliranja navode na isti zaključak do kojeg je došao i Gobert (2014) koji tvrdi da:

Doubling serves as the feminist counter to straightforward identification just as the play's chronology works to undermine a male-oriented teleology ... in its radical form, it opens up into an uncharted space of possibility, daring its audiences to find their own models 'of what they could be like', as Churchill explained. (18–19)

Očito je da se Caryl Churchill u ovom svom “radikalnom” eksperimentiranju s formom koristi i strategijom postmodernističke hibridizacije, i to prvenstveno manifestnom hibridizacijom realno/fikcionalno. Naime, ne može se smetnuti s uma da je jedan broj gošći koje su pozvane na Marleninu nadrealnu subotnju proslavu stvarne, historijske ličnosti, a druge mitske i čisto fikcionalne ličnosti. Sve te žene zaposjedaju Marlenin um i realni izvedbeni prostor da bi, skupa s kasnijim prikazima žena koje okružuju Marlene u poslovnom i privatnom životu, dale svojevrstan uvid

u historijat rodne opresije i vidove pobuna žena, te se ispostavlja da, iako je dvadeseto stoljeće donijelo više prava ženama, one se nisu u potpunosti uspjele izboriti za jednakopravnost i ravnopravnost u svim životnim aspektima. Stoga se naziv drame mora tumačiti uz primjenu ironije, kako je i sama autorica istakla objašnjavajući zašto se odlučila da radni naslov drame “Heroines” ipak zamijeni sa *Top Girls* (cf. Tyser 2008: 45–46). Hibridizacijom realno/fikcionalno, što se očituje i kroz upotrebu segmenata (auto)biografija<sup>207</sup> u čisto književno-izvedbenom prosedeu te direktnih referiranja na politike i ideologije feminizma, socijalizma i neoliberalizma,<sup>208</sup> postiže se i kritika materijalnog feminizma. Naime, Marlene je simptom neoliberalizma i ujedno simbol radikalnog/materijalnog feminizma, one tradicije feminističke misli i aktivizma koja se u borbi za svoja prava i slobode vodi uskoličnim, maskulinim obrascima ponašanja i potire žensku solidarnost, što je očito u načinu kako se Marlene ophodi prema kolegicama Win i Nell, koje čak razmatraju odlazak iz agencije jer za njih dvije “there’s not a lot of room upward ... Marlene’s filled it up” (Churchill 1982: 61). Protagonistica Marlene koristi iste obrasce ponašanja i manir ophođenja i prema nijemoj konobarici iz prvog prizora i prema klijentici Jeanine (u drugom prizoru drame), koju degradira te joj, iako je ova iskazala interes za posao u sektoru promidžbe i oglašavanja (koji bi joj eventualno donio bolju zaradu, više putovanja te mogućnost napredovanja), Marlene nudi pozicije sekretarice rukovodioca Odjela za marketing u lokalnoj firmi pletenina, odnosno sekretarice i recepcionarke u firmi koja se bavi proizvodnjom abažura isključivo zbog činjenice da Jeanine planira vjenčanje u skoroj budućnosti. U posljednjem prizoru drame Churchill kroz hibridizaciju realno/fikcionalno kontrastira thatcherovski neoliberalizam i društvenoangažirani feminizam dovodeći u sraz životne filozofije i stilove Marlene i sestre joj Joyce, o čemu će biti više riječi u potpoglavlju na temu intertekstualnosti, iako je ovdje nužno istaći da Churchill propituje validnost i Joyceine životne filozofije, ne dajući konačan odgovor niti zauzimajući potpuno demarkiran stav.

207 Kao što će biti pojašnjeno u potpoglavlju na temu intertekstualnosti i citatnosti, u prvom prizoru se prenose dijelovi narativnih autobiografija Dame Nijō i Isabelle Bird, a pripovijedanje Papese Joan o vlastitoj sudbini i solilokvij Dull Gret su također vidovi njihovih biografija, iako ih nisu pisale one same nego su plod (nacionalnih) mitova i legendi.

208 Posebno znakovit u tom pogledu je posljednji prizor i dijaloške razmjene između Marlene i Joyce, iako ono nije ograničeno samo na dvije sestre, nego obuhvata sve likove iz dvadesetog stoljeća. I o tome će se više detalja dati u potpoglavlju na temu intertekstualnosti i citatnosti.

Žanrovska hibridnost u komadu *Top Girls* je nešto teže uočljiva, međutim i ona je iskorištena: od komada koji započinje kao nadrealna i apsurdistička drama s elementima tragedije i horora, drama se nastavlja kao shawovska realistična komedija ideja da bi potom prisvojila formalne elemente i stileme farsičnih komada, strategije epskog teatra pa čak i aspekte naturalističke drame da bi u posljednjem činu prerasla u jasno politički komad, koji odabirom prikaza isključivo ženskih likova i toposom i tematskim motivima upućuje na feminističku dramu. Nelinearna struktura i rascjepkana dramska priča u ovom amalgamu, koji direktnim i indirektnim citatima, (auto)biografskim narativima te manirizmima likova (od kojih neki graniče s groteskom i gotikom) ujedno kombinira i oblike visoke i niske književnosti te elemente metadrame, sublimira tri, naizgled zasebne a zapravo međusobno isprepletene, dramske priče: priču o historijatu ženske potlačenosti; priču o poslovnoj kulturi osamdesetih; te priču o porodičnim i rodbinskim (su)odnosima. Churchill time postiže multiperspektivnost na temu rodne jednako- i ravnopravnosti, istovremeno promičući i propitujući oblike i tradicije feminističkog aktivizma, kao i vidove društveno-političke odgovornosti i angažiranosti, što Innes (2002) u svojoj analizi Churchillove estetike i ovog njenog komada posebno ističe:

At the same time the structure of the play offers a model of alternative ways of thinking. Its complex mixture of styles, temporal dislocations, and overlapping speeches, extends the antiauthoritarian principles developed in the second half of *Cloud Nine*. ... The overall movement is from general panorama to domestic particularities, and from the archetype to individuals. Within this gradually narrowing focus, the fragmented plot-line and stylistic contrasts create three short, intervoven plays, each of which provide different perspectives on a central theme. The action, concluding in the chronologically earliest scene, has a circular shape commonly associated with unchanging recurrence. But this is contradicted by an unresolved situation – whether Marlene will accept her daughter – which leaves the drama open-ended. The effect is to stress that every aspect of existence is interconnected, while ruling out all standard ways of putting things together. (519–520)

Nužnost preispitivanja historijata rodne opresije, dekonstruiranje patrijarhalnih matrica i multiperspektivnost koja se postiže otvorenom formom, nelinearnim strukturiranjima radnje, fragmentiranim dijalozima te postmodernističkom hibridizacijom nalazimo i u djelima Liz Lochhead,<sup>209</sup> čiji je komad *Blood and Ice / Krv i led*<sup>210</sup> praizveden iste godine kad i Churchillin *Top Girls*, 1982., iako je ova škotska autorica mnogo poznatija po svojoj kasnijoj drami *Mary Queen of Scots*

209 Liz Lochhead je nesumnjivo feministička ikona škotske i svjetske drame i danas. Svojim ranim odabirom da se u obrazovanju i životu usmjeri na umjetnički izražaj, svojim spisateljskim opusom koji se primarno manifestira u pjesništvu i dramskom stvaralaštvu te svojim javnim nastupima, nagradama i priznanjima koje je polučila tokom karijere, uključujući i poziciju nacionalnog pjesnika Škotske (tzv. "Scots Makar"; cf. Lochhead 2011; Crown 2016), Lochhead je prepoznata kao vrhunski talent u svojoj generaciji autora/ica, iako je, kao i Caryl Churchill te mnoge druge dramatičarke prije i poslije nje, na to "prepoznavanje" zbog patrijarhalnih obrazaca i društveno-željenog ponašanja u javnom prostoru (kao što je institucija teatra) morala ponešto sačekati, te se s početka profesionalne karijere bavila i podučavanjem. Kao što je početak Churchillinog profesionalnog angažmana u teatru obilježila saradnja s Maxom Stafford-Clarkom, *Royal Court Theatre*om te ženskim/feminističkim glumačkim kolektivima, tako je i pokretanje Lochheadine dramske karijere obilježila saradnja s *Traverse Theatre*om, trupom *Communicado Theatre Company* te Gerryjem Mulgrewom i Ianom Wooldridgeom, umjetničkim direktorima *Communicada* i trupe *Royal Lyceum Theatre Company*. Više o životu i bogatoj biografiji Liz Lochhead se može naći u Koren-Deutsch (1992); Crawford i Varty (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); Smith (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); McDonald (2006); Smith i Horvat (2009); Maguire (2011); Horvat (2011); Varty (2013); Varty (2013b); te Scullion (2013). O pojedinačnim djelima, posebno o trijadi koja ju je proslavila (*Blood and Ice*, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* i adaptaciji *Dracula*), još se može naći i u Boyd (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); Mugglestone (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); McDonald i Harvie (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); Bain (1996); Brown (1996); Folorunso (1996); Harvie (1996); Stevenson (1996); Paterson (1996); Hagemann (2007); Horvat (2007); Hutchison (2007); Stirling (2008); Sassi (2009); Stevenson (2011); te Gish (2013). Većina autora njene drame razmatra u kontekstu (škotske) feminističke drame i rodni studija, a neki se bave suodnosom (nacionalnog) identiteta i jezika u Lochheadinim dramskim tekstovima, kako onim originalnim, tako i adaptacijama, odnosno prevodima (poput njenog prevoda *Tartuffe*).

210 Na ovoj drami je Liz Lochhead radila izvjesno vrijeme i vraćala joj se u više navrata te postoji niz verzija, s manje ili više radikalnim izmjenama u strukturi i sadržaju drame. Komad pod nazivom *Blood and Ice*, čiji se tekst razmatra u ovom segmentu knjige, praizveden je 1982. u *Traverse Theatre*u u Edinburgu i smatra se Lochheadinom prvom uspješnom samostalnom profesionalnom premijerom. O neuspjeloj ranoj verziji pod nazivom *Mary and the Monster* (1981.) vidjeti u Smith (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>); a o svim verzijama i izmjenama vidjeti u Varty (1993<sup>1</sup>; 2011<sup>2</sup>) i Harvie (1996). O recentnijim izvedbama komada vidjeti u Fisher (2003), BBC (2020) te Llewelyn (2022).



*Got Her Head Chopped Off* / Mariji, škotskoj kraljici, odsjekli su glavu iz 1987.

Drama *Blood and Ice* je smještena u tri vremenska plana i na više lokacija usko vezanih s vremenskim planovima i segmentima dramske priče. Naime, većina prizora u prvom činu ove dvočinke smještena je u ljeto 1816. u prostor iznajmljene vile Mary (Wollstonecraft) Shelley i Percyja Bysshea Shelleyja na Ženevskom jezeru, neposredno uz vilu u kojoj obitava Byron, dok je drugi čin, sa svojih jedanaest prizora, smješten na niz lokacija u Engleskoj i Italiji u periodu od 1816. do 1822. godine. Treći plan radnje, koji se isprepliće s drugim planom u drugom činu, sačinjavaju likovi i fragmenti prizora iz gotskog romana s elementima naučne fantastike po kojem je Mary Shelley i danas poznata: *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818<sup>1</sup>; 1831<sup>2</sup>). Prvi i posljednji prizor u drami (dakle prvi prizor prvog i jedanaesti prizor drugog čina) prikazuju Mary Shelley kako obasjana svjetlošću svijeće nešto zapisuje a njen eksternalizirani unutarnji dijalog sugerira da protagonistica piše svoj dnevnik ili memoare te se ta dva prizora zapravo odvijaju 1822. i predstavljaju okvirnu dramu unutar drame. Prizor kojim Lochhead otvara i zatvara ovu dramsku priču o stvaranju priča i potrebi preispitivanja (pseudo)naučnih meganaracija, komadu *Blood and Ice* daje njegov cirkularni oblik i ne razrješava dileme postavljene pred Mary i pred publiku, a činjenica da je posljednji iskaz u formi pitanja dodatno naglašava otvorenu formu ove drame. Brz protok radnje i nagla smjena likova i prizora, često istovremeno prikazivanje radnji iz druga dva plana i njihova jukstapozicioniranost, te fragmentirani dijalozi koji paralelno teku, kao i tehnike “forward-pointing” (ukazivanja na buduće događaje) i “backward-glancing” (pogleda na prošle događaje) također ostavljaju dojam da se unutarnja drama suštinski odvija unutar uma spisateljice Mary Shelley, baš kao što se prvi prizor Churchilline *Top Girls* odvija unutar uma protagonistice Marlene. Dodatno, sve te osobine i navedeni elementi naglašavaju namjernu rascjepkanost i nelinearnost strukture komada *Blood and Ice*.

Drama se, dakle, otvara prizorom u kojem Mary Shelley, pod svjetlošću svijeća i obasjana mjesečinom, zapisuje svoja sjećanja na traumatične događaje iz vlastite prošlosti i citirajući fragmente Byronove poeme “So, we’ll go no more a-roving” te posljednja dva stiha popularne narodne pjesme “Green Grow the Rushes, O”, da bi do konca



tog kratkog prizora na scenu prizvala persone Byrona, P. B. Shelleyja i Claire Clairmont. Nepovezanost monoloških jedinki i tematski skokovi unutar monologa podsjećaju na modernistički roman struje svijesti i dodatno pojačavaju dojam da se radnja odvija unutar uma Mary Shelley i da je cjelokupni tekst zapravo usmjeren na pisanje vlastite (ženske) priče. Sljedeći prizor se fokusira na Shelleyja, ogrnutog čipkanim stolnjakom, mokre kose i prekrivenog algama, i Mary, koja ga prekorijeva zbog nepriličnog ponašanja pred iznenadnim gošćama i pred sluškinjom Elise, te naizgled uobičajene bračne razmjene do trenutka kada Shelley izlazi da bi se obukao a Mary s Elise razgovara o trenutnom stanju u njihovom kućanstvu u egzilu i sinu Williamu. Već naredni prizor, koji se navodno odvija dva sata kasnije, prikazuje supružnike Shelley kako, čekajući svoje goste Lorda Byrona i Claire Clairmont, komentiraju Clairinu aferu s Byronom koju Mary ne odobrava, jednako kao što ne odobrava ni fascinaciju svoga supruga Byronom, što naglo prekida dolazak tog pjesnika romantizma, koji, u pratnji Claire, nonšalantno ulazi pjevajući prvu kvartinu svoje "Stanzas for Music". Dijaloške razmjene između ta četiri lika otkrivaju njihovu međusobnu dinamiku i ujedno služe karakterizaciji: Byron ironično komentira društvene elite njihovog doba i navodnu vlastitu skandaloznost te izopćenje iz takvog društva, u čemu mu se pridružuje i Shelley, referirajući se na epizodu iz prethodnog prizora što Mary prekida, ne želeći da potiče takvo ponašanje. Byron provocira Mary, pričajući o svom navodnom snu o njoj, obraćajući joj se očevim prezimenom pa je potom dovodi u vezu s majkom i propituje njene spisateljske ambicije, koje Mary niječe, baš kao što niječe i vlastitu rodbinsku vezu s Claire. S druge strane, da bi zadržala Byronovu pažnju na sebi, što joj ne uspijeva, Claire se uporno pokušava pridružiti razgovoru, čak se i fizički vješajući o njegovu ruku. Na koncu prizora Byron predlaže književno takmičenje: "Who can contrive the best, the most stirring un-natural tale" (Lochhead, 1982: 10); što ujedno predstavlja motivaciju za jedan dio zapleta unutarnje drame u sljedećem činu. Četvrti prizor prvog čina pažnju publike usmjerava na odnos (polu)sestara, dovodeći Mary Shelley i Claire Clairmont u poredbeni odnos, kontrastirajući njihove različite prirode (i različite buduće sudbine) kroz jukstapozicije njihovih brakolomnih veza sa Shelleyjem i Byronom, te naglašavajući njihov natjecateljski suodnos, što eskalira njihovim otimanjem oko četke i sve vraća u prizor iz djetinjstva i Maryne menarhe. Claire i Mary na

moment bivaju zamrznute u vlastitim sjećanjima da bi ih u njihovu scensku realnost vratili glasovi Shelleyja i Byrona koji im se potom pridružuju na pozornici – dok Shelley pokušava ubijediti Mary da im se pridruži u skorašnjoj plovidbi na jezeru, Byron joj naređuje da napiše priču. Sljedeći, peti prizor nastavlja u sličnom tonu budući da prikazuje Shelleyja kako nježno budi Mary iz sna što prekida Clairin vrisak i njeno nepovezano prepričavanje košmara u kojem utvara da je opsjeda duh, pa Shelley predlaže da Claire i Mary spavaju u njihovoj bračnoj postelji a da on spava u Clairinoj sobi. Pretposljednji (i najduži) prizor prvog čina se najprije vrti oko spisateljskih aktivnosti Shelleyja i Mary – za razliku od P. B. Shelleyja, koji, strastveno učestvujući u književnom natjecanju koje je predložio Byron, piše svoju “Marianne’s Dream”, Mary odbija da sudjeluje u takmičenju, najprije tvrdeći da ona, kćerka autorâ traktata “Political Justice” te “Vindication for the Rights of Women”, ne može da sudjeluje u takvoj frivolnoj aktivnosti koja može izopačiti ljudski um, a onda ukazuje na činjenicu da njeno pisanje ometa njega i staranje o malom djetetu. U skladu s dinamikom iz prethodnih prizora, Shelleyjeve prekidaju Claire i Byron, koji također pričaju o natjecanju i priči koju je Claire navodno napisala (zbog čega je tako uzbuđeno reagirala prethodnu noć), da bi se potom sve četvero sjetilo Coleridgeove “The Rime of the Ancient Mariner”, čije stihove prvo citira Byron, a onda se na njega nadovezuje Shelley, pa potom Mary, koja biva sve više i više uvučena u tekst koji citira pa ne reagira na pokušaje Shelleyja da je zaustavi. Shelley potom ima halucinaciju o Mary u liku Lamije pa, nakon što ga Byron osvijesti, istrčava sa scene, kud ga prati i Claire. Byron i Mary ostaju sami na pozornici a njihov ostrašćeni dijalog i sukob se nastavljaju pozivom sluškinji Elisi da se pridruži na sceni kako bi Byron dokazao da pisanja i teorije Godwina, Wollstonecraft i Shelleyja o jednakopravnosti svih ljudi suštinski ne proizilaze iz njihove prakse te nisu provodiva u tadašnjem opresivnom društvu. Nakon što Byron direktno izazove Mary da se otrese (op)sje-ne autora i svoga supruga, Claire se vraća na scenu s informacijama o Shelleyjevom stanju, čime se ovaj prizor završava. Nakon tog dramatičnog sukoba, u posljednjem prizoru prvog čina na pozornicu izranja preobražena Mary, čiji solilokvij otkriva da je konačno pronašla svoj spisateljski glas te se prvi čin drame zatvara likom Mary koja započinje prvu rečenicu (petog poglavlja) svog gotskog romana.

Drugi čin dislocira radnju *Blood and Ice* u roman *Frankenstein* pa se na sceni pojavljuje Victor Frankenstein koji nakon dvije duge godine truda konačno oživljava svoje Čudovište. Do konca prizora Frankenstein trči ka Mary Shelley (koja je i dalje obuzeta pisanjem) da bi se u momentu kada je dotiče preobrazio u Shelleyja, čime se otvara drugi prizor i radnja ponovno dislocira natrag u kućanstvo Shelleyjevih krajem 1816. Ovaj put je publici dat uvid u stanje Mary i P. B. Shelleyja neposredno nakon samoubistva Harriet Shelley, o čemu nas informira Mary čitajući pismo upućeno njenom suprugu. Njima se na pozornici pridružuje i trudna Claire, koja nosi Byronovo dijete, a nju Mary šalje po svog sina Williama dok pokušava da utješi supruga, smatrajući da će njihovo vjenčanje odagnati sve skandale i zle jezike. Tome se jukstapozicionira sljedeći prizor koji prikazuje dijalog između književnih likova Justine i Elizabeth u kojem Elizabeth mašta o svojoj budućnosti s Frankensteinom, dok njenu tragičnu književnu sudbinu potcrtava jeziva sjena Čudovišta koja prolazi pozornicom. Kao i u prvom prizoru drugog čina, onog trenutka kada Justine doseže Mary koja piše, otvara se četvrti prizor, Justine postaje Elise i radnja se ponovno dislocira, ovaj put u domaćinstvo Shelleyjevih 1818. godine. Publika saznaje da se Mary sprema na put, iako su joj kćerka i sin bolesni. Sljedeći prizor radnju i publiku prebacuje na fragment romana u kojem Frankenstein i Elizabeth govore o ubistu Viktorovog brata Williama, a tome je jukstapozicioniran šesti prizor u kojem Mary, plačući, upada na pozornicu gdje Viktor i Elizabeth, koji sada postaju Shelley i Claire, sjede zagrljeni, te saopštava da je njena djevojčica, još beba, preminula i indirektno optužuje Shelleyja i Claire za takav ishod. Sedmi prizor se zadržava na Mary, koja u interakciji s Elise i Claire otkriva novi fragment (traumatičnog) života Shelleyjevih – Elise je trudna i Mary je šalje daleko od njih, neposredno nakon što ju je natjerala da se uda za slugu Paola koji je navodni otac Elisinog djeteta. Ovaj prizor se nadograđuje verbalnim sukobom između Mary i Elise koji otkriva hipokriziju tadašnjeg društva (i određenih struja u savremenom feminizmu koje su zanemarile okolnosti žena izvan srednje klase i viših društvenih klasa) – Elise prebacuje Mary da su pravo žene na slobodan izbor partnera i autonomija ženskog tijela uslovljeni klasnom pripadnošću i njenom ekonomskom situacijom. Osmi prizor vrlo slikovito prikazuje podvojenost Mary Shelley u njenim rodnim ulogama budući da jukstapozicionira fragment iz romana, djelić sa suđenja Justine koja je optužena

da je ubila Williama Frankenstein, s traumatičnim sjećanjima Mary koja, pišući roman, prst Tužitelja okreće ka samoj sebi:

ACCUSER: ... (*Points*) I find you guilty of the murder of William Shelley!

MARY: (*From her desk*) No. (*Scratches out violently, crumples up paper.*)

ACCUSER: (*Wheels round points directly at MARY*) ... of William Shelley, aged five years and three months, of Clara Shelley, aged seven months, of Mrs. Harriet Shelley aged twenty one years, by drowning: And of Mary Godwin, neé Woolstonecraft [sic!], your own mother, aged thirty seven years, in childbed.

MARY: No!

ACCUSER: Guilty. (Lochhead 1982: 25–26)

Naredna dva prizora sve više upliću fragmente romana s dijaloškim razmjenama Byrona i Mary Shelley te Mary i P. B. Shelleyja. U devetom prizoru, nakon što Čudovište objašnjava Frankensteinu (koji ga progoni) da je dijete ubio jer ga je on, njegov tvorac na to natjerao, Mary najprije pledira da se njenoj polusestri Claire vrati Alba/Allegra, potom da ona i Shelley usvoje njenu sestrčinu, a onda saopštava Byronu (koji se netom transformirao iz lika Čudovišta) da je djevojčica umrla, pri čemu izražava potpun prezir prema Byronu koji u liku Čudovišta u Marynom romanu prepoznaje sebe, iako na koncu prizora kaže:

I'm sure it is silly of me to read between the lines, though. ... No profit in noticing an author name a character after her beloved baba [sic], blonde curls and all, and then strangle him to death on page sixty nine—oh not any mamas, especially not busy fingered distracted mamas, who have not occasionally, en passant, wished to silence the little darling. (Lochhead 1982: 28)

Deseti prizor zorno podsjeća čitatelje na tragične detalje i jezinu sudbinu P. B. Shelleyja; naime, na pozornici je Shelley koji s Mary

proročki i s ljubavlju govori o svom brodu i prisjeća se spasavanja Mary da ne iskrvari na prvom porodu te njihovih ljubavnih susreta na grobu Maryne majke (koja jeste iskrvarila pri porodu Mary, na šta se publiku često podsjeća) dok glumac koji utjelovljuje Byrona i Čudovište stoji sa strane na pozornici, obraćajući se protagonistici s molbom da mu stvori partnericu, Žensko Čudovište. Onog momenta kada se supružnici zagrlje, Shelley postaje Frankenstein, Byron Čudovište, a tijelo koje na postolju nalik krevetu ispada iz ormara koji se iznenada otvara signalizira prvo lik Ženskog Čudovišta a potom mrtvu sluškinju Justine. Međutim, dijaloške se jedinice i dalje vrte oko biografije Mary Shelley jer glumac koji igra ulogu Frankensteina i Shelleyja, pokušavajući da prepozna o kome se radi, najprije izgovara ime Harriet, potom Claire, pa Elise i Justine a onda i ime Mary. Do konca ovog fantazmagoričnog i najviše isfragmentiranog prizora, glumac koji utjelovljuje Frankensteina ponovno preuzima ulogu Shelleyja te on i Mary razgovaraju o slobodi i pravima žena, da bi se nakon tog ponovno transformirao u Frankensteina i izgovarao replike iz romana dok Mary čita rukopis. Neposredno pred posljednji prizor, kojim se radnja dislocira u 1822. godinu u Marynu radnu sobu u kojoj ona piše o smrti Shelleyja, Byrona i svojim noćnim morama o majci i suprugu, Frankenstein u smrtnom hropcu zaziva imena brata Williama, sluškinje Justine, nevjeste Elizabeth i samoga sebe, na šta se nadovezuje Mary nižući imena svojih najbližih koje je izgubila: "William, Baby Clara, Harriet, Allegra, Elise, Claire, Mama! Mama! Shelley! (*The last a cry of deepest pain and isolation*)" (Lochhead 1982: 33).

Iz svega do sada rečenog je očito da se radnja komada fokusira na Mary Shelley i da je dramska priča prikazana isključivo kroz njenu perspektivu pa je time ovaj komad koji na scenu dovodi osebujne likove, biografije i poetska djela velikana britanskog romantizma Percyja Bysshea Shelleyja i Lorda Byrona vid postmodernističkog i feminističkog preispitivanja i decentriranja "master narrative of Romanticism, and particularly of Romanticism's putative devotion to 'the liberation of humanity.'" (Harvie 1996: 4). Koristeći manifestaciju hibridizacije realno/fikcionalno, uz stvarne ličnosti Mary (Wollstonecraft) Shelley te P. B. Shelleyja i Lorda Byrona, Liz Lochhead na scenu dovodi i Marynu polusestru te (kasnije) Byronovu ljubavnicu Claire Clairmont, Marynu sluškinju Elise, a potom i književne likove Victora Franken-

steina, Frankensteinovog Čudovišta, Justine (sluškinja Frankenstein), Elizabeth (nevjesta Frankenstein), te Ženskog Čudovišta. Kao i Stoppard u drami *Travesties* te Caryl Churchill u *Top Girls* Lochhead kombinira stvarne i fiktivne ličnosti na sceni te se vrlo vješto koristi ne samo hibridizacijom realno/fikcionalno nego i metadramskom strategijom uloge-u-ulozu i poigravanjima na relaciji glumac-lik budući da inscenacija prethodno navedenih deset likova koji se pojavljuju na pozornici zahtijeva samo pet glumaca oba spola, a kako se radnja ubrzava do kraja komada transformacije glumaca iz jednog u drugi (i u jednom slučaju treći) lik postaju sve češće i granice identiteta se potiru. Kao i u Churchillinoj drami, jednoj glumici je dodijeljena isključivo uloga glavne protagonistice Mary, dok su ostala četiri glumca preraspodijeljena na duple pa i trostruke uloge: isti glumac prikazuje P. B. Shelleyja i Victora Frankenstein; drugi ima zadatak da prikaže likove Byrona i Frankensteinovog Čudovišta; glumica koja je stavljena u ulogu Claire također igra ulogu Elizabete, Frankensteinove nevjeste, dok posljednja glumica treba da utjelovi Elisu, Justine kao i lik Ženskog Čudovišta. Podjela uloga je, kao i kod Churchillove, u ovoj Lochheadinoj drami indikativna: identitet Mary, kao centralnog lika kroz čiju se psihu i perspektivu prikazuje nelinearno strukturirani i fragmentirani zaplet, naizgled ostaje jednoznačan i neupitan, dok se čvrsti identiteti svih ostalih likova dovode u pitanje te se od publike zahtijeva aktivno uključivanje u Lochheadino dramsko preispitivanje meganarativa romantizma i tačnosti kasnijih akademskih i popularnih narativa o književno-kulturološkom periodu i figura romantizma. Posebno je interesantno uparivanje likova Shelleyja i Claire Clairmont kroz njihova alter-ega Victora Frankenstein, tvorca Čudovišta i Elizabeth, njegove buduće mladenke, dok je manje neuobičajeno alteriranje Byrona i Čudovišta, te Elise, Justine i Ženskog Čudovišta. Naime, zbog dobro poznatih i dokumentiranih detalja Byronove ekscentričnosti i raskalašenosti te njegove uloge u tragičnoj sudbini Claire Clairmont i njihove (nezakonite) kćerke (Albe) Allegre, u Marynoj mašti Byron korespondira s Frankensteinovim Čudovištem (koji u originalnom zapletu romana najprije uhodi i štiti a kasnije ubija Elizabeth), dok sluškinja Elise korespondira s književnom sluškinjom Justine i Ženskim Čudovištem koje su jednako dvostruko i trostruko potlačene: Elise i Justine su rodno i klasno (ekonomski) potlačene, a Žensko Čudovište, koju je njen književni tvorac uništio prije nego ju je oživio je lišeno i svake naznake

autonomije – njen život i njena pozicija u oba književna predloška su u potpunosti u rukama vrhovnog (patrijarhalnog) autoriteta. S druge strane, Shelleyjev alter-ego Victor Frankenstein je zapravo refleksija Marynog (i Lochheadinog) doživljaja njene pozicije u književno-kulturološkom i društvenom miljeu britanskog romantizma: za razliku od Shelleyja, koji je prepoznat kao poetski velikan i genijalan autor britanskog romantizma iako je zbog privatnog života i javnih istupa anatemisan od britanskog društva toga doba, Mary Shelley je u većini književno-teoretskih i naučnih narativa najprije spomenuta kao kćerka Mary Wollstonecraft i Williama Godwina, ljubavnica, supruga i hroničarka života Percyja Bysshea Shelleyja te majka njegove djece, a tek potom kao romansijerka i spisateljica jednog putopisa i niza romana od kojih je najpoznatiji njen gotski roman *Frankenstein*. Tokom Lochheadine drame se Mary ustrajno bori za kontrolu nad vlastitom kreativnošću, svojom spisateljskom karijerom i identitetom koji je zaseban i odvojen od njenog supruga, oca i majke, iako je (za razliku od P. B. Shelleyja, Lorda Byrona, Williama Godwina, pa čak i od Mary Wollstonecraft) uporno ograničena stegama njenih (društveno konstruiranih i rodno određenih) uloga kćerke, sestre, ljubavnice, supruge i majke. Isto tako, alteriranje Claire Clairmont s Elizabeth, koja je u trouglu sa Shelleyjem (u ulozi Victora Frankensteina) i Byronom (u oba dramska nivoa) traži da publika preispita njenu stvarnu ulogu u narativima o preljubničkoj vezi s Byronom te navodnoj ljubavnoj vezi s P. B. Shelleyjem. Prikazana jednako naivno kao nevina Elizabeth koja postaje žrtva ljubomore i revanšizma Frankensteinovog Čudovišta, Claire postaje žrtva Byronove raskalašenosti i njegove kasnije nezainteresiranosti, a potom i žrtva svih (neuspjelih) pokušaja potonjih književnih kritičara i biografa da (objektivno) sagledaju njenu ulogu i poziciju u domaćinstvu Shelleyjevih, što se signalizira i modnim dodatkom, trakom koju Claire stavlja na vrat (“à la Victime”; cf. Lochhead, 1982: 11). Baš kao i književni život i sudbina Elizabeth, stvarni život i sudbina Claire Clairmont postaju određeni i obilježeni mimo njene volje tumačenjima (mahom muških) “autoriteta”. Na takav način Liz Lochhead u prvi plan drame dovodi preispitivanje rodno određenih konstrukata i podriva velike priče romantizma i humanizma o (ljudskoj) slobodi, a svoju publiku indirektno podučava da “Romanticism offers liberty for the upper-middle class male poet, and different forms and degrees of indenture for women and workers” (Harvie 1996: 5). U



sklopu navedenog preispitivanja je i Maryna tvrdnja da je Elise, njena sluškinja, “a slave’s slave” zbog svoje klasne i rodne pripadnosti: “[t]o be born poor is to be born a slave. To be born a woman is to be born a slave” (Lochhead 1982: 32). Stoga ne čudi da se koncept čudovišnog izjednačava sa ženskim subjektom u više navrata u drami,<sup>211</sup> a posebno u solilokviju Mary Shelley u predzadnjem prizoru<sup>212</sup> koja kaže:

[...]

Oh a freedom in a man may all very well, but ...

A Free Woman is a loose woman.

*A Free Woman in the society of the Un-free will be ...*

*A monster.*

*In an unfree society the worst monster will be a loose woman.*

[...]

(Lochhead 1982: 31; naglašavanje IČF)

Dijaloške razmjene između Mary Shelley i Byrona te P. B. Shelleyja vrlo često skreću u polje filozofskih razmatranja ljudskih prava i slobode, kao i pitanja individualnog kreativnog izražaja (i autorskog genija), što je još jedan vid hibridizacije realno/fikcionalno u ovoj Lochheadinoj drami. Osim te vrste hibridizacije, Lochhedova se koristi i hibridizacijom visoka/niska književnost te žanrovskom hibridizacijom kombiniranjem poetskih citata preuzetih iz poema i pjesama Coleridgea, Shelleyja i Byrona (ali koje mahom izgovara Mary) i segmenata gotskog romana s elementima naučne fantastike *Frankensteina*. Sva tri oblika hibridizacije u ovoj Lochheadinoj drami služe istoj svrsi – preispitivanju velikih narativa humanizma i romantizma o ljudskoj slobodi i stvaralačkom geniju te meganaracija o velikanima romantizma iz perspektive onog “monstruoznog”, rodnog i klasnog, drugog – žene. Drama koja započinje kao komad memorije prerasta u književno-scensku biografiju velikih pjesnika i romansijerke perioda

211 Na ovu temu vidjeti više u Boyd (2011); McDonald i Harvie (2011); McDonald (2006); Stirling (2008); te Horvat (2011).

212 U drugim verzijama teksta koje meni nisu bile dostupne je posljednji prizor taj koji posebno ističe čudovišnu prirodu ženskog drugog jer (prema Stirling 2008: 99) Mary veli: “I am the monster, poor misunderstood creature feared and hated by all mankind. And then I thought: it is worse, worse than that, I am the female monster, gross, gashed, ten times more hideous than my male counterpart, denied life, tied to the monster bed for ever.” (Lochhead 1982: 34).

romantizma, da bi potom narasla u metadramu koja prikazuje nastanak, likove i fragmente siže a gotskog *sci-fi* romana te postupak oblikovanja umjetničkog teksta i u njemu alegoričnih prerada stvarnih događaja i ličnosti. Elementi i atmosfera gotskog kontinuirano prožimaju i poetski intertekst i komad memorije i dramsku biografiju obilježene tragičnim dešavanjima u stvarnom životu Mary Shelley čiji lik i dijalozi čine fokalno središte kroz koje je ova dramska priča prikazana te je time komad *Blood and Ice* postao savremena (postmodernistička) feministička drama.

Druga Lochheadina drama u središtu ove analize, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*<sup>213, 214</sup> nastavlja koristiti otvorenu, decentriranu formu i nelinearno strukturiranje segmenata zapleta te sve manifestacije postmodernističke hibridizacije da bi se preispitale historiografske i mitološke narativizacije pozicije ženskog subjekta unutar naglašeno političkog konteksta. Kao i u *Blood and Ice* Lochhead se u ovom svom majstorskom djelu služi historijskim ličnostima za vlastito preispisivanje kulturoloških mitova i velikih (društveno-historijskih) narativa o kraljicama Mary Stuart i Elizabeth Tudor koji su, unutar patrijarhalnih matrica rigidnih i zatvorenih sistema, stoljećima narastali, potaknuti i rivalitetima (tada nezavisnih država) Škotske i Engleske te nužnosti zadržavanja jasno demarkiranih nacionalnih identiteta. Za razliku od *Blood and Ice*, višestruko duplo kodiranje te metadramsko i metateatarsko poigravanje s likovima i izvođačima se u *Mary Queen of Scots* proteže na sve *dramatis personae*, uključujući i figure Mary I, kraljice Škota, i Elizabeth I, kraljice Engleske i Irske, osim na fiktivni lik Corbie. Corbie (Vrana) se pojavljuje u ulozi naratorice, (ironične) komentatorice i medijatorice dešavanja, istovremeno nalik sveznajućem pripovjedaču, antičkom horu, te vođi cirkuskih tački, svojevrsna ceremonijal-majstorica koja kontinuirano korigira sliku

213 U daljnjem tekstu će se naziv drame, koja konstantivom u naslovu višestruko podsjeća na prvijenac Toma Stopparda *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, skratiti na *Mary Queen of Scots*.

214 Najpoznatije i do danas najuspješnije Lochheadino dramsko djelo, koje i sama autorica smatra svojim najboljim komadom (cf. Smith 2011: 10), praiszvela je 1987. *Communicado Theatre Company* u *Lyceum Studio Theatre* u Edinburghu i od tada suvereno vlada škotskim i svjetskim scenama, te akademskim člancima na temu savremene škotske drame i/ili feminističke drame osamdesetih te (i/ili) djela Liz Lochhead. Više o originalnom tekstu i izvedbi vidjeti kod Varty (2011) i Harvie (1996). O recentnim izvedbama ove drame vidjeti u Curran (2002); Fisher (2009); Ewin (2011); Fisher (2011); Stewart (2013); Dibdin (2013); Waygood (2013); ili Dibdin (2019).

svijeta kako je (doživljavaju i) prezentiraju likovi. Upravo Corbie otvara i zatvara dvočinku i prikazana je kao sveprisutna i vječita ptica-simbol koja je izvan vremena i prostora dva plana odigravanja zapleta, stoga je ona prisutna i u periodu druge polovine šesnaestog stoljeća, kada se većina situacija prikazana kroz jukstapozicionirane fragmente u drami dešavala, i u periodu dvadesetog stoljeća, kada se odigrava radnja u posljednjem, sedmom, prizoru komada. Corbin solilokvij u prvom prizoru drame<sup>215</sup> je svojevrsni prolog, koji kontekstualizira komad i naglašava glavnu potku drame. U prvom dijelu svog solilokvija Corbie, u maniru hip-hop izvođača, izlistava podatke za koje ona smatra da opisuju Škotsku da bi potom, uz udarac biča, na pozornicu prizvala (cirkusku) menažeriju likova: Mary, Elizabeth, Hepburna (O' Bothwella), (Johna) Knoxa, (Lorda) Darnleyja i Plesača/(Davida) Riccia. Paradirajući glumicama koje utjelovljuju likove kraljica, Corbie kaže sljedeće:

Once upon a time there were *twa queens* [sic] on the wan green island, and the wan green island was split intae twa kingdoms. But no equal kingdoms, naebody in their richt mind would insist on that.

For the northern kingdom was cauld and sma'. And the people were low-statured and ignorant and feart o' their lords and poor! They were starvin'. And their queen was beautiful and tall and fair and ... Frenchified. The other kingdom in the island was large, and prosperous, with wheat and barley and fat kye in the fields o' her yeoman fermers, and wool in her looms, and beer in her barrels, and, at the mouth of her greatest river, a great port, a glistening city that sucked all wealth to its

215 Interesantno je da se Lochhead, nalik narativnoj strategiji britanskog realiste H. Fieldinga, formalnim elementima selektivnog realizma T. Williamsa ili onima epskog teatra B. Brechta, odlučila da svim prizorima u drami dā naslov koji sumira njihov centralni topos s naglašenom ironijom i višeznačnošću, pa je prvi prizor naslovljen "Scotland, Whit Like?", drugi "The Suitors", treći "Queens And Maids", četvrti "Knox and Mary", peti nosi naziv "Repressed Loves", šesti "Mary Queen of Scot's Progress And John Knox's Shame", sedmi "Darnley And A Fever", osmi "A Wedding", sljedeći (prvi u drugom činu) "Seigneur Riccio, A Fortune, A Baby, And A Big Baby", drugi prizor drugog čina "Rumplefyke", treći "Whispers, Rumours, Souchs And Chatters", četvrti "Knox And Bothwell", peti je naslovljen sa "Mummers And Murderers", šesti "Sweet Baby James, Auntie Elizabeth And A Sorer Sickbed For Darnley This Time" i posljednji prizor nosi naziv "Jock Thamson's Bairns" (cf. Lochhead 1989).

centre which was a palace and a court of a queen. She was a cousin, a clever cousin a wee bit aulder, and mibbe no sae braw as the other queen, but a queen nevertheless. Queen o' a co-untry wi' an army, an' a navy and dominion over many lands.

*(Burst of dance from DANCER, a sad ironic jig.)*

Twa queens. Wan green island. And ambassadors and courtiers came from many lands to seek their hauns ...  
(Lochhead 1989: 12)

Koristeći tipičnu formulu bajki, Corbie predstavlja dvije kraljice koje su nekada obitavale na jednom otoku, u svom govoru ih sugestivno jukstapozicionirajući i kontrastirajući njihov izgled kao i njihove kraljevine, time dovodeći u prvi plan temu ovog djela koja će se u kasnijim prizorima dalje razvijati i nadograđivati, a to je različitost u detaljima javnih i privatnih života ovih dviju velikanki britanske prošlosti čiji ih spol i klasa te politička pozicija vladarki unutar rigidnog i zatvorenog maskulinog sistema zapravo povezuje te njihova iskustva kraljica i žena čini istovremeno sličnim i različitim. Naredni prizor ukazuje na formulu scenskog jukstapozicioniranja likova kraljica i fragmenata historijskih dešavanja te nelinearnog strukturiranja ovog komada kojima se autorica Lochhead služi: u jednom dijelu pozornice je prikazana Elizabeth, u drugom Mary kako primaju ambasadore različitih zemalja koji, zastupajući svoje kraljeve i plemiće, kraljicama nude (političke) brakove. Odijeljeni igralački prostor tako postaje britanski otok šesnaestog stoljeća, što naglašavaju paralelizmi i kontrasti u radnji i dijalozima prvog (i svih narednih) prizora. Dok se Elizabeth nudi ruka španskog kralja Philipa, udovca njene sestre Mary Tudor, kojeg ona odlučno odbija, Mary se nudi njegov sin Don Carlos, čiju ponudu ova oduševljeno razmatra. Nakon toga se Mary nudi francuski prijestolonasljednik (trinaestogodišnji) Henri de Valois, kojeg Mary (zbog njegovih godina i rodbinske veze) ni ne razmatra. Dok obični narod, njihovi podanici, na skoro identičan način komentiraju prve bračne ponude riječima: "I 'ates the bastern Spanish Spanish [sic] bastards" [English Commoner 1] / "A Catholic – well we canny hae that." [Scots Commoner 1], odnosno "At least he's ['es] no [bloody] French!" [Scots/English Commoner 2] (cf. Lochhead 1989: 13), Mary, zabavljenu so-

bom, oduševljavaju ponude koje dolaze od katoličkih vladara i prinčeva, dok Elizabeth svoju pažnju preusmjerava na Maryne ponude koje prijete njenoj etno-klerikalno-političkoj supremaciji na britanskom otočju. Isto tako, dok obični narod Engleske komentira druge navodne kandidate, Elizabethine dvorske podanike, Sir Williama Pickeringa, odnosno Roberta Dudleyja, Earla od Leicestera čime autorica uvodi mitske potke u (pseudo)historijske narative, škotski plemići razmatraju moguće kandidate za Mary iz škotskih plemićkih porodica/klanova Hamilton, Douglas, Gordon, a Corbie proročanski predlaže Lennox-Stewartu (Lorda Darnleyja), što izaziva burnu reakciju plemića. Kraljici Mary se nudi i tadašnji kralj Danske, a Elizabeth Erik, sin kralja od Švedske, sve do tragikomičnog momenta kad se i jednoj i drugoj naizmjenično ne ponude brakovi s Ferdinandom, odnosno Charlesom, nadvojvodama od Austrije. Elizabeth shvata geopolitičke razmjere i moguće posljedice takvih manipulacija brakovima te je reolutna da spriječi brak između Mary i španskog prijestolonasljednika, a Mary, još uvijek privučena prosidbom katolika Don Carlosa, poželi da je Elizabeth muškarac da bi se za nju/njega udala i time zaustavila daljnje javne debate o njihovim brakovima. Corbie potencira nerealnost takvih želja i na koncu ovog prizora ponovno naglašava historijsku činjenicu vladavine dvije kraljice na istom otoku, koje su “both o’ the wan language – mair or less. Baith young ... mair or less. Baith mair or less beautiful. Each the ither’s nearest kinswoman on earth” (Lochhead 1989: 15). Opetovanim ponavljanjem fraze “mair [more] or less”, Lochheadova kroz Corbie ironično naglašava sličnosti i razlike visokopozicioniranih žena u političkom sistemu toga doba. Naime, iako govore različitim jezicima i raznolikim dijalektima istog jezika, različite su starosti i životnog iskustva, različite fizionomije i “dopadljivosti” (koja se često komentira/la i iskorištava/la u političke svrhe u meganarativima), njihova ih rodna pripadnost stavlja u skoro identične položaje u izrazito maskulinim i patrijarhalnim političkim sistemima njihovih zemalja. Otvarajući sljedeći prizor, Corbie svojim uvodnim pjesmuljkom u kojem pita: “when’s a queen a queen/ And when’s a queen juist a wummin?” (Lochhead 1989: 16) prebacuje razmatranje pozicije rodnog subjekta iz političkog u lično odnosno iz javnog u (relativno) privatni prostor i diskurs te se uz Corbin zamah bičem Elizabeth transformira u Bessie, Marynu dvorsku damu/sluškinju. Tokom ovog prizora, znakovito naslovljenog “Queens and Maids”,

Mary se pita da li će ikada susresti Elizabeth uživo, da li će ikada u potpunosti upoznati i razumjeti svoju zemlju, Škotsku, te kada će se konačno udati i suštinski započeti svoju vladavinu, što Corbie ironično komentira, podsjećajući publiku na stvarna historijska dešavanja koja odudaraju od Marynih (retorskih) upita, želja i stremljenja. Uz novi zamah biča, u istom prizoru se Bessie transformira u Elizabeth, a Mary u njenu dvorsku damu/služkinju Marian. Elizabeth također razmišlja o Mary, pitajući se kako ova izgleda, ali joj Marian (diplomatski) odgovara, parodično parafrazirajući Elizabethine navodne riječi iz razgovora sa škotskim emisarom Melvilleom. Podrugljivo komentirajući Maryn izgled i sposobnosti, služkinja i vladarica također skreću na temu braka i ljubavi, koji se čine suprotstavljeni jedno drugom. Iako Elizabeth u tajnosti čezne za Robertom Dudleyjem, Marian govori da će se udati jedino kao kraljica a ne kao Elizabeth, time podređujući privatno i lično onom javnom i političkom. Takva jukstapozicija dviju protagonistica koje se duplo kodiraju kao njihove dvorske dame/lične služkinje otkriva da Mary ne razdvaja lično od političkog niti privatno od javnog, dok je za Elizabeth lično i privatno vrlo jasno odvojeno i često u suprotnosti od njenog javnog i političkog djelovanja. Corbina pjesmica na koncu trećeg čina najavljuje skrivena ljubovanja u Engleskoj i mračna dešavanja i mržnju prema kraljici Škotske, otjelovljenu u djelovanju Johna Knoxa, što se razotkriva u četvrtom prizoru. Kratki skeč kojim se prizor otvara parodira Marš/Paradu Orangemena<sup>216</sup> uz koju Knox na crnom pijedestalu stupa, nakon čega on publici parafrazira fragment svog (stvarnog) polemičkog traktata "The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women". Uz svjetlosne efekte se prizor naglo mijenja i radnja dislocira na dvor gdje Knox s Mary (simbolički uz kruh na stolu) raspravlja o njegovom šovinističkom djelovanju protiv nje lično, i protiv ženskog roda i religijskih nestomišljenika općenito. Mary insistira da je njeno, od Boga dano, pravo da samostalno i slobodno vlada zemljom te da sama bira koga će vjenčati, dok Knox insistira da je on poslan od Boga da održi pravovjernost zemlje pod istinskim (muškim, protestantskim) vladarom. Lochhead se i u ovom prizoru poigrava i s ideologijama (suprotstavljajući koncepte ideologija Velikog lanca postojanja, Božanskog prava kraljeva te religijskim promoviranjima svećenstva kao Božijim namjesnicima) i s historijskim činjenicama i ličnostima, budući da predvod-

216 Vidjeti pojašnjenja u kontekstu analize djela *Tea in a China Cup* te fusnotu 223.

nika škotske reformacije Johna Knoxa prikazuje anahrono – ovaj rigidni ženomrzac, za kojeg je katolkinja Mary Tudor (a vrlo vjerovatno i protestantica Elizabeth I pa i katolkinja Mary Stuart) nemoralna biblijska žena i vrhunska manipulatorica, nosi moderni šešir i kišobran. Nadalje, Corbie metadramski izlazi izvan okvira svoje uloge naratorice/ceremonijal-majstorice i s Mary razgovara o mračnoj situaciji u zemlji koju je Knox stvorio. U narednom, petom prizoru Lochheadova razbija strukturu još i više, najprije eksternalizirajući Elizabethin košmarni san u kojem lik Violinistice nosi obezglavljenju lutku dok Elizabeth u snu jeca za svojom pogubljenom majkom i neispunjenom ljubavnom tlapnjom s Dudleyjem, nakon čega sjenka koja predstavlja Henryja VIII stavlja provizornu krunu na glavu Violinistice i daleko odbacuje lutku. Košmar se nastavlja improvizacijom dječije igre skrivača s Violinisticom i nekoliko muškaraca koji je guraju od jednog do drugog da bi ona konačno prišla jednom koji je vjenčava i potom joj otima krunu, na što se ostali jezivo smiju. Pantomimom, koja opredmećuje Elizabethin košmar i njene najdublje strahove, Lochhead podsjeća na tragične sudbine žena Henryja VIII, oca Elizabeth i opasnosti koje je krila pozicija vladarice i/ili kraljeve žene (ili pak konkubine) u patrijarhalnom sistemu moći. Prizor se dalje nastavlja vriskom Elizabeth koja se budi iz košmara i njenom dijaloškom razmjenom s Marian u kojoj vladarica otkriva svoju zavjeru da Dudleyja pošalje u Škotsku da bi se istovremeno riješila ljubavnih i političkih problema. Marian istinski ne može da razumije takav potez a teškoća takvog svjesnog političkog čina Elizabeth se manifestira njenim uzrujanim emotivnim stanjem i riječima: “Robert, you are more dangerous to me than a thousand, thousand Northern Catholics poised and armed. I am not proud I love him – but I am proud that loving him, still I will not let him master me.” (Lochhead 1989: 25), što Corbie naglašava ironičnom pjesmicom<sup>217</sup> prije nego se sljedeći fragment prebaci na Mary, kojoj se na sceni pridružuju Bothwell u lovačkom odjelu i jedan od plesača koji simbolizira jelena – pretpostavlja se da su u lovu tokom kojeg Mary prekorijsa Bothwella za njegovo nepoštivanje žena i silovanje Alison Craik, članice klana Hamilton. Bothwell se prema Mary ne odnosi kao prema (svojoj) kraljici, a svoje kriminalno ponašanje na štetu Alison

217 “But when a queen wud wed, or tak’ a man tae bed / She only does whit *ony* [sic] maid funns chancy! / *Dinna argue the toss, juist show them wha’s boss* / You’re the Queen – so mairry wha ye fancy” (Lochhead 1989: 25, naglašavanje IČF).



pravda revanšizmom zbog dugogodišnje zavade među klanovima. Mary nekoliko puta insistira da je ona kraljica i naređuje Bothwellu da se počne ponašati u skladu s društvenim normama inače će ga izopćiti, da bi svojoj sluškinji Bessie kasnije priznala da je on, poput vješca, straši. Prije nego Mary iziđe sa scene a Bessie ponovno postane Elizabeth u narednom segmentu istog prizora, pantomima pokazuje Bothwella kako s leđa ljubi Bessie a erotički naboj tog poteza se prenosi sa sluškinje na vladaricu. Potom je Elizabeth prikazana kako razgovara sa svojim podanikom Lordom Darnleyjem kojeg šalje u Škotsku, navodno da povрати zemlju svojih predaka, i nonšalantno mu otkriva svoj plan da oženi Dudleyja i Mary, iako suflira da bi se moglo desiti (kao što se zapravo desilo) da Mary odabere njega, Darnleyja, za svog supruga. Šesti prizor radnju dislocira na ulice Škotske i uvodi još jedan nivo metadramskog poigravanja s identitetima; naime, u ovom, kraćem prizoru, glumice koje utjelovljuju kraljice i naizmjenično njihove dvorske dame-sluškinje postaju dvije trinaestogodišnje uličarke, Leezie i Mairn, koje gledaju mimohod kraljice Mary (što publika ne vidi jer im je dat pogled na rulju). Primijetivši Johna Knoxa, čija crna odora i prezirni komentari ne pripadaju ovom činu manifestacije Maryne moći, raskoši i sjaja njenog dvora u kojem Leezie i Mairn uživaju, djevojke ga ismijavaju i vulgarno ga i seksualno provociraju do momenta kad se Knox nadvije nad Mairn – radnja se zamrzava, protok vremena staje na trenutak a Knoxu se u Mairni priviđa lik kraljice Mary, što ga istovremeno privlači i odbija. Corbie uvodi sljedeći fragment u prizoru lascivnom pjesmicom o raskalašnom ponašanju sveštenstva prije reformacije u Škotskoj i publika na pozornici vidi Bothwella i Knoxa kako s jednakom količinom mržnje pričaju o kraljici Mary – Knox insistira da je Mary samo “silly spilte wee French lassie”, dok Bothwell potencira njenu poziciju vladarice iz koje može narediti da se “cowp the kirk and cut your heid aff”. Međutim, Knox unižava Mary govoreći da je ona “only a queen”<sup>218</sup> i opet je svodi na “juist a silly, spilte, wee lassie” (Lochhead 1989: 34) – bespomoćnu, pokvarenu, malu/beznačajnu djevojčuru. Prostorni skok publiku u narednom prizoru vodi u spavaću sobu Darnleyja u Škotskoj koji je u postelji, obolio od ospica, dok ga Mary njeguje a sve se to jukstapozicionira prikazivanjem kralji-

218 Neophodno je ovdje prepoznati ironijski ambigvitet budući da je riječ “queen”, sa značenjem vladarice, kraljice, historijski potekla (i još uvijek se u pojedinim dijalektima tako koristi) iz staroengleske riječi “qweene” koja je istovremeno označavala moćnu plemkinju, ali i svaku pripadnicu ženskog roda.

ce Elizabeth kako, pućkajući lulu, solilokvizira o realizaciji njenih urota protiv Mary i predstojećoj udaji škotske kraljice za Elizabethino kukavičje jaje, Darnleyja. Svjesna da će barem na neko vrijeme Mary biti zabavljena dar-marom koji će među škotskim plemićima proizvesti činjenica da se “njihova” kraljica Mary odlučila udati za katolika Darnleyja, Elizabeth pokazuje prepredenost, ali i dozu okrutnosti koju vješto koristi za političku nadmoć – ona se služi identičnim strategijama koje su protivnici njene vladavine koristili protiv nje, što sugerira shvatanje da u zatvorenim (političkim) sistemima moći nema mjesta “sestrinstvu”. Prostorni i vremenski skok u posljednjem prizoru prikazuje vjenčanu procesiju i pjesme u slavu braka (epitalamij) čije strofe izvode Corbie, uzvanice, te posebno Mary, čime se prvi čin zatvara.

Drugi se čin nastavlja vremenskim skokom u neposrednu budućnost i započinje kratkom tačkom Plesača koji se transformira u Riccia, Marynog ličnog sekretara. Uz Corbino pucketanje prstima Mary Ricciu diktira pisma, namjerena papskom nunciju i francuskom katoličkom poglavaru, te komentira svoju ranu trudnoću. Riccio utjelovljuje mnoštvo uloga u njihovom odnosu jer, osim što joj je sekretar, on je i *“guru, confidant, secretary and PA, ‘alternative’ healer, fortune-teller, adviser, and silent as psychiatrist to boot. As well as musician and occasional mimmer and jester – these are demonstrated during this scene, variously.”* (Lochhead 1989: 40). Riccio Kraljici čita tarot, a karte priču smrt ljubavnika, tako dajući uvid u budućnost Darnleyja, koji se u opijenom stanju pojavljuje na sceni u pratnji Bothwella i Bessie. Do konca prizora Darnley iskazuje svoje nezadovoljstvo vlastitom bračnom i političkom pozicijom “druge violine”, ljubomoru prema odnosu Riccia i Mary te šovinizam i ksenofobiju ka Italijanima, Francuzima a i Škotima. Prizor se zatvara slikom Darnleyja u naručju Mary koja ga nina poput malog djeteta. Uz pomoć Corbie Lochhead prebacuje fokus radnje na intimnu vezu i ljubavni klinč Bothwella i Bessie u drugom prizoru drugog čina prilikom kojeg Bessie otkriva da, za razliku od njene sluškinje, Mary zapravo nije osjetila ljubav i strast za kojom je žudila, bez obzira na njena dva braka. Lochhead također koristi priliku da kroz govor Bothwella ukaže na govorkanja i neutemeljene narative o stvarnoj prirodi veze između Kraljice i njenog talijanskog sekretara. Do konca prizora, kroz igranje seksualnih uloga, u kojem se Bothwell pretvara da je Riccio, a Bessie kraljica Mary u prvi plan se promiče (ne previše dobro) skri-

vena ambicija Bothwella i skora budućnost Mary i Darnleyja. Naredni, vrlo kratki prizor, kroz pantomimu trupe daje sliku širenja tračeva i špijuniranja na dvoru te njoj jukstapozicioniranu sliku Mary koja otvara upozorenje (pristiglo na papirnatom avionu) Ricciu da se pripazi “bitange” – u tim dvjema zgusnutim dramskim slikama Lochhead vrlo jasno upućuje na zavjere protiv Riccia i Mary te njen vrlo nesiguran položaj, što potvrđuje i Corbin komentar. Nakon četvrtog prizora koji publici daje uvid u Knoxovu urotu protiv Mary i nagovaranje Bothwella da u njoj učestvuje, peti prizor na scenu dovodi Mary u visokoj trudnoći koja s Bessie i Ricciom igra domina. Njima se pridružuje pijani Darnley a potom i putujuća glumačka trupa koja izvodi mišolovku “Masque of Salome”. Nalik zapletu Shakespeareovog *Hamleta* i Stoppardovog komada *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Lochheadina *Mary Queen of Scots* koristi metadramsku strategiju (ubačene) drame-u-drami, ali s drugačijom svrhom – za razliku od mišolovki u prethodna dva komada u kojima su glumci iskorišteni za dokazivanje krivnji kralja-bratoubice, odnosno kao uvid u skora dešavanja i književnu sudbinu zbunjenih protagonista, ovdje su glumci sredstvo krvavog ubistva. Naime, dok izvode svoju grotesknu travestiju dvorske maske u kojoj su prinuđeni učestvovati kraljica Mary (kao Herod), Darnley (kao Saloma) i Riccio (u ulozi Ivana Krstitelja), glumci ubijaju Riccia i otkriva se da je Darnley skovao ovaj igrokaz u namjeri da se riješi Marynog ličnog sekretara. Međutim, ono što Darnley ne shvata i ne predviđa je da i njegov lik u originalnom mitološkom narativu i u Lochheadinom intertekstu mora skončati mrtav. Mary, nakon šoka zbog ubistva Riccia, pita glumce ko su i zašto su počinili ubistvo, a umjesto njih joj odgovara Corbie izgovarajući litaniju imena škotskih plemića (koji su prema historijskim narativima izvršili ubistvo Riccia), tokom čega glumci ubijaju i Darnleyja. Mary, Bessie i Corbie ostaju same u tišini na sceni, a prizor se završava planom Mary da se osveti, za što ima namjeru koristiti usluge krvoloka Bothwella. Predzadnji, šesti prizor radnju dislocira te kroz vremenske i prostorne skokove daje sumarni pregled nekoliko godina Marynog života pred devetnaestogodišnje zatočeništvo u Engleskoj – preko njene otmice i vjenčanja s Bothwellom samo tri mjeseca nakon ubistva Darnleyja, njene abdikacije dva mjeseca kasnije, pokušaja povratka vladavine vojnim putem i konzekventnog bijega u Englesku. Lochhead jukstapozicionira Mary i Elizabeth i u ovom prizoru jer se, bez obzira što je većina fragmenata usredotočena na Mary, lik Elizabeth pojavljuje na početku i

koncu ovog prizora. Naime, dok jedan djelić radnje podsjeća publiku na početke Maryne veze s (ospičavim) Darnleyjem, što nas ujedno vraća na sedmi prizor prvog čina ovog komada, Elizabeth, držeći u rukama pismo, polaroidnu fotografiju bebe<sup>219</sup> i ogledalo, zavidno komentira rođenje škotskog (i ispostaviće se i engleskog) prijestolonasljednika Jamesa, opterećena prividom ostvarenja Mary u ulogama žene, majke i kraljice i odsustvom svega navedenog u vlastitom životu:

A son and heir ... and I am of but barren stock. 'The Virgin Queen.' Too old to whelp now at any rate.

[...]

I do think it's hard to think of her so happy and me not! Dark deeds, bloody murders, plots against her life and throne, and she wins out again and again. All those involved just scatter when Darnley deserts them, most of the original rebels are pardoned and back in favour in Edinburgh, such is the wheel of fortune, and she is – if my spies tell me true – quite reconciled to the child-husband. All her people love her, she has a husband and a fine healthy son. (*Pause*) Such is the wheel of fortune. (Lochhead 1989: 57; 59)

Duplo kodirana ironija sadržana u ovom fragmentu se razotkriva ne samo konceptom točka sreće/sudbine na koji se Elizabeth referira i koji pulsira ovim njenim isprekidanim solilokvijem, nego i posljednjim dijelom prizora u kojem Elizabeth, saznajući za zlu kob svoje rođakinje i suparnice, pretendence na njeno prijestolje, i još jedne, za ta doba rijetke žene na čelu kraljevstva, ističe da je ona ipak ta koju njeni podanici vole (a ne Mary) i da je ona, a ne Mary, ta koja je ispunila svoju (bogomdanu) ulogu te se odlučuje da joj pruži utočište i pokaže vlastito gostoprimstvo (iako je netom prije toga zavapila zbog Maryne odluke da pobjegne u Englesku a ne u Francusku). Lochhead produbljuje ironiju time što u monolog Elizabeth ubacuje iskaz da će je njeni "savjetnici" morati prevariti prije nego pristane da potpiše smrtnu presudu za Mary, a njeno manično ponavljanje "trick me" ti isti, nevidljivi savjetnici tumače kao njen nalog (cf. Lochhead 1989: 63). Iako je, kao u Stoppardovom de-

219 Što je još jedan vješto upotrijebljen (komični) anahronizam u nizu metadramskih anahronizama u komadu.

bitantskom komadu, sudbina Mary I Stuart, kraljice Škotske, unaprijed određena i zadata, mada ne književnim predloškom nego historijskim dešavanjima i potonjom mitologizacijom i narativizacijom Mary, što se publici otkriva na samom početku teksta njegovim naslovom, Lochhead komad ostavlja otvorenim. Naime, osim što ne prikazuje čin obezglavljenja Mary nego daje sliku nijemog Knoxa kako žustrim potezima briše mrlje s rifljače dok postavlja pitanje da li su to zapravo mrlje krvi s egzekucijskog postolja koje se ne daju izbrisati (cf. Lochhead 1989: 63), autorica u završnom prizoru transponira (historijske) likove Violinistice, Elizabeth, Darnleyja, Bothwella, Riccia/Plesača, Knoxa i Mary u dvadeseto stoljeće i transformira ih u njihove inačice – djecu Betty, Henryja, Jamesa Hepburna, Richia, Knoxxyja te Marie, na takav način još jednom uduplavajući uloge. Djeca su prikazana kako se zabavljaju, plešući i pjevajući o kraljici Mary koja je “obezglavljena”, pri čemu su i Knoxxy i Marie autsajderi, odbačeni od ostatka društva. Betty predvodi vršnjake dok prvo verbalno pa potom i fizički maltretiraju Knoxxyja i Marie, a njihovo zlostavljanje eskalira kada Knoxxyja uhvate i drže zagnjurenog pod suknjom zarobljene Marie – jezovitost tog čina se kontrastira s lascivnošću koja je u njemu sadržana i pojačava potresnim emotivnim reakcijama djece. Iako lišeni svakog historijskog konteksta, i Knoxxy i Marie, zbog svoje različitosti te religijske i rodne drugosti, postaju žrtve okrutnog vršnjačkog nasilja što s jedne strane sugerira da su, riječima McDonald i Harvie (2011): “historical patterns of socially constructed gender and religious difference have, ..., become institutionalised, contributing to ‘present day’ school yard bullying” (146), čemu dodatno doprinosi fragment u kojem, neposredno prije eskalacije nasilja, Betty i James Hepburn, provocirajući malu Marie, koriste šovinističke termine “Tim”, “Fenian”, “Pape” (cf. Lochhead 1989: 64). S druge strane, metatekstualnim poigravanjem s likovima i ulogama koje utjelovljuju glumci, ironičnim komentarima i metadramskom pozicijom Corbie, te razbijanjem linearne (zatvorene) strukture i fragmentiranjem dijaloga autorica sprječava jednoznačan identitet, a samim tim i identifikaciju publike s bilo kojim od protagonista. Time Lochhead svoju publiku tjera na aktivno promišljanje o validnosti historijskih narativa i mitoloških potki u najpoznatijoj pripovijesti o “dvjema kraljicama na jednom otoku”.

Kao što je već nekoliko puta rečeno, u komadu *Mary Queen of Scots* Liz Lochhead upotrebljava sve tri manifestacije postmoderni-

stičke hibridizacije, od kojih je najočitija hibridizacija zbiljsko/fikcionalno. Odlučujući se da u komadu umjetnički obradi najpoznatiju škotsku historijsko-kulturološku pripovijest o kraljici Mary, autorica pažljivo bira one epizode narativa i mitova te historijske figure koje su joj za to nužne. Direktnom inscenacijom pomno odabranih epizoda i suptilnim referiranjem na ostale neprikazane segmente koji kontekstualiziraju historijska dešavanja Maryne i Elizabethine vladavine te suodnosa ovih dviju, rodbinski povezanih, vladarica i njihovih kraljevina u dvoipoldecenijskom periodu od 1561. (kada je Mary Stuart pristigla iz inozemstva da preuzme svoje prijestolje kao kraljica Škotske) do 1587. (kada je Mary pogubljena u Engleskoj) Lochhead u čisto književno-scenski prosede uključuje neknjiževna, stvarna dešavanja, figure i, povremeno, tekstove. Međutim, kao što je i sama izjavila (cf. Harvie 1996: 97), ovaj komad nije historijska drama, niti (umjetnička) biografija:

“It’s really about Scotland,” she says, “more about the present than the past, how those myths of the past have carried on into the present malaise of Scotland today. [Mary] was around when a lot of the things that rule Scotland today were forming and hardening, you know, misogyny, Calvinism, all sorts of stuff like that” (Sleeping with Monsters 9). (Lochhead u Harvie 1996: 97–98)

Stoga su historijski likovi Mary Stuart, Elizabeth Tudor, Lorda Darnleyja, Bothwella, Johna Knoxa te Riccia stavljeni na scenu neposredno uz fiktivne likove Violinistice, Corbie, Bessie, Marion, Mairn, Leezy i putujuće glumačke trupe te transformirani u školarce dvadesetog stoljeća u posljednjem prizoru drame. Nadalje, referiranjem na druge historijske ličnosti, poput španskih, francuskih, skandinavskih, austrijskih, škotskih i engleskih vladara i plemića iz šesnaestog stoljeća, koji nisu prikazani, ali su imenom i famom itekako prisutni, autorica publiku podsjeća na sve stvarne aktere koji su u (relativno) davnoj prošlosti “pomogli” stvoriti političke i društveno-kulturološke sisteme savremenih država Škotske i Engleske. Svojim metadramskim poigravanjem s identitetom likova, uduplavanjem i utrostručavanjem uloga u koje se limitirani broj glumaca transformira, komično-satiričnim anahronizmima, i posebno likom Corbie, Lochhead se vrlo uspješno koristi hibridizacijom zbiljsko/fikcionalno te žanrovskom hibridizacijom da bi propitala ne samo upliv

prošlosti u sadašnjost i valjanost historijskih narativa te mitologizaciju javnih/političkih ličnosti, nego i da bi publiku natjerala da se zapitaju o rodnim i etno-religijskim stereotipima, sprječavajući identifikaciju s bilo kojim od likova. Iako se Mary i Elizabeth u stvarnosti nikada nisu susrele, na pozornici su često jukstapozicionirane, a putem uloga-u-ulozu Mary-Marian-Marnie-Marie, odnosno Elizabeth-Bessie-Leezie-Betty dovedene u bliski (su)odnos. Isto tako, ovim poigravanjem, njihovi su čvrsti identiteti razbijeni i učinjeni kompleksnim, za razliku od često plošnog prikazivanja ovih vladarki u tadašnjim i kasnijim meganarativima. Naime, u historijsko-političkim narativima toga doba Elizabeth je redovno predstavljana kao “djevičanska kraljica”, njeno žensko tijelo određeno političkom, a njena vladavina Engleskom simbolički nazivana “zlatnim, prosperitetnim dobom”. Za razliku od tog, Mary je prikazivana kao “francuska zavodnica i izdajnica”, njeno tijelo izrazito seksualizirano, a njena vladavina Škotskom period izrazite nestabilnosti i ranjivosti, da bi u kasnijim narativima i mitovima Mary postala katolička mučenica, politički žrtvovana zbog svojih ubjeđenja a njena sudbina plod zavjera drugih, uključujući i njene engleske rođakinje, kraljice Elizabeth. Ovdje se moramo složiti s McDonald i Harvie (2011) koje tvrde da “The power lies not with the subject of representation, but with who controls that representation. ... while the subject of representation ostensibly may be empowered women, Lochhead frames this more specifically as women whose power is undermined through their objectification by men who control the representation.” (139). Onda kada u drami Elizabeth postaje Bessie, odnosno Leezie, a Mary Marian, tj. Marnie, njihova se reprezentacija mijenja: za razliku od smjerne i brižne Marian, Bessie je prikazana u raskalašnom seksualnom odnosu s Bothwellom, a uličarke Leezie i Marie su slobodne da svoju osobnost, emocije i strasti izraze na načine koji nisu primjereni vladarkama. Prema Stirling (2008: 101–101):

this fragmentation of the names and the figures of queens illustrates a multiplicity of female roles, and marks the gap between the iconic figurehead of the queen and the individual female body. ... Through all these transformations Elizabeth and Mary retain some essential characteristics, however, which they are better able to express as serving-women or as beggar than as queen.



Nadalje, kada Mary postane djevojčica Marie, a Elizabeth mala Betty, identiteti se i dalje kompliciraju, iako im je suodnos skoro pa identičan: Marie je žrtva Bettynog etno-religijskog šovinizma i želje za prevladavanjem, a Betty utjelovljenje “lewd child[] ... wild, hysterical” (Lochhead 1989: 64; 67).

Drugi historijski likovi su mahom zadržali temeljne odrednice svoga (fiktivnog i mitološko-historijskog) identiteta, bez obzira na uduplavanje uloga – Knox je otpadnik, ženomrzac i religijski fanatik, čak i kada je prikazan kao pohotnik (uz Leezy i Marnie) te dječarac kojeg zlostavljaju (koji se ipak pridružuje zlostavljačima onog momenta kada ga se oslobodi); Bothwell/James Hepburn ostaje razvrtni nasilnik i oportunist (i u odnosu prema Alison, i prema Bessie i prema Mary, što prizori s Knoxom potvrđuju), ali je ipak on taj koji prekida zlostavljanje male Marie; Darnley/mali Henry je ljubomorno, nesigurno derište koje postaje nalogodavac ubistva i zavjerenik protiv Mary/Marie, a Riccio/Plesač (koji u svom prvom identitetu već otkriva višestruke identitete i karijerni put historijskog Riccia) poprilično odan Mary i onda kada on postane Richie a ona Marie – u posljednjem prizoru on upozorava Betty da je grijeh spominjati Marinu majku i u provokacijama jer je potonja siroče (cf. Lochhead 1989: 64). Transformacije svih likova i njihove karakterizacije su podržane i jezičkim stilemima gdje likovi iz škotskog miljea šesnaestog stoljeća pričaju umjetnički oblikovanim škotskim dijalektom (pri čemu se Mary i u tom kontekstu izdvaja jer priča škotski s jakim francuskim akcentom), likovi iz engleskog okruženja šesnaestog stoljeća engleskim, a djeca u dvadesetom stoljeću savremenim škotskim narječjem.

Nadalje, žanrovska hibridizacija koja kombinira raznorodne elemente historijske drame, jakobinske tragedije, biografije, teatra apsurda, epskog teatra i selektivnog realizma, cirkuskih tačaka i varijetea, pantomime, lutkarskog teatra, igara skrivača i lirskog žanra komad pretvara u (postmodernističku) metadramu, te istovremeno postiže i hibridizaciju niska/visoka književnost. Time se podriva iluzionizam, komad otvara ka pluralitetu čitanja i istovremeno sprječava empatija publike prema likovima da bi se postiglo preispitivanje historiografskih i mitoloških narativizacija pozicije ženskog subjekta unutar naglašeno političkog konteksta te upozorilo na duboku ukorijenjenost savremenih društvenokulturoloških matrica i stereotipnih obrazaca

ponašanja koji, između ostalog, počivaju na poimanju drugog kao onog monstrozno<sup>220</sup> te na binarizmima “Masculine and feminine, Protestant and Catholic, repressed and oppressed, adult and child, English and Scottish, virgin and whore, imprisoned and free” (Varty u Scullion 2000: 102).

Preispitivanje ukorijenjenosti kulturoloških matrica i društvenih stereotipa koji duboko prodiru u savremeno britansko i sjeverno-irsko društvo i koji počivaju na drugosti rodnog i kleronacionalnog subjekta te binarizme “muško/žensko”, “protestant/katolik”, “zatočeno/slobodno”, “javno i političko/privatno i lično” nalazimo i u djelu Christine Reid<sup>221</sup> *Tea in a China Cup* / *Čaj u porculanskoj šoljici*, koje je, kao i Churchillina drama *Top Girls* i Lochheadin komad *Blood and Ice*, nastalo 1982. godine, ali je u

220 Vidjeti više u Stirling (2008).

221 Christina Reid je, za razliku od prethodno spominjanih Caryl Churchill i Liz Lochhead, iako izvrsna i vrlo produktivna u prilično kratkoj karijeri, dosta zanemarena autorica. Kao i Griffiths i Lochhead, Reid je potekla iz radničke porodice, ali se za razliku od sve troje spomenutih autora relativno kasno počela baviti spisateljstvom. Naime, Reid je tek na pragu četrdesete, nakon što se decenijama brinula o porodici i podizala svoje kćerke, nastavila svoje školovanje i počela da objavljuje svoje dramske i narativne tekstove. Njen talent je odmah prepoznat i poduprijet pozicijama rezidentne dramatičarke u *Lyric Theatreu* (u Belfastu) te *Young Vic* (u Londonu), nagradama poput Thames TV Playwright Scheme Award (cf. Trotter 2000: 124), kao i pozivima na saradnju i različitim spisateljskim angažmanima (npr. za BBC Radio 4). U akademskim radovima na temu teatra i dramske književnosti Sjeverne Irske (ili šire, UK teatra) osamdesetih i ranih devedesetih Reidovu se sistematično zaobilazilo, iako je upravo u tom periodu njena karijera cvala. Krajem devedesetih i početkom novog milenija akademska kritika je konačno o Reidovoj počela nešto više da govori, ali su je mahom klasificirali među one autore/ice koji/e (isključivo) tematiziraju sukobe u Irskoj sedamdesetih. Tako usko određenje je uticalo da su zanemareni mnogi drugi aspekti njenog stvaralaštva, poput snažne feminističke crte (iako je Reidova izbjegavala da joj se nameću bilo kakve odrednice, uključujući i ‘etiketu’ feministice) ili općeg humanističkog i antiratnog sentimenta u njenim komadima, odnosno formalnog i strukturalnog eksperimentiranja, a u stranu su stavljani čak i njeni ostali tekstovi, poput kratkih priča, dokumentarističkih eseja, radio i tv drama, odnosno književnosti za mlade, pa je i akademska kritika i teatarska produkcija ponovno izgubila interes za Reidovu. Više o širokom opusu i karijeri te recepciji Christine Reid vidjeti u Tracie (2018), Große (2010), Delgado (1997) i Sternlicht (2010), a o drami *Tea in a China Cup* dodatno u Roll-Hansen (1987), Luft (1999), O’Dwyer (2000), Trotter (2000), Olinder (2020), Boltwood (2022) i Čirić-Fazlija (2022). Također, dosta interesantne članke za razmatranje konteksta, koji Reidovu ne spominju direktno, ali se bave sjeverno-irskom (feminističkom) dramom, odnosno dramskim tematiziranjem sukoba u Sjevernoj Irskoj možemo naći kod Hong (2024) te Muinzer (1987).

verziji koja se i danas koristi (i koja je prvi put objavljena 1987.), praizvedena 1983.<sup>222</sup> Poput ostalih, do sada analiziranih britanskih drama nastalih sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, komad *Tea in a China Cup* se također koristi decentriranjem radnje i fragmentiranjem strukture te postmodernističkom hibridizacijom da bi svojom otvorenom formom i metadramskim poigravanjima na nivoima glumac-lik i pripovijedanje-prikazivanje u prvi plan stavio ideološke i kulturološke matrice političkog sektaštva i etno-religijskih podjela kao i represivnih društveno-zadatih odnosa i normi u Sjevernoj Irskoj te aktivno angažirao publiku u propitivanju datosti klero-nacionalnih i rodnih matrica i pozicija. Radnja komada se publici nelinearno otkriva kroz djelovanja, sjećanja i (porodične) narative centralnog lika Beth, koju, nakon kratkog vizualnog prikaza njene bolesne majke Sarah kako osluškuje taktove “Up Come the Man”<sup>223</sup>, zatičemo u općinskoj službi za održavanje grobalja u julu 1972. u pokušaju da kupi grobno mjesto. Bethini ironični komentari na poslovične upite i komunikaciju općinske službenice te njena ljutnja na pokušaje intimiziranja potonje u momentu kada je Beth pred ličnim gubitkom sugeriraju tematski okvir komada, pogotovo kada Beth iskaže interes za razloge podjele grobnih mjesta po vjerskoj pripadnosti umrlih:

222 Iako nije prvi dramski tekst Reidove (cf. Boltwood, 2022.), komad je prvi insceniran, te je (p)ostao najpoznatiji i vrlo vjerovatno i njen najuspješniji tekst. Nastao je 1982. iz niza Reidinih kratkih priča a za potrebe prijave na konkurs za žensku dramu *Irish Times/Dublin Theatre Festivala (Irish Times/Dublin Theatre Festival Women's Play Competition)* gdje je pozicioniran na drugo mjesto (od nekih dvjestotinjak podnesenih tekstova). Početkom naredne godine RSC je izveo pretpremijeru teksta u *Pit Theatreu* u Londonu, da bi, krajem 1983., nakon što je Reidova dodatno preradila tekst, *Tea in a China Cup* imao svoju premijeru u *Lyric Theatreu* u Belfastu. Drama je potom izvedena diljem Sjeverne Irske u martu 1984., a onda ponovno postavljena u *Lyricu* u aprilu 1984., s izmijenjenom glumačkom postavkom, te imala i prvu londonsku premijeru u *River Side Studios* (tu je izvedbu, u postavci ženskog glumačkog kolektiva Sphinx, režirala sama autorica; cf. Tracie 2018: 58). Godine 1985. je drama (premijerno) izvedena u Škotskoj, te 1986. u Engleskoj. Više o genezi teksta i izvedbi te njegovoj recepciji vidjeti u Tracie (2018: 54–62).

223 Pjesma koja promovira dominaciju protestanata u Sjevernoj Irskoj i koja se izvodi tokom Marša Orangemena svakog 12. jula radi komemoracije pobjede Williama od Orangea, protestantskog vladara, nad snagama Jamesa II, katoličkog kralja, 12. 7. 1690. u Bici na rijeci Boyne/Battle of the Boyne. Više o ovom historijskom događaju vidjeti u Hudson (2020) i “Battle of the Boyne” (National Army Museum n.d.).

**Beth** Tell me something ... why is the new cemetery segregated? The old one wasn't, was it?

**Clerk** Not officially, but the people sort of segregated it themselves. If you walk around the old cemetery you'll see what I mean. There's clumps of Catholics and clumps of Protestants. The odd one buried among the wrong crowd stands out like a sore thumb.

**Beth** So the council decided to make it official in the new cemetery?

**Clerk** They did, makes it easier for everybody.

**Beth** What happens in a mixed marriage ... do you bury them under the gravel path?

*The Clerk is not at all amused by this sort of levity.*

Sorry ... it was only a joke ... (Reid 1997: 6–7)

Duboke političke i vjerske podjele u sjevernoirskom društvu sedamdesetih se reflektiraju i na nešto što je toliko intimno i prizemljujuće poput grobnog mjesta da su, saznajemo, lokalne vlasti odlučile da te podjele ozvaniče, a koncept smrti kao konačnog izjednačitelja (i ujedinitelja) svih ljudi, bez obzira na njihovo klasno porijeklo, spol i rod, rasu, vjersku i nacionalnu pripadnost, promotori podjela ignoriraju, što Beth nalazi tragikomičnim. Njen izlazak na cestu i dubok uzdah olakšanja okončava ovaj i uvodi sljedeći prizor, što se, kao i u svim narednim prizorima<sup>224</sup> sugerira osvjetljenjem i/ili pozicioniranjem likova na minimalno dekoriranoj pozornici (cf. Reid, 1997: 2). Sljedeći prizor se odigrava u istom vremenu kada na Beth, izgubljenu u mislima, nailazi Theresa te publika iz njihove kratke dijaloške razmjene zaključuje da su te dvije žene dugogodišnje prijateljice koje su životne okolnosti fizički razdvojile, ali koje i dalje održavaju kakav-takav kontakt. Izmjena osvjetljenja nad likovima na pozornici publiku vodi iz otvorenog prostora ulice u zatvoreni prostor Bethine kuće i Beth od prijateljice Therese ka majci Sarah – njihove prve dijaloške

224 Tekstualni izvornik drame ne sadrži podjelu na prizore, nego samo na činove, pa je protok drame dosta brz i naglašava fluidnost vremena i prostora radnje te rascjepkanost dramskog zapleta.

razmjene ukazuju na vrlo prisan i duboko vezan odnos majke i kćeri te publici pružaju dodatnu informaciju o klero-nacionalnom i političkom porijeklu Bethine porodice. Naime, pedesetpetogodišnja Sarah, na smrtnoj postelji, odbrojava dane do Marša/Parade Orangemena/Oranskog reda i podsjeća Beth na djelić njihove historije, kada ju je još kao četveromjesečnu bebu povelala na proslavu. U momentu kada Sarah kaže: “You mind it now, you mind all the family old stories, tell them to your children after I’m gone” (Reid 1997: 10), osvjetljenje se mijenja, protok radnje zaustavlja, a Beth se, izlazeći izvan iluzionističkog mimetičkog okvira, dijegetski obraća publici da bi ispričovala tu “staru porodičnu priču”, djelić njoj nametnutog sjećanja. Kada na koncu zgusnute pripovijesti Beth, komentirajući kako su porodični narativi i tuđi doživljaji i sjećanja oblikovali njenu memoriju, spomene ujaka Samuela, radnja se nastavlja, a publika, skupa s Beth, prebacuje u davnu 1939. i roditeljsku kuću njene majke Sarah. Centralno-osvijetljeni dio pozornice sada okupiraju baka Annie i dvadesettrogodišnja Sarah tužnoga lica koje slušaju muziku Orangemena što dopire izvana. *Pater familias* Sam slavodobitno ulazi na pozornicu i njihov razgovor počinje da se vrti oko ‘djece’: Sarahinog sina Sama, te njenog brata, osamnaestogodišnjeg Samuela, sina Annie i Sama. Publika saznaje da je Samuel unovačen da bi se pridružio redovima britanske armije u Drugom svjetskom ratu, što otac Sam, i sam vojnik Kraljevine u Prvom svjetskom ratu, ushićeno podržava a majka Annie zabrinuto prekorijeva. Na pozornici im se pridružuje i sam Samuel, a potom i njegova i Sarahina tetka Maisie koja je došla da ga isprati u rat. Interesantno je uporediti emotivni i jezički sadržaj dijaloških razmjena različitih likova, koji istovremeno ocrtavaju i njihove lične, vjerske i društveno-političke pozicije. Za razliku od Annie, koja izražava majčinsku zabrinutost za budućnost svoga jedva punoljetnog sina u ratnoj pogibelji koja se odvija daleko od zavičaja i kuće te ga tjera da uzme pripremljene sendviče i njenu burmu (kao talisman koji će ga štititi i vratiti u roditeljski dom), otac Sam, ponosan na sina, daje mu veteranske savjete i upozorava da se u (savezničkoj, katoličkoj) Francuskoj pripazi prljavštine. Sarah, u tom momentu i sama majka maloljetnog djeteta, grleći brata na odlasku, apelira na njega da se pazi, da ne izigrava junaka i da im redovno piše, dok tetka Maisie koristi isti ton i semantičke cjeline kao i njen brat Sam, ponosno ispraćajući svog bratića u krvavi rat kao pravog predstavnika protestantskih Iraca koji će “stuck intil

[sic] them Germans ... show them Germans what the Ulster Protestant boys are made of" (Reid 1997: 13). Uz zvuke rata, otvara se novi prizor i na sceni su u jednom uglu Beth a u drugom Samuel, prikazani kako unisono čitaju bratovo pismo sestri s ratišta – iako na različitim stranama svijeta i u različitim okruženjima, što potencira i njihova fizička udaljenost na pozornici, njihova je bratsko-sestrinska veza i ljubav i dalje jaka. Beth izlazi s pozornice, svjetlo nad Samuelom se zamrači, a zvuci rata se pojačavaju dok se ne transformiraju u zvukove pisaće mašine, čime započinje novi prizor. Na scenu ulazi oficir armije Britanije koji se licem okreće prema publici i u stojećem položaju diktira pismo nekom nevidljivom sekretaru van scene, a potom na pozornicu ulazi Annie koja čita telegram u kojem ih taj oficir za vezu obavještava da je Samuel Bell ranjen. Za razliku od prizora u kojem Beth i Samuel unisono čitaju njegovo pismo, čime se naglašava njihova povezanost, u ovom prizoru su monolozi oficira i Annie, iako teku paralelno, jukstapozicionirani tako da otkrivaju različite fragmente informacija sadržanih u telegramu i (emotivni) odnos govornika spram njih – hladne i precizne monološke jedinice oficira se fokusiraju na formalne elemente takvih vojnih obavijesti, a emotivno-nabijene monološke jedinice Annie na sina Samuela i njegovo zdravstveno stanje. Na koncu prizora Annie jecajući izlazi sa scene, a slijedi je i oficir, nakon što je jednoličnim tonom završio svoje indiferentno diktiranje. Na scenu ulazi Beth, ponovno narušavajući iluzionizam, obraćajući se publici s još jednim kratkim narativom, još jednom "starom porodičnom pričom" – iako jasno naznačava da je tada tek bila začeta, Beth detaljno opisuje sve neugodne mirise i prizore "njihove" (bakine, majčine i svoje) posjete sinu, bratu i ujaku Samuelu hospitaliziranom u Bradfordu, da bi njena posljednja rečenica uvela novi prizor u kojem Maisie odvođi Annie i Sarah gataru po njihovom povratku u Belfast. Dok skeptična Sarah ironično komentira proricanja gatara, Maisie je, sa strahopoštovanjem, otvoreno podržava a gataru zagonetno obećava Annie da će joj se sin vratiti. Autorica koristi ironično jukstapozicioniranje da bi publici dopunila informaciju – kada Maisie odvođi emotivnu Annie sa scene, gataru upozorava Sarah da majku ne ostavlja samu u narednih nekoliko dana jer će se Samuel iz Bradforda vratiti u kovčegu, na šta ova ima emotivni i verbalni ispad a gataru joj, da bi dokazala da ne laže, iz dlana "čita" da ima trogodišnjeg sina, da joj je suprug protuha koji sav prihod troši na kladenje i da je noseća s djevojčicom, što ne zna



niko. Već sljedeća izmjena osvjetljenja uvodi novi prizor – oficir ponovno diktira telegram, *pater familias* Sam kači sliku uniformiranog Samuela do svoje slike (u uniformi iz Prvog svjetskog rata), a Sarah majci Annie čita novinski članak o bratovoj smrti, koji teče uporedo s kratkim telegramom sućuti koji diktira oficir. Ovaj put se paralelnim monolozima kontrastiraju kratke, formalne informacije o smrti vojnika Samuela Bella, s nešto dužim nekrologom koji potencira važnost Samuela u protestantskoj zajednici Ulstera te društveno-vjersko-političko naslijeđe njega i njegove porodice. Različite reakcije Annie i Sama na tragični gubitak njihovog osamnaestogodišnjeg sina ukazuju i na razlike u stereotipnim matricama rodnog ponašanja kako ih je patrijarhalna sredina i represivna unionističko-protestantska ideologija nametnula – Annie želi da produlji život svoga sina tako što će sačuvati sva njegova pisma te čitulje i telegrame o njemu kao vid aktivnog sjećanja, dok Sam, ponosan na ličnu žrtvu za “Kralja i domovinu” / “King and Country” (cf. Reid 1997: 11), kači sliku mrtvog sina u vojničkoj uniformi i naglašava da će armija novčano kompenzirati Samuelovu tragičnu pogibiju. Prizor se završava svjetlosnim efektima i dolaskom Beth na pozornicu, koja, opet u ulozi medijatorice, komentatorice i naratorice porodičnih priča i memorije, publici saopćava dugoročne efekte ovog ličnog gubitka – bez prava na penziju ili novčanu kompenzaciju te s besplatnim grobnim mjestom koje mu je ‘priskrbila’ armija, Samuel je samo simbolički točkić u pogonima vlasti i topovsko meso u krvavoj ratnoj mašineriji, a njegova majka, Bethina baka Annie, vječito unesrećena žena koja je isključivo svojim trudom, ribajući podove u pekari, svom prerano izgubljenom djetetu podigla spomenik od bijelog mermera te svima doživotno zabranila kupovinu njemačkih proizvoda i prekinula svaki kontakt s rođakom koja se vjenčala za Nijemca. Već sljedeći momenat, s izmjenom osvjetljenja na sceni i vremenskim skokom u 1941., prikazuje Sarah kako na roditeljskom pragu dobija trudove a publika, te ovaj put i Annie (po priznanju Sarah u kratkoj dijaloškoj razmjeni s majkom) saznaju da joj je bezvrijedni suprug opet nestao s platom u pravcu kladionice. Dok se svjetla na ovom dijelu pozornice gase, Beth publici ironično saopćava detalje svog rođenja – siromaštvo i glad su učinili da je ona na svijet došla nogicama naprijed, neuhranjena i sa žuticom, na dan godišnjice smrti Williama od Orangea, a njen opstanak je pripisan čudu. Smatrajući da ju je Bog poslao kao zamjenu za gubitak Samuela, Veliki meštar lokal-



nog ogranka Lože Orangea/Oranskog reda je predložio da se zove Mary, što njena majka nije prihvatila navodno jer je ime isuviše povezano s katoličkom zajednicom u Irskoj, pa ju je nazvala Elizabeth, po (britanskoj, anglikanskoj) prijestolonasljednici. Naredni vremenski skok radnju prebacuje desetljeće unaprijed, na dan Marša Orangemena i prikazuje jedanaestogodišnju Beth kako od bake Annie, pratetke Maisie i majke Sarah uči društveno-generirane i perpetuirane obrasce ponašanja 'primjerenim' protestantskim ženama. Prizor slikovito sugerira zatvorenost takvih zajednica te naglašeno razlikovanje privatnog, ženskog i javnog, muškog prostora, kao i usađivanje šovinističkih klero-nacionalnih stereotipa putem kućnog odgoja i porodičnih narativa koje dječije naivna i iskrena Beth još nije usvojila i ne razumije:

**Beth** Well, what's wrong with saying she [Sarah] made it [Beth's dress] out of her old skirt?

**Grandmother** It's all right to say it in front of us, your own family, it's strangers you don't say that sort of thing to.

**Beth** Why?

**Maisie** Why? *Why?* I swear to God, that wain [child] was born askin' questions.

**Grandmother** Because it's family business and it's private. No matter how hard times are, you don't let yourself down in front of the neighbours.

**Maisie** Because if you do, you bring yourself down to the level of the Catholics, whining and complainin' and puttin' a poor mouth on yourself.

**Granmother** No matter how poor we are, child, we work hard and hepp ourselves and our homes clean and respectable, and we always have a bit fine bone china and good table linen by us. (Reid 1997: 25)

Autorica koristi ironičnu nadogradnju i figuru naivne djevojčice da bi prikazala da, bez obzira na "stare porodične priče" i duboko usađene kulturološke predrasude prema 'monstruoznom' kleronacionalnom Drugom, životne okolnosti i realije baš i ne podržavaju ni porodične ni

kolektivne društvene meganarative i obrasce jer je njena majka, Sarah, morala da proda svoj servis za čaj, simbol opstojnosti i čestitosti ženskog protestantskog (radničkog) kolektiva. Nadalje, ne samo da ekonomski zlostavljana Sarah, osim jedne šoljice, nema "a bit fine bone china", nego je svoj servis prodala gospođi Duffy, majci Bethine drugarice, katolkinje Therese, što pratetka Maisie osuđuje šovinističkim komentaram: "A fine state of affairs when a God-fearin' hard-working Protestant has to sell her good china to a Fenian to make ends meet" (Reid, 1997: 26), a baka Annie upozorava Beth da tu informaciju zadrži isključivo za sebe. Dok je za Annie taj čin nužno prikriti jer je dio intime jedne siromašne porodice, za Maisie je to čin koji ima političke posljedice. Sljedeći prizor uvodi odnos drugarica Beth i Therese i jukstapozicijom otkriva različite oblike indoktrinacije i dječija propitivanja meganarativa i binarizama. Naime, dok Beth moli Theresu da nikome ne govori o kupoprodaji servisa, već u sljedećem momentu nevino otkriva da još nema školsku uniformu jer joj je majka ne može priuštiti. Theresa i Beth naivno porede boje uniformi, ne shvatajući da je i to način da ih se podijeli i razaznae po klasnoj i vjerskoj pripadnosti, a njihovi komentari (koji bez sumnje kod publike moraju izazvati smijeh s primjesama gorčine) dalje razotkrivaju stereotype kojima ih njihove porodice i kulturološki miljei indoktriniraju. Nadalje, svako njihovo radoznalo propitivanje narativa i stereotipa dovodi do vrlo opipljivih sankcija: Beth od pratetke Maisie, bake Annie i majke Sarah dobija duge lekcije o primjerenom i prihvatljivom ponašanju, a Theresa od majke šamare i tjeranje na obrede pokajanja u crkvi. Sljedeći prizor u kojem Beth, u ulozi naratorice, prekida tok radnje, podržava razumijevanje da se djevojčice indoktrinira da se s mržnjom odnose prema vjerskom drugom te namjerno drži u rodno podređenom položaju i neznanju, a posebno u pogledu vlastite tjelesnosti i seksualnosti:

We knew nothing. We found it impossible to get an accurate answer to anything relating to bodily functions. Babies were a gift from God to married women. I asked my Great Aunt Maisie why God gives more gifts to the Catholics if the Protestants of Ulster were his chosen people. She said it was because the Catholics were greedy. They were always looking for something for nothing. My mother did attempt to have a serious talk with me once. It was very confusing and embarrassing for both of us. (Reid 1997: 28)

Upravo scena koja slijedi plastično prikazuje zbunjujući razgovor o spolnosti između Sarah i Beth a potom se dovodi u direktni kontrast s razgovorom Beth i Therese o menarhi. Posljednji prizor prvog čina publiku vraća na pratetku Maisie, baku Annie i majku Sarah iz čijeg razgovora saznajemo da je Beth, s obzirom na njihovo siromaštvo i majčin stid (kao i pokušaj da izbjegne javnu stigmatizaciju) zbog tog, te bez obzira na vlastite intelektualne sposobnosti, morala biti upisana u vokacionu školu a ne u gimnaziju koja bi joj obezbijedila daljnje školovanje. Prvi čin potom zatvara prisjećanje na poginulog Samuela za kojeg Beth, u ulozi naratorice, publici s pravom kaže da je u porodičnim sjećanjima i narativima on ostao zauvijek mlad te postao savršeni sin i brat, epitom savršenog muškarca, jedinog istinskog "Ulsterman who ever lived" (Reid 1997: 31), što sugerira da su Bethino odrastanje, njen identitet i životni put postali opterećeni i određeni još jednim, ustrajno perpetuiranim, mitom i narativom.

Drugi čin publiku vraća u 1972., nekoliko dana nakon prvog prizora prvog čina – pozicije Beth i njene majke nisu mnogo u međuvremenu izmijenjene, a muzika koja se čuje iz pozadine naglašava da se približava dan Marša Orangemena, što Sarah žudno iščekuje. Prehlada Beth i Sarahini savjeti potiču još jednu reminiscenciju i porodični narativ, pa Beth, antiiluzionistički se obraćajući publici, ironično priča o epizodi velikog kašlja (i njene sigurne smrti) od kojeg/koje ju je spasila Plinska korporacija Belfasta jer ju je majka nosila do plinovoda i napajala plinom. Prisjećajući se te porodične legende, Sarah i Beth se neminovno dotiču smrti i uloge žena, pogotovo pratetke Maisie i bake Annie, u tradicionalnim pogrebnim obredima. Spominjanje obreda koji su Maisie i Annie obavile nad komšijom Jamisonom kojem je Beth kao dijete prisustvovala (i koji joj je očito bio neugodan), zaplet vraća u nedefinirano vrijeme u prošlosti, na dan obreda nad Jamisonom, koji je, riječima Maisie, bio "vindictive owl [sic] bastard all his life, treat[ing] his wife and childer [sic] like dogs" (Reid 1997: 35). U momentu kada Maisie podiže mrtvačevu ruku, djevojčica Beth u strahu pobjegne iz sobe i svjetla se gasе nad prizorom, što signalizira njegov kraj; istovremeno se nastavlja prizor između Sarah i Beth 1972. – Sarah izražava iskrenu želju da se njezin život (i patnja) okonča, čega se Beth iznimno pribojava. Sarah skreće temu na Beth i njenog supruga Stephena koji je, saznajemo, u Americi te želju da tridesetogodišnja Beth konačno i

sama postane majka. Njihov dijalog se i dalje vrti oko Sarahine neminovne smrti te se majka i kćerka prisjećaju svih njihovih bližnjih koji su preminuli: oca/djeda Sama, majke/bake Annie, pra-/tetke Maisie, brata/ujaka Samuela pa čak i Sarahinog supruga, oca Beth o kojem ova i nema lijepe riječi, ali ga Sarah brani – iako sklon porocima alkoholizma i kocke, nije ih fizički maltretirao pa je stoga “he couldn’t help it, he was only a man, God help him”, veli Sarah (Reid 1997: 38). Beth se opire takvom viđenju i majčinom preuzimanju krivnje za nešto što nije proizvela, odnosno njenom kontinuiranom perpetuiranju rigidnih društveno-određenih rodni uloga i stereotipa. Razgovor se preusmjerava na Theresu, za koju Sarah veli: “I always liked Theresa, a bit flighty maybe, but a good soul at heart” (Reid 1997: 39), a Beth majku ironično komentira, ovaj put ismijavajući perpetuiranje kleronacionalnih stereotipa: “(*grinning*) Not a bad sort ... for a Catholic.” (ibid.). Sljedeći prizor radnju prostorno i temporalno dislocira desetak godina unazad i prikazuje susret osamnaestogodišnjih Therese i Beth pri intervjuu za isti posao. I taj prizor ukazuje na bolne, institucionalizirane, podjele u sjeverno-irskom društvu više od decenije prije izbijanja oružanih sukoba sedamdesetih te na vjerske stereotipe koji su decenijama ugrađivani u društveno-kulturološke matrice i koji truju međuljudske i dobrosusjedske odnose. Međutim, autorica koristi prijateljstvo Therese i Beth upravo da bi, upotrebom jukstapozicije te dramske i stilske ironije, dovela u pitanje narative i binarizme “katolik/protestant”, odnosno perpetuirane stereotipe koji se suštinski ne razlikuju: i jednu i drugu porodicu i etno-nacionalna zajednica uče da onaj vjerski Drugi ima “close-set eyes” (Reid 1997: 40). Theresa i Beth otkrivaju da zapravo ne znaju mnogo o životu i dok Theresa planira odlazak u London kao vid bijega od tradicije, patrijarhalnih rodni uloga i strogog nadzora njene porodice te pokušaja da iskusi život prije nego se skrasi, Beth ni ne pomišlja da se odvoji od okrilja porodice i svoje zajednice. Tokom ovog prizora saznajemo da se Bethina porodična historija uporno ponavlja – ovaj put je njen brat Sammy unovačen u britansku armiju, što se ‘pravda’ manjkom opcija za mlade u Belfastu toga doba. Prostorni skok prikazuje ponovljene radnje s novim akterima u sljedećem prizoru: djed/*pater familias* Sam ponosno kači sliku Sammyja u vojnoj uniformi (neposredno do svoje slike i slike poginulog sina Samuela), a pratetka Maisie, baka Annie, majka Sarah i Beth su se okupile da bi ispratile Sammyja u Njemačku (koja je ovaj put bri-

tanski saveznik, u pošasti Hladnog rata). Lojalista Sam ponovno izriče istu parolu “for King and Country”, ali ga Annie ispravlja da više nema kralja nego da parola mora biti “Queen and Country” (Reid 1997: 43). Decenije i okolnosti su se možda promijenile, kao uostalom i akteri ove opetovane porodične historije, ali su sentiment i riječi ostali isti – jednako kako je svojevremeno Annie Samuelu pripremala hranu za polazak i iskazivala zabrinutost za njegovu budućnost u Drugom svjetskom ratu, sada to čini Sarah za Sammyja u okolnostima hladnog rata šezdesetih; jednako kako je Maisie Samuelu dala novac da ima uza se, za svaki slučaj, sada to čini Annie (u svoje i Maisino ime); jednako kako je Sarah svoga brata Samuela upozoravala da se ne junači i da se redovno javlja, sada to čini Beth. Čak i Sammy, nesvjesno, izgovara iste riječi kao predak Samuel, što unosi nemir u porodicu i oživljava tužna sjećanja, a njegova poruka Beth da pazi na njihovu majku su upravo posljednje riječi koje je Samuel uputio sestri Beth dvije decenije ranije i signaliziraju perpetuiranje društveno konstruiranih rodni uloga i normi. Odlaskom Sammyja s pozornice tema se mijenja – djed odlazi u lokalni pub na svoje svakodnevno piće, a Beth do frizerskog salona da bi se spremila za izlazak s udvaračem, što potiče Maisie, Annie i Sarah da nastave pretresati Bethinog skorog ženika Stephena. Skok u skorbu budućnost prikazuje Beth noć pred vjenčanje kako Theresi priznaje da nije sigurna da je Stephen, bogati uglađeni nasljednik i naizgled uspješni poduzetnik s novim kolima i vrhunskim Belleek servisem za čaj (porodičnim naslijeđem), onaj za kojeg treba da se uda. Theresa joj sugerira da može da odustane, ali Beth odbija takav prijedlog, pribojavajući se majčinog razočarenja. Beth prvi put u drami jasno kazuje da su “stare porodične priče”, sve legende i sjećanja te patrijarhalni rodni i etnoreligijski obrasci ponašanja koji su je oblikovali doveli do toga da ne razaznaje svoj identitet:

I just sat down for awhile, and got to thinking ... I'm getting married tomorrow, I'm moving from my mother's house to Stephen's house ... I've been my mother's daughter, and now I'm going to be Stephen's wife ... I've never been just me. I've never made a decision in my life, Theresa. (Reid 1997: 50)

Theresa je ohrabruje, ali joj isto tako razbija iluzije o vlastitom “glamuroznom” životu u Londonu – iako njena majka konstruira nara-

tive da bi (baš kao i Bethina majka i porodica) pred komšijama održala privid čudoredne i uspješne porodice i kćerke, Theresa je, bježeći od učmale sredine, bezličnog posla na kojem, zbog svog religijskog porijekla, ne bi imala mogućnost napredovanja, i budućnosti tradicionalne supruge i majke katoličkog Irca, postala samohrana majka djevojčice čiji ju je otac, katolički Dublinac u Londonu, na prvi pomen trudnoće ostavio da krpi kraj s krajem i radi dosadan posao bez mogućnosti napredovanja. Već sljedeći prizor koji se odvija na medenom mjesecu Beth i Stephena u Londonu ukazuje da je Beth zaista počinila grešku udajom za Stephena, ne želeći da razočara majku i tako pristajući na narative i usađene obrasce etničkog, vjerskog i rodnog ponašanja. Ovaj se prizor završava kratkom zvučnom eksternalizacijom Bethinog prisjećanja dječije igre nje i Therese dok pjevaju pjesmu o nepoznatoj djevi na brdu koja žudi za zlatom, srebrom i “nice, young man” (ibid.: 53), što ujedno signalizira tradicionalne snove o braku i ekonomskom prosperitetu te pomaže da se premosti još jedan vremenski skok. Godina je 1971. i početak ratnih sukoba u Sjevernoj Irskoj, a Beth dolazi po majku da bi je odvela u mirniji dio grada gdje obitava u muževljevoj kući. Saznajemo da je Stephen odsutan i da su žene prepuštene same sebi, budući da se ni Sammy, zbog mogućnosti od odmazde jer je pripadnik britanskih snaga, ne može vratiti u Belfast. Bethino bezuspješno ubjeđivanje majke da napusti roditeljsku kuću i sve stvari u njoj, što Sarah odbija jer “they’re my life!” (Reid 1997: 57), prekida upad neimenovanog mladića koji je, predstavljajući se kao pripadnik snaga Protestantske teritorijalne odbrane (PTO), došao da ih evakuira i potom zapali njihovu kuću (pod izgovorom da su mu takve naredbe). Nakon toga i narednik britanske armije, u potrazi za mladićem, također upada u kuću i sugerira Beth i Sarah da se, radi vlastite sigurnosti, izmjestе. Sarah jednako žučno brani svoj roditeljski dom i od jednog i od drugog, jer kako veli: “Three generations of my family have lived here, three generations. No IRA gunman is goin’ to intimidate me out ... no, nor no Protestant defence committee neither.” (Reid 1997: 55), a Beth izlazi iz aktivne uloge i ulazi u ulogu naratorice da bi publici direktnim obraćanjem saopćila konzekventna dešavanja: nasilje i paljenje je obuzdano, roditeljski dom spašen, a Sarah počela vidno da kopni – liječnik joj je pogrešno dijagnosticirao depresiju jer je to bila njegova ustaljena dijagnoza za sve žene, bez obzira na dob ili okolnosti, što također signalizira vid perpetuiranja i legitimiziranja rodno određenih

predrasuda. Na koncu naratorica Beth veli da njenu majku nije mogao premjestiti ni Sjevernoirski građanski rat, ali jeste neotkriveni kancer, koji je snažno uznapredovao u samo godinu dana. Tim podatkom se Beth vraća u svoju aktivnu ulogu, a radnja ponovno na 1972. – na dan Marša Orangemena Theresa je u posjeti Beth i njenoj majci koja je u iznimno lošem stanju. Beth otkriva Theresi (i posredno publici) da nije izgledno da Sammy dođe u posjetu zbog bojazni od reperkusija IRA-e te da je ona prepuštena samoj sebi i u tom kritičnom momentu njenog života jer je vjerno reproducirala iste greške svoje majke, i svih ostalih žena u porodici, zbog čega je ljuta:

**Beth** ... My father gambled in half-crowns and ten-shilling notes. Stephen gambles in thousands of pounds and bits of paper called stocks and shares. When my father had blown his entire pay packet at the dog track, and was too ashamed to come home, he used to hide out with one of his married sisters. When Stephen's creditors began to hammer on the door, he fled to his aunt in America. ...

**Theresa** Why didn't you ever mention any of this in your letters?

**Beth** I come from a long line of respectable women, who never let themselves down in front of the neighbours.

[...]

I'm not angry with you ... I'm just angry.

**Theresa** Why?

**Beth** Because it's all a lie ... and I want to tell *her* [sic] about it ... and I can't. My marriage has been the one big success of her life, and I can't spoil it for her, not now. I can't tell her that I faithfully repeated all her mistakes, that if you take away the velvet sofas and the china cabinet ... there's nothing there ... it's all a life ... (Reid 1997: 60).

Na koncu ovog prizora Beth prijateljici otvoreno priznaje osjećaj bespomoćnosti i straha jer će prvi put u životu ostati potpuno sama, jer je konačno spoznala da su sjećanja u njenoj glavi, te “stare



porodične priče”, tuđa sjećanja, i jer zapravo ne zna ko je i šta je. Iako je kao dijete propitivala porodične tradicije i meganarative o rodnim ulogama i klero-nacionalnom subjektu, u ranom odraslom dobu ih je Beth dosta pokorno slijedila te tako izgubila sebe i svoj identitet, lično učestvujući u perpetuiranju vlastite drugosti, u svojoj izolaciji i marginalizaciji, baš kao i ostale žene u njenoj porodici te žene u Theresinoj porodici. Moramo se složiti s Marijom Delgado koja tvrdi da: “Reid’s plays portray a society in which women are disenfranchised; not that they reduce gender relations to a simple polarized view of women as good and men as bad. Women comply with their own oppression, appropriating the standards of their oppressors, as demonstrated by Sarah in *Tea in a China Cup* and Vi in *The Belle of Belfast City*. Equally men, often background figures in the plays, are not indiscriminately aggressive.” (1997: xvi).

Nakon smrti Sarah, koja je poetično prikazana kao snoviđenje u kojem njen brat Samuel, još uvijek noseći uniformu iz Drugog svjetskog rata, dolazi po nju, Beth posljednji put ulazi u ulogu naratorice da bi potvrdila da je ipak zadržala neke, njoj bitne, elemente tradicije i porodičnih rituala. Autorica nakon tog opet fragmentira zaplet završnim vremenskim skokom u kojem je Beth prikazana kako, u nekom neodređenom vremenu u bliskoj budućnosti, u pratnji Procjenitelja<sup>225</sup>, prodaje kuću i sve materijalne vrijednosti u njoj, osim jedne šoljice dobrog servisa za čaj<sup>226</sup>. Drama ostaje otvorenog kraja a Beth, zagonetno se smiješeći, odlazi s pozornice, pjevajući pjesmicu o nepoznatoj dami koja žudi za bogatstvom i bračnim drugom. Riječima Rachel Tracie:

225 Prema pojašnjenju autorice, u prvoj izvedbi komada je ulogu igrao isti glumac koji je utjelovljavao uloge oficira za vezu iz Drugog svjetskog rata i britanskog narednika s početka rata u Irskoj sedamdesetih, da bi kasnije ta uloga bila dodijeljena ženi (cf. Reid 1997: 2).

226 Bethin simbolički čin se kontrastira s istim činom njene majke ranije u drami / porodičnoj hi/storiji. Naime, u trenutku kada je iz nužde morala prodati svoj servis da bi platila stanarinu, Sarah zadržava jednu šoljicu servisa kao podsjetnik na ono što je imala i izgubila te na nepouzdanost njenog supruga; s druge strane za Beth čin prodaje skupocjenog servisa koji je porodično naslijeđe njenoga supruga ima oslobađajući efekt, a kada, kao i majka, za sebe ostavi jednu šoljicu i tanjirić, oni postaju vid *memorabilie* na intimne veze s preminulom majkom – želeći joj ugoditi u posljednjim trenucima njenog života, Beth je Sarah u taj set nasula čaj koji ova ipak nije stigla popiti. Više o važnosti rituala ispijanja čaja i simbolici posjedovanja servisa za čaj vidjeti u Tracie (2018), Luft (1999), Grošše (2010), Sternlich (2010), Trotter (2000) i Čirić-Fazlija (2022).

As Beth future unfolds, she is revealed as the lady on the hill who has achieved money and marriage, yet is still unclear who she is. ... It is not until Beth is alone at the end of the play that she again sings this childhood song, and there is a sense that as she moves forward on her own, not knowing is not such a frightening thing. (2018: 45)

Dakle, vješto koristeći vremenske i prostorne skokove, fragmentirajući igralački prostor i dramski zaplet, ponavljajući segmente dijaloških razmjena i prizora, jukstapozicionirajući kontradiktorne tvrdnje i narrative odraslih s naizgled naivnim dječijim propitivanjima i razgovorima o njima nedostupnim i namjerno prešućivanim (sa) znanjima, Christina Reid razotkriva štetnost i opasnosti binarizama “muško/žensko”, “protestant/katolik”, “zatočeno/slobodno”, te “javno i političko/privatno i lično”. Nadalje, razbijajući mimetički prosede metadramskom ulogom-u-ulozi Beth, koja se pojavljuje i kao naratorica tj. medijatorica porodičnih sjećanja i kao lik u drami ove sjeverno-irske protestantske porodice, Reidova upozorava na vlastito, svjesno ili nesvjesno, sudioništvo žrtava u perpetuiranju različitih vrsta podjela i upućuje na potrebu aktivnog i trajnog preispitivanja pozicija sviju nas. Aktivni angažman publike u takvom preispitivanju se u drami *Tea in a China Cup* dodatno postiže i odsutnim likovima (Sarahinog supruga te Bethinog supruga Stephena koji su stavljeni u međusobni poredbeno-komplementaran odnos; kao i likova iz orkestra Oranskog reda čija muzika dopire u prizorima iz 1972. te Sarah signaliziraju identitarni okvir, stabilnost i ispravan društveni poredak, tako joj pružajući utjehu u posljednjim danima života), kao i poigravanjem na planu glumac-lik. Za sve mnogobrojne likove u drami je neophodno samo devet glumaca, jer je predviđeno da isti glumac utjelovljuje Samuela, Sarahinog brata, Sammyja, Sarahinog sina, te bezimenog mladića člana Protestantske teritorijalne odbrane (PTO); drugi glumac je istovremeno oficir za vezu iz Drugog svjetskog rata, narednik vojske Britanije iz 1971. i Procjenitelj<sup>227</sup>; a jedna glumica treba da igra uloge općinske službenice, gatare, te gospođe Jamison (supruga preminulog kojeg Maisie i Annie opremaju). Posebno je znakovito da se brišu granice identiteta i stavljaju znaci jednakosti između golobradih Samuela, Sammyja

---

227 Vidjeti raniju napomenu.

i pripadnika PTO-a, kao i između oficirā britanske vojske u Drugom svjetskom ratu, u sukobima u Sjevernoj Irskoj sedamdesetih te Procjenitelja. Time autorica dodatno naglašava vrlo snažnu antiratnu poruku ovog komada te nije slučajno da su za vremenske skokove odabrane jasno naznačene 1939., 1941., 1960., i 1971., kao i reference na Prvi svjetski rat kroz lik Sama te na velika vanjska i unutarnja krvoprolića putem uniformiranih portreta tri generacije učesnika u ratovima. Dok muškarci ratuju ili su mahom odsutni, boraveći u nekom javnom prostoru daleko od porodičnog doma (pub, kockarnica ili Amerika) iako je, kroz portrete na zidu, njihova patrijarhalna uloga glave kuće te vrhovnog nadzora i kontrole simbolički sveprisutna, žene su prepustene same sebi i, s nekoliko izuzetaka, prikazane u skladu s mitom o protestanticama kao “keepers of the family hearth” i “loyal steadfast servicer[s] and nurturer[s] of men willing to die for Queen and country” (Delgado u Trotter 2000: 121). Stoga Samuel prije odlaska na ratište svojoj sestri Sarah govori da se brine o njihovoj majci, kao što ponavlja i Sammy svojoj sestri Beth dvije decenije kasnije – njihove su rodne uloge u Sjevernoj Irskoj stoljećima kodirane i zakovane: supruge, majke i kćerke, njegovateljice, hraniteljice i odgajateljice, one su istrajne braniteljice doma, porodične reputacije i naslijeđa, te (ne) vjerodostojne prenositeljice kolektivnih i intimnih klero-nacionalnih tradicija i rituala. Tek Bethino propitivanje svega navedenog, iskazano kroz njene nevine dječije upite, naivne razgovore školarki te zajedljive, ironične komentare prekaljene odrasle žene decentrira konstruirane i stoljećima perpetuirane matrice i meganarative.

Ovom postmodernističkom propitivanju validnosti velikih priča u djelu *Tea in a China Cup* pomaže i upotreba manifestacija hibridizacije. Reid se u komadu (dosta suptilno) koristi žanrovskom hibridizacijom te hibridizacijom realno/fiktivno, obje inkorporirane u strukturu komada. Komad se vrlo jasno otvara kao jedan vid antinaturalističke drame, a ubacivanje muzičkih segmenata, fotografija, pisama, telegrama i čitulja te lirskog žanra u sadržaj i prosede drame ukazuje na elemente i strategije epskog teatra što naglašava i meta-teatralna, višestruko-kodirana, pozicija Beth. Težišta drame i Bethinih pripovijesti su stavljena na ženske likove, na njihovo odrastanje i obrazovanje, njihove (porodične) tradicije, uloge i intimne rituale, unutar šireg društveno-političkog prostora pa je ovaj tekst i primjer savremene feminističke drame. Nadalje, svakim Bethinim iskorakom

i direktnim obraćanjem publici sve više postaje jasno da je, iako antiiluzionistički, ova metadrama zamišljena kao neka vrsta drame memorije, a temporalna i spacijalna dislociranja i skokovi naprijed-nazad sugeriraju naizgled nasumičan tok svijesti. Međutim, konkretne vremenske i prostorne reference te s njima direktno povezani simboli (poput fotografija, školskih/vojnih/etno-nacionalno-vjersko-političkih uniformi, zvukova ratne mašinerije i sukoba, te pjesama orkestra Orangemena) nadrastaju okvire drame sjećanja (*memory play*) i komad postaje dramska priča o načinima oblikovanja identiteta i društvenokulturološko-političkih indoktrinacija rodnog, religijskog i nacionalnog subjekta, s vrlo snažnom antiratnom (i mirovnom) porukom. Tako komad postaje i primjer angažirane, političke umjetnosti a da sam ne pokušava indoktrinirati. Upravo su navedeni audio-vizuelni elementi i simboli te direktne reference i aluzije na društveno-historijska dešavanja u Sjevernoj Irskoj i šire vid hibridizacije zbiljsko/fiktivno te istovremeno oblik intertekstualnog povezivanja ovog komada, što je predmet razmatranja narednog potpoglavlja.

## **INTERTEKSTUALNOST I CITATNOST U KNJIŽEVNIM DJELIMA – TEORIJSKA BAZA**

Termin intertekstualnost, prema Abramsu (1981: 200), Bitiju (1997: 154–5), Moranjak-Bamburać (2003: 27) i Lešiću (2003: 30), šezdesetih je godina prethodnog stoljeća uvela Julia Kristeva da bi označila odnose među tekstovima, odnosno načine na koje je jedan tekst eho nekog drugog teksta, tj. načine na koje je povezan s drugim tekstovima s kojima polemizira i koji su u njemu sadržani. Koncept se definira na različite načine: intertekstualnost je, na primjer, “upućenost teksta na druge tekstove koji mu prethode ili koji ga okružuju ...” (Katnić-Bakaršić 1999), odnosno “ne samo svojstvo teksta već i način na koji on [tekst] postoji: svaki tekst, književni ili neknjiževni, podrazumijeva druge tekstove i upućuje na njih” (Lešić 2003: 35). Kasnijom derivacijom/skraćivanjem imenice Barthes je skovao neologizam intertekst, danas općeprihvaćen književnoteoretski pojam koji signalizira “korpus tekstova, tekstovnih fragmenata ili segmenata poput teksta, sociolekta koji dijeli leksikon i, u manjoj mjeri, sintaksu s tekstom koji (izravno ili neizravno) čitamo...” (Moranjak-Bamburać 2003: 33). Zapravo su i Barthes i Kristeva (i svi kasniji teoretičari koji se bave tekstualnom

lingvistikom, ali i postmodernističkim književnim teorijama) teoriju intertekstualnosti razvili na zasadama i prilagodbi Bahtinovih ideja o polifoniji i dijalogu u književnom djelu koje je “karika u lancu govora”, “uvijek povezano s drugim djelima-iskazima” i u sebi obuhvata i “tuđu riječ” (Bahtin, prema Lešić 2003: 34).

Takva razumijevanja intertekstualnosti i interteksta impliciraju postojanje niza tj. makrosistema tekstova unutar kojeg “dominira određen tip govora” i u kojem je tekst “aktivan, [...] razgovara s drugim tekstovima” (Lešić 2003: 29), kao i lekseme ‘prototekst’ i ‘metatekst’, pri čemu je prototekst izvornik na koji se nadovezuju njegovi “kreativni ili kritički komentari”, odnosno njegov metatekst. Metateksti su, u tom slučaju, svi oni tekstovi koji “nastaju kao refleksija o i kao (re)interpretacija drugih tekstova...” (Moranjak-Bamburać 2003: 85). Nirman Moranjak-Bamburać uvodi i termin “cross-teksta”, što predstavlja onaj metatekst koji svjesno povezuje veći broj tekstova / i autora (cf. Moranjak-Bamburać 2003: 164). Naravno, zbog njegove dijaloške prirode taj makrosistem nije statičan, pa svaki metatekst može u određenom momentu postati i prototekst. U kasnijem razvijanju teorije intertekstualnosti su se pojavili i leksemi intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost koje je stvorio Gerard Genette da bi pojasnio vrste “dijaloških” odnosa u koje stupaju tekstovi u makrosistemu, o čemu će biti govora u sljedećem potpoglavlju.

Da sumiramo: šezdesetih godina dvadesetog stoljeća semiologinja i feministica Julia Kristeva prilagodbom i tumačenjem Bahtinovih ideja o polilogu i dijalogičnosti književnog iskaza stvara termin (i teorije) intertekstualnost iz kojeg Barthes derivira pojam intertekst. Intertekst je onaj niz fragmenata, segmenata i cijelih tekstova koji imaju isti “leksikon” i “sintaksu”<sup>228</sup> kao i tekst koji se čita, a intertekstualnost označava sam proces, ali i načine stupanja u odnos (književnih) tekstova pri čemu su kasniji tekstovi svjesni kritički i/ili kreativni komentari na izvorne tekstove i njihove prerade. Pritom izdvajamo prototekst – izvornik, i metatekst – proizvod intertekstualnosti koji se kreativno i/ili kritički oslanja na izvornik ili ga prerađuje. Metatekst i sam može postati prototekst, a onaj metatekst koji promišljeno povezuje više autora se naziva *cross*-tekstom. Također, osnovna premisa

228 cf. Moranjak-Bamburać (2003).

teorije intertekstualnosti je zapravo shvatanje da je bilo koji tekst samo dio jednog makrosistema Tekstova, dakle njegov član i podsistem, a da je promišljeno poigravanje intertekstualnošću koje je karakteristično za postmoderne tekstove “svjesno odabrani postupak” čija je funkcija dvostruka: jezički i književni ludizam kojem je svrha čisto zadovoljstvo, s jedne, i, s druge strane, pristupanje sistemu makroteksta jedne Kulture čime se metatekst svrstava među ostale dijelove sistema – najčešće kanonske tekstove – i ujedno određuje naspram njih (cf. Katnić-Bakaršić 2003: 205).

## INTERTEKSTUALNI MODELI

U svojoj oskudnoj definiciji intertekstualnosti Abrams (1981: 200) ističe da se veza metateksta s prototekstom može ostvariti otvorenim ili skrivenim citatima ili aluzijama, odnosno asimilacijom osobina izvornika tj. učešćem u zajedničkom korpusu književnih kodova i konvencija. U toj definiciji već možemo identificirati nekoliko različitih vidova tj. modela intertekstualne veze. S jedne strane je tu citatnost koja podrazumijeva navođenje kraćeg ili duljeg segmenta prototeksta i koja može biti lako prepoznatljiva ili prikrivena, a s druge strane Abrams govori o aluziji koja je po definiciji “iskaz kojim se posredno ukazuje na” ono što nije izravno rečeno (Halilović et al. 2010: 15). Treći način intertekstualnog vezivanja proto- i metateksta prema Abramsu (1981) je preuzimanjem stilskih osobina/kodova i konvencija, bilo da se stilemi podražavaju ili parodiraju<sup>229</sup>, čime oni “postaju dijelom nove, usložjene mreže značenja i smislova” (Katnić-Bakaršić 2003: 208).

Prethodno spomenuti Gerard Genette je u teoriji tekstualnosti istakao pet različitih tipova od kojih su za ovo istraživanje bitna tri – uz arhitekstualnost i paratekstualnost, Genette govori o intertekstualnosti, metatekstualnosti i hipertekstualnosti koje definira na sljedeći način: intertekstualnost “podrazumijeva doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom”; metatekstualnost je “transtekstualni odnos komentara i teksta koji se komentira”, a hipertekstualnost je “svojstvo tekstova nastalih transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova, u kojima neki hipertekst obuhvaća i prenosi neki hipotekst, ali tako da ga

229 Nirman Moranjak-Bamburać pojašnjava podražavanje kao “ozbiljno, bezuvjetno usvajanje tuđe riječi”, a parodiranje smatra tekstom “gdje se autorova, potpuno suprotna smisla orijentacija, nameće tuđoj riječi” (2003: 25).

ne komentira” (prema Moranjak-Bamburać 2003: 38). S druge strane, Moranjak-Bamburać (2003) identificira devet metatekstualnih operacija, kako slijedi: imitativno nadovezivanje, selektivno nadovezivanje, komplementarno nadovezivanje, nadovezivanje s tendencijom ka likvidaciji, reduktivno, rezimirajuće, reproduktivno, neočigledno i očigledno nadovezivanje. U imitativnom nadovezivanju metatekst ostvaruje gotovo ista “semantičk[a] i stilističk[a]” svojstva prototeksta; u selektivnom su izdvojeni pojedini elementi prototeksta i “tipizirani”; komplementarno nadovezivanje nastaje razvijanjem osobina prototeksta “tekstualnim dopunama” (na primjer, u vidu komentara ili primjedbi); u reduktivnom nadovezivanju se “akcentiraju pojedinačne tekstualne razine” i zadržava semantika u metatekstu (Moranjak-Bamburać 2003: 61). Rezimirajuće nadovezivanje je “reprodukcija teksta na principu ‘neizravnog govora’” a reproduktivno njegova suprotnost: “reprodukcija teksta na principu ‘izravnog govora’” (Moranjak-Bamburać 2003: 61). Očigledno i neočigledno nadovezivanje korespondiraju Abramsovoj prepoznatljivost, odnosno prikrivenoj citatnosti metateksta: prva vrsta manifestira postojanje prototeksta s kojim se povezuje, a druga vrsta ne objavljuje postojanje prototeksta na koji se nadovezuje. Konačno, metatekstualna operacija nadovezivanja čija je tendencija likvidacija podrazumijeva “kontroverzni odnos prema prototekstu u kojem postoji tendencija ka izbacivanju čitavih njegovih segmenata, ili se tekst isključuje u cjelini” (Moranjak-Bamburać 2003: 61).

U skladu sa svim navedenim su i podjele signala citata koje Katnić-Bakaršić preuzima od Dubravke Oraić-Tolić, a koji, prema tim autoricama, mogu biti potpuni, nepotpuni i prazni/vakantni, s tim da se vakantni dalje dijele na pseudocitate i paracitate. Potpuni citat je “potpuno prenošenje jednog segmenta teksta-izvornika” (Katnić-Bakaršić 1999: 106), nepotpuni djelomice prenosi fragment prototeksta, dok kod vakantnih citata ili ne postoji prototekst (paracitati) ili su veze između postojećeg prototeksta i citata nepostojeće tj. lažne (pseudocitati). Konačno, obje autorice ističu da, u zavisnosti od vrste prototeksta i njihove ‘umjetničke’ pripadnosti, citati mogu biti intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički: ako i prototekst i citat u metatekstu potiču iz istog polja, onda je citat intrasemiotički; kada su prototekst iz kojeg se citira i citat iz dviju grana umjetnosti, tada govorimo o intersemiotičkim citatima; a onda kada je metatekst “umjetnički” a



prototekst “ne-umjetnički”, mi zapravo govorimo o transsemiotičkim citatima.

Možemo zaključiti da različiti autori nude različite modele intertekstualnosti, od čega je za ovo potpoglavlje veoma bitno naglasiti važnost Genettovog inter-, hiper- i metateksta koji se razlikuju po tome da li se (segment) prototekst preuzima doslovce (intertekst) ili se transformira u tekstu u koji se prenosi bez komentara (hipertekst), odnosno uz kritičko komentiranje citata (metatekst). Isto tako, a prema Moranjak-Bamburać, ‘nadogradnja’ prototeksta se može ostvariti njegovom imitacijom, selekcijom, komplementacijom, likvidacijom, redukcijom, reprodukcijom ili njegovim rezimiranjem i to na očigledan i neočigledan način (cf. Moranjak-Bamburać 2003: 61) pa tako nastaju potpuni, nepotpuni, pseudo i paracitati, a u zavisnosti iz kojih polja dolaze i intrasemiotički, intersemiotički i transsemiotički citati (cf. Oraić-Tolić 1990; Katnić-Bakaršić 2003).

Budući da je metatekst najčešći proizvod (postmodernističkog) intertekstualnog poigravanja s izvornicima i da se pri tome različiti spisatelji često koriste parodijom, a da sama parodija u teoriji postmodernizma ima vrlo ambivalentan položaj, prvo ćemo se kratko osvrnuti na osobine metadrame, a zatim na parodiju u odnosu na pastiš a kao teoretski okvir za analizu intertekstualnosti i citatnosti u odabranim djelima britanske drame.

### **DRAMSKI METATEKST: METADRAMA**

Koncept metadrame, odnosno teatarskog/dramskog metateksta se prvi put pojavljuje u nazivu djela Lionela Abela iz 1963., iako on sam ne ulazi u detaljno pojašnjavanje pojma. Smislio ga je da bi definirao “a comparatively philosophic form of drama” (Abel 1963: vii) koju karakterizira samosvijest o vlastitoj literarnoj prirodi. Abel smatra da je u djelima autora poput Shakespearea, Cervantesa i Calderona protagonista u potpunosti svjestan vlastite uloge u stvaranju drame koja se oko njega odigrava, što se uveliko razlikuje od karakterizacije likova u klasičnoj antičkoj tragediji čiji je cilj katarza gledatelja, pa je i karakterizacija podređena istom cilju (cf. Abel 1963: 59–72; 77). Prema Abelu, navedeni autori koriste dramu-u-drami tj. tehniku ‘mišolovke’ kao jednu od bitnih odrednica metateatra. Ono što je još relevantnije, Abel tvrdi da

Shakespeare, Cervantes i Calderon, baš poput 'modernih' dramatičara Becketta i Brechta, iskazuju isti uklon ka stvaranju komada koji redovito ukazuju na vlastitu imaginarnu prirodu (cf. Abel 1963: 60).

Pored već navedene strategije, Richard Hornby identificira još četiri moguća načina ostvarenja metadrame, s tim da se oni mogu međusobno preklapati. Osim drame-u-drami, tu su i ceremonija-u-drami, igranje-uloga-u-ulozi, književno i neknjiževno referiranje, te autoreferencijalnost (cf. Hornby 1986: 32; Liang 2007, 99–105). Drama-u-drami može sačinjavati vanjski okvir ili biti umetnuta u sam dramski/izvedbeni tekst, a ceremonija-u-drami se najčešće pojavljuje u obliku vjenčanja, zabave, pogrebne procesije ili neke igre tj. utakmice/meča, primjere koje na tekstovima Stopparda čitatelji mogu vidjeti u nekim mojim ranijim tekstovima<sup>230</sup>. I jedno i drugo sredstvo je iznimno metadramsko budući da publiku podsjeća na vlastite tehnike i strukturu, odnosno na samo ritualno porijeklo teatra. Odigravanje uloga-u-ulozi se vrlo često koristi u drami i dešava se onda kada lik na sebe preuzme djelovanje i ulogu figure koja se razlikuje od njegove/njene uobičajene karakterizacije čime dolazi do uduplavanja karakterizacije i metadramskog zasićenja semantičkog polja u kojem sam glumac već preuzima osobine lika koji, potom, preuzima osobine nekog drugog lika, kao što se može vidjeti u djelima *Travesties* ili *Blood and Ice*. Ta vrsta metadramskih strategija se najčešće pojavljuje u onim dramama koje tematiziraju pitanje (stvaranja) identiteta i ljudske prirode.

Književno i paraknjiževno referiranje na druge tekstove je intertekstualno poigravanje koje se pojavljuje u obliku svjesnog unošenja očiglednih ili neočiglednih intra-, inter- i transsemiotičkih citata te alegorijske i parodijske adaptacije prototeksta, čime se namjerno i svrsishodno privlači pažnja publike na prethodne tekstove, autore, mišljenja i situacije u kojima se data tematika već problematizirala a s ciljem naglašavanja istih ili sučeljavanja polariziranih stavova, odnosno sugeriranja novih rješenja koji/a potom obogaćuju svjetonazor recipijenta dramskog teksta. U postmodernoj drami takvo svjesno intertekstualno poigravanje vrlo često prati i naglašena upotreba ironije, kao kod Stopparda, Churchill ili Lochhead.<sup>231</sup>

230 cf. Čirić-Fazlija (2019); Čirić-Fazlija (2014); Čirić-Fazlija (2013); Čirić (2008).

231 Kasnije u poglavlju će se analizirati parodična i ironična intertekstualna preuzimanja i aludiranja na djela niza autora u Stoppardovim komadima *Travesties* i *Arcadia*. Za više konkretnih primjera kod Stopparda vidjeti Čirić-Fazlija (2013); Čirić-Fazlija (2014); Čirić-Fazlija (2019).

Ključna je značajka metadrame, tvrdi Liang, autoreferencijalnost kojom drama “stalno ukazuje na svoju *literarnost*” (Katnić-Bakarić 1998: 105) te privlači pažnju publike na vlastitu artificijelnu prirodu što u konačnici podrazumijeva da će njeni recipijenti bolje sagledavati svijet koji leži izvan teatarskog okružja budući da “how they perceive the drama is also the means by which they see the world at large” (Liang 2007: 101). Ovdje ipak moram istaći da, iako se metafikcija (i metadrama) općenito definira kao samosvjesna tj. autorefleksivna književnost i umjetnost, odnosno kao književnost koja govori o pisanju književnosti, tj. kao drama koja inscenira pisanje i insceniranje drame, Hornby, na kojeg se Liang oslanja, autoreferencijalnost ubraja pod strategije postizanja metadrame.

### PARODIJA

Prema Nirman Moranjak-Bamburać (2003: 42), parodija je tekst, koji može biti “orijentiran na drugi tekst (‘original’) koji prepoznamo putem danog teksta”, odnosno koji je “transformacija originala” pri čemu modeliranje prototeksta “‘izobličava’ original” s “‘negativno-komičnim’ usmjerenjem (od zlobnog izrugivanja do lakog podsmijeha, dobrodušnog zadirkivanja, lake ironije itd.)”. Abrams (1981) definira parodiju kao varijantu visoke burleske koja “imitates the serious materials and manner of a particular work, or the characteristic style of a particular author, and applies it to a lowly or grossly discordant subject” (8) i čija je svrha poruga originalnog teksta. Još od ranog devetnaestog stoljeća parodijska je praksa u književnosti vrlo čest postupak, a u postmodernizmu ona zadobija posebno mjesto iako različiti teoretičari imaju vrlo ambivalentan odnos spram uloge parodije u stvaranju novih (postmodernističkih) tekstova. Kako smo prethodno mogli vidjeti suština parodije je transformacija nekog prototeksta s namjerom satire, ironijskog polemiziranja s izvornikom ili same kritike izvornika i kao takva je ujedno i ponavljanje originalnih tema, stilema, odnosno konvencija prototeksta u svrhu modeliranja novog materijala. Stoga ne čudi da su mnogi postmodernisti svjesno odabrali da ‘iznova pročitaju’ kanonska djela iz prošlosti da bi kroz parodijska dekonstruiranja izvornika dočarali štetnost privilegiranih i jednostranih svjetonazora, odnosno da bi razotkrili meganaracije na kojima velika djela iz prošlosti, svjesno ili nesvjesno, počivaju, što

tako zorno prikazuju tekstovi Stopparda, Liz Lochhead ili čak predstavnika *In-Yer-Face* teatra, Kane i Ravenhill (vidjeti, na primjer, tekst *Phaedra's Love* i *Handbag*). U takvoj parodijskoj praksi postmoderni autori nerijetko pribjegavaju dominantnoj upotrebi ironije i “otvaraju” ur-tekstove prema relativizirajućem pluralizmu savremenog doba. Iako Jameson tvrdi da je parodija u postmodernizmu zapravo ustupila mjesto pastišu i “praznoj ironiji” budući da metatekstovi reproduciraju formalne karakteristike ranijeg stila / književnog i umjetničkog djela samo zarad zadovoljstva u citiranju, ali ne i kritike, odnosno satirične poruge prototeksta (cf. Easthope 2001: 22), i pastiš i parodija zapravo ponavljaju izvornik da bi ga podredili vlastitom cilju. Bahtin stoga govori o stilizacijskom i ironičnom tipu ponavljanja gdje u “stilizacijskom tipu autor podvrgava drugi glas svom cilju, dok se u ironičnom tipu drugi glas antagonistično sudara s autorovim glasom sileći ga da služi izravno suprotnim ciljevima od namjeravanih” (Biti 1997: 261–262). U novije doba se parodija očito morala redefinirati da bi bolje poslužila postmodernističkim teorijama i kritikama književnosti pa je tako ‘postala’ “ponavljanj[e] s kritičkom distancom, što omogućava ironijsko ukazivanje na razliku u samom srcu sličnosti” (Hutcheon u Moranjak-Bamburać 2003: 43).

Hutcheonova je posebno istakla ulogu koju parodija i ironija igraju u postmodernističkim djelima:

Both irony and parody are double-voicing, for they play one meaning off against another. To call such complexity “unserious” may well mask a desire to void that doubleness in the name of the monolithic – of any political persuasion. ... He [Jameson] links the “pathology” of self-referential art with the jeopardizing of the ‘position of the arts’ (1981b, 103) ... (Hutcheon 1988: 210–21)

Prema Hutcheonovoj, dakle, parodija je upravo savršena postmoderna forma budući da istovremeno pripaja, ali i kritički propituje ono što parodira, pri čemu u prvi plan dovodi problematiku originalnosti umjetničkog/književnog djela i podriva ustaljene pojmove autorstva, originalnosti i autentičnosti (cf. Hutcheon 1988: 11). Nadalje, parodija pomaže uspostaviti dijalog s prošlošću koji nije ni nostalgičan

niti isključivo dekorativan (cf. Hutcheon, 1988: 25), o čemu će više govoriti u dijelu poglavlja koje se bavi kritičkim propitivanjem historije (u djelima *Top Girls*, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* i *Tea in a China Cup*). U 'odbrani' parodije Hutcheonova (1988) još kaže: "There is absolutely nothing random or 'without principle' in the parodic recall and reexamination of the past ... To include irony and play is *never* necessarily to exclude seriousness and purpose in postmodernist art" (27). Dakle, prema Hutcheonovoj, a u suprotnosti s Jamesonovim tvrdnjama, uklon postmodernističkih tekstova prema citatnosti i prisvajanju većih ili manjih segmenata i formalnih karakteristika kanonskih djela prošlosti, iako nalikuje igri, nije neozbiljan niti bez svrhe, a tekstovi koji se parodiraju nisu odabrani nasumice pa tako, na primjer, društvene grupe koje su bile marginalizirane u prethodnim epohama, poput bivših kolonijalnih subjekata ili žena, parodiraju upravo one tekstove koji su pomogli uspostavu dominacije okcidenta ili patrijarhalnog sistema vrijednosti tj. zagovarali datu meganaraciju.

#### **INTERTEKSTUALNOST I CITATNOST U ODABRANIM TEKSTOVIMA SAVREMENE BRITANSKE DRAME**

Zbog postmodernističkog uklona ka intertekstualnosti i citatnosti su Stopparda na početku njegove dramske karijere optuživali da je plagijator tekstova britanskih i svjetskih dramatičara. Međutim, da se Stoppard "does not 'feed on' Shakespeare, Beckett, and Pirandello; he dines with them" (Hinden 1981: 2) dokazuje i komad *Travesties* koji se izuzetno imaginativno nadovezuje na popriličan broj prototekstova, s tim da ovim Stoppardovim stvaralačkim umijećem dominira literarni predložak Wildeove drame *The Importance of Being Earnest* (1895). Stoppardova drama koja, kako sam pojasnila, započinje kao reminiscencija Henryja Carra, tematizira višeznačnost ljudskog identiteta i debatu o prirodi umjetničkog djela, odnosno o svrsi umjetnosti. Poprilična količina dijaloga i dramske strukture proističe iz Wildeove "trivijalne komedije za ozbiljne ljude" *Važno je zvati se Earnest* budući da *Travesties* 'prisvaja' prototekst Wildeove komedije koju naočigled publike transformira selektivnom metatekstualnom operacijom: elementi Wildeova stila se tipiziraju i parodiraju, posuđuju se imena likova poput Gwendolen i Cecily koje pred kraj drame insceniraju ironičnu verziju Wildeove 'čajanke' iz drugog čina izvornika, a tokom komada *Travesties*

Joyce preuzima manirizme Lady Bracknell, Tzara utjelovljuje karakter Johna Worthinga, a Lenjin se, iako spisatelj poput Miss Prism, maskira u sveštenika Chasubla. Henry Carr također sudjeluje u travestiji Wildeove parodične komedije<sup>232</sup>: (iako mu se ne može sjetiti imena) on je Algernon Moncrieff, lik koji se pretvara da je Earnest, nevaljali mlađi brat Johna Worthinga, pa u metatekstu zadobija, kako smo rekli, višestruk identitet. On je istovremeno Henry Carr, navodno penzionirani konzul i naš nepouzdana pripovjedač, mlađi Henry Carr, glumac u Joyceovoj režiji Wildea, potom Tzarin mlađi brat (kako se predstavlja u biblioteci u drugom činu drame) pa i Algernon Moncrieff, Wildeov lik koji se izdaje za Earnesta. U drugom činu drame lik Lenjina parafrazira repliku Lady Bracknell: "To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune. To lose both looks like carelessness" (Wilde 1895), što u Stoppardovoj verziji postaje: "To lose one revolution is unfortunate. To lose two would look like carelessness." (Stoppard 1975: 58) netom nakon što je citirao riječi Algernona iz prvog čina *Važno je zvati se Earnest*:

Really, if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them? They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility. (Wilde 1895; Stoppard 1975: 58)

Brojni su primjeri takvih dijaloških razmjena u kojima Stoppard pastišira Wildea, istovremeno se reduktivno, reproduktivno i selektivno nadovezujući na svoj prototekst. Osim Wildea, u drami *Travesties* Stoppard se nadovezuje i na tekst Joyceovog *Uliksa*, *Sabranih djela* Lenjina, *Memoirs of Lenin / Lenjinovih memoara* njegove supruge Nadezhde Krupskaya, koja je jedan od likova u djelu *Travesties*, te niza neknjiževnih izvornika koji su uglavnom biografije i historije umjetnosti<sup>233</sup> i što Stoppard u predgovoru tekstualnom izdanju drame jasno naznačava (Stoppard 1975: xii). Osim tih transsemiotičkih i intrasemiotičkih očiglednih citata, Stoppard se selektivno nadovezuje na dadaističku i Shakespeareovu 'poeziju' budući da u jednom od prizora između Gwendolen i Tzare kroz formu pseudodadaističke

232 Wilde je u komadu *Važno je zvati se Earnest* parodirao formulu melodramatičnog dobro skrojenog komada.

233 Poput djela Roberta Motherwella, *The Dada Painters and Poets* (cf. Stoppard, 1975: xii).

‘prerade’ Shakespeareovog osamnaestog soneta Stoppard uvodi i očigledni intersemiotički citat. Naime, Tzara uzima poznati sonet “Shall I compare thee to a summer’s day”, izrezuje tekst na papiru i potom papiriće s pojedinačnim riječima slaže u kolaž koji daje Gwendolen uz komentar: “I offer you a Shakespeare sonnet, but it is no longer his” (Stoppard 1975: 35). U novonastaloj lascivnoj pjesmici<sup>234</sup> riječi i stihovi podsjećaju na Shakespearea, ali Tzarina pjesma zaista više nije Bardov sonet budući da su izvorne riječi preraspoređene, dobile novi ritam, atmosferu i značenje, a potom bukvalno stavljene u Gwendolenine ruke pa time postale njezina svojina.

Wildeova drama je Stoppardu poslužila i kao umetnuta, ali i okvirna metatekstualna strategija drame-u-drami a kroz njenu strukturalnu i dijalošku nadogradnju ovaj izvornik Stoppardu pomaže da lakše postigne i strategiju ceremonije-u-drami prepoznate u ritualu udvaranja (Tzare i Gwendolen, odnosno Carra i Cecily). Osim tog će Stoppard dozvoliti Lenjinu da održi i predavanje koje je također vrsta ceremonije-u-drami. Prelazak iz lika Lenjina, Tzare i Joycea u likove Miss Prism/Chasuble, Johna Worthinga, Lady Bracknell, te ambivalentnost identiteta Cecily i Gwendolen<sup>235</sup> i višestruke uloge Henryja Carra figuriraju kao strategija uloge-u-ulozi. Nije posebno neophodno isticati da se i peta Hornbyjeva metatekstualna strategija, autoreferencijalnost, ostvaruje u ovom djelu u kojem se odigrava dramski komad koji opredmećuje Wildeovu estetiku. Naime, komad *Važno je zvati se Earnest*, trivijalna komedija za ozbiljne ljude, na vlastitom primjeru utjelovljuje shvatanje umjetnosti kao autonomne djelatnosti. Stoga ni ne čudi da travestije komedije načina i žanra “drame sjećanja” koje Stoppard nudi u svojoj drami *Travesties* nadograđuju i idejnu potku protoksta pa tako svaki od likova dobija priliku da ponudi vlastito shvatanje umjetnosti. Orlicheva ističe da je upravo to “one of the strengths of *Travesties*, one of the signs of maturity...” (Orlich 2004: 379), iako navodi i tvrdnju Stopparda da je “has given the three characters equal representation, but not equal weight” (u Orlich 2004: 380). Čini se da

234 Ilustracije radi slijedi Stoppardova (pseudo)dadaistička verzija soneta: “Darling’ / shake thou thy gold buds / the untrimm’d but short fair shade / shines- / see, this lovely hot possession growest/ so long / by nature’s course- / so... long- heaven!” (Stoppard 1975: 36).

235 Gwendolen je Carrova mlada sestra, djevojka kojoj se Tristan u maniru Johna Worthinga udvara te istovremeno je Joyceova sekretarica, dok je Cecily Carrova “draga”, bibliotekarka i Lenjinova pomoćnica.



Stoppardove zamisli o prirodi i svrsi umjetnosti ipak korespondiraju s idejom da je umjetnost sama sebi svrha, odnosno da umjetnost i revolucija ne podrazumijevaju jedna drugu (cf. Stoppard u Page 1986: 45–47), ali da svaki javni istup, bio on umjetnički, politički pa i filozofski, (s)nosi određenu moralnu odgovornost (cf. Jenkins 1989: 117–118).

Teme uloge umjetnosti i privilegirane pozicije umjetnika su upravo poveznice između ovog komada iz sedamdesetih i komada nastalog devedesetih godina, djela *Arcadia* (1993). Stoppard inspiraciju za komad *Arcadia* nalazi u paraknjiževnom izvorniku jer je složena metafora na kojoj radnja ove drame počiva preuzeta iz matematike i fizike, a Stoppard iz tih polja posuđuje Fermatov posljednji teorem, Mandelbrotove fraktale, i teoriju haosa za koju mu je direktan izvor bilo djelo Jamesa Gleicka *Chaos: Making a New Science* iz 1987. Drama ipak ne tematizira niti jednu od tih nauka, nego, kako sam ranije navela, zapravo estetske i kulturološke različitosti klasicizma, romantizma i modernizma, te posebno problematizira (društveni) konstruktivizam i biografizam u (pseudo)naučnim proučavanjima književno-kulturoloških tekstova. I ovaj tekst obiluje literarnim i paraliterarnim referencama na koje se Stoppard nadograđuje očiglednim i neočiglednim inter- i trans-semiotičkim citatima, a svi su oni parodične prerade izvornikâ. Svojom početnom strukturom drama upućuje na prototekst *Važno je zvati se Earnest*, a na njega se Stoppard dodatno selektivno nadovezuje tipizacijom stilema dijaloških razmjena. Osim Wildeovog komada, te Gleickove knjige, Stoppard modelira stvarne osobe poput mladih pjesnika romantizma Lorda Byrona i Johna Keatsa, arhitekata Sir Humphreya Reptona i Richarda Payna Knighta, a koristi se i tekstovima i motivima iz djela Johna Miltona, Waltera Scotta, Ann Radcliffe, Horacea Walpolea, D.H. Lawrencea, S. T. Coleridgea, W. M. Thackerayja, te Newtona, pa čak očigledno referira i na sliku Nicolasa Poussina poznatu pod nazivom *Et in Arcadia Ego / The Shepherds of Arcadia* tj. *Pastiri Arkadije* čiji opis prepoznajemo u Lady Croominom opisu Sidleya Parka iz devetnaestog stoljeća (cf. Stoppard 1999: 23). Pored već spomenutih historijskih i literarnih izvornika, Stoppard se nadovezuje i na samoga sebe, pa tako dobijamo i intrasemiotički citat: kao i u Stoppardovoj ranijoj drami *Jumpers*, ljubimac protagoniste Septimusa Hodgea<sup>236</sup> i ljubimac Valentinea Coverleyja je kornjača, što naravno opet aludira na Ksenonov paradoks,

236 Upravo zahvaljujući tom detalju se Hannahine pretpostavke o identitetu pustinjača pokazuju ispravnim.

Becketta i Newtona, koji je i riješio dati paradoks. Međutim, Newton nije naučnik čiji svjetonazor Stoppard koristi da bi tematizirao pitanje (društvenog) konstruktivizma, jer se Stoppard oslanja na postnewtonovsku fiziku, odnosno, kako primjećuje Clive James, onu “physics [which] ceased being Newtonian and started being modern when Einstein found himself obliged to rule out the possibility of a viewpoint at rest” (James, 1998; cf. Demastes, 2011: 230). Ovaj paraliterarni prototekst Stoppardu obezbjeđuje neophodan okvir da bi, između ostalog, progovorio i o postmodernističkim shvatanjima konstruktivizma i historiografije.

Drama-u-drami metateksta *Arcadije* je okvirnog tipa i isprepliće se, te na kraju vizuelno stapa sa zapletom metateksta da bi vizuelno opredmetila ne samo teoriju haosa nego i einsteinovsko shvatanje vremenskog kontinuuma. Pored strategija drame-u-drami i književnog i neknjiževnog referiranja, nailazimo na primjere ceremonije-u-drami u vidu (pseudo)naučnih tehnika istraživanja i rituala udvaranja, te završnog bala i zabave koju priređuju Croomovi iz 19. i 20. stoljeća. Autoreferencijalnost se manifestira kroz upotrebu pomoćnih scenskih sredstava i izgleda scene koja se, prema uputstvu autora, ne mijenja iz prizora u prizor:

The action of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in the same room. Both periods must share the stage of the room, without the additions and subtractions which would normally be expected. The general appearance of the room should offend neither period. In the case of props – books, paper, flowers, etc. – there is no absolute need to remove the evidence of one period to make way for another. ... On the above principle, the ink and pens etc, of the first scene can remain. ... During the course of the play the table collects this and that, and where an object from one scene would be an anachronism in another (say a coffee mug) it is simply deemed to have become invisible. By the end of the play the table has collected an inventory of objects. (Stoppard 1999: 26)

Iako Stoppard računa s voljom i sposobnošću gledatelja da prihvate iluziju teatra, on je sam flagratno krši kada sugerira da je ja-

buka iz vrta<sup>237</sup> koju Gus poklanja Hannah u dvadesetom stoljeću ista ona jabuka koju je Septimus nagrizao u devetnaestom stoljeću (cf. Stoppard 1999: 52). Osim toga, u uputama za posljednji prizor Stoppard naglašava da bi bilo dobro da publika ne shvati odmah da lik Gusa nije njegov pandan/dublet Lord Augustus od prije 180 godina (cf. Stoppard 1999: 135). Tipičnog primjera za strategiju uloge-u-ulozu, osim u (izvedbenoj) dualnoj prirodi identiteta protagonista, a posebno lika Lorda Augustusa/Gusa, nema, iako postoje paralelizmi i kontrastiranja između likova iz dva sučeljena stoljeća. Čini se kao da je Stoppard pomjerio granice svoje metatekstualne zaigranosti i dosegnuo spisateljsku zrelost kada je prestao s beskrajnim satiričnim citiranjem drugih autora, koje u ovom komadu alegorično prerađuje. Ukupni fon drame više naginje tamnom elementu (post)apsurdističkih komedija, a farsični je postignut karakterizacijom Bernarda Nightingalea i njegovim tendencioznim i kvaziintelektualnim konstrukcijama o kojima je ranije bilo riječi.

Za razliku od obje Stoppardove drame analizirane u ovoj knjizi, djelo Alana Ayckbourn *Sisterly Feelings* ne upotrebljava direktne/očite citate, osim u nekoliko instanci. Naime, u drugom prizoru prvog čina, u verziji kada je Abigail odabrala Simona, Dorcas u razgovoru s potonjim citira prva dva stiha Shakespeareovog trećeg soneta "Look in thy glass and tell the face thou viewest", što pomaže karakterizaciji lika i njenog odnosa sa sestrom, te potcrtava naslov i podnaslov ovog teksta. Dorcas vrlo negativno komentira Abigailinu nestalnost u odlukama i površnost u odnosima, što Simona posebno zaintrigira, ali odbija da prihvati da je takva nestalnost isključivo Abigailina karakterna crta. Prva dva stiha originalnog soneta se direktno obraćaju "lijepom mladiću", upućujući ga da je vrijeme da lice koje gleda u ogledalu treba da promijeni svoju formu. U nastavku Shakespeareov sonet naglašava važnost vlastitog poroda jer je to način da se iza sebe ostavi vječiti trag a bez poroda se čovjeku nudi jedino samoća i zaborav. Dorcas s puno ironije komentira situacije i ljude oko sebe, a njena intelektualna priroda se otkriva i u vrsti posla kojim se bavi, stoga citat nije izvan njene karakterizacije. Međutim, sonet u ovom slučaju aludira na erotičnu prirodu afere između Simona i Abigail, kao i pritisak sestara da se ostvare kao majke koje obje osjećaju od svojih najbližih i od sredine. Drugi direktni, nepotpuni, intersemiotički citat koji se pojavljuje u pr- 237 Što je istovremeno aluzija na Arkadiju, na Božji vrt i na Newtona.

vom prizoru drugog čina tokom noćnog izleta Simona i Abigail je prvi katren Byronove lirske poeme “So, we’ll go no more a-roving”. Potaknuta zvjezdanom noći i žudeći za avanturizmom koji će promijeniti tok njenog naizgled učmalog života s Patrickom, kojeg je neposredno prije ovog segmenta uporedila s dosadnim ćušpajz varivom, Abigail planira romantičnu noć pod zvjezdama sa Simonom, međutim otkriva da je Simon puno prizemniji i praktičniji nego što je ona projicirala. Njen citat sugerira da je Abigail sklona idealizaciji i romantiziranju ljudi oko sebe, stoga joj je dodijeljen citat iz vrlo poznate pjesme mlađeg pjesnika romantizma Lorda Byrona, poznatog po privatnim i društvenim skandalima. Međutim, poema ne govori o avanturama tokom noći, nego upravo suprotno – o odustajanju od romantičnih avantura pod mjesecinom budući da pjesnički glas predviđa da će se tijelo umoriti, duša zasititi a ljubav (strast) ugasnuti. Ayckbourn ovaj intertekst dodatno stavlja u parodični odnos s prototekstom i izaziva smijeh kod publike jer kada Abigail upita ko li je napisao pjesmu, Byron ili Shelley, Simon netačno odgovara Shelley – sugestija je da Simon i nije baš obrazovan, romantičan, egzotičan a ni tako uzbudljiv kako se ranije činilo, što potvrđuje i njegova posramljena konstatacija da mu se Byron nikad nije previše sviđao (cf. Ayckbourn 1981: 66). Sljedeći direktni, nepotpuni, intersemiotički citat se opet nadovezuje na prototekst pjesnika romantizma, ovaj put Shelleyja. U verziji drugog prizora prvog čina kada Dorcas završi u vezi sa Simonom, Simon i Abigail razgovaraju o Dorcas, i tada Abigail preusmjerava razgovor o razlikama između njih dvije, pežorativno pojednostavljujući Dorcasin karakter pred Simonom i privlačeći pažnju na sebe. Projicirajući sliku o sebi kao romantičnoj sanjatici i idealisti, Abigail citira posljednja četiri stiha druge oktave pjesme “To ---” od P. B. Shelleyja, u kojima pjesnik svom adresatu, ženi, ne nudi ljubav muškarca nego žudnju moljca za zvijezdama, noći za sutrašnjicom, odanost nečemu dalekom iz “sphere of our sorrow” (Shelley 2025). Na takav način Abigail kontrastira sebe i sestru pred sestrinim partnerom, što se ne čini isuviše primjerenim, te ukazuje na Abigailininu sebičnost, zavist prema sestrinoj sreći i istovremeno njeno nezadovoljstvo vlastitim učmalim životom s Peterom. Kao i u prethodno opisanoj situaciji i inačici prizora, Simon ne prepoznaje autora pjesme i ovaj put kada ga Abigail ispravi (da nije Byronova nego Shelleyjeva poema u pitanju), Simon tvrdi da mu se Shelley nikad nije previše sviđao. Implikacija je da, bez obzira na verziju prizo-

ra u kojem se citiraju pjesnici romantizma, Simonov lik je iste karakterizacije a zapravo su sestre te koje su na njega projicirale karakteristike koje im trenutno nedostaju u životu. Iako tekst ne obiluje direktnim citatima, aluzija ne nedostaje. Naime, sestrinski odnos Abigail i Dorcas nalikuje na odnos Goneril i Regan u Shakespeareovoj drami *Kralj Lear* – iako ih Ayckbourn ne karakterizira kao zle, niti je Simon i po čemu nalik Edmundu, i ove sestre u središtu komada *Sisterly Feelings* (*A related comedy*) su ljubomorne, zavidne i, kada im se pruži prilika, sklone da blate jedna drugu pred istim ljubavnim interesom, Simonom. Nadalje, njihov odnos spram oca, čija demencija ima laganu, ali postojanu progresiju, nalikuje odnosu Regan i Goneril prema Learu, s ipak mnogo čovječnijim završetkom: mada jedna drugoj prebacuju zanemarivanje oca, na koncu drame se Dorcas odlučuje da dā otkaz da bi se (s jedne strane) posvetila brizi za oca, te (s druge strane) ponukala Stafforda da pronađe posao i postane odgovorniji partner. Motiv novčića kojim se nakratko određuje sudbina protagonistica i same drame, odnosno tematizira (ne)mogućnost životnog odabira i nepredvidivost sudbine dakako podsjeća na Toma Stopparda i njegov prvijenac *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) u kojem likovi čija je sudbina određena Shakespeareovim književnim predloškom uporno pokušavaju pojmiti (ne)logičnost upornog pada novčića na jednu te istu stranu 96 puta zaredom, pa se može pretpostaviti da je u pitanju aluzija, odnosno reduktivno-parodična prerada istog motiva. Zbog apsurdnosti i ekscentričnosti detalja koji se u drami posebno vezuju za likove oca Alpha, tetka Lena i smušenu tetku Ritu komad aludira i na teatar apsurdna, ali onaj teatar apsurdna koji nalazimo u zaigranijim komadima Ionesca. Nadalje, Ayckbourn se bez sumnje koristi ranijim dramskim izvorima da bi pastiširao prizore iz beckettovskog teatra apsurdna i reduktivno se nadovezao na karakteristične elemente *music halla* – drugi prizor obje verzije drame koji se odvija na izletu i u kojem dolazi do humoristične apsurdne zabune s podjelom sendviča i pića podsjeća na prizor sa zamjenom šešira iz Beckettove *Waiting for Godot* (1953./1955.<sup>238</sup>). Cikličnost prizora i ponavljanja dijaloških jedinica u alternativnim prizorima parodično prerađuje ciklične strukture i tehniku *repetitio ad nauseum* koje nalazimo i kod Becketta i kod Stoppardovih parodičnih prerada Becketta – njihove su namjere drugači-

238 Prvi datum naznačava godinu francuske premijere Beckettovog komada, a drugi britanske premijere.

je iako su stilski nalik jedne drugima. Dodatno, i elementi plošne fizičke komike, koje Ayckbourn ostvaruje kroz likove Murphyja i ostarjelog takmičara utrke, penzioniranog Majora Lidgetta, istovremeno posežu za modelima iz britanskog teatra apsurda, *music halla*, te za tradicijom farse (pogotovo modela koje nalazimo kod Bena Traversa i Bustera Keatona). Farsični elementi kojima komad obiluje, posebno u pogledu ljubavnih/erotičnih trougla, te simptomatične naivnosti romantičnih situacija, kao i britkost humornih odgovora Patricka, Stafforda i posebno Dorcas, ukazuju ne samo na Ayckbournovo jezičko umijeće (kao i kod Stopparda) nego i na djela P. G. Woodhousea i Noela Cowarda. Nadalje, iako se ne čini tako prominentan za zaplet i/ili tematski okvir drame, lik tetka Lena aludira na likove detektivskih romana, ali je on svojim nevješto izrečenim sugestijama, pogrešnim zaključcima i nemogućim (i istovremeno komičnim) situacijama u koje se sam upliće zapravo travestija likova detektiva pa je nalik Stoppardovim detektivima, više onom iz drame *After Magritte* (1970.) nego onom/onima iz djela *The Real Inspector Hound* (1968.). Svim tim elementima se Ayckbourn, u maniru postmodernističkih autora, istovremeno stavlja uporedo s britanskom i svjetskom komičkom tradicijom odnosno unutar te tradicije i stvara novu mrežu značenja i metadramskih veza, a od publike zahtijeva književno-kulturološku informiranost i budnost, iako se, kao i u mnogim postmoderni(stički) m djelima, ti elementi istovremeno koriste radi ludizma, pa će i manje informirani čitatelji i gledatelji neosporno moći uživati u komadu.

Ayckbourn se u *Sisterly Feelings* također koristi različitim metadramskim strategijama – najočitija strategija je ceremonija-u-drami, budući da se svaki od prizora dešava direktno unutar ili netom nakon različitih oblika društvenih i porodičnih ceremonija. Prvi prizor se odvija netom nakon sahrane supruge Ralpa, majke Abigail, Dorcas i Melvyna te sestre Rite a njoj prisustvuje i tazbina – zetovi Len i Patrick, vjerenik Stafford, djevojka Brenda i njen brat Simon. Drugi prizor, bez obzira na verziju, također se koristi jednim od životnih rituala – izletom kao vidom socijalizacije; prvi prizor drugog čina, u zavisnosti od verzije također koristi različite oblike ceremonija – kampiranje, odnosno utrku – što se može protumačiti vidom intimnog odnosno javnog čina socijalizacije tj. sportskih aktivnosti. Posljednji čin se (kao i prvi) odvija netom nakon ceremonije vjenčanja Brende i Melvyna a



do konca čina i drame se sugerira i skoro roditeljstvo (ne samo Brende i Melvyna, nego i Abigail i Patricka, te pseudoroditeljstvo kroz Dorcasino njegovanje ostarjelog roditelja te nepouzdanog partnera) pa time Ayckbourn inverzira uobičajen tok životnih ceremonija što naglašava tematiku neizvjesnosti ljudskih sudbina i (ne)mogućnosti odabira. Nadalje, kroz upotrebu novčića i kasniji glumački odabir komad se u tekstualnom obliku referira na vlastitu prirodu književno-kulturološkog konstrukta pa se postiže i jedan vid metadramske autoreferencijalnosti te drame-u-drami. Nema transformacija likova iz jedne u drugu ulogu, ali je komad prepun izravnog i skrivenog referiranja na druge tekstove, što je prethodno pojašnjeno, kao i metadramskog referiranja na realnost: naime, prizor u kojem se ekscentrični Ralph, pred kraj drame, na vjenčanju pojavljuje u kućnim papučama vizuelno podsjeća na dobro poznatu sliku Alberta Einsteina u papučama kako sjedi ispred vlastitog doma. Nadalje, imena protagonistica Abigail i Dorcas su, prema Ayckbournu (cf. Ayckbourn i Murgatroyd 2002–2025b) potekla od kumčeta autorove tadašnje partnerice i kasnije supruge Heather Stoney. Direktna referiranja na izvanliterarna dešavanja nalazimo i u ironičnim komentarima Patricka, npr. tokom izleta Brenda, bježeći od ose, počinje da izvodi manične pokrete nalik plesu na što Patrick utvrdi da “God help us, that’s all we need. An hysterical female with St Vitius’s Dance” (Ayckbourn 1981: 42) – referira se na plesnu pošast iz 1518. (cf. Bauer 2017) i raznolika tumačenja uzroka te epidemije. Nešto malo kasnije, u istom prizoru a suočavajući se sa Simonom (sada ljubavnikom vlastite supruge Abigail), Patrick ga nazove “old African bush-whacker” (Ayckbourn 1981: 43), aludirajući na činjenicu da se Simon netom vratio iz Afrike, iako se termin “bush-whacker” zapravo odnosi na gerilce iz Američkog građanskog rata (1861.–1865.) (cf. O’Bryan 2013–2024). U prvom prizoru drugog čina, u Abigailinoj verziji, na komentar supruge da im je bračni život postao potpuno predvidiv i stoga dosadan, Patrick joj se ironično obraća sugestijom da “if you’d wanted to be Amy Johnson, you should have taken flying lessons” (Ayckbourn 1981: 56), aludirajući na prvu poznatu britansku pilotkinju s početka dvadesetog stoljeća (cf. Urednici *Encyclopaedia Britannica* 1998). I u jednom komentaru tetka Lena nailazimo na referiranje na stvarne, historijske događaje; naime, zbog pada na ispitima Len prekorijeva Melvyna i kaže: “You made a right Mafeking of it, didn’t you?” (Ayckbourn 1981: 47), koristeći idiomatski izraz u značenju divljeg, glasnog slavlja/partijanjanja



(cf. Collins Dictionary 2025) – termin je zapravo potekao iz Burskog rata i Opsade grada Mafekinga 1899./1900. (cf. McKenna 2009), pa samim tim generacijski i kulturološki smješta tetka Lena što odgovara njenoj karakterizaciji i književnom parodiranju likova detektivskih romana. Takvim referencama Ayckbourn izlazi iz okvira iluzionističkog teatra i čini komad *Sisterly Feelings* metadramskim.

S druge strane, djelo Trevora Griffithsa *Comedians* je zbog upotrebe umetnute drame-u-drami, metateatarskog pozicioniranja kako stvarne publike tako i likova učitelja Watersa i agenta Berta Challenora u uloge fiktivne publike u drugom činu, te uloga-u-ulozu likova komedijaša braće Murray, Samuela, McBraina i Pricea idealan primjer metadrame. Samim tim što ova Griffithsova komedija zadire u pitanje šta je to što komediju čini komičnom i šta izaziva smijeh kod publike a šta ne, koja je svrha i uloga komedije u širem društvenom okviru, te iz razloga što prikazuje različite vrste komičkih tački, preklapajući farsu, *music hall*, stand-up komediju, kvazilutkarsku predstavu, varijete, pantomimu i elemente cirkusa, drama uporno ukazuje na vlastitu prirodu književnokulturološko-izvedbenog djela te se postiže i flagrantna autoreferencijalnost. Osim toga, kršenje iluzionističkog okvira i poigravanje s metateatralnim odnosima te uporna i dosljedna autoreferencijalnost se dešavaju i putem rekvizita – nužno se sjetiti upute autora da sat na pozornici prikazuje protok stvarnog vremena, a nijeme lutke koje Gethin Price donosi na pozornicu radničkog kluba u drugom činu Griffithsovog komada alegorično predstavljaju nijemu, pasivnu, teatarsku publiku (srednjeg/višeg društvenog sloja). Metadramska strategija ceremonije-u-drami je naglašena u drugom činu, iako je nalazimo i u prvom činu: smještanjem prvog i trećeg čina u prostor učionice i započinjanje i završavanje komada referiranjem na nastavni proces kao i odvijanjem pripremnog i na koncu analitičkog sata komedijaše smješta u uloge učenika u prepoznatljivim paternima i modelima (do-)obrazovanja odraslih. Nadalje, kroz lik sekretara kluba koji u drugom činu ima ulogu ceremonijal-majstora jer otvara i zatvara noć stand-up komedije te najavljuje i predstavlja komičare se dodatno utjelovljuje strategija ceremonije-u-drami. Intertekstualnost te metadramsku strategiju referiranja na druge tekstove odnosno na realnost nalazimo u nešto suptilnijem, prikrivenom intra- i intersemiotičkom obliku. Naime, sam tekst drame i svojim naslovom, svojim prosedeom

te tematiziranjem uloge komedije na širem društvenom planu, kao i centralno sučeljenje Waltersovog i Challenorovog stava prema komediji, direktno referira na tada vrlo popularan show *The Comedians*, koji je sedamdesetih bio ekraniziran i tako dostupan širokom auditoriju (cf. Gillespie 2012; Lewisohn 2004; Classic Telly n.d.). Čini se da je Griffiths, zadubljen u temeljnu potku koja je okupljala stariju gardu komičara u televizijskom serijalu relativno kratkoga daha a čije su šale bile zasnovane na različitim oblicima šovinizma i brzim igrama riječi, kreirao dramu koja se svojom parodijskom nadogradnjom prototeksta sučeljava sa stavom da je cilj komedije eskapizam i vlastito bogaćenje a sredstvo postizanja tog cilja ponižavanje i ismijavanje bola Drugog. Isto tako ideja da humor treba i može da bude “much more humane” (Griffiths u Rosenthal 2015) koju autor utjelovljuje kroz lik i djelo Watersa te smješta u kontekst obrazovanja odraslih je odraz realnih dešavanja – prema Rosenthalu (2015), neposredno prije nego što je stvorio ovaj komad Griffiths je otkrio da “in a rented room above a Manchester pub, an elderly comic had been teaching young men to become standups”. Osim toga, u svom tekstu Griffiths kroz komentare i pojašnjenja fiktivnih likova direktno referira na tada dobro poznate britanske i svjetske komičare – *Lancashire Lad* (moguća referenca na Georgea Formbyja [cf. Kestor 1938] ili na *Eight Lancashire Lads*, trupu čiji je član, između ostalog, bio i Charlie Chaplin [cf. Newsroom 2017]), potom se referira na Stana Laurela i Olivera Hardyja, Franka Randlea (cf. Ross 2016.), kao i Sandyja Powella (cf. Big Red Book n.d.), Alberta Moodleyja, Jimmyja Jamesa (McCann 2024) i Grocka (cf. Cassidy 1950). Također se čini da Gethin Price direktno citira Randleovu tačku, međutim s obzirom na to da prototekst više nije dostupan, ne može se utvrditi da li se radi o potpunom, djelimičnom ili vakantnom para- tj. pseudocitatu i s kojom namjerom (da li je u pitanju stilizacijsko pastiširanje ili Bahtinovo ironijsko sučeljavanje parodijom). Waters, ukazujući na štetnost šala zasnovanih na šovinizmu i ksenofobiji, citira Hitlera (cf. Griffiths 1979: 19), a Price, nakon nastupa komedijaša, da bi razbio napetu atmosferu ironijski parodira govor svećenika na sahrani: “Dearly beloved, we have gathered here in the sight of Mammon to mourn the passing of several very promising careers in the comedic arts” (ibid.: 53), pri čemu se referira i na mjuzikl *The Song of Norway* koji je sedamdesetih ekraniziran. Dodatno parodira i latinske izreke, odnosno molitve, gdje imamo primjer pseudocitata. U

posljednjim dijaloškim razmjenama između Watersa i Pricea potonji se direktno referira na teatre gdje su se izvodili varijetei odnosno nastupali raniji komičari i koji su postali sinonim za tu vrstu popularne komičke tradicije u Britaniji – *Oldham Empire, People's Music Hall, Colne Hippodrome, Bolton Grand, New Brighton Palace, Ardwick Empire, Ardwick Hippodrome, The Met, Star in Ancoats*, pri čemu Price sugerira da je njihovo vrijeme prošlo a Waters izgubio dodir sa stvarnošću i pojam o vremenu. Nadalje, Waters se referira na stvarne poratne turneje britanskih komičara koje je organizirala ENSA (*Entertainments National Service Association*; cf. Wargaming 1998–2025), a njegova primjedba da nakon posjete Buchenwaldu “there were no jokes left. Every joke was a little pellet, a ... final solution” (Griffiths 1979: 64) suštinski je nadogradnja Adornove tvrdnje da je nakon Auswitza pjesništvo barbarski čin (cf. Marcuse i Wilcock 2003). Lik koji svojim izgledom, dijalogima i nastupom najčešće direktno citira, parafrazira i izravno i neizravno aludira na književne i neknjiževne izvornike te na stvarni društveno-historijski kontekst i kojeg Griffiths koristi za kritiku klasizma britanskog društva kao i društvenog aktivizma, pogotovo onog koji potiče iz radničke klase ili zadire u nju, jeste Gethin Price. Kao što je prethodno navedeno, svojim grotesknim izgledom u prvom činu koji kombinira odjeću i izgled karakteristične za pripadnike radničke klase, izrazite (radikalne) ljevičare i supkulture skinheads, Price je direktna vizualna aluzija na društveno-politički kontekst i dešavanja u Britaniji sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća a pogotovo na pitanje klasnih odnosa, radničkih štrajkova i industrijskih protesta. Nadalje, tokom svoje izvedbe u drugom činu, Price svojim ponašanjem direktno imitira učesnike fudbalskih nemira i huliganstva te uličnih tuča i vandalizma sedamdesetih (cf. Hawkins 2015; Bellotti 2021), što naglašava i njegovo izvikivanje parole “United, United” i imena škotske legende u mančesterskom klubu Loua Macarija (cf. Griffiths 1979: 51). Na koncu svog nastupa Price čak svira i taktove himne britanske Laburističke partije, “The Red Flag” (cf. Griffiths ibid.; Sommerlad 2018.), čime taj očiti intersemiotički i intermedijalni citat potvrđuje i Priceovo društveno-političko ideološko opredjeljenje kao i Griffithsov kritički podtekst.

Književno-izvedbeno djelo Caryl Churchill *Top Girls* je poput Stoppardovih djela i Griffithsovog komada također odličan primjer

korištenja postmodernističke intertekstualnosti i metadramskih strategija u savremenoj britanskoj, feminističkoj, drami. Uzimajući u obzir kontinuirano razbijanje strukture i poigravanje s temporalno-prostornom dimenzijom djela, kao i metateatralno duplo kodiranje i transgeneracijsko i transhistorijsko povezivanje likova kroz tjelesnost, pokrete i riječi glumica, *Top Girls* kontinuirano ukazuje na vlastitu fiktivnu prirodu, a cjelokupan prvi čin, koji je, kako se otkriva na koncu drame, fantazmogorična opsjena protagonistice Marlene istovremeno predstavlja vid ubačene drame-u-drami i ceremonije-u-drami. Nadalje, drugi prizor prvog čina prikazuje igru djevojčica Angie i Kit i samim tim je također manifestacija, uneobičajene dječije ceremonije-u-drami, a posljednji prizor u drami, posjeta Marlene sestri Joyce i sestrični/biološkoj kćerki Angie, također je oblik ceremonije-u-drami, koja je istovremeno manifestacija njihove porodične socijalizacije i zategnutih rodbinskih odnosa te Marleninog svojevoljnog otuđenja pa je se treba posmatrati kao produženu kritiku ekstremne vrste (materijalnog) feminizma. Direktna citiranja i (in)direktna referiranja na prototekstove kao i na stvarna društvenohistorijska dešavanja i ličnosti se koriste cijelim tokom drame, ali su najočitija u prizorima koji otvaraju i zatvaraju dramu. Kako je objašnjeno u prethodnom potpoglavlju, likovi Dull Gret i Strpljive Griselde su preuzeti iz vizuelne umjetnosti te ranijih književnih tekstova pa su svojom pojavom oblici transsemiotičkog i intersemiotičkog citata, a njihove dijaloške razmjene s ostalim mitskim, literarnim i stvarnim učesnicama Marlenine večere postmodernistička ironijsko-parodijska nadovezivanja na prototekstove. Iako Dull Gret tokom večere ne govori mnogo, njen rječiti završni solilokvij koji pripovijeda o upadu u Pakao da bi se osvetila za đavolje uplive u njenu sudbinu i sudbinu njene desetero djece je očiti transsemiotički reproduktivni citat, uz primjenu ironičnog parodiranja – autorica time daje priliku nijemom i šovinistički prikazanom subjektu Bruegelove slike da korigira dešavanja prikazana na umjetničkom djelu te da na takav način postmodernistički preispita, kritizira i ispravi plošni patrijarhalni narativ o svadljivoj, lakomoj i zlobnoj oštrokondži. S druge strane, Strpljiva Griselda prepričava dijelove svoje knjiškim narativima zadate sudbine, pa se autorica intersemiotički reduktivno odnosno rezimirajuće nadovezuje na prototekstove Chaucera, Petrarke i Boccacia, od kojih je priča o ovom utjelovljenju bračne podređenosti i supružničkog zlostavljanja potekla. Zakovana u tekstove koji nameću

patrijarhalni društveni poredak i promiču maskuline glasove originalnih autora/naratora njene sudbine, Griselda nema mogućnost da izmijeni ijedan element svoje storije, ali je njeno nadovezivanje na prototekst uokviren reakcijama i dijalozima drugih fiktivnih i historijskih likova, pa na takav način dolazi do kritičkog sučeljenja i postmodernističke ironijske upotrebe parodije u svrhu preispitivanja ranije zadatih falocentričnih obrazaca. Papesa Joan, koja je mitska ličnost i čije je stvarno/historijsko postojanje upitno, ali je podržano egzemplumima te proznim, neknjiževnim narativima Jeana de Maillyja (*Chronica universalis Mettensis*), Stephena od Bourbona (*De septem donis Spiritu Sancti*), te Martina od Troppaua (*Chronicon pontificum et imperatorum*), koji kombiniraju stvarnost i fikciju u maniru srednjovjekovnih hibridnih hronika, također je oblik postmodernističkog transsemiotičkog nadovezivanja na navedene prototekstove, ali i na kasnije mitske nadogradnje. Njena navodna sudbina je rezimirajuće prikazana, pri čemu reakcije ostalih protagonistica ove drame-u-drami, uključujući i one koje dolaze od Marlene, ironijski preispituju mitove i legende te također paradijom kritiziraju falocentrične matrice i zatvorene maskuline institucije kao i višehistorijska podjarmljivanja i sankcioniranja ženskog roda, tijela i seksualnosti. Osim toga, Papesa Joan i sama direktno citira tekst *De Rerum Natura* od Lukrecija, a njen se rascjepkani citat očigledno i reduktivno nadovezuje na prototekst, mijenjajući namjenu i značenje originalnog teksta, kako je prethodno pojašnjeno. Posljednje dvije gošće na večeri su stvarne historijske ličnosti čiji su narativi i autobiografije vrlo smišljeno iskorišteni za dijelove dijaloških razmjena drame-u-drami komada *Top Girls*. Churchill iz narativnih (auto)biografija i putopisa Dame Nijō i Isabelle Bird Bishop izdvaja segmente koji su potom vrlo pažljivo utkani u tkivo njenog metateksta te se time očigledno transsemiotički nepotpuno i selektivno nadovezuje na prototekstove, koristeći ih da prikaže suptilne oblike borbe protiv rodnog i klasnog ugnjetavanja, čime se ironijski ulazi i u originalne društvenohistorijske i kulturološke miljee pa se i oni kritiziraju i preispituju. U kasnijem toku drame djevojčice Kit i Angie se referiraju na popularne filmove ranih osamdesetih poput filma *The Exterminator* te na televiziju i kina kao oblike zabave, odnosno informalne poduke, a Kit svojim interesom za nuklearnu fiziku te spominjanjem nuklearne bombe i Novog Zelanda kao mjesta bijega od eventualnog rata aludira na uticaj porasti feminizma, na historijski kontekst hladnog

rata i pokušaje novozelandskih i australskih vlasti sedamdesetih da zabrane nuklearna testiranja na području Francuske Polinezije (cf. Waters 2014). Već je u nekoliko navrata istaknuta kritika patrijarhalnog ugnjetavanja, ali i ekstremnog materijalnog feminizma, koju Churchill, jednako posvećena društvenom aktivizmu, socijalizmu kao i feminizmu (cf. Adiseshiah 2009: 134), postiže kroz parodijska nadovezivanja historijskih, fiktivnih i mitskih ličnosti na prototekstove i realna historijska dešavanja, ali i kroz lik i djelovanje Marlene čija je lična i poslovna etika i ideologija dovedena u sraz s ostalim ženskim likovima u drami, a posebno u odnosu na sestru Joyce. Posljednji prizor u drami kroz verbalni sukob te dvije žene direktno referira na neoliberalnu politiku desničarke Margaret Thatcher te *laissez-faire* i monetarizam konzervativnog Ronalda Reagana. Dok Marlene zastupa i hvali oboje državnika i njihove kontroverzne politike, Joyce nameće drugačije viđenje društvenoekonomskih i političkih procesa, jasno kritizirajući isključivanje i zanemarivanje nižih, radničkih, slojeva društva na kojima izrabljivačke politike Thatcherove, Reagana a i Marlene (materijalnog feminizma) počivaju. Marlenina rečenica: “She’s a tough lady, Maggie. I’d give her a job” i stav da “Monetarism is not/.../ stupid. It takes time, determination. No more slop.” (Churchill 1982: 108) oblici su direktnog postmodernističkog/metadramskog referiranja na stvarne historijske ličnosti i dešavanja koje Churchill ironijski sagledava i kritizira, a Marlenino priznanje da mrzi radničku klasu i da “I believe in the individual” (Churchill 1982: 109) reduktivna je transsemiotička prerađa Thatcherinog: “who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first.” (1987: n.p.). Suprotstavljeni izrabljivačkom individualizmu i feminističkom materijalizmu Marlene su altruistička društvena odgovornost i (radnički i ženski) kolektivizam koje zagovara Joyce i koja Thatcherovu dovodi u poredbeno-komplementarni suodnos s Hitlerom, sugerirajući da su neoliberalna politika i ekstremni materijalni feminizam ravni nacional-šovinizmu tj. nacizmu, pa je njeno: “What good’s a first woman if it’s her? I suppose you’d have liked Hitler if he was a woman. Ms. Hitler. Got a lot done, Hitlerina” (Churchill 1982: 109) oblik parodijske poruge i kritike. Međutim, njena lična žrtva i izoliranost Joyce od ženskog i/ili radničkog kolektiva koji se otkrivaju u njenom sučeljenju s Marlene sugeriraju da se u drami propituje i fe-



ministički aktivizam, odnosno one struje unutar feminističke misli i djelovanja koje su zanemarivale i isključivale nebijele žene izvan srednje klase. Stoga je ova Churchillina drama koja koristi sve oblike postmodernističke citatnosti i metadramskih strategija: “a critical response to the outward world of privatisation and individualism, but at the same time ... an inward-looking analysis of the current opposition to late capitalist society. Its particular concern is the preoccupation of contemporaneous feminism with individual success within capitalist economics, which automatically excludes large numbers of working-class women.” (Adiseshiah 2009: 4).

Kao i Churchill koja preispituje štetne patrijarhalne matrice utkane u savremeno (anglofono) društvo i u materijalni feminizam i drame Liz Lochhead se koriste postmodernističkom citatnošću i metadramskim strategijama da bi razotkrile meganarative na kojima počivaju rodna i etno-religijska opresija i savremeno škotsko društvo. Tako u drami *Blood and Ice* nalazimo primjere ubačene drame-u-drami koja se u drugom činu isprepliće s ulogama-u-ulozi protagonista Mary Shelley, P. B. Shelleyja, Byrona, Claire Clairmont i Elise, a potom i okvirne drame-u-drami koja se indicira rascjepkanom dramskom strukturom, temporalno-spacijalnim dislociranjima, fragmentiranim dijalozima i posebno prikazom Mary Shelley kako piše vlastitu biografiju (što je najočitije u prvom i posljednjem činu drame). Osim navedenih, *Blood and Ice* se koristi strategijom ceremonije-u-drami prikazom socijalizacije Shelleyjevih, Claire i Byrona; prizorom vlastitog paralelnog uređivanja Claire i Mary; Justinog uređivanja Elizabet-hine kose; te fiktivnog suđenja Justine koje potom postaje duplo kodirano opsjenarsko suđenje Mary Shelley. Kontinuirano kršenje iluzionizma strukturalnim i metateatralnim poigravanjima te dramsko prikazivanje procesa oblikovanja književnog djela, Marynog gotskog romana s primjesama naučne fantastike, kao i domišljata citiranja i referiranja na književna i neknjiževna djela te historijske i fiktivne ličnosti i njihove biografije unutar ove Lochheadine metadrame je način da se naglasi fiktivna priroda umjetničkog teksta pa je time postignuta i autoreferencijalnost, baš kao i intertekstualnost. *Blood and Ice* je posebno interesantna upravo zbog mnoštva očitih citata i parafraza djela Coleridgea, Byrona te P. B. i Mary Shelley, kao i referenci na radove Godwina i Mary Wollstonecraft. Tako, na primjer, s početka drame



Mary citira četiri stiha Coleridgeove poeme “The Rime of the Ancient Mariner”, što je oblik intersemiotičkog nepotpunog, ali očitog citata – interesantno je da Mary citira segment iz poeme koji govori o početku pokajanja starog mornara i koji transformira originalni tekst jer je namjera očito drugačija: “the many men so beautiful / And they all dead did lie” (Lochhead 1982: 5), vrši prenamjenu prototeksta budući da je u metatekstu akcent stavljen na činjenicu da su Maryni savremenici i velikani romantizma mrtvi dok ona i dalje živi baš kao i “... a thousand thousand slimy things” (ibid.). Taj motiv smrti te grižnje savjesti i usamljenosti preživjele se pojačava jer se na citat iz Coleridgea odmah nadovezuje direktni intersemiotički, nepotpuni citat iz Byronove “So, we’ll go no more a-roving” koji ima tendenciju ka likvidaciji jer Mary samo polovično izgovara stihove koje potom komentira, preispitujući sebe. Nešto kasnije u istom, uvodnom, monologu Mary citira posljednja dva stiha narodne balade koja se često pjeva u vrijeme Božića “Green Grow the Rushes, O” i, iako se stihovi “One is one and all alone and ever more shall be so...” (Lochhead 1982: 5) prenose bez izmjene prototeksta, njihovo značenje je rekontekstualizirano pa više ne govore o jednom Bogu, nego zapravo aludiraju na Marynu doživotnu usamljenost, čime citat postaje očigledni intersemiotički nepotpuni citat koji ima tendenciju ka likvidaciji prototeksta. U istom monologu Mary citira srednjovjekovni poziv da se iznesu preminuli od kuge, ali u metatekstu taj direktni, potpuni, transsemiotički citat mijenja značenje budući da tako pozicioniran sugerira da Mary osjeća poriv da se kroz umjetničku (auto)biografiju sjeti svojih mrtvih i ujedno pozabavi i vlastitim potisnutim traumama, sjećanjima i osjećajima. Nadalje, dolazeći na večeru kod Shelleyjevih, lik Byrona pjevajući citira svoju “Stanzas for Music”, što je primjer očiglednog, intersemiotičkog nepotpunog citata čiji sadržaj i manir izvođenja pojačavaju karakterizaciju Byrona, stoga je on imitativnog tipa. Naredni očigledni citat je dodijeljen liku Shelleyja koji citira iz svoje poeme *Epipsychidion* a na što se Mary nadovezuje citirajući stih njegove *Queen Mab*: oba citata su nepotpuna intersemiotička selektivna citata koji se uklapaju jedan u drugi da bi govorila o istinskoj, platonističkoj, ljubavi. Na takav način Lochhead ne samo da podsjeća publiku na Shelleyjevu poeziju i platonističku filozofiju koja provijava njegovim opusom, nego i ukazuje na međusobni odnos i hijerarhiju supružnika u javnom prostoru i njihovim prikazima u kasnijim akademskim diskursima. Lochhead se potom poigrava

i narativima o postanju romana *Frankenstein* tako što likovima Mary i Byrona dodjeljuje nepotpun, intersemiotički citat iz priče o nestalnom ljubavniku iz *Fantasmagoriane*, zbirke njemačkih priča strave i užasa, koja je navodno inspirirala Mary Shelley da napiše svoj gotički roman i potakla natjecanje Byrona, Polidorija, P. B. i Mary Shelley koje je rezultiralo ne samo kulturološki uticajnim *Frankensteinom* nego i Polidorijevim kratkim narativom “The Vampyre” (koji je kasnije potakao stvaranje romana *Dracula*). Lochhead tako postiže dvostruko-kodirani citat budući da direktno preuzima rečenicu iz njemačke priče strave i užasa (u prevodu na engleski), ali rezimirajuće modelira i dokumentarističke anegdotalne tvrdnje Mary Shelley iz predgovora njenom gotičkom romanu. Zatim se sljedeći očigledni intersemiotički citat pojavljuje u razmjenama Byrona, P. B. i Mary Shelley, koji citiraju stihove Coleridgeove “The Rime of the Ancient Mariner” – Byron i Shelley se međusovno nadovezuju na prototekst pastiširajući stihove o ljepoti vodenih zmija i mornarevom nesvjesnom blagosiljanju tog životnog prizora, a Mary, nakon nekoliko dijaloških razmjena tokom kojih Claire navodno citira riječi svoje majke, Maryne maćehe, što predstavlja vid rezimirajućeg pseudocitata uklopljenog u reminiscenciju o Coleridgeu koji je navodno posjećivao dom Godwinovih, citira segmente poeme, selektivno i očigledno se nadovezujući na prototekst. Mary najprije citira sami početak pjesme u kojem je prikazan stari svat kako zaustavlja gosta vjenčanja koji je prinuđen da sluša njegovu pripovijest, pa potom skače na citat o moru okovanom ledom koji je zaustavio plovidbu broda, pa na koncu, kao somnanbulista ili neko ko je opčinjen citira pasus o dvjema figurama koje se na ukletom brodu kockaju za život mornara, da bi citate uokvirila podsjećanjem da je njena majka umrla porađajući je. Način na koji je Mary prikazana tokom recitiranja stihova i reakcije likova na njenu hipnotiziranost sugeriraju alegorično modeliranje prototeksta koji potom služi da naglasi motive smrti i usamljenosti, te vezu između Mary, autorice gotskog romana te stvarnih tragičnih sudbina nje i njenih najbližih, a dodatno se pojačava jezovita atmosfera tog dramskog prizora. Shelleyjeva reakcija u kojoj on halucinira je također vid intertekstualnosti – Lochhead se reduktivno intersemiotički nadovezuje na Coleridgeov tekst “Christabel”, još jedno lirsko djelo koje eksploatira gotički sentiment. U nastavku prizora lik Byrona u svrhu ironičnog komentiranja navodno citira nepostojeće tekstove Mary Wolstonecraft i Shelleyja, pa se Liz Lochhead ovdje

koristi transsemiotičkim vakantnim pseudocitatima. Nadalje, Mary Shelley citira riječi Elizabeth Montagu, protofeministice iz osamnaestog stoljeća<sup>239</sup>, iz njenog pisma upućenog Ann Donnellan: “like a sword without a scabbard it [wit] wounds the wearer” (Lochhead 1982: 20). Taj očigledni nepotpuni transsemiotički citat skraćuje izvorni prototekst i prenosi se u izmijenjeni kontekst pa je naglašena njegova ironična upotreba – odgovarajući na kritiku Byrona da ona svoj intelektualni napor i talent podređuje P. B. Shelleyju, Mary se “brani” navedenim citatom a autorica Lochhead time u prvi plan dovodi feministička propitivanja falocentrizma i perpetuiranih patrijarhalnih obrazaca u periodu romantizma. U posljednjem prizoru prvog čina lik Mary prenosi citat iz svog književnog narativa “strave i užasa” čime se otvara serija direktnih, nepotpunih, intersemiotičkih citata iz *Frankensteina*, koja se, da bi se izbjeglo ponavljanje, neće dalje analizirati. Bitno je naglasiti da su svi odabrani citati iz romana stavljeni u novi kontekst time što paralelno teku ili su jukstapozicionirani s vizuelno-dramskim prikazima biografskih detalja porodice Shelley i njenih najbližih, te se time parodijski propituju ne samo zadate patrijarhalne matrice, nego i biografizam i pozitivizam u književno-kritičkim analizama djela velikih autora romantizma. Tokom tih Lochheadinih propitivanja intertekstualnim nadograđivanjem na prototekstove, autorica zadržava lik Mary Shelley u prvom planu, što dovodi do zaključka da je svrha Lochheadinog metateksta ironijska “posjeta” i dekonstrukcija meganaracija romantizma te onih (kasnijih) akademskih, naučnih, istraživanja koja su, svjesno ili ne, zanemarili autorice toga doba, potisnuli ženske književno-umjetničke glasove i time nastavili perpetuirati falocentrizam. Tome doprinose i kontinuirana direktna referiranja i aluzije na (dobro poznate) detalje biografije Shelleyjevih, poput Marynog gubitka majke na porodu, majčinog i očevog intelektualnog rada i kružoka, drugovanja s Byronom na Ženevskom jezeru, ljubovanja Claire Clairmont i Byrona, kao i detalje povezane s njihovom kćerkom (Albom) Allegrom, na samoubistvo Harriet Shelley (o čemu saznajemo iz potpunog očiglednog transsemiotičkog citata preuzetog iz vijesti *The London Timesa* koju Lochheadova transformira u mnogo intimniji oblik, pismo upućeno P. B. Shelleyju; cf. Lochhead

239 O Elizabeth Montagu vidjeti više u Eger (n.d.), a njena pisma su dostupna na *Elizabeth Montagu Correspondence Online (EMCO)*, digitalnom projektu Swansea Univerziteta (cf. Pohl et al. 2021).

1982: 21; Fitzsimons 2014), smrt njihove malodobne djece Clare i Williama, te u konačnici i tragično utapanje P. B. Shelleyja. I u tim referiranjima na stvarna dešavanja, što je ujedno i posljednja metadramska strategija koju Lochhead koristi, akcent ostaje na životu Mary Shelley, na njenim ličnim gubicima, ali i na formiranju Marynog snažnog spisateljskog glasa.

Druga drama Liz Lochhead odabrana za analitičko-kritičko sagledavanje, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, također se koristi svim metadramskim strategijama da bi, kako je već naglašeno, dekonstruirala najpoznatiji društveno-historijsko-kulturološki mit Škotske te ukazala na razne oblike višestoljetnih ugnjetavanja i šovinizama koji i dalje oblikuju savremeno škotsko društvo. Pritom je najočitiije upotrijebljena strategija referiranja na stvarne historijske ličnosti i paralelna događanja u Škotskoj i Engleskoj te renesansnoj Evropi tokom šesnaestog stoljeća, koja uostalom autorici Lochhead daje elemente dramske priče i protagoniste. Ta se strategija manifestira upotrebom i referiranjem na promućurno odabrane segmente biografija, historiografskih narativa i pukih mitova o kraljicama Mary Stuart i Elizabeth Tudor, zatim referiranjima na 'reformatorska' djelovanja crkvenjaka Knoxa u Škotskoj i višedecenijske progone religijskih neistomišljenika (i u Engleskoj i u Škotskoj), pa i na tadašnju geopolitičku izloženost obje kraljevine uplivima drugih evropskih monarhija te njihovih fragilnosti i raznih pokušaja da ih se "zauzda" zbog činjenice da su ih predvodili monarsi ženskog a ne muškog spola, do referiranja na unutrašnja neslaganja, klanovske i klasne podjele i pobune, kao i na dvorske skandale, političke zavjere i ubistva protivnika. To je posebno otjelovljeno kroz likove Bothwella, Darnleyja i Riccia/Plesača te oživljeno na sceni kroz reference na španjolskog kralja Philipa, njegovog sina Don Carlosa, francuskog prijestolonasljednika Henryja de Valoisa, škotske plemiće iz klanova Douglasa, Hamiltona, Gordona – navodnih udvarača Mary, potom na Ferdinanda i Charlesa od Austrije, Sir Williama Pickeringa, engleskog plemića i navodnog udvarača Elizabeth (u drugom prizoru prvog čina), zatim na kralja Henryja VIII i Anne Boleyn (u petom prizoru drugog čina), pa Škote Ruthvena, Mortona, Lindsayja, Lethingtona, Ormistona, Brunstanea, Haughtona i Lochlinnieja (navodnih ubica Marynog sekretara Riccia čija imena Corbie izlistava u petom prizoru drugog čina) te na Roberta Dudleyja,

earla od Leicestera cijelim tokom drame. Prizor nuđenja braka raznih plemića i monarha kraljicama Mary i Elizabeth (drugi prizor prvog čina), kroki Knoxovog učešća u Paradi Oranskog reda (u četvrtom prizoru prvog čina), potom prizori javne procesije kraljice Mary (koja je u pozadini radnje šestog prizora prvog čina) i njenog vjenčanja s Darnleyjem (u osmom prizoru prvog čina), kao i prizori spolnog općenja Bothwella s Bessie (drugi prizor drugog čina), igranja domina i odigravanja umetnute “Masque of Salome” na Marynom dvoru (peti prizor drugog čina), te dječijih “igara” u savremenoj Škotskoj (u posljednjem prizoru drame) primjeri su korištenja ceremonija-u-drami, a društveni (javni i privatni) rituali su tim putem uneobičajeni upravo jer su rekontekstualizirani unutar savremenog postmodernističkog ‘korigiranja’ i decentriranja historiografija i mitologizacija o Mary (te u manjoj mjeri i Elizabeth). Postmodernistička i metadramska strategija uloge-u-ulozi se u komadu *Mary Queen of Scots* također često primjenjuje – Mary od muškim pogledima seksualizirane škotske kraljice postaje smjerna engleska služavka Marian, pa potom provokativna uličarka Mairn, te zlostavljana djevojčica Marie, a Elizabeth od samocenzurirane vladarke raskalašna služavka Bessie, pa potom vulgarna uličarka Leezie te zlostavljateljica Betty u savremeno doba. Isto tako svi ostali muški likovi dobijaju svoje savremene verzije, a jedini lik koji ne klizi iz uloge u ulogu je Corbie. Prethodno sam pojasnila implikacije takvog postmodernističkog potiranja jasnih granica identiteta (i generalno i u Lochheadinoj drami), ali još jednom moram naglasiti simboličku fluktuaciju ovog dramskog znaka – ono što protagonistice nisu u mogućnosti da javno iskažu zbog svoje (geo)političko-historijske pozicije i uloge, njihove služavke a i obične djevojke s ulice itekako mogu i da iskažu i da prožive. S druge strane, transhistorijska povezivanja uloga-u-ulozi služe poentiranju o ustrajnom perpetuiranju rodno određenih i etno-klero određenih binarizama i njihovoj štetnosti u savremenom dobu. Nadalje, Lochhead takvom strategijom ne dozvoljava identifikaciju s bilo kojim od likova dok preispituje historiografiju, mitologiju, mizoginiju i stereotipizaciju vjerskih i etničkih zajednica u savremenoj Škotskoj, a to naglašavaju i transformacije kako Mary i Elizabeth tako i ostalih likova. Uz pomoć strategija distancirajućih uloga-u-ulozi, rekontekstualiziranih ceremonija-u-drami, referiranja na stvarna dešavanja i historijske ličnosti, naslovima prizora (koji se u izvedbama mogu iskoristiti kao sredstva uneobičavanja i/ili distanci-

ranja epskog teatra, odnosno Williamsovog selektivnog realizma), kao i metadramskim razbijanjem iluzionizma likom Corbie, uz već prethodno spomenutu rascjepkanu strukturu i postmodernističke hibridizacije, Lochhead kontinuirano podsjeća publiku na umjetničku, fiktivnu prirodu svog komada, čime se postiže i četvrta strategija (i suština) metadrame, njena autoreferencijalnost. Nadalje, drama-u-drami, koja je umetnutog tipa, također je višestruko kodirana budući da je istovremeno oblik referiranja na stvarna dešavanja, metadramska strategija drame-u-drami/mišolovke, a i postmodernistička zaigranost s formom i strukturom (i s intertekstualnošću): u petom prizoru drugog čina, simbolično i poetski naslovljenom “Mummers and Murderers”, grupa putujućih glumaca postavlja dvorsku masku/dramu “The Masque of Salome” koju potom koriste da ubiju Riccia po nalogu Darnleyja, te na koncu prizora i samoga Darnleyja, što je prethodno pojašnjeno. Kao što to ističu McDonald i Harvey (2011: 139), simptomatično je da je i u mišolovki kraljica Mary stavljena u ulogu monarha iako joj se ona isprva opire – čini se da je Mary osnažena tim duplim promicanjem u poziciju moći, međutim, s obzirom na to da su muški likovi ti koji joj “with a healthy dose of ill-disguised irony” (ibid.) grubo nameću ulogu kralja Heroda u mitu o Salomi, vladarka zapravo gubi moć. Stoga ova drama-u-drami ima za cilj da vizuelno prikaže “how performative representation constructs people and situations according to its own prerogatives” (ibid.). Citiranje i nadovezivanje na druga književna i neknjiževna djela su u ovom komadu, za razliku od *Blood and Ice*, rjeđe i manje očigledno korišteni – u četvrtom prizoru prvog čina Knox je prikazan kako uz travestiju Parade Oranskog reda deklamuje svoj ideološki i mizoginijom nabijen traktat “The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women”. Njegovo bombastično blebetanje je transsemiotički citat koji se rezimirajuće i s tendencijom ka likvidaciji nadovezuje na originalni (proto)tekst. U daljem toku prizora Knox pred kraljicom Mary referira na biblijsku priповijest o Jezebel, pa je i to vrsta transsemiotičkog citata s tendencijom ka likvidaciji. Tim prizorom Lochhead parodijski ne samo da potencira Knoxovu mizoginiju i etno-religijski šovinizam i sektaštvo, nego sugerira da je originalni traktat suštinski subjektivna interpretacija doktrine i biblijskog teksta i, kao takav, jedan oblik konstruktivizma, prepun pogreški. Također, u posljednjem prizoru koji svojim naslovom reduktivno prenosi izreku “*We’re a’ Jock Tamson’s bairns*”, što u



prenesenom značenju signira jednakost svih ljudi, odnosno “common humanity” (cf. DSL 2004), mala Betty i njeni “drugari” su prikazani kako pjevaju pjesmicu o obezglavljenoj kraljici Mary i odmah potom dječiju brojalicu o nepoznatoj djevi na brdu koja žudi za moći, slavom i finim mladićem. Lochhead se intersemiotički nadovezuje na proto-tekstove kombinirajući naizgled naivnost i banalnost dječijih brojlica i igara s mitom o škotskoj vladarici te patrijarhalnim mitom o žudnji žene za brakom koji dodatno parodično transformira budući da djeva ne traži zlato i srebro, dakle ekonomsku stabilnost, nego vlastitu moć i slavu, a to se sudara s uobičajenim heteroseksualnim i rodnim stereotipom o (samo)ostvarenju žene isključivo putem bračne zajednice. Nadalje, Lochhead se transsemiotički vizuelno nadovezuje na druga umjetnička djela – šesir i kišobran koje Knox nosi je istovremeno metateatralni anakronizam, ali i aluzija na nadrealizam Renea Magrittea koji je u svojim slikama ludički preispitivao odnos realnosti i hiperrealnosti, što se u Lochheadinoj drami koristi da bi se naglasila potreba preispitivanja historiografskih prikazivanja lika i djela kraljice Mary te njene mitologizacije. Isto tako, u prvom prizoru Corbie, u svom monologu, referira na “skating minister, or, ... parish priest, the dirty beast” (Lochhead 1989: 11), što je direktni transsemiotički rezimirajući citat jer aludira na sliku Henryja Raeburna “Reverend Robert Walker (1755–1808) Skating on Duddingston Loch”, koja je poznatija pod reduciranim naslovom “The Skating Minister.”<sup>240</sup> U šestom prizoru prvog čina koji u pozadini ima javnu procesiju kraljice Mary, didaskalija slikovito upućuje da “The whole set of Brueghel grotesques is cheering” (ibid.: 32) – opis pučkih podanika kraljice Mary nalik groteskama s Brueghelovih slika je također vid nepotpunog transsemiotičkog citata reduktivnog tipa.<sup>241</sup>

Posljednja drama odabrana za analizu postmodernističke citatnosti, intertekstualnosti i strategija metadrame u savremenoj britanskoj drami, djelo Christine Reid *Tea in a China Cup*, najmanje koristi citatnost – ona se najčešće otkriva u audio-vizuelnim elementima. Svaki put kada se radnja drame prebacuje u najrecentniji momenat u historiji Bethine porodice (a i Sjeverne Irske), čuje se muzika vezana

240 Prikaz slike, podaci o slici i o autoru se mogu naći na web-stranici *National Galleries of Scotland* (vidjeti National Galleries of Scotland n.d.).

241 O vizuelnim slikama i parodičnoj upotrebi scenskih slika, kostima glumaca i rekvizita u dramama *Blood and Ice* te *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* vidjeti kod McDonald (2006).



za Paradu Oranskog reda – taj intersemiotički nepotpuni citat se čvrsto vezuje za lik Sarah, Bethine majke, za koju uska porodična veza s Oranskim redom i Maršom/Paradom Oranskog reda simbolizira osjećaj pripadnosti, reda i stabilnosti, i neotuđiv je dio njenog ličnog identiteta a koji proističe iz kolektivnog identiteta. Time Reidova naglašava kontroverzno saučesništvo Sarah (i drugih žena u porodici) u perpetuiranju patrijarhalnog potčinjavanja te vjersih i nacionalnih obrazaca i podjela. U tom kontekstu treba tumačiti i Sarahin narativ o odvođenju bebe Beth na Paradu Oranskog reda, kao i činjenicu da joj rijetko zadovoljstvo u posljednjim danima života pričinjava odbrojavaње dana do Parade 1972., odnosno činjenica da njen lik umire uoči Dana Oranskog reda, 12. jula. Osim toga, ovaj intersemiotički citat se također vezuje za prizore u kojima su prikazani Sarahin brat te kasnije Sarahin sin kako odlaze na ratišta u Evropi – signalizirajući činjenicu da golobradi mladići nastavljaju perpetuirati mitske vjerske, nacionalne i političke veze između Britanije, Sjeverne Irske i protestantizma, odnosno višestoljetno podupiranje “Kralja i domovine”, kako to *pater familias* Sam veli, i vlastitim životima. Nadalje, direktni nepotpuni intersemiotički citat se otkriva i u dječijoj pjesmici koju Beth dva puta pjevuši – prvi put u prikazu dječijih igara nje i Therese, a drugi put na samom koncu drame, kada se Beth konačno oslobodila naslijeđa prošlosti i porodičnih (patrijarhalnih) narativa i sjećanja, što je obrađeno u prethodnom potpoglavlju. Transsemiotičke vakantne paracitate nalazimo u pismu brata Samuela sestri Sarah, kao i telegramima i čituljama koje Sarah i porodicu obavještavaju o ranjavanju i pogibiji Samuela – njihova jukstapozicija je iskorištena da bi se ironično naglasio sraz između ličnog/porodičnog gubitka i bespoštodnosti ratne i državne mašinerije, odnosno da bi se potcrtala uzaludnost takvih žrtava. Nepotpuni intersemiotički citat s tendencijom ka likvidaciji se pojavljuje u vidu aluzije na knjigu *The Invisible Man*, koju Theresa prvi put spominje kao povod za izbacivanje djevojke iz škole a kasnije kriomice poklanja Beth večer prije vjenčanja. Naslovi naučno-fantastičnog romana H. G. Wellsa objavljenog 1897., baš kao i društveno-angažiranog afroameričkog romana Ralpa Ellisona (*Invisible Man*) objavljenog 1952., u ovoj drami su upotrijebljeni da bi sugestivno implicirali “nevidljivost” žena u patrijarhalnim matricama porodičnih i društvenih odnosa te osjećaje usamljenosti i izoliranosti koje i Theresa i Beth osjećaju unutar svojih porodičnih okružja i zatvorenih etno-nacio-

nalnih i vjerskih sredina. Za razliku od direktnih citata, referiranja na stvarna dešavanja su obilato korištena za prosede drame, pa se tako u svojim dijaloškim jedinicama djed Sam i baka Annie referiraju na Prvi svjetski rat; Sarah, Annie, Sam i Maisie na Drugi svjetski rat; svi likovi u porodici, uključujući i Beth, na hladnoratovske podjele; Beth (i u ulozi naratorice i aktivnog lika) na početak rata u Sjevernoj Irskoj a svi skupa kontinuirano referiraju na vjerske i unutar-nacionalne podjele i sektaštvo u Sjevernoj Irskoj tokom dvadesetog stoljeća koji eskaliraju u otvoren sukob krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, o čemu će biti još govora u narednom potpoglavlju. Metadramske strategije uloge-u-ulozi, odnosno (višestrukih umetnutih) drama-u-drami se postižu kroz upotrebu lika Beth i kao naratorice/medijatorice porodičnih sjećanja i kao aktivne učesnice dešavanja više planova radnje, pri čemu se, zajedno s razbijanjem strukture, dislokacijama temporalno-spacialne dimenzije djela te poigravanjima s odnosom glumac-lik postiže i autoreferencijalnost, odnosno publika se kontinuirano podsjeća na fiktivnu prirodu ove drame. Ceremonija-u-drami se u djelu *Tea in a China Cup* razotkriva u različitim privatnim i javnim ritualima, kao npr. nekoliko puta spominjan Marš Oranskog reda, potom u ritualima vezanim za smrt koje Beth uči od svoje bake Annie i pratetke Maisie te dijelom ponavlja na koncu Sarahinog životnog puta, a najintrigantnija ceremonija-u-drami je ritual ispijanja čaja iz za to posebno namijenjenih (i dragocjenih) porculanskih servisa koji se vezuje isključivo za žene i njihov prostor koji, putem gestičkog elementa iz epskog teatra, postaje komentar involviranosti žena u društvenim dešavanjima i meganarativima. Naime, prema Luft (1999), obredi ispijanja čaja za žene Bethine porodice su istovremeno restorativne tj. utješne prirode kao i simboličnog, izvanprivatnog, karaktera:

Reid constructs tea as a gestus that enables us to enter the play's realm of signification and read the social and political commentary conducted there. By constructing the tea-drinking gatherings of the women as analogous to the formal, public, and masculine organization of the Orange Order, Reid suggests that the social, political, and religious agenda that drives the Orange Order is the same as that which drives the female order of the home. (Luft 1999: 216)

Stoga ta metadramska strategija dodatno angažira publiku u preispitivanju zadatosti historijskih i društvenih metanarativa a djelo *Tea in a China Cup* čini oblikom književno-umjetničkog preispitivanja historije i ideologije.

#### **POSTMODERNISTIČKA PROPITIVANJA I PREISPISIVANJA HISTORIJE U SAVREMENOJ DRAMI (ILI HISTORIOGRAFSKA METADRAMA?)**

Najglasnija zagovornica postmodernizma koja se suprotstavila protomarksizma i kroz svoje radove opetovano 'branila' postmodernizam od Jamesona, Linda Hutcheon, "glavni krivac" je za termin "historiografska metafikcija". Hutcheonova se u djelu *Poetika postmodernizma* u nekoliko navrata direktno dotiče Jamesonovih (i općenito neomarksističkih) stavova o komodifikaciji kulture, o nemogućnosti postmodernističke umjetnosti da potakne društveno-političke promjene, odnosno njegovih teorija o postmodernističkoj intertekstualnosti kao nesvrshodnoj igrariji tj. "neutralnoj i ispraznoj mimikriji" (cf. Jameson 1993: 321). Teoretičarka jasno ukazuje na činjenicu da umjetnost više ne može (niti želi) da zadrži svoj nekad privilegirani status, te da su u postmodernom dobu konzumenti umjetnosti ujedno i njeni ko-stvaraoci, odnosno da umjetnici sebe ne smatraju "izvan/iznad iskustva korisnika [...]";" (Hačion 1996: 61). Hutcheonova također potcrtava da postmodernističko poigravanje različitim kulturološkim formama i kanonskim tekstovima nije isprazno pastiširanje spomenika Kulture, tj. da postmodernističke prerade historijskih događaja, dokumenata i ličnosti nisu sentimentalno i nostalgičarsko okretanje prošlosti (cf. Hačion 1996: 61), dakle bijeg od sadašnjosti, nego kritičko i ironično ponovno čitanje umjetnosti iz prošlosti i same prošlosti. Njihova je svrha, kaže Hutcheonova, uspostaviti dijalog prošlosti i sadašnjosti koji se neumitno i bezglasno odvija na sociološkom nivou, te ukazati na nemogućnost neometanog pristupanja historiji, odnosno ukazati na neospornu činjenicu da se znanje o prošlosti stiže jedino kroz dokumente i spomenike Historije koji su neminovno obilježeni tada dominantnim diskursima, tj. historijskim, društvenim i ideološkim konstrukcijama i kontekstima unutar kojih su ti dokumenti i spomenici nastali i unutar kojih još postoje (cf. Hutcheon 1988: 24–25). Upravo zbog takvih stavova, postmodernistička čitanja i prerade tekstova prošlosti sugeriraju potrebu preispitivanja diskursa

ideologije i moći, te konstrukcija o marginaliziranim i ekscentričnim skupinama, pa duplo kodiranje, tj. dvostrukost ironije upotrijebljene u postmodernističkim parodičnim preradama kanonskih artefakata/tekstova ima itekakav politički potencijal,<sup>242</sup> dakle, postmodernizam (u teoriji i praksi) ne može se smatrati reakcionarnim (cf. Hutcheon 1988: 210–211). Hutcheonova postmodernizam smatra jednim sveobuhvatnim kulturološkim, samim tim i književnim tj. književno-teorijskim procesom koji nudi niz kontradikcija i pitanja, ali nikad konačne odgovore (Hutcheon 1988: 42) pa je i time politički potentan. Već je navedeno da Hutcheon parodiju smatra savršenom postmodernom formom koja u sebi sublimira proces preispitivanja i preispisivanja i historije budući da ta forma istovremeno pripaja, ali i kritički propituje ono što parodira, i pritom u prvi plan dovodi problematiku originalnosti umjetničkog/književnog djela, podriva ustaljene pojmove autorstva, originalnosti i autentičnosti (cf. Hutcheon 1988: 11), te pomaže u uspostavi dijaloga s prošlošću koji nije ni nostalgичan niti isključivo dekorativan (cf. Hutcheon 1988: 25). Naime, postmodernisti smatraju da se historijskim događajima i kolektivnoj i/ili individualnoj prošlosti može pristupiti jedino putem njenog tekstualnog oblića kao što su konkretni dokumenti, izjave svjedoka, dokazi, pa čak i institucije prošlosti, društvene strukture i prakse koje su također vidovi (sociološkog) teksta. Svaki tekst, svaki narativ, pa tako i historijski narativ je u većoj ili manjoj mjeri opterećen različitim tumačenjima i gledištima (historijskog) subjekta koji je svjesno ili nesvjesno indoktriniran tada dominantnim društvenohistorijskim svjetonazorima. Vremenska distanca i projicirani svjetonazor subjekta koji tumači neki historijski događaj ili kulturološki aspekt samim tim postaju prepreka objektivnom sagledavanju stvarne historije odnosno objekta kulture jer nameću (subjektivni, diskurzivni i ideološki) okvir<sup>243</sup> historijskim dešavanjima. Stoga postmodernisti insistiraju da su historijski narativi zapravo konstrukti koji se moraju iznova sagledati, a preispitivanje će se učiniti tako što će se svim tim 'tekstovima' prošlosti pristupiti kritički, koristeći njihove generičke konvencije koje će se potom podriti da bi se ukazalo na mjesta problematičnog i/ili neobjektivnog tumačenja. Budući da u datom procesu ironija i kritički otklon imaju odlučujuću ulogu, ne

242 Koncept duplog kodiranja je objašnjen u potpoglavlju na temu decentriranosti i hibridizacije postmodernističkih tekstova.

243 O "uokvirivanju" historije vidjeti više u Waugh (1984) i Nicol (2009).

može se govoriti o nostalgичnoj posjeti prošlosti, niti o „zakivanju teksta za prošlost njegovim pastiširanjem“ (cf. Hutcheon 1988: 11), jer se prošlost redefinira kroz sučeljenje sa sadašnjošću, a sadašnjost dovodi u sraz s prošlosti. Dakle, takva postmodernistička upotreba i pristup prošlosti ne predstavljaju niti bijeg od sadašnjosti niti idealizaciju prošlosti, a sklonost postmodernističkih tekstova da inter/metatekstualno prisvajaju veće ili manje segmente i formalne karakteristike kanonskih djela prošlosti, nije neozbiljna, nasumična igra, samoj sebi svrha. To dokazuje i činjenica da tekstovi, kao i historijske ličnosti i događaji, koji se parodiraju u postmodernističkoj (i/ili historiografskoj meta-) fikciji nisu odabrani proizvoljno pa tako, na primjer, društvene grupe koje su bile marginalizirane u prethodnim epohama, poput bivših kolonijalnih subjekata ili žena, parodiraju upravo one tekstove (ličnosti i događaje) koji su pomogli uspostavu dominacije okcidenta ili patrijarhalnog sistema vrijednosti tj. zagovarali datu specifičnu megararaciju.

Iako je Hutcheon osmislila kovanicu „historiografska metafikcija“ za one romane koji kroz svoj umjetnički prosede ujedno propituju i podrivaju vlastite konvencije, ali i historijske metanarative da bi razotkrili njihovu stvarnu prirodu konstrukta, prva koja je govorila o metafikciji bila je Patricia Waugh. U djelu *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* Waugh (1984: 28) započinje svoju diskusiju okvira/tragova citirajući OED definiciju ‘okvira’ koji su: “a ‘construction, constitution, building; established order, plan, system ... underlying support or essential substructure of anything’”. Ona dalje tvrdi da i modernizam i postmodernizam “begin with the view that both the historical world and works of art are organized and perceived through such structures or ‘frames’. Both recognize further that the distinction between ‘framed’ and ‘unframed’ cannot in the end be made” (Waugh 1984: 28). Ta izjava Waughove čini značajnu poveznicu između postmodernizma kao društveno-kulturološkog fenomena i postmodernizma u estetičkoj praksi. Kako to Nicol (2009) naglašava, mi sumnjamo da su naši životi “uokvireni” zbog toga što svijet doživljavamo posredno putem niza diskurzivnih i narativnih konstrukata (cf. Nicol 2009: 34). Nicol (slijedeći Waughovu) pojašnjava da je u fikciji okvir zapravo naracija u tekstu – onaj element koji se odvija na ekstrasrijektskom nivou. Narativno uokviravanje je način putem kojeg je fikcionalni svijet dostupan realnom svijetu i kao takav je jedna vrsta

portala, jedna vrsta ekrana kroz koji čitatelj može posmatrati i putem kojeg “ulazi” u fikcionalni svijet – odnosno u one elemente koje autor odredi – i putem kojeg doživljava ono što se tamo (u narativu) dešava (cf. Nicol 2009: 37). I Waughova i Nicol su naglasili da je čest efekt metafikcije da u prvi plan stavi i problematizira sam čin “uokviravanja” kako u fikciji tako i u realnom svijetu, i da se to može uraditi na različite načine kao npr. putem tzv. tendencije “frame-breaking”, što je, prema Nicolu (2009), tendencija u romanima kada se okviri kroz koje je fikcionalni svijet predstavljen čitatelju zapravo razotkrivaju/ogoljavaju ili ruše (37). Dokidanje okvira, dakle, podrazumijeva stavljanje u prvi plan one mašinerije koja perpetuira iluziju fikcije, a sam efekt je “ontološki”, jer ono, riječima Briana McHalea kojeg Nicol citira, “show[s] [w]at happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated” (McHale, 1987, 10)” (Nicol 2009: 37) pa tako postmodern(ističk)a književnost, kao teorija-u-praksi, prema Waughovoj, traži da demonstrira da je realnost kako je mi doživljavamo ipak uvijek predstavljena posredno kroz diskurzivne okvire (Nicol 2009: 38). Prema Nicolu, metafikcionalna uprizorenja sudara realnog i predstavljenog svijeta nas ohrabruju da sagledamo implikacije njihovih logičkih zaključaka: književnost je fikcionalna, ali jednako fikcionalna kao i realnost. Kada metafikcija ukine razliku između fikcije i realnog tako što dozvoli izvanjskom svijetu da procuri u svijet književnosti, ona mnogo suptilnije demonstrira da se i obratan proces dešava, da fikcionalni svijet probija u stvarni. Prema Nicolu, to bi se moglo smatrati nemogućim sve dok u obzir ne uzmemo efekte koje prikazivanje stvarnih historijskih likova ima u književnom djelu i to na način kako se često radi u postmodernističkim djelima (cf. Nicol 2009: 39).

#### **A GDJE JE U SVEMU TOME SAVREMENA BRITANSKA DRAMA? REVALORIZACIJA HISTORIJE U SAVREMENOJ BRITANSKOJ METADRAMI**

U britanskoj drami od sedamdesetih naovamo se parodiranje historijskih ličnosti i dešavanja te referiranje na književne prosedee kanonskih djela odnosno mitske i pseudohistorijske ličnosti, kao što je to urađeno u tekstovima Toma Stopparda *Travesties*, ali još i više u njegovom komadu *Arcadia*, te u djelima Liz Lochhead *Blood and Ice*

i *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, odnosno u drami Caryl Churchill *Top Girls* ili Christine Reid *Tea in a China Cup*, dešava upravo u maniru postmodernističke historiografske metadrame. Ludički rakurs Stoppardovih i Lochheadinih djela, te Churchillinog i Reidinog komada nije samo zabavno postmodernističko pastiširanje i referiranje na temeljna djela (književne, kulturne i političke) prošlosti Britanije nego su tekstovi ovo četvoro britanskih autora primjeri ironičnog čitanja književno-kulturoloških artefakata i društveno-političkih mitova kojima se propituju granice, konvencije i okviri ne samo dramskog teksta i njegove izvedbe, dakle književno-scenskog žanra, nego i waughnovski okviri putem kojih doživljavamo stvarnost i metanarative poput historije, politike i nauke. Stoga nije slučajno da se u drami *Travesties* te u komadu *Blood and Ice* unutar ubačene metadramske mišolovke prikazuje inscenacija Wildeovog dramskog djela koje je Britaniju povelo ka realizmu i buržoaskoj drami/književnosti, odnosno stvaranje arhetipskog primjerka britanskog gotskog romana kroz modeliranje *Frankensteina* autorice Mary Shelley, a ni činjenica da se radnja sva četiri navedena djela Stopparda i Lochhead te drama Churchill i Reid smještaju u periode koje su obilježili ključni momenti u razvoju savremenog (britanskog) društva: od prelomnog momenta u vladavinama kraljice Mary i kraljice Elizabete u *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, preko sraza racionalizma i romantizma te savremenog doba u drami *Arcadia*, do perioda zrelog romantizma u *Blood and Ice* sve do perioda Oktobarske revolucije i Velikog/Prvog svjetskog rata u *Travesties*, potom u periode Prvog, Drugog i Hladnog rata te etno-nacionalnog konflikta u Sjevernoj Irskoj (*The Troubles / Na Trioblóidí*) u *Tea in a China Cup*, odnosno perioda neoliberalizma i Thatcherizma u *Top Girls*. Veliki ratovi te lokalni i svjetski konflikti koji su ostavili vječiti trag u savremenim evropskim društvima su prikazani kako obilježavaju cijele društvene zajednice, porodice i pojedince isto onako kako su ih obilježile i formirale i ideologije humanizma, klerofašizma, nacionalizma, falo- i androcentrizma, materijalnog feminizma ili neoliberalizma. Istovremeno se u tim dramskim tekstovima u prvi plan dovodi pitanje konstrukcije subjekta i identiteta (što je izuzetno opipljivo prikazano u feminističkim tekstovima *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*, *Top Girls* i *Tea in a China Cup*, ali i u komadu *Arcadia*), kao i (su)odnos stvarnosti i našeg poimanja odnosno (sa)znanja o prošlosti da bi se pitanje validnosti



historije, (pseudo)nauke te patrijarhalnih i klero-etno-nacionalnih načela i matrica na postmodernistički način (iznutra i s ironijom) relativizirala, dekonstruirala i ostavila bez konačnog odgovora, otvorenim za daljnja razmatranja, tumačenja i “popravke”.

Upravo Patrice Pavice nizu odrednica postmodern(ističk)e drame koje su navedene u ranijem potpoglavlju pridodaje i relativistički duh koji se manifestira kroz “rejection of any centralizing and committed reading, the leveling of codes, the undoing of discursive hierarchies, the rejection of a separation between high culture and mass culture” (Pavice 1992: 14), a Kerstin Schmidt u cjelovitoj polemici sa svojim prethodnicima kaže da postmodern(ističk)u dramu karakteriziraju razni oblici hibridnosti, metafikcionalnost, autoreferencijalnost, sklonost dekonstruiranju dramskih i pozorišnih znakova, intertekstualnost, neodlučnost i korištenje ludističkog dijaloga, dehijerarhizacija teatarskih znakova i oblika, otvorenost forme i teatarskog prostora, intermedijalnost, interkulturalne teatarske prakse, te naglašavam upotreba pastiša, ironije, parodije i citatnosti u svrhu preispitivanja postojećih književnih i kulturoloških artefakata koji sadrže tragove prošlosti, sadašnjosti, ali i budućnosti. Dakle, drama *Top Girls* upravo kroz vlastito referiranje na historijske i pseudohistorijske ličnosti koje u sebi sadrže tragove prošlosti, sadašnjosti i budućnosti žena i koje su stavljene u istu ravan s fiktivnim likovima (dakle jednako su realne kao i fiktionalne *dramatis personae*), kroz ironično problematiziranje i sagledavanje učinaka fallo- i androcentrizma, ali i (materijalnog) feminizma, u dramski prosede pozicionira rodne odnose te prava i slobode oba spola, a da ne negira ili briše prošlost, što je upravo ono na čemu Hutcheonova insistira kada kaže da “the past as referent is not bracketed or effaced...: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning” (Hutcheon 2000: 24). Time ovo (postmodernističko) djelo, baš kao i sva postmodernistička književnost kako to Schmidtova smatra (cf. Schmidt 2005: 24), nije depolitizirano, nego je upravo u svom propitivanju granica i svojoj usmjerenosti ka margini vrlo politično budući da primorava kritičare a i širu publiku da s većom budnošću prate načine na koje umjetnici načinju pitanje roda (pa i klase i rase), što se očituje i kroz vrlo uobičajen tematski okvir. Prema Schmidtovoj, postmoderna drama često tematizira i problematizira fragmentaciju i transformaciju identiteta u savremenom svijetu koji se

više ne može zasnivati na ideji autonomnog, unificiranog i potpunog Subjekta budući da postmoderni pluralizam ukazuje na činjenicu da je i identitet samo konstrukt koji je, između ostalog, ideološki i kulturološki određen, a na to najdirektnije ukazuje tekst Christine Reid i Bethino priznanje da ne zna ko je i šta je jer joj je um “prepun tuđih sjećanja” (cf. Reid 1997: 61). Stoga je s datom temom o konstrukciji identiteta usko povezan i motiv nestabilnosti jezičkog medija i verbalne komunikacije jer je sve, pa i samo značenje jezičkih znakova, fluidno. Sve navedene drame daju primjere fragmentiranih dijaloga, dijaloga koji teku paralelno, naglašavajući idejnu potku, međusobno se kontrastirajući i sudarajući ili nadglasavajući jedni druge (poput dijaloga u fantazmogoriji Marlene u *Top Girls* – očito je da pet uzvanica baš i ne slušaju jedna drugu, čak i kada pripovijedaju o sličnim, bolnim, iskustvima rodno određenog tlačenja). Ove teme, baš kao i sklonost formalnom eksperimentiranju, dovele su do toga da se u postmodernom (historiografskom meta)teatru koriste i drugi mediji da bi se što bolje dočarala prostorna i vremenska reorijentacija: da bi se plastičnije predstavila simultanost tj. vremenska (ne)usklađenost istosti ljudskih iskustava – jer kako to Wandor (2002: 176) u naslovu svog sagledavanja položaja autorica u savremenom teatru kaže: “Feminism and Theatre Now: Continuities and Discontinuities ... plus ça change ...” – scenski se prostor vrlo često fragmentira, a vremenski kontinuitet i linearna progresija radnje dekonstruiraju (cf. Schmidt, 2005: 69–77), čime se ujedno postiže i preispitivanje činova uokviravanja stvarnog života. To najbolje vidimo u načinima kako *Arcadia*, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* te *Tea in a China Cup* prilikom dramske “posjete” bitnim dešavanjima u daljoj i novijoj historiji Velike Britanije fragmentiraju scenski prostor, dekonstruiraju protok i kontinuitet vremena, mahom jukstapozicijom ličnih, intimnih dešavanja u životima protagonista iz sadašnjeg i prošlog vremena a koji su uglavnom u srazu s javnim i kolektivnim diskursima, da bi preispitale metanarative o autentičnom autorstvu i stvaranju naučnih teorema, tačnosti akademskih i književnih biografskih narativa (*Arcadia*, *Blood and Ice*), patriotskih i historiografskih (patrijarhalnih) osvrtu i velikih priča o ženskim monarsima prošlosti (*Mary Queen of Scots*) ili mitskih i stereotipnih vjerovanja o etničkom i rodnom drugom te na historijatu jedne fikcionalne porodice (*Tea in a China Cup*) dekonstruirale zvanične verzije historijskih realija.

U tom preispitivanju prirode historije, identiteta, realnosti, objekata, ali i institucija Kulture često se pribjegava trećem obliku manifestacije hibridnosti, tj. dokidanju granica između stvarnog i fikcionalnog koje je, kako je više puta navedeno, i praktična manifestacija postmodernističke Baudrillardove ideje o decentriranju te nestanku/gubitku realnog (hiperrealnost i društvo slike). U feminističkom teatru i drami, koji su tema narednog poglavlja ove knjige, prilikom hibridizacije realno/fikcionalno te strukturalnog i tematskog decentriranja metanarativa se posebno ističe povezivanje historiografije, s jedne strane, tzv. muškog pogleda na ženski subjekt, s druge, i feminističke ideologije i aktivizma, s treće. Bez obzira na to što *Mary Queen of Scots*, *Tea in a China Cup* i *Top Girls* mahom ulaze u različite historijske periode, u prvi plan dovode raznovrsne historijske i/ili fikcionalne ličnosti, te preispituju specifične oblike stereotipizacije i raznorodne ideološke narative i prakse (od ranog humanizma i etnonacionalizma, preko vjerske i etničke stereotipizacije, sve do neoliberalnog materijalizma i klasnog podjarmljivanja) na kolektivnom i/ili individualnom subjektu, sve one u svojoj potki imaju i ukazivanje na potrebu preispitivanja načina prikazivanja žena kroz historiju i vrijeme. Drama Liz Lochhead je u tom pogledu najočitija budući da uporedo prikazuje javno i privatno, odnosno političko i lično koje se na različite načine sudara koliko u izvanjskim diskursima toliko i u unutarnjim svjetovima velikih vladarki na Britanskom otočju u periodu zrele renesanse, a koje su u historiografijama i kulturološkim artefaktima toga doba prikazivane ili izuzetno senzualizirano i erotizirano ili izuzetno maskulizirano i zapretno. Pravo Mary Stuart i Elizabeth Tudor na porodični i intimni život, pravo tih žena u navodnim pozicijama moći da slobodno biraju supružnike je oduzeto upravo zbog geopolitičkih posljedica koje su njihove intimne odluke, smatralo se, mogle imati po dobrobit nacije i kraljevina. Lochhead time problematizira i višestoljetno nametanje obrazaca ponašanja te kontroliranje žena iz čisto patrijarhalnih izvora moći. *Tea in a China Cup* i *Top Girls*, s druge strane, mnogo očitije sagledavaju i vlastito saučešće žena u perpetuiranju patrijarhalnih matrica. Dok *Top Girls* u direktni sraz dovodi različite vidove patrijarhalnog tlačenja i podjarmljivanja žena s ekstremnim oblikom (materijalnog) feminizma koji preuzima i oponaša elemente patrijarhalnih matrica i androcentričnih društvenih i ličnih paterna i stoga je po (kolektivni i/ili individualni) ženski društveni i politički subjekt jednako štetan

kao i falo- i androcentrizam, klasno ugnjetavanje, odnosno (politički i ekonomski) neoliberalizam, *Tea in a China Cup* zadire u pitanje sup-tilnije, porodične (samo)indoktrinacije žena patrijarhalnim društvenim modelima. Porodični narativi koje Beth pripovijeda, ceremonije ispijanja čaja koje istovremeno okupljaju žene i pružaju im utjehu u njihovoj privatnoj sferi dok one komentiraju i daju obol društvenom i javnom životu svoje sjeverno-irske protestantske zajednice, Sarahino bespogovorno preuzimanje društveno-zadatih modela rodno-omeđenog i kontroliranog ponašanja od majke Annie, tetke Maisie pa i brata Samuela, te njeno daljnje podučavanje/indoktriniranje Beth istim rodnostereotipnim modelima su samo neki od primjera kojima Christina Reid preispituje aktivnu (svjesnu i latentnu) ulogu žena u održavanju kontinuiteta stereotipnih patrijarhalnih obrazaca, iako se, za razliku od Churchill i Lochhead, Reid za života distancirala od feminizma. No, o feminizmu u dramskoj književnosti i feminističkom (britanskom) teatru se može čitati više na stranicama koje slijede.



## FEMINISTIČKA DRAMA U VELIKOJ BRITANIJ

U prethodnim poglavljima, posebno u poglavlju na temu društvenohistorijskog konteksta i dešavanja koja su oblikovala dramu u Velikoj Britaniji u tri dekade u fokusu ove knjige, već je istaknuto da je u osamdesetima došlo do evidentne promjene u poimanju društvene uloge žena, što je bila posljedica dviju zasebnih, ali istovremeno i isprepletenih društvenih pojava s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih. S jedne strane, upravo u datom periodu raste broj žena koje učestvuju na tržištu rada (i to prvenstveno u uslužnim djelatnostima), a s druge strane, samim koncem šezdesetih i tokom sedamdesetih (anglofone) zapadne zemlje je obilježio feministički pokret (ili bolje rečeno pokreti) kao dio širih društveno-političkih aktivnosti na planu borbe za opća ljudska prava i slobode. U Britaniji tog doba se ističu sve učestaliji zahtjevi za “oslobađanje” žena i veću stopu liberalizacije u pogledu ženskih prava i sloboda, što se manifestiralo i porastom broja feminističkih pokreta i njihovom (prvenstveno društveno-političkom) borbom protiv duboko usađenih pretpostavki o superiornosti muškog spola u sferi zaposlenja/rada, obrazovanja i obrazaca porodičnog života te uplivom feminističkih i rodnih teorija i analiza na intelektualni život, bez obzira kojom sferom i podoblasti su se njihove rasprave i kritike bavile. Općepoznata je činjenica da je feminizam kao teoretsko-kritičkokulturološki pravac rezultirao iz političkog aktivizma i pokušaja feministica (bez obzira na to da li se radilo o sociologinjama, edukatoricama na svim nivoima obrazovanja, književnim kritičarkama i teoretičarkama, spisateljicama ili kulturološkim radnicama) da podignu svijest i skrenu pažnju na odsustvo i ustrajnu višestoljetnu sistemsku marginalizaciju ženskog subjekta u svim područjima ljudskog života i djelovanja a potom i da se u prvi plan (javnih) rasprava i

diskursa stave praktična i stvarna iskustva žena. Vremenom se njihovo polje djelovanja i tematika proširuju na pitanja maskulinog (rodno zasnovanog i spolnog) nasilja, ženske seksualnosti i reproduktivnih prava te tumačenja kako i zašto je došlo do marginalizacije i opresije žena i s tim povezanog pitanja politike i pozicija (tj. teorije) moći budući da su, kako su to Franklin, Lury i Stacey u članku iz 1991. (*Feminism and Cultural Studies: pasts, presents, futures*) utvrdile, “feminists [are] convinced that the ‘personal was political’” (172). Ovdje se neće nadugo i naširoko tumačiti ni politički ni opći književno-kulturološko-kritičkoteoretski pravci feminizma<sup>244</sup>, ali se želi skrenuti pažnju na činjenicu da feminizam nije homogen niti unitaran nego dosta disparatan i raznorodan i da se danas najčešće govori o tri glavna strujanja unutar (drugog vala) feminizma tj. feminističkih teorija, dakle o liberalnom (buržoaskom) feminizmu, radikalnom feminizmu te materijalističkom (socijalističkom) feminizmu, iako postoje i anarhofeminizam, separatistički feminizam, individualistički feminizam, višerasni, *Xicanism* (Chicana feminizam), transfeminizam te *womanism* (odnosno crni feminizam) koji kroz svoja postojanja, nazive i djelovanja otkrivaju prijepore i kontroverze unutar samog feminističkog pokreta i teorija. Osim toga, mora se istaći i multidisciplinarnost feminističkih teorija i praksi budući da se feminizam, i u svom određenju kao politički aktivizam i kao niz teorija/diskursa koji u prvi plan pozicioniraju ženska iskustva tj. ženski društveno-politički i književno-kulturološki subjekt da bi se opirale projektu humanizma i njemu svojstvenom univerzalističkom metanarativu o homogenosti ljudskog subjekta zasnovanog na iskustvima bijelog zapadnjačkog bogatog heteroseksualnog muškog subjekta, oslanja na saznanja iz mnogih polja socioloških, političkih i inih teorija te naučnih disciplina i oblasti poput marksizma, psihoana-

244 Čitatelji se o feminizmu i njegovoj primjeni u književno-kulturološkim tekstovima te kritici mogu više upoznati kroz hrestomatiju *Contemporary Feminist Theories* urednica Jackson i Jones ili kroz knjigu Sanje Šošćarić *Žensko raščitanje dominantne kulture: Sylvia Plath, Kathy Acker, Octavia E. Butler* (2021) ili u bilo kojoj knjizi i tekstovima iz bibliografije ove monografije koje usporedno sagledavaju feminizam i teatar tj. feminizam u teatru (cf. Aston 1995; Case 1988; Aston 1999; Aston i Reneilt 2000; Wandor 2000; Wandor 2002; Aston 2005; Aston i Case 2007; Solga 2016). Također korisno štivo mogu biti i radovi iz Zbornika s Četvrtre CELLTTS konferencije *Re-Examining Gender Concepts and Identities in Discourse(s) and Practice(s) Across Periods and Disciplines* (cf. Čirić-Fazlija i Đuliman 2022), te radovi u Zborniku *Žene i politika: feminizmi na istočni način* (cf. Knežević et al. 2000).



lize, postkolonijalnih studija, književnosti, rodni studija, poststrukturalizma i slično, na koje i sam zauzvrat utiče.

Da se vratimo temi teatra odnosno temi feminizma u teatru i drami. Prethodna razmatranja trendova u britanskoj drami i teatru u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, pogotovo u periodu od sedamdesetih do novog milenija, ukazala su da je (baš kao i američki teatar) i britanski do tada bio dominantno svijet (bijelih) muškaraca: dramatičari, redatelji, producenti, umjetnički direktori i muškarci zaposleni u mnogim drugim profesijama u teatru (osim možda glumačke profesije, no i u toj sferi višestoljetna praksa pokazuje naglašeni androcentrizam i očiti i latentni rodni i spolni šovinizam) uređivali su teatarske programe i samim tim određivali kulturnu politiku i praksu zemlje, a autorice poput Pam Gems i Caryl Churchill ili redateljice kao što su Joan Littlewood, Clare Venables i Buzz Goodbody ili scenografistice, kao npr. Sally Jacobs, morale su se zadovoljiti radom u i sa regionalnim ili alternativnim, nezavisnim (i često slabo finansiranim) teatarskim kućama i trupama; odnosno morale su čekati sedamdesete i čak osamdesete godine dvadesetog stoljeća da bi “ponešto oslabile dominaciju muškaraca u teatru”, kako kaže Trussler (1994: 356). Također je neophodno podsjetiti da je ponajprije porast feminističke svijesti, koja je dijelom bila proizvod šezdesetosmaškog duha a dijelom reakcija na retrogradne (androcentrične) aspekte tog istog duha i kulture, ponukala dramatičarke kao što je Caryl Churchill da sve osebujnije i glasnije počnu preispitivati “tradicionalnu patrijarhalnu kulturu” i da, što u društveno-političkoj, što u teatarskoj praksi, počnu kritički sagledavati “patrijarhalni kanon i hegemoniju muških umjetnika” (Fortier 2000: 108–109). Upravo se, podsjećam, polovinom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća različiti pokreti za ljudska prava (feministički, LGBTQ+ i/ili etnički pokreti) okreću teatru kao sredstvu njihovih pojedinačnih (društvenopolitičkih) borbi, jer su teatar i izvedbu doživljavali bitnom arenom i djelotvornim sredstvom za propitivanje i opovrgavanje duboko ukorijenjenih i stoljećima nametanih očekivanja i stereotipa dominante kulture koja je bila bijela, evropocentrična, muška i heteroseksualna. Nisu bila rijetka ni djelovanja TIE pokreta (teatra u edukaciji) putem kojeg su mnoge uspješne redateljice i dramatičarke i započele svoje raskošne karijere, uporno naglašavajući raskorak rodni uloga u stvarnom životu i njihovih (nerealnih) projekcija koje su

nametala i (suptilno) kodirala klasična i/ili kanonska djela književnosti<sup>245</sup> ili dovodeći u prvi plan svojih prosedea do tada tabuizirana pitanja poput adolescentne seksualnosti (kao u predstavi *My Mother Says I Never Should* iz 1974.). Isto tako su upravo u periodu sedamdesetih, a potaknuti društveno-političkim aktivizmom, ali i ideologijom i teorijama feminizma, formirani razni ženski i feministički ansambli, poput *Women's Theatre Group*, *Monstrous Regiment*, *Hormone Imbalance*, *Mrs Worthington's Daughters*, ili *Cunning Stunts*<sup>246</sup>, koji su učinili ogroman pomak kada je u pitanju slom muške hegemonije u britanskom teatru i drami osamdesetih i devedesetih jer su u praksi dokazali da se, riječima Marka Fortiera, “without a large number of prominent women artists or predominantly female audiences, patriarchal culture is seen as the exchange of cultural material – often involving representations of women – within an exclusively male social economy” (2000: 109–110). Onda kada su žene priskrbile poziciju autoriteta i/ili veće moći u teatru (bez obzira na društveno-historijske okolnosti), jasno su iskazale interes za novo (tzv. žensko) pismo u drami i omogućile (mladim i do tada neprepoznatim) dramatičarkama da se jednako uspješno kao i muški autori bave teatarskim izričajima – njihovi su tekstovi češće inscenirani i nisu morale da pristaju na tvrdokorne i uglavnom mizogine stavove o ženama u javnom prostoru (o čemu se može saznati više u tekstu Elaine Aston [2005: 25–27]<sup>247</sup>).

## FEMINISTIČKA DRAMA I TEATAR – TEORIJSKI OKVIR

U drugom izdanju svog dosta korisnog pregleda presjecišta teorije i teatra naslovljenog *Theory/Theatre: An Introduction* (1997<sup>1</sup>; 2000<sup>2</sup>) Mark Fortier upućuje na niz knjiga objavljenih pred sami kraj osamdesetih i u devedesetim godinama dvadesetog stoljeća koje, kako on to kaže, sistematično i iscrpno primjenjuju feminističke teorije na teatarske studije (107): od knjiga američkih teoretičarki, kritičarki i teatarskih djelatnica Sue-Ellen Case (*Feminism and Theatre* 1988), Jill Dolan (*The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation*

245 Ranije je spomenuta izvedba *Sweetie Pie* koja se fokusirala upravo na raskorak između realija i hegemonijskih reprezentacija rodnihi uloga.

246 O ovim trupama se više može saznati u prethodnim poglavljima knjige i popratnoj literaturi na koju ona upućuju.

247 O većem uplivu drama spisateljica i BIPOC tj. BAME drame u recentnim anglofonim teatrima se može vidjeti u Čirić-Fazlija (2024b).

1988) i Gayle Austin (*Feminist Theories for Dramatic Criticism* 1990) do knjige Elaine Aston *Introduction to Feminism and Theatre* (1995<sup>1</sup>, 2005-ebook) koja o historijatu i teoriji feminističke drame i teatra govori iz pozicije dramskih i teatarskih studija u Velikoj Britaniji. Sva ta djela, a pogotovo navedena i kasnija kritičko-analitička i urednička djela teoretičarki SueEllen Case i Elaine Aston, poput Caseine *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (1990) ili *The Domain-Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture* (1996) odnosno Astoninih *Feminist Theatre Practice: A handbook* (1999), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (2000, sa Jannelle Reinelt), *Feminist futures?: theatre, performance, theory* (2006, sa Geraldine Harris) te njihovog zajedničkog uredničkog poduhvata *Staging International Feminisms* (2007) pozicioniraju dramu unutar i naspram feminističkih teorija, dakle govore o drami i teatru u feminizmu i feminističkoj drami i teatru te “iznova” čitaju i tradicionalna kanonska i ona zanemarena, starija i nova, savremena dramska djela, te tumače historijat teatra i izvedbenih praksi/tradicija kroz feminističku perspektivu. Te kritičarke za cilj prvenstveno postavljaju “unravelling and overthrow[ing] ... patriarchy” (Fortier 2000: 107) u dramskoj književnosti i teatarskoj/izvedbenoj umjetnosti, ne samo kroz kritiku maskulinih/androcentričnih kulturnih praksi nego i kroz poticanje i njegovanje ženske kulture, kao na primjer putem “fostering of new work by women, feminist work which would represent women otherwise than patriarchy has heretofore allowed” (Fortier 2000: 114), pa se uz sagledavanja pozicije i prikazivanja žena (i kao izostavljenih/zanemarenih/nepostojećih članica teatarske publike i glumačkih ansambala ili prikazanih dramskih, mahom tipskih likova žena, odnosno autorica uglavnom zanemarenih i često neizvođenih komada) u antičkom grčkom, rimskom, srednjovjekovnom religijskom i elizabetanskom pučkom te recentnijim nezavisnim ili etabliranim i nacionalnim (anglofonim) teatrima i drami čitaju i analiziraju djela Aphre Behn (1640.–1689.), Elizabeth Baker (1876.–1962.), Elizabeth Robins (1862.–1952.), Cicely Hamilton (1872.–1952.), Githe Sowerby (1876.–1970.), Susan Glaspell (1876.–1948.), Alice Childress (1916.–1994.), Adrienne Kennedy (1931.–), Ntozake Shange (1948.–2018.), Pam Gems (1925.–2011.), Caryl Churchill (1938.–), Liz Lochhead (1947.–), Suzan-Lori Parks (1963.–), Anne Devlin (1951.–), Timberlake Wertenbaker (1951.–), Deborah Warner (1959.–), da nabrojimo

samo neke britanske i američke spisateljice čija su djela dobila prostor u gore navedenim Caseinim i Astoninim tekstovima. Zašto je to bitno? I Sue-Ellen Case (1988) i Elaine Aston (1995), kao i Michelene Wandor (2000) insistiraju da je u teatru u Britaniji (i svijetu) tek polovinom sedamdesetih počela izmjena paradigme, ali da na kraju milenija “[m]ale dominance, in terms of both actual jobs, and the critical and imaginative perspective of theatre, still prevails.” (Wandor 2000: 54). Štoviše, potkraj osamdesetih kada je Case objavila svoju iscrpnu monografiju o feminističkom teatru, dakle nepunu deceniju i pol nakon prodornije društveno–političke borbe feministica za jednakopravnost, autorica je mogla utvrditi jedino sljedeće:

*... Very little work has been published that relates these theories to a feminist perspective on the theatre. I have borrowed from works on film and on the novel to begin an application of these theories to theatre practice. ... most of the work on feminism and theatre is published scattered about a variety of journals and unpublished sources, relating to a variety of disciplines, ...* (Case 1988: 3; naglašavanje IČF)

Niti polovinom devedesetih, kada je Astonina prva knjiga na temu feminizma i drame tj. teatra ugledala svjetlost dana, bez obzira na “eksploziju teorije” osamdesetih (Aston 1995: 4), teatarske feminističke studije u/o Britaniji nisu bile samostalna i općeprihvaćena kategorija jer su, s jedne strane, one tad bile “still in the process of defining” (Aston 1995: 1), a s druge strane opća kompleksnost discipline je uticala da se relativno kasno izdvoje iz šireg polja (anglofonih) studija književnosti unutar kojih je “[t]heatre, studied as dramatic literature in English departments, had been divorced from the context of its production” (Aston 1995: 25).

Upravo su nešto slično istakli i Bigsby (2000), Schmidt (2005), Saddik (2005) i ostali teoretičari koje sam spominjala u kontekstu marginalizacije (postmodernističke) drame i teatra u akademskom, kritičkom i javnokulturološkom diskursu. Bigsby (2000) je izričit i tvrdi da

*... though the intervention of the actor complicates the act of reception, the process remains the same in that every ‘reading’, ‘contemplation’, or ‘enjoyment’ of a work of art represents a*

tacit form of 'performance': and every performance a reading. That reader may, of course be in the theatre. He or she may be on their own, confronted with the printed word. ... But of course the theatre's attraction lies in its power to transcend the written word. That is the key. It is physical, three-dimensional, immediate, and perhaps that very fact itself intimidated the critic. It should instead have challenged him [sic]." (2)

Isto tako, sagledavajući trendove u britanskoj drami i teatru dvadeset godina nakon drugog vala feminizma tj. do početka novog milenija, Wandor je mogla samo utvrditi sljedeće:

The status quo is that we have an unfortunate continuity in the relatively low percentage of women playwrights, despite the influences of feminism. Waving a few old and new names in the air does not affect that. Sometimes, indeed, a small number of token women playwrights are used to try to silence the complaints and the debate, by implying that a woman can be as good as a man (the Thatcher syndrome), and thus denying that there may be deeper issues at stake. (2002: 190)

Feministička drama i teatar kao polja koja kombiniraju naučna, općekulturološka, pa i političko-aktivistička djelovanja dodatno kompliciraju situaciju jer pokušavaju da pomire i u sebi sublimiraju ionako izuzetno heterogene i same po sebi složene sisteme. Stoga je svako izučavanje teatra i drame u presjecištu s feminističkim teorijama i praksama nadasve mukotrpna, izazovna, multidisciplinarna i nedovršena, ali i izuzetno bitna djelatnost, jer ilustrira načine na koje feministički(a) kritičar(ka)/teoretičar(ka) može "extend the limits of theatre history by simply considering the experiences of women as definitive ... so that feminists can claim a heritage" (Case 1988: 2).

Shodno svemu navedenom, proučavanja i prakse u sklopu feminističkog teatra i drame od osamdesetih idu u nekoliko glavnih pravaca. Jedan od prvih pravaca je onaj koji pokušava ukazati na sistematsko višestoljetno ušutkivanje žena u javnom (teatarskom i dramskom) prostoru kroz baštinjenje djela dominantne (androcentrične)

književnosti i kulture. Taj se pravac fokusira na historijsko-kritičke analize drame i teatra i karakterizira ga opoziciono čitanje klasičnih i/ili kanonskih djela dramske književnosti, čitanje koje, riječima Lešića (2003), “odbacuje i raskrinkava ‘uvjete čitanja’ koje jedan tekst nameće svom čitaocu” (53). Inspiriran je idejama Kate Millett i njenim tekstom *Sexual Politics* (1970) koji je ukazao na rodno zasnovanu pristra(s)nost djela kulture i time naglasio da “art is not distinct from politics” (Case 1988: 5–6), kao i mnogim suštinski poststrukturalističkim i postmodernističkim teorijama o decentriranom univerzumu i opasnostima humanističkih metanarativa koji privilegiraju autoritet stabilnog centra a čiji su legitimitet (ali i objektivnost i inkluzivnost) suštinski upitni.

Drugi pravac feminističke dramske i teatarske teorije i prakse je uskopovezan sa i samo dijelom rezultat ovog prvog pravca. On se bavi privilegiranjem rodnog Drugog i potlačenog tako što sagledava marginaliziranu žensku dramsku književnost, izvedbe i same umjetnice te njihova djelovanja kroz dijahronijski i sinhronijski pristup a zbog shvatanja da su višemilenijske kulturološke izvedbene/teatarske prakse odgovorne za potpuno odsustvo žena ili stereotipno i/ili fetišizirano predstavljanje ženskog (dramskog) subjekta “sometimes as a strictly masculinist fantasy with no relation to real women, sometimes as the appropriation of women and women’s bodies to masculine perspectives” (Case 1998: 110). Taj pravac je izuzetnu korist imao od filmske teoretičarke Laure Mulvey i njenog koncepta (iz 1977.) “male gaze” koji “oppresses, silences and distorts female realities” (prema Case 1988: 111). Iz tog proizilazi i jedan od zadataka feminističkih teatarskih studija a to je da podriju te i takve tradicionalne / patrijarhalne / androcentrične / maskuline sisteme i moduse predstavljanja žena u teatru i drami ponovnim otkrivanjem i ‘oporavkom’ autorskih djela dramatičarki koja su zaboravljena ili zane-marena, dakle dekonstruiranjem ranijeg/tradicionalnog te stvaranjem novog/ženskog i/ili feminističkog kanona.

Treći pravac feminističkih teatarskih studija ide ka uspostavljanju potpuno nove poetike i nove estetičke tradicije u drami i teatru kojima će se na razne načine dekonstruirati patrijarhalna dominacija te zagovarati primarnost ženske pozicije i ženskog (stvarnog) iskustva, pa će ta tradicija “work in some way to present positive images of women, or to improve the status of women in the theatre” (Goodman

1993b:68, prema Aston 1995: 70). Takva tradicija je isprva zahtijevala rad ženskih kolektiva i mahom potpuno ženskih ansambala, što se može vidjeti i na primjeru saradnje *Monstrous Regiment* i dramatičarke Caryl Churchill, jer se, prema Wandor (2000), isprva počelo smatrati da je individualni fikcionalni glas reakcionaran (59–62), baš kao i upotreba tradicionalnih i zatvorenih formi te rigidnih struktura buržoaskog/realističnog teatra i drame (cf. Wandor 2002). Međutim, Wandor problematizira takve stavove te također jasno ističe da je takav pristup prouzrokovao i dosta sporo uključivanje spisateljica u dramski i teatarski rad iz niza razloga, o kojima se više može saznati u Wandor (2000) i Wandor (2002).

Postavlja se pitanje šta je to feministička drama i da li je danas, pedeset godina nakon pojave drugog vala feminizma, ona i dalje potrebna. Moramo se složiti s Wandor (2000) koja smatra da su:

The ideas are still current, even though they have been subject to developments and modifications. There is another reason why it is important to use critical formulations which refer to feminism: in order to understand why – politically as well as aesthetically – the work of some women playwrights is taken up, patronised, and therefore influences which women playwrights become established as part of the cultural landscape. We need critical tools with which to understand the way gender, i.e. the distribution and relationships of male/female characters in a play, determines plot, structure, language, and the form of a piece. (62–63)

Na sličnom fonu je i Jill Dolan koja u predgovoru drugog izdanja svoje knjige *The Feminist Spectator as Critic* (2012) kaže sljedeće:

Women's gains and losses in theatre and performance, in particular, are more complicated and perhaps, on the aggregate, less positive. And all these culture changes since I was thinking through what it meant to be a feminist theatre critic in the mid-1980s have occurred within a historical moment that's oscillated wildly across the political spectrum, from a more progressive position at one end to a much more dangerously conservative place on the other. (xiii)



Upravo navedeno društveno-političko osciliranje koje je od izuzetno progresivnog društva napravilo zaokret ka konzervativnim nastojanjima da se ženski (društveno-politički) subjekt vrati u okrilje patrijarhata a njeno tijelo “pokori” retrogradnim modelima ponašanja i kontrole (između ostalog, apelirajući i na pojam ženstvenog i ženama “prirodnog” ponašanja), što je jako osjetno i u dvadeset i prvom stoljeću, naglašava važnost kontinuiranog zagovaranja ravnopravnosti i jednakopravnosti žena u širem društveno-političkom miljeu kao i u književnosti i kulturi te važnost opstojnosti i djelatnosti feminističke drame i teatra.

Wandor (2000) ukazuje na čestu zabludu i ističe da samo zato što neka drama za svog glavnog lika ima ženski subjekt (dakle, protagonisticu ili heroinu) to ne znači da je taj komad suštinski kodiran na feminističkim principima ili stavovima koji u prvi plan stavljaju ženu: “she may be partially – or wholly – a cipher for the concerns of men, able to symbolise other meanings more poignantly precisely because she is relatively marginal – an ‘outsider’ – to the action” (Wandor, 2000: 64), premda će u konačnici rad dramatičarki, bez obzira na to da li se samoodređuju (odnosno nastupaju) kao feministice ili ne, biti amalgam svjesnih ili nesvjesnih impulsa/poriva te ideologija, uključujući i teoriju feminizma – što se jasno moglo vidjeti na primjeru dramskog djela Christine Reid koja je za života odbijala da je se svrsta među feministice, iako je veći broj njenih drama usmjeren na prikazivanje ženskog (društveno-političkog) subjekta i iskustva žena. Ipak, i Aston i Wandor ističu da se prilikom određivanja da li se (ili ne) neki tekst i/ili izvedba može podvesti pod feminističku dramu mora analizirati “nature of feminist dynamic” (Wandor, prema Aston 1995: 61), odnosno: “it is important to analyse this [dominant structural drive], rather than allow surface symptoms, such as a central female character, or an all-female cast, to appear to answer the need for redressing both gender-imbalance and gendered perspective.” (Wandor 2000: 65).

Kada je 1979. pokušala definirati i kritički analizirati (pro-) feminističku dramu, Janet Brown je identificirala četiri stilska sredstva kojima ta(kva) drama osporava dominantne (patrijarhalne/androcentrične/maskulinističke/retrogradne) načine prikazivanja žena, a to su:

1 the sex-role reversal device;

2 the presentation of historical figures as role models;

3 satire of traditional sex roles;

4 the direct portrayal of women in oppressive situations.

(Brown 1979: 88; prema Aston 1995: 56)

Komentirajući navedena sredstva na koja je Brown ukazala, Aston dodatno pojašnjava da prvo i treće sredstvo koriste konvencije rodnog stereotipiziranja da bi ga potom osporile i potkopale, da drugo za cilj ima korištenje historijskih figura u svrhu stvaranja pozitivne slike/predodžbi o ženama, te da se četvrtim sredstvom namjeravaju prikazati slike tlačenja žena da bi ih se kritički razmotrilo (i, moglo bi se dodati, razotkrile opresivne društvene sile i štetni obrasci ponašanja).

Jedna od značajnih polemika koja se vodi(la) u feminističkim teatarskim i dramskim studijama je i pitanje dramske forme tj. strukture koju feministička drama/teatar treba da koristi da bi se razračunali s patrijarhatom i dominantnim androcentričnim matricama u javnom prostoru (kakav je i teatar). Već je navedeno da se isprva insistiralo na upotrebi procesnog teatra, isključivo ženskih ansambala i/ili feminističkih glumačkih kolektiva, što je jednim dijelom bilo prouzrokovano i činjenicom da su stoljećima prije dramski tekstovi autorica mogli biti izvedeni isključivo ako bi one i lično bile angažirane u (mahom alternativnim, nesubvencioniranim) teatrima, odnosno samo ako su bile osnivačice i istovremeno i finansijerke (nezavisnih) teatarskih kuća (cf. Čirić-Fazlija 2016). Također se dosta dugo izbjegavala bilo kakva subjektivnost i tematiziranje ličnih priča i iskustava, kako bi se spriječili falocentrični i mizogini komentari i ocjene da autorice prikazuju “fleeting words of everyday life [which] rarely hit the high note of great drama” (Joseph Mersand, prema Barlow 2001: viii). Wandor (2002) jasno ukazuje da je brechtovski epski teatar itekako imao uticaja i da je pomogao feminističkoj drami/teatru da nađe one forme i dramska sredstva koja su im olakšala uspješno i svrsishodno obračunavanje s patrijarhatom, ali da je pretpostavka da je neka forma sama po sebi revolucionarna a druga reakcionarna suštinski pogrešna. Jer, kako Wandor s pravom ističe: “Form’ is not merely a template which fits round ‘content.’ All writers know that the form emerges from the content, even where one is reaching for/using established/traditional forms. Realism is as good or bad as its content/messages and shaping. Brechtian-derived devices are as good or bad, etc.” (2002: 191).

Nadalje, na početku svoga teksta Sue-Ellen Case (1988) tvrdi da (od drugog vala feminizma) većina feministica (i danas) smatra da su lična iskustva i subjektivan izričaj upravo onaj “glas” kojim treba pisati, budući da je “subjective voice ... a liberation from the impersonal, omniscient and seemingly objective voice patriarchal culture has used for centuries to render certain experiences invisible and to gain power through the printed word” (3). Nadalje, pri samom koncu svoje monografije Case sugerira da feministička dramska i teatarska teorija i praksa, dakle nova poetika i estetika utemeljene na feminističkim principima moraju napustiti tradicionalne patrijarhalne vrijednosti da bi stvorile nove kritičke modele i metodologije za dramske tekstove koji će se prilagoditi prisustvu žena u umjetnosti, podržati njihovo oslobađanje od kulturoloških fikcija i patrijarhalnih društvenih konstrukcija o ženskom rodu i dekonstruirati valorizaciju muškog roda (cf. Case 1988: 114–115) te da će pritom feministička dramska teorija (a ja bih dodala i praksa) slobodno posuđivati iz rodnih i kulturoloških studija (antropologije, sociologije i političkih nauka), feminističkih strategija čitanja književnih tekstova, psihosemiotike (i njenih analiza izvedbe, teorija o subjektivitetu i prikazivanju objekata a povezanih s filmskim studijama) te određenih (ne svih) strategija iz, kako to ona kaže, “project called deconstruction”<sup>248</sup> (Case 1988: 115). Primjetno je iz navedenih citata i parafraza da se feministička drama i teatar, uostalom baš kao i postmodernizam, etničke te rodne i postkolonijalne studije, koji/e su se formirali/e upravo do i u periodu pojačanog feminističkog aktivizma tokom drugog vala te su stoga i uticali jedni na druge, nužno bave pitanjima konstrukcije i dekonstrukcije identiteta, subjektiviteta, decentriranja (univerzalizama i meganaracija), otvorenim i fragmentiranim formama i posebno promicanjem ‘écriture féminine’.

## **IDENTITET I RODNO DRUGO – PRESJECIŠTA POSTMODERNIZMA I FEMINIZMA**

Promišljanja o identitetu i subjektu/ima kao i o stvaranju ideje Sebe u odnosu na (i istovremeno asimilirajući to) Drugo se ne pojavljuju prvi put tek sedamdesetih godina prošlog stoljeća u okvirima postmodernizma, feminizma i/ili kulturoloških studija. Može ih se naći već u

248 Kao što je u prethodnom poglavlju jasno istaknuto, dekonstrukcija, koju je osmislio Jacques Derrida, vid je čitanja tekstova, odnosno vid tekstualne analize koja za cilj ima podrivanje latentnih i očitih univerzalizama.

19. stoljeću u Hegelovim filozofskim traktatima, u djelu Simone de Beauvoir *The Second Sex / Drugi spol* (1949.), a data je tematika predmet diskusija hermenautike, fenomenologije (Husserl), psihoanalize (Lacan, Lévinas), čak i Bakhtinovog seminalnog rada na temu dijaloga i poliloga, tj. heteroglosije. Ipak, šezdesete i sedamdesete su dale novi podsticaj i novo usmjerenje datim diskusijama. S Claudeom Levi-Straussom koji je 1962. analizirao Sartreov nesvjesni etnocentrizam i s Foucaultom koji je istakao da se “in every society the production of discourse is at once controlled, selected, organised and redistributed by a certain number of procedures whose role is to ward off its powers and dangers...” (Foucault 2001: 210), teorijska promišljanja na temu stvaranja/konstrukta identiteta, sebe i drugog dobijaju općenitiji društveno-kulturološki i politički zaokret. Kulturološke studije, baš kao i feminističke, ženske i afroameričke (etničke) studije, za svoje polazište uzimaju sveobuhvatno postmodernističko preispitivanje ideja prosvjetiteljstva o unificiranom subjektu. Sve navedene studije i teorije tvrde da je dominantna slika tj. prezentacija čovjeka kao racionalnog, obrazovanog, bogatog, heteroseksualnog zapadnjačkog muškarca koju projicira humanistička ideologija zapravo samo i isključivo konstrukt. Dati falo-/ androcentrizam koji privilegira muškarca nasuprot žene, heteroseksualne nasuprot homoseksualnih (ili nebinarnih), Zapad nasuprot Istoka, bijele nad ostalim rasama, pomagao je dominantnoj, često i malobrojnoj grupi da održi prevlast nad svojim/ostalim društvenim subjektima, bez obzira na to da li su subjekti markirani svojim etničkim, rasnim, spolnim ili rodnim pripadnostima, i da negira različitosti i osobenosti tih Drugih.

Prema Bertensu (1986: 9–51), većina osobina postmodernizma koje je Ihab Hassan naveo u svom fundamentalnom tekstu na temu tog pravca se vezuje za dekonstruktivističko poimanje decentriranog svijeta, a konačno decentriranje proizvodi (postmoderni) svijet koji karakteriziraju dvije glavne tendencije, “neodređenost” i “imanencija” (28). Upravo je radikalna neodređenost postmodernizma i slomila tradicionalne barijere u zapadnjačkoj kulturi: “Religion and science, myth and technology, intuition and reason, popular and high culture, *female and male archetypes* ... begin to modify and inform one another ... lineaments of a new consciousness being to emerge” (Hassan 1980a: 110, prema Bertens 1986: 29, naglašavanje IČF). S obzirom na pretpostavku da nijedan intelektualni ili moralni sistem, odnosno na

shvatanje da isključivo jedan način percipiranja realnosti ne može biti ultimativno/konačno legitimiziran (Lyotardov termin), ne postoji ono što *ontološki* može biti superiorno u odnosu na nešto drugo i stoga su plodonosne razmjene i brisanje granica i binarizama postale moguće. Prema Bertensu (1986), kao što Hassan sam ističe, neodređenost nije nedvosmislen termin nego ima tendenciju prema potpunom pluralizmu koji lako može obuhvatiti međusobno isključive kategorije (29). Na istom insistira i Tvrtko Kulenović (u Lešić et al. 2006) kada kaže da

... „Postmoderna“, koja je proizvod druge polovine dvadesetog vijeka, ... znači raskid sa ovim optimističkim (teleološkim po prirodi) mitovima [“vjera u boljitak, u napredak ... vjera u budućnost”], sa „velikom pričom“ (meganaracija) ... Ljudske vrijednosti raspoređuju se po horizontali, jedna pored druge: vjera u te prastare mitove donijela je najstrašnije krvoproliće u dobu najvećeg tehnološkog napretka. Čovjek je biće raznovrsnosti i ravnopravnosti: muško i žensko; crno i bijelo; hrišćanin i musliman; Francuz i Nijemac. ... postmodernizam ne traži nikakvo „poravnanje računa“, nego uviđanje i poštovanje razlika u jednom boljem svijetu, sadašnjem, a ne budućem (...) (2006: 552–3)

Nadalje, baš kao što ističe Astonova u pogledu razvoja feminističke drame i teatra (cf. Aston 1995: 7), i Zdenko Lešić u svom kritičko-teorijskom tekstu iz 2003. tvrdi da su savremeni američki kritičari bili ti koji su uticali na potpuno novo viđenje čitanja pri čemu ono “ne podrazumijeva samo puku aktualizaciju značenja teksta, već često i otvoren spor s tekstom, dovodenje u pitanje značenja teksta, razgrađivanje ideja na kojima je izgrađen” te da je to “posebno izraženo u praksi *moderne feminističke kritike*, koja je poduzela da preispita temeljne tekstove „muške kulture“, kao i u praksi tzv. *postkolonijalne kritike*, koja iz perspektive “druge rase” iščitava djela “bijeke kulture” (2003: 52, naglašavanje IČF). U istom tekstu nam Lešić pruža zaista izvrsno pojašnjenje opozicionih čitanja i postupka dekonstrukcije, koji su iznimno uticali na feminističku književnost i dramu:

Kako je pisao *Derida eidos, telos, energieia, transcedentalnost, svijest, Bog, čovjek* [sic] – svi ti fundamentalni pojmovi upućuju na postojanje centara moći koji se, kao strogi autoriteti,

nalaze po strani od one žive igre različnosti (*difference* [sic]) u kojoj jedino i nastaju, ukrštaju se i prepliću značenja. Naš je zadatak, pak, da se oslobodimo autoriteta centra i da se prepustimo slobodnoj igri značenja. U tom smislu i *zadatak je književnog kritičara da u tekstu koji tumači otkrije prisustvo centara moći, da ih dekonstruira i da nas na taj način oslobodi sputana značenja i omogućući njihovu slobodnu igru.* Ako imamo hrabrosti za takav poduhvat, mi ćemo ući u jedan novi svijet, u kojem nema pouzdanih činjenica, već je sve samo interpretacija, nema vlasti centra, već je sve samo slobodna igra, nema apriornih datosti (ni Autor nije obavezujuća “datost”), već je sve samo Tekst, koji čeka da ga oslobodimo i lišimo autoritarnog prisustva “transcendentalnih označitelja”. (2003: 62–63, naglašavanje IČF)

Međutim, prethodno spomenuta Linda Hutcheon je ta koja u *A Poetics of Postmodernism* (1988.<sup>1</sup>; 2000.<sup>2</sup>) u izravnu vezu dovodi feminističku teoriju i praksu s postmodernističkim teorijama i praksama jer je, prema njoj, upotreba parodije u djelima ženskih i afroameričkih umjetnika da bi se iznutra osporila bijela muška tradicija, tj. njihova<sup>249</sup> upotreba ironije da bi se istovremeno impliciralo i kritiziralo, izrazito paradoksalne i postmoderne naravi. Prema Hutcheon, upravo su etnička i feministička misao pokazale da je teoriju moguće premjestiti iz “kule od slonovače u širi svijet društvenih praksi”, a žene su doprinijele da se razvije postmodern(istič)ko vrednovanje margina i ekscentričnih kao načina da se prevaziđe problematika moći centara i muško/ženska opozija (Hutcheon, 2000: 16). Dodatno, Hutcheon nas je podučila da je ipak razlika ona koja definira, jer se različitost procjenjuje samo po sebi i samo za sebe – otud i tvrdnja Wandor (2002: 183) da će se dramatičarke uvijek isticati jer će, bile one konzervativne ili ne, prihvaćajući ili odbacujući feminizam, “for her scarcity value, appear[] to be more radical than her actual work may bear out. A woman playwright is still reacted to as much as a woman as as a playwright”.

Kao i mnogi teoretičari koji se bave postmodernizmom, feminizmom, etničkim studijama ili postkolonijalizmom, i Linda Hutcheon

249 Da bi se izbjegao ambigvitet i (fundamentalna) greška u tumačenju, naglašavam da se “njihova” odnosi isključivo na žene i afroameričke umjetnike (bez obzira na spolnu/rodnu pripadnost potonjih).

tvrdi da se teorijske diskusije o različitom (drugačijem) primarno oslanjaju na radove Saussaurea, Derride i Lacana o diferencijalnom sistemu jezika i procesu signifikacije/označivanja. Prema Hutcheon (2000), koja tumači Derridu, značenje se može proizvesti samo razlikom i (p)održati isključivo referiranjem na druga značenja pa je stoga razlika i osnova lakanovske definicije o podijeljenom subjektu kao jedinke koja proizvodi značenje a sama je konstruirana iz sistema razlika. Dodatno, sam koncept “drugosti” ima veze s binarnošću, hijerarhijom i suplementarnošću koje postmoderna teorija i praksa, baš poput feminizma ili postkolonijalnih i/ili etničkih studija, žele odbaciti u korist pluralnijeg i deprivilegiranog koncepta razlike i eks-centričnog. Međutim, Hutcheon tvrdi da, bez obzira na to da li u njima učestvuju žene, afroamerikanci, starosjedilački narodi, etničke grupacije, gay grupacije i slično, ili oni koje njihovi stavovi provociraju, postmodernistički diskursi pokušavaju izbjeći zamku zamjene pozicija i valorizacije drugog, pomicanja margine u centar, što je pomjeranje koje se može shvatiti novom opasnošću za dekonstruktivno privilegiranje pisanja i odsustva nad govorom i prisustvom ili za “some feminisms’ gynocentralizing of a monolithic concept of Woman as other than Man” (Hutcheon, 2000: 65).

Hutcheon nas uporno podsjeća na dramu i teatar kroz cijeli svoj tekst o poetici postmodernizma koji je prožet i feminističkom kritikom. Na primjer, kritičarka spominje Gloriju Hull koja je jasno utvrdila da spisateljice crnog porijekla nisu “Shakespeareove sestre” i kaže da je Hullova tada snažno ilustrirala poziciju eks-centričnog prema jednom određenom i dominantnom centru tj. prema liberalno-humanističkom diskursu i njegovoj pretpostavci da subjektivnost stvaraju apsolutne vrijednosti ili da se ona bazira na izvanjskim vrijednostima. Također, Hutcheon smatra da marginalizirani (odnosno izvancentrični kako ih sama naziva) iz nužnosti participiraju u dva kontradiktorna diskursa: s jedne strane oni su prinuđeni da učestvuju u diskursu liberalnog humanizma koji zagovara slobodu, samoodređenje, racionalnost za sve a s druge strane učestvuju u njemu suprotstavljenom diskursu koji govori o potčinjenosti, relativnoj neadekvatnosti i iracionalnoj intuiciji za neke (cf. Hutcheon 2000: 68). Međutim, mi moramo prihvatiti da, kako to Hutcheon izvrsno ističe, postmodernizam ne pomjera marginalno u centar, nego koristi paradoksalno duplo pozicioniranje ekscentričnih da bi se i iznutra i izvana kritizirali oni



koji su iznutra (cf. Hutcheon, 2000: 69), što nije uvijek proces u feminističkoj književnosti i praksi. S druge strane, “[t]he female stories ‘explain, and even subsume’ the male one because social and sexual repression in an authoritarian society mirrors national repression, both past and present. The relation of the center to the ex-centric is never an innocent one” (Hutcheon 2000: 72). Dodatno, teorija i praksa postmoderne umjetnosti ukazuju na načine kako tog Drugog, onog subjekta van centra, pretvoriti u sredstvo estetičkog pa i političkog podizanja svijesti – možda i prvog i neophodnog koraka ka bilo kakvoj radikalnoj promjeni (cf. Hutcheon 2000: 73).

Woods izvrsno ukazuje na to da se različite društveno-političke i književnokulturološke teorije, poput feminizma, marksizma ili postmodernizma, bez obzira na sličnosti koje dijele, ne mogu i ne smiju stavljati u istu ravan. On tvrdi da, s obzirom na to da postmodernizam opisuje društvo kojem nedostaje čvrst sistem vjerovanja i dugoročna politička posvećenost, društvo koje se odalo hedonizmu, zaigranosti, individualizmu i koje živi samo za dati trenutak, a koje u isti mah promovira marginalizirano i skriveno te namjerava da bude protivno esencijalizmu, elitizmu i hijerarhiji, njegove političke i etičke implikacije nisu uvijek jednostavne za razlučiti. Ujedno, upravo u tome leži jedan od temeljnih razloga za nesuglasice o vrijednosti postmodernističkih problematiziranja histori(ografi)je, reprezentacije, subjektivnosti i ideologije. Jer iako postmodernizam ističe svoje politike demistificiranja struktura poput patrijarhata, imperijalizma i humanizma, tim se pitanjima bave i marksističke, feminističke i poststrukturalističke analize. Međutim, kao što Woods (1999) kaže: “Marxism and feminism bear theories of political action, and agency that often appear insufficient or absent in postmodernism” (13). Dakle, postmodernizmu (iako nije apolitičan kako su neki marksisti i postmarksisti tvrdili) nedostaje veća društveno-politička angažiranost, koju ipak nalazimo u feminizmu. Stoga, shodno općenitom određenju pravca, dok subverzivne feminističke, afroameričke i postkolonijalne studije u svojim društveno-historijskim, filozofskim i književnim interpretacijama sada u prvi plan stavljaju i privilegiraju tog Drugog, postmodernisti/ce (dakle autori/ce, književni/e kritičari/ke i teoretičari/ke koji/e zastupaju postmodernistički pristup) povlače se iz procesa donošenja bilo kakvog definitivnog zaključka ili sugeriranja nekog konkretnog

*modusa operandi*, zadovoljni time što su još jednom uspješno ispitali wildeovsko “međupodručje” (A. Wilde, prema: Biti 1997: 286) i razrušili iluziju još jedne meganaracije. Kako to Linda Hutcheon sugerira:

What is more important in all these challenges to humanism is the *interrogation of the notion of consensus*. Whatever narratives or systems that once allowed us to think we could unproblematically [sic!] define public agreement have now been questioned by the acknowledgment of differences.[...] Postmodernism works to show that all repairs are human constructs, but that from that very fact they derive their value as their limitations. (Hutcheon 1993: 247–248; naglašavanje IČF).

I Patricia Waugh u svom tekstu “Postmodernism i Feminism” (1998<sup>1</sup>; 2001<sup>2</sup>) naglašava dodirne tačke i presjecišta postmodernizma i feminizma, uključujući isti interes za dekonstrukciju falocentrizma, decentriranje univerzalizama humanizma te za repozicioniranje diskursa o rodu i spolu s dominantne andro-/falocentričke osi. Kao i postmodernizam, tvrdi Waughova, i feminizam se protivi esencijalizmu i traži preispitivanje represivnih stavova o formiranju identiteta i identitarnih politika te je, između ostalog:

feminist theory has come to manifest a number of overt postmodern symptoms: an infatuation with such concepts as the sublime, with the idea of radical alterity (otherness) or the possibility of a feminine ‘space’ outside of rationality and patriarchal hierarchies, and a fondness for images suggestive of fluidity or hybridity such as the cyborg or the nomad. (Waugh 1998: 178)

Međutim, među feministicama postoji i određena doza skepse spram potpunog odbacivanja humanističkih načela i univerzalizama a zbog eventualnih političkih konzekvenci takvog čina. Naime, kako Waughova ističe, nekritičko preuzimanje argumenta postmodernizma bi značilo da se podstiče nesigurnost čak i oko postojanja specifično ženskog subjekta te se uzročno-posljedično pobuđuje i sumnja u samu mogućnost političkog djelovanja žena (cf. Waugh 1998: 180), pa je ključno pitanje za feministice kako svojim aktivnostima i teoretizi-

ranjima istovremeno obuhvatiti ta dva mahom suprotstavljena pravca: kako se odreći apsolutizama i hegemonijskih univerzalizama, a s druge strane ipak zadržati “emancipatory ideals of modernity which seem necessary to the very endeavour of feminism” (op. cit.). Stoga feministice, konstatira Waugh (1988: 181), “like other commentators on postmodernism, remain deeply divided: most are either for it or against it. Some feminists dismiss postmodernism as mystificatory academic pretentiousness, while others see it as the only viable future for a rejuvenated political philosophy”. Ne ulazeći dalje u ambivalentan odnos feministica prema potpunom odbacivanju “projekta prosvjetiteljstva” i korisnosti postmodernističkih teorija i ideala za feministički aktivizam te ne razmatrajući dalje razne opcije koje, prema toj kritičarki, feministice ipak imaju, želim podsjetiti da Waughova posebno naglašava sljedeće:

Postmodern *hybridity, nomadism, fragmentation and endless fictionality* may seem to offer an escape route from biological, social and cosmic determinism. However, if they preclude the possibility of discrimination between, and negotiation across, multiple positions and discourses, then it is difficult to see how such a radical or strong postmodernism could form the basis for any kind of politics, ethics or epistemology which assumes the necessity for personal and collective agency and responsibility. ... *We do have choices and our relation to postmodernism is never one of necessary symbiosis, but always of strategic selection and a reasonable, if never purely rational, process of decision-making.* If feminism, like some versions of the postmodern self, is an ever-revisable narrative project, then, like a good author, it needs a sense of the appropriate moment to stand back from its creations, to decide what is worth retaining and what has had its moment, what is of lasting value and what is simply pandering to fashion. (Waugh 1998: 188; 192, naglašavanje IČF)

Konačno će se pogledati i kako postmodernistička drama pomaže feminističkoj da kroz “strategijski odabir i razuman proces donošenja odluka” potonje izgradi vlastitu poetiku i estetiku. Kao što Kerstin Schmidt (2005) kaže, postmoderna drama, koju ona svrstava pod

teatar transformacije, također je i izrazito politički teatar, a popriličan broj feminističkih i etničkih dramatičara i dramatičarki su shvatili/e da su postmoderničke tehnike posebno korisne da bi se izrazile etničke i feminističke preokupacije te su posljedično adaptirali/e postmoderne ideje i oblikovali/e vlastite verzije postmodernističke drame. S druge strane, rasplinjavanje i konceptualna nestabilnost postmodernizma, njegova imanentna “neodredivost” (“indeterminance” [sic]) i usmjerenost ka igri, utiču da se politički stavovi stavljaju u drugi plan pa nose rizik obnove kulturološkog konzervativizma (Schmidt 2005: 22). Međutim, Schmidtova zagovara da su upravo postmodernistička neodređenost i zaigranost ono što promovira razvoj političke agende u postmodernoj drami. Ta zaigranost postmodernizma odlično služi razotkrivanju hegemonističkih obrazaca prikazivanja potčinjenog subjekta te istovremeno subverziji dominantnih hijerarhija i diskursa, a njegova konceptualna otvorenost daje prostora onima koji bi bili isključeni u ranijim restriktivnim i fiksni teorijskim konceptima. Shodno tome, prema Schmidtovoj, (2005), dramatičari/ke s jasnim političkim djelovanjem, prije svega feministički/e i/ili etnički/e spisatelji/ce, odlučno su prigrlili/e postmodernizam (23). Također, usmjerenost postmodernizma ka margini tjera kritičar(k)e da obrate veću pozornost na načine kako se umjetnici/e bave pitanjima roda i rase, a kroz Foucaultova djela na temu moći i Althusserovo analiziranje ideologije i uticaja koje strukture moći i ideologija imaju nad subjektima, postmodernizam je nužno povezan i s multikulturalizmom te feminizmom. Prema Schmidtovoj (2005), postmoderna drama je očito odabrala postmodernizam kao način kritike koja de-strukturira moduse predstavljanja da bi ih ponovno ispisala, čak i ako su takva preispisivanja provizorna (privremena) i transformativna, što je zapravo politički stav. Nadalje, razmatrajući političku relevantnost i imanentnost postmodernističke kulture i teorije (pa i postmodernističke drame/teatra), Schmidtova tvrdi da su se implikacije postmodernizma prečesto razmatrale u negativnom svjetlu i nadovezuje se na Husseyna koji kaže da:

It was especially the art, writing, film-making and criticism of women and minority artists, with their recuperation of buried and mutilated traditions, their emphasis on exploring forms of gender- and race-based subjectivity in aesthetic productions and experiences, and their refusal to be limited to standard ca-

nonizations, which added a whole new dimension to the critique of high modernism and to the emergence of alternative forms of culture. ("Mapping the Postmodern", prema Schmidt 2005: 39)

Prema Schmidtovoj, postmoderni se teatar (koji ona jasno naziva teatrom transformacije) pretežno bavi pitanjem sebstva/subjekta u postmodernom stanju, a naponi da se to pitanje ocrta i shvati je u postmodernoj drami povezano s metadramom. Kroz referiranje na samu sebe i reflektiranje sebe same postmoderna drama istovremeno preispituje uslove sebstva/subjekta u postmodernizmu i koncept dramskog lika u postmodernoj drami. Sebstvo je, prema Schmidtovoj, inherentno filozofska, psihološka i sociološka kategorija koju mnoge discipline razmatraju a razni povezani koncepti poput identiteta, subjektiviteta, osobe, Ja, samo-definiranja, vlastitog identiteta i ega dodatno kompliciraju razmatranja sebstva (2005: 44–45). Postmoderna drama ne poriče koncept jastva/sebstva, ali propituje ideju da jastvo/sebstvo počiva na jedinstvu, vladanju znanjem i dovršenosti, dakle na ideji sebe kao nezavisnog historijskog činioca/agensa koji potpuno vlada svojim mislima i djelovanjem. S druge strane i upravo suprotstavljeno ovom totalizirajućem humanističkom univerzalizmu o sebstvu, postmoderni koncept identiteta je baziran na smatranju da sebstvo nije zadato biće nego konstrukt i kao takav ovisi o svom kulturološkom kontekstu, iz čega slijedi da će postmoderna drama (baš kao i feministička drama) sebstvo/subjekt (i njegovu teatarsku masku, dramski lik) nužno tretirati kao jedan od mnogih znakova u procesu teatarske signifikacije; dakle postmoderna drama će nuditi varijacije decentriranog i fragmentiranog sebstva. Ali, nijekanje postojanja unitarnog sebstva ili potenciranje da je subjekt decentriran ili insistiranje da mu se ne može pristupiti putem unilateralnih modusa predstavljanja ne znači da se poriče njegovo postojanje. S druge strane, Schmidtova tvrdi da iz političkog rakursa zagovornici stabilnog poimanja sebstva isključuju one koje društvo marginalizira i imaju tendenciju da se povezuju s kulturološko konzervativnim strujama (2005: 45). Stoga su u postmodernoj drami oblici značenja stvoreni iz gledateljskih pogleda (aludirajući ovdje na višeznačnost termina "gaze") i mogu se smatrati rezultatom slobodnog kretanja unutar onog što Ficher–Lichte naziva "kontinuum-vrijeme-prostor": gledatelj postaje "vladalac semioze" (prema Schmidt *ibid.*).

## **FEMINISTIČKA REPOZICIONIRANJA ŽENSKOG (DRUŠTVENOG) SUBJEKTA I RAZBIJANJA STROGE FORME U SAVREMENOJ BRITANSKOJ DRAMI**

U (prethodnom) poglavlju koje je tematiziralo uplive postmodernizma u savremeni britanski teatar je već dat niz primjera britanske feminističke drame i detaljno su analizirana njihova korištenja formalnih i strukturalnih strategija te idejnih potki postmodernizma da bi se u prvi plan promakli ženski društvenopolitički subjekt i ženska (subjektivna) iskustva koja se opiru dominantnim (androcentričnim) historiografskim i političkim diskursima. Na tekstovima Churchilline *Top Girls*, Lochheadinih *Blood and Ice* i *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* te Reidine *Tea in a China Cup* su već potanko objašnjeni elementi i modeli postmodernističkih (i dijelom i epskih) razbijanja stroge forme i strukture, kao i korištenje različitih manifestacija hibridizacije i strategija metadrame da bi se ženski subjekti repozicionirali i da bi se problematizirala višestoljetna marginalizacija žena te reprezentacija žena i njihovih iskustava kroz isključivu falocentričku vizuru zvaničnih priča u hegemonijskim androcentričnim narativima. Ukazalo se i na svrsishodno korištenje otvorene forme i decentrirane strukture, hibridizacije i metadrame radi preispitivanja utemeljenosti i validnosti univerzalističkih meganaracija kakve nalazimo u ideologiji, mitovima, književnosti i kulturi, historiografiji, pa i savremenoj politici i društvu a koje potiru Drugo i rodno-drugačije.<sup>250</sup> Može se sa sigurnošću utvrditi da se u svojim nastojanjima da podrže društveni i politički pluralitet, svojim naporima da demarginaliziraju izvancentrične te korespondirajući s osnovnim postulatima feminističkih teorija i praksi, sve tri autorice služe fragmentiranjem zapleta i dijaloških razmjena, jukstapozicioniranjem epizoda zvaničnih, javnih diskursa i nastupa s nezvaničnim, ličnim i privatnim narativima i iskustvima, instancama tematizacija i prikaza fluktuiranja i destabilizacije čvrstog identiteta te unificiranog sebstva/subjekta, prikazivanjem slika mnogostrukih (društvenih) uloga koje su protagonistice u patrijarhalnim sistemima prinuđene odigravati i njihovim propitivanjem i čak inverzijom datih uloga i modela, kao i parodijsko-kritičkim referiranjima na kanonska djela književnosti, kulture, te na historijska dešavanja i ličnosti iz javnog života. Osim toga, sve tri autorice u navedena četiri djela često koriste temporalno-spacijalne sko-

250 U pokušaju da izbjegnem suvišno ponavljanje u ovom potpoglavlju ću samo apstrahirati aspekte koji su u prethodnom poglavlju elaborirani i analizirani do tančina.

kove i dislokacije kojima kontinuirano potkopavaju i preispisuju temeljne tekstove i mitove “muške kulture” te ukazuju i na retrogradno sa-učešće žena u perpetuiranju falocentrizma i obrazaca rodne potlačenosti. Navedene autorice se također ne zaustavljaju samo na repozicioniranju rodno određenog Drugog; one propituju i utemeljenost velikih naracija i štetnog stereotipiziranja u kontekstu društveno-političkog marginaliziranja vjerskih, etničkih, klasnih i/ili rasnih Drugih i na takav način (pozitivno) subverzivno djeluju i na širem društveno-političkom planu. I ostali tekstovi autorica Churchill, Lochhead<sup>251</sup> i Reid na vrlo sličan način tretiraju prikazivanja rodno određenog i marginaliziranog Drugog, te razbijaju zatvorenu formu i linearnu strukturu, baš kao i djela dramatičarke Rone Munro.

Ranije djelo Caryl Churchill *Cloud Nine*<sup>252</sup>, kojem ću se vratiti u ovom poglavlju unutar diskusije o prikazivanju roda, spola i ženske seksualnosti u britanskoj feminističkoj drami, višestruko je interesan-

251 U daljnjem toku knjige novija Lochheadina djela se ne razmatraju, nego se analitički fokus vraća na njenu *Mary Queen of Scots* u potpoglavlju koje tematizira prikazivanje roda, spola i ženske seksualnosti u savremenoj britanskoj drami.

252 Izuzetno dobro prihvaćeno i popularno djelo *Cloud Nine* koje je praizvedeno 1979., prema navodima autorice (Churchill [1983.<sup>1</sup>] 1989.<sup>5</sup>: [i]), nastajalo je u periodu od oko pet mjeseci (tačnije, cijeli proces od ideje do premijere je trajao 21 sedmicu) i primjer je procesnog teatra, odnosno dramskog teksta i izvedbe koji su izrastali iz dramske/teatarske radionice trupe *Joint Stock* na temu seksualnih politika. U tom procesu su se autorica i učesnici/e radionice sastajali tri sedmice da bi razgovarali na temu tuđih i ličnih seksualnih iskustava te različitih stavova na temu seksualnosti, improvizirali i u igrama izokrenuli rodne/spolne uloge, a dominantna tema djela koje u poredbeni odnos dovodi rodnu i spolnu represiju s kolonijalnom opresijom je proistekla iz jedne od ideja koje su se učesnici/e radionice samo dotakli/e. Nakon toga je autorica provela tri mjeseca pišući tekst (koji je doživio nekoliko manjih izmjena u kasnijim verzijama nakon premijere), a same probe su trajale još šest sedmica. Prema Reinelt (2009: 26–28) te Aston i Diamond (2009b: 10–11), na stvaranju ovog djela Churchill i redatelj Max Stafford-Clark su surađivali po drugi put, a sama radionica je tematski bila usmjerena na spolni diverzitet i “identity redefinition prevalent in those years” (Reinelt 2009: 26) te je bila naglašeno inkluzivne prirode (cf. Roberts i Stafford-Clark 2007: 70; prema Reinelt 2009: 26–27). O detaljima nastanka teksta vidjeti kod Itzin (1982), Churchill (1989), Reinelt (2009) i Botham (2012), a o različitim karakteristikama djela i njegovoj popularnosti te detaljima kasnijih izvedbi vidjeti kod Silverstein (1994), Ute (1996), Borrowski (2004), Diamond (2006), Howe Kritzer (2008), Aston i Diamond (2009b), Rebellato (2009), Wylie (2009), Gobert (2014) te Ognjenović (2022). Također vidjeti osvrte na recentnije izvedbe komada u *Atlantic Theatre* (2015); Feldman (2015); Soloski (2015); Blake (2017); Wrong (2017); te *Sidney Theatre Company* (2017).



tno upravo zbog razbijanja realističke forme i linearne strukture te načina prikazivanja i repozicioniranja marginaliziranih subjekata. Ova drama, koja se u svojim tekstualnim i izvedbenim obličjima sastoji od dva čina i ukupno devet prizora nejednake duljine (pet je prizora u prvom a četiri u drugom činu), dokida vremenska i prostorna ograničenja te linearnu progresiju radnje kakve nalazimo u klasičnoj ili realističkoj drami da bi u prvi plan dovela pitanja konstruiranja rodnog, spolnog, rasnog i čak klasnog identiteta te problematizirala i dekonstruirala sistemsko podjarmljivanje rodnog, klasnog i rasnog tj. kolonijalnog subjekta. U te svrhe se autorica koristi različitim dramskim i teatarskim tehnikama i sredstvima kakve nalazimo i u postmodernističkom, s jedne, i u epskom teatru, s druge strane. Naime, radnja se u prvom činu odvija na prostoru neimenovane britanske kolonije upravo u doba viktorijanske vladavine na afričkom kontinentu (okvirno druga polovina devetnaestog stoljeća), da bi u drugom činu temporalno i spacijalno bila dislocirana u 1979. na prostor Londona. Dijelovi radnje i zapleta i u jednom i u drugom činu traju od nekoliko dana (I čin) do punu godinu (II čin). Churchillova se namjerno dodatno poigrava s odnosom hronološkog vremena i protokom vremena u dramskom zapletu budući da u ekstradijaloškim napomenama o lokaciji i vremenu radnje kaže sljedeće: “But for the characters it is twenty-five years later” (Churchill 1989: n.p.). Dakle, iako bi u uobičajenom, tradicionalnom, poimanju temporalnog elementa protok vremena od jednog do drugog čina trebao da obuhvati najmanje jedno stoljeće a većina likova u drugom činu trebala biti upokojena, autorica reducira vrijeme za četvrtinu i zadržava skoro sve, iste, sada sazrele i/ili oslobođene likove, da bi jukstapozicijom društveno-političkih sistema postigla adekvatnu kritiku kolonijalizma i sistemskog ugnjetavanja marginaliziranih i potlačenih društvenih subjekata u zemlji matici i van nje, te dekonstruirala univerzalističke meganarative o (čvrstim) identitetima. Autorica pojašnjava svoj pristup na sljedeći način:

There were two reasons for this. I felt the first act would be stronger set in Victorian times, at the height of colonialism, rather than in Africa in 1950s. And when the company talked about their childhoods and the attitudes to sex and marriage that they had been given when they were young, everyone felt that they had received very conventional, almost Victorian

expectations and that they had made great changes and discoveries in their lifetimes. (Churchill 1989: [ii])

Shodno navedenom, suštinska intencija takvog umjetničkog oblikovanja dramske priče o promjenama kroz koje prolaze članovi jedne engleske porodice od tipičnih imperijalističkih kolonizatora u drugoj polovini devetnaestog do oslobođenih žitelja permisivnog engleskog društva netom prije uspona neoliberalizma krajem dvadesetog stoljeća jeste subverzivno sagledavanje i razotkrivanje efekata britanskog kolonijalnog naslijeđa i njemu pripadajućih ideoloških matrica na tradicionalne i konzervativne identitarne politike koje su se nastavile perpetuirati i ugrađivati u savremeni odgoj i društvo Velike Britanije i nakon raspada Britanskog carstva i propasti projekta kolonijalne ekspanzije. Dodatni argument za takvo razumijevanje i tumačenje Churchillinog dramskog teksta i prosede se može naći u nastavku predgovora koji je autorica priredila za treće štampano izdanje, osam godina nakon praizvođenja komada, pa se on može smatrati vidom autorskog osvrta i vodiča svoj budućoj – laičkoj i stručnoj – publici. Dakle, u sljedećem dijelu date prolegomene autorica naglašava da prvim činom dominira falo-/androcentrizam i rigidna struktura, baš kao i u viktorijanskom imperijalističkom društvu koje taj čin prikazuje, dok je drugi čin slobodnije strukture i naglašeno antiautoritarne atmosfere jer, osim što odražava permisivnije društvo i društvene promjene tokom sedamdesetih unutar kojih je taj dio zapleta smješten, u njemu veći poticaj proističe od “the women and the gays” (op.cit.). Isto tako, sugestija autorice je da bi do konca drugog čina svi likovi trebalo da se transformiraju u svoje makar malo bolje verzije, a zahvaljujući procesu (individualnog i kolektivnog) oslobađanja od represivnih ideologija, diskriminatornih društveno-političkih sistema i praksi te hegemonijskih meganaracija koje potiru drugo i drugačije upravo kroz (interkulturalne) susrete i zbližavanja s rasnim, spolnim, klasnim i kolonijalnim Drugima, na šta ćemo se vratiti nešto kasnije. Te strategije autorice jesu istovremeno manifestacija feminističkih prerada brechtovskog koncepta historizacije društvenih formacija i konzekventne denaturalizacije ideoloških konstrukata i projekcija, te kreativno i svrsishodno oblikovanje postmodernističke historiografske metadrame koja za cilj ima da posjeti ranija (temeljna) historijska dešavanja i velike spomenike kulture iz

prošlosti radi ironijsko-kritičkog preispitivanja tačnosti meganarativa i ideoloških konstrukcija na kojima su takva dešavanja i sistemi, uključujući i projekte kolonijalizma i imperijalizma, počivali. Nadalje, autorica navedenim metodama, strategijama i rakursom potcrtava shvatanje da su seksualna represija i rodna opresija jednake kolonijalnom potčinjavanju autohtonog stanovništva koje je, kako tvrdi, preuzela od Geneta: “When I came to write the play, I returned to an idea that had been touched only briefly in the workshop – the parallel between colonial and sexual oppression, which Genet calls ‘the colonial or feminine mentality of interiorised repression’” (Churchill 1989: [i]).

Dodatne dvije strategije kojima se autorica koristi u svom dramskom problematiziranju meganaracija o čvrstim identitetima i identitarnim politikama te dekonstrukcije ideoloških konstrukata na kojima je počivalo viktorijsko društvo i imperijalizam a koje su očite i prije nego se pristupi dijaloškim razmjenama u tekstualnom obliku drame jesu dupliranje uloga/uloga-u-ulozi i *cross-casting* tj. davanje uloga glumcima suprotnog spola i/ili rase. Popis dramskih likova koji prethodi primarnom dramskom tekstu, a što se u izvedbenom obliku uočava prilikom prvog i svih kasnijih prizora dvočinke, navodi da u prvom činu ista glumica utjelovljava likove dadilje Ellen i udovice Saunders, dok u drugom činu dolazi do rotacije glumaca i glumica po likovima, pa tako glumac koji je utjelovljavao protagonistu Clivea (kolonijalnog administratora i *patera familiasa*) preuzima (novi) lik četverogodišnje djevojčice Cathy; glumac koji je u prvom činu igrao ulogu Betty (supruga Clivea) odigrava ulogu njihovog sina Edwarda u drugom činu, a glumica koja je najprije igrala ulogu Edwarda u drugom činu postaje Betty. Nadalje, glumica koja je u prvom činu utjelovljavala lik Maud (Cliveovu punicu, majku Betty) u drugom igra lik Victorije, kćerke Clivea i Betty tj. Maudinu unuku, koja je u prvom činu bila predstavljena u formi objekta / beživotne lutke; glumica koja je u prvom činu duplirala uloge već spomenute dadilje Ellen tj. udovice Saunders, u drugom činu postaje (novi lik) Lin (samohrana majka djevojčice Cathy i ljubavnica Victorije), a glumac koji je odigravao ulogu kontroverznog Harryja Bagleyja, navodnog istraživača i posjetitelja Cliveovoj porodici, postaje Victorijin suprug Martin. Konačno (bijeli) glumac koji je odigravao ulogu (crnog) sluge Joshue u prvom činu postaje Gerry, Edwardov ljubavnik u drugom. Drugi čin također ima i

dva dodatna (nova) lika od kojih se jedan ne pojavljuje na pozornici u fizičkom obliku (radi se o sinu Victorije i Martina, Tommyju), a drugi lik, figura vojnika (koji je navodno Linin brat, ubijen u sukobima u Sjevernoj Irskoj), nije preciziran u popisu likova niti u glumačkoj podjeli, iako Churchill u prolegomeni sugerira da bi taj lik trebalo da utjelovi isti glumac koji igra ulogu Cathy (dakle i Clivea ranije [cf. Churchill, 1989: iii]). Međutim, sagledavajući sadržaj prizora, kratko prisustvo i nepovezan govor vojnika te opijena stanja i suspregnute reakcije protagonista, može se čak smatrati da je zapravo Lin u svoj um prizvala duh svoga brata pa je lik vojnika utvara, iako dodjeljivanje te uloge istom glumcu koji utjelovljuje Clivea ima i simbolički čin s obzirom na to da je Linin brat ubijen kao pripadnik britanske vojske – dakle, osim što predstavlja unitarističke snage u Irskoj, on je simbolička disciplinirajuća moć kolonijalističke Engleske. Sami kraj trećeg i veći dio četvrtog (posljednjeg) prizora drugog čina drame dodatno komplicira strategiju dupliranja uloga i pojačava efekte koje ona ima na publiku kada se na pozornici pojavljuju likovi Edwarda, Harryja, Maud, Ellen i Clivea iz prvog čina (dakle onako kako su ih utjelovljivali glumice i glumci ranije / u prvom činu) – stoga dolazi do višestruke multiplikacije identiteta a značenjski pluralitet koji se ostvaruje na planu glumac-lik podriva rigidne identitarne aspekte i potpomaže distanciranju publike koja je od pasivnih promatrača tako stavljena u aktivne analitičare opresivnog sistema i konzekventnih posljedica retrogradnih politika identiteta (i u fiktivnom i stvarnom svijetu koji ih okružuje).

Iz prethodno ocrtanog uduplavanja i rotacije uloga se također može ustanoviti i patern *cross-castinga*: iako su u drugom činu skoro svi glumci i glumice (osim onog u liku Cathy) stavljeni/e u likove istog roda i rase, u prvom činu je naglašeno da Betty utjelovljuje muškarac, Edwarda žena, a Joshuu bijeli glumac, što ima direktne implikacije po rodni i rasni identitet likova, odnosno po univerzalističke meganarative o identitetu i identitarnim politikama, te razotkriva ideološke matrice i projekcije falocentrizma i europocentrizma utkanih u kolonijalizam i imperijalizam. Naime, riječima autorice:

... Clive, the white man, imposes his ideals on his family and the natives. Betty, Clive's wife, is played by a man because *she wants to be what men want her to be*, and in the same way, Joshua, the black servant, is played by a white man be-

cause *he wants to be what whites want him to be*. Betty does not value herself as a woman, nor does Joshua value himself as a black. *Edward*, Clive's son, is played by a woman for a different reason – partly to do with the stage convention of having boys played by women (Peter Pan, radio plays, etc.) and partly with the *highlighting the way Clive tries to impose traditional male behaviour on him*. ... *Cathy* is played by a man, partly as a simple reversal of Edward being played by a woman, partly because the size and presence of a man on stage seemed appropriate to the emotional force of young children, and partly, as with Edward, to *show more clearly the issues involved in learning what is considered correct behaviour for a girl*. *It is essential for Joshua to be played by a white, Betty (I) by a man, Edward (I) by a woman, and Cathy by a man*. (Churchill 1989: [i – iii], naglašavanja IČF)

U prvim se dijaloškim razmjenama odmah i (raz)otkrivaju falocentrističke i europocentrističke ideološke projekcije pa tako Clive, koji školskim primjerom maskulinističkog i kolonijalističkog diskursa sebe predstavlja kao vjernog slugu (i produženu ruku) Kraljice/Imperije te očinsku figuru ne samo svojoj porodici nego i svim svojim kolonijalnim subjektima, Betty predstavlja kao realizaciju njegovih patrijarhalnih snova, želja i ideala, pa stoga tvrdi da “everything she is she owes to me” (Churchill 1989: 1), što Betty (koju, rekli smo, igra muškarac) potvrđuje: “I live for Clive. The whole aim of my life / Is to be what he looks for in a wife. / *I am a man's creation* as you see, / And what men want is what I want to be” (ibid., naglašavanje IČF). Zatim Clive, patronizirajućim tonom, publici predstavlja Joshua, njegovog “dragulja” (podsjećajući na svojevremeno referiranje na Indiju kao dragulja u kruni kraljice Victorije), za kojeg tvrdi da se skoro i ne primijeti da je crnac, a na to Joshua (kojeg igra bjelac) kaže: “*My skin is black but oh my soul is white*”<sup>253</sup>. / I hate my tribe. My master is my light. /

253 Iako ova rečenica podsjeća na stih iz poeme Williama Blakea “The Little Black Boy”, njena je implikacija drugačija: dok Blake svojim stihovima ističe nevinnost djece i potiče borbu za jednakopravnost svih ljudi bez obzira na rasu ili klasu, kritizirajući šovinizam engleskog klasnog društva u periodu romantizma, Churchillova kroz Joshuin govor dekonstruira rasizam kolonijalista koji su autohtone narode podjarmljivali i asimilirali, namećući im i projicirajući na njih vlastite ideale, jer su ih smatrali barbarima koje treba civilizirati i staviti u okvire društveno-poželjnih modela ponašanja i hijerarhija zemlje matice.

I only live for him. As you can see, / *What white men want is what I want to be.*" (Churchill 1989: 2, naglašavanje IČF). Posljednjeg kojeg Clive predstavlja je njegov sin Edward, jer, kako autokrata Clive paternalistički veli, nema potrebe da se posebno govori o kćerki, punici i dadilji koje i unutar porodičnog miljea reducira isključivo na njihove rodom omeđene društvene uloge. U tom predstavljanju sina, Clive jasno kaže da ga pokušava odgojiti kao (istinskog) muškarca, međutim dječak Edward, kojeg utjelovljuje žena, razotkriva neuspješnost takvih projekata i pogrešnost rodnih binarizama i meganarativa: "What father wants I'd dearly like to be. / *I find it rather hard as you can see*" (Churchill op.cit, naglašavanje IČF).

Iako autorica (Churchill 1989: [iii]) naglašava da prethodno pojašnjena podjela uloga i uloga-u-ulozu nisu fiksne te da su bile izmijenjene u kasnijim izvedbama drame, dakle može ih se prilagoditi glumačkim trupama i vizijama redatelja, ona sama preferira originalnu podjelu uloga i rotacija – s jedne strane iz praktičnih razloga, a s druge iz razloga dekonstruiranja identiteta Clivea koji od odraslog, bijelog, muškarca imperijaliste postaje starmala četverogodišnja djevojčica koja svojim manirima i karakterom terorizira sve oko sebe dok istovremeno odabirom igara i igrački podriva tradicionalne rodne binarizme koji jesu ideali kolonijalizatora Clivea. Nadalje, transformacija glumca i glumice iz lika majke Betty u lik sina Edwarda i obratno ima višestruke rezonance. Betty, koja je u prvom činu prikazana kao prototip viktorijanskog "anđela u kući" a igra je muškarac jer je zapravo odraz onog što joj falocentrizam nameće, do konca drugog čina se oslobađa nametnutnih projekcija i okova, pogotovo onog momenta kada se susreće s rodnim i spolnim drugima te sama otkriva vlastitu seksualnost pa je i njen razvod od Clivea i simboličke prirode. S druge strane Edward, kojeg u prvom činu utjelovljuje glumica jer je još uvijek dijete i istovremeno feminiziran iako se na njega isto tako sistematično i autoritarno projiciraju falocentrični i maskulinistički pa čak i mačistički modeli ponašanja, u drugom činu otvoreno prigrljava svoj homoseksualni identitet, s tendencijom priklanjanja tzv. "ženskim" rodnim ulogama i obrascima ponašanja kakve nalazimo u konzervativnim/retrogradnim rodnim menagarativima i podjelama (za što ga njegov partner Gerry optužuje). Osim toga, iako se odnos majke i kćeri relativno brzo u drugom činu oslobađa konzervativnih

ideologija koje ih zakivaju u binarne rodne uloge te Betty prihvata i podržava Viktorijinu biseksualnost i njenu lezbijsku vezu s Lin, ona do samog konca drame ne uviđa da je i Edward homoseksualac – tek kada Gerry, Edwardov partner, kaže da će njih dvojica opet kohabitirati, Betty shvata implikacije i neproblematično prigrhljava i sinovljevu biseksualnost/homoseksualnost, primjećujući da joj se sin “seems perfectly happy” (Churchill 1983: 87).

Ute Berns izuzetno dobro pojašnjava implikacije koje *cross-casting* i uduplavanje uloga imaju za proces dekonstrukcije u drami *Cloud Nine*, posebno u prvom činu:

The power of the father and administrator, who rules the [colonial] household and the territory around it, ranges from mild rebuke and ostracism to prohibition and flogging. So the colonial, class and patriarchal discourses, which dominate the household, seem well protected. Yet despite this, the characters show little inclination to stay where they are and speak in correspondence with their gender and race identities. ... The stereotyped imagery helps us to see that almost identical fragments of these discourses enhance power relationships in one situation and yet weaken them in other situations. Furthermore, in dialogues where power relations of race, class, gender, and sexual preference intersect the same utterance may produce contradictory effects at the same time. Thus, in fighting for their individual interests and desires, the characters demonstrate the tactical polyvalence of the discourses and their identity constructions. Churchill contours the micropolitical power mechanisms of the institutionalized discourses in the Victorian family by her casting. ... the cross-casting not only highlights the normalized Victorian gender construction, but totally refigures the culturally constructed coherence of sex, gender, and heterosexual desire. (Berns 1996: 117–118)

Churchill svoje dekonstruktivno “čitanje” nastavlja razotkrivajući hipokriziju i šovinizam Clivea koji sistematski tlači sve u svom kućanstvu i koloniji, insistirajući na “ispravnim” modelima ponašanja, pa tako od porodice očekuje pristajanje na viktorijanska pravila “nor-



malnog” i etičkog ponašanja te ustrajno nipodaštava ličnosti i disciplinira ponašanja kako Betty, svoje supruge i majke njegove djece koju tretira kao ponešto neinteligentno dijete, i Edwarda, svoga senzibilnog sina koji bi radije da se igra lutkicama nego da s ocem učestvuje u fizičkom kažnjavanju kolonijalnih podanika ili u sportskim igrama s loptom, tako i dadilje Ellen, koju, bez obzira na njeno prikriveno lezbijstvo i želju da se ne uda nego trajno ostane u Bettynoj blizini, tjera na udaju za Harryja Bagleyja, da bi prikrrio nedjela i homoseksualnost potonjeg<sup>254</sup>, te slugu Joshue, kojem naizgled naređuje da bude pokoran Betty u njegovom odsustvu, a zapravo mu neverbalnim ponašanjem/migom (koji Betty ne uočava) sugerira suprotno. U potpunoj suprotnosti s navodnim idealima koje zastupa (kao bogomdana produžena ruka kraljice Victorije), Clive flagrantno krši pravila, kao na primjer, kada se u drugom prizoru prvog čina zavlaci pod suknju gošće, udovice Saunders, suprotno njenim željama i dozvoli, sebično zadovoljavajući svoju požudu, ili kada je nastavlja proganjati dok istovremeno kori Betty zbog njene afere s Harryjem a Harryju oprašta nepodopštine jer je “friendship between [men] not something that could be spoiled by the weaker sex. Friendship between men ... is the noblest form of relationship” (Churchill 1989: 39). Nadalje, iako slugu Joshuu Clive koristi za špijuniranje ukućana i podanika, onog momenta kada mu Joshua “prijava” Ellenine izjave ljubavi prema Betty, Clive ga uvrijedeno i s gađenjem otjera. Posebnu bitnost za dekonstrukciju u Churchillinoj drami imaju oni segmenti Cliveovih dijaloga u kojima otvoreno izjednačava ženu koju pokušava osvojiti i seksualno pokoriti s feminiziranim “crnim ... misterioznim i podmuklim” kontinentom koji također pokušava održati u pokornosti (I.ii, cf. *ibid.*: 16), onaj dijalog u kojem demagoški stavlja znak jednakosti između dužnosti poštivanja roditelja/oca i monarhije odnosno Boga tokom poduke sina Edwarda (I.iii, cf. *ibid.* 32), odnosno onaj segment u kojem govori o nepokornosti i “divljaštvu” kolonijalnih podanika te odgovornosti/dužnosti (bijelih) kolonizatora, koji se daje u nastavku, a koji podsjeća na sadržaj pjesme Rudyarda Kiplinga “The White Man’s Burden” (I.iii, Churchill *op.cit.*: 33):

254 Churchillova vješto prikazuje duple aršine Clivea koji Bagleyja ne disciplinira zbog preljubičke afere s Betty, iako ju je svjestan, niti zbog homoseksualnog čina s Joshuom a ni pedofilskog odnosa s Edwardom, koje ni ne primjećuje, nego isključivo zbog pokušaja Harryja Bagleyja da s njim ostvari homoerotičnu vezu čega se homofob Clive gnuša.

You can tame a wild animal only so far. They revert to their true nature and savage your hand. Sometimes I feel the natives are the enemy. I know that is wrong. I know I have a responsibility towards them, to care for them and bring them all to be like Joshua. But there is something dangerous. Implacable. This whole continent is my enemy. I am pitching my whole mind and will and reason and spirit against it to tame it, and I sometimes feel it will break over me and swallow me up.

Churchillova koristi i ostale likove za svoju dekonstrukciju štetnih ideologija i binarnih modela ponašanja, pa tako Betty, odraz maskulinih projekcija na marginalizirano i rodno Drugo, svojim dijalozima i djelovanjem u prvom činu kontinuirano podržava falocentrizam, europocentrizam i homofobiju svoga supruga jer, napominjem, “sve što ona jeste duguje meni”, kaže Clive (cf. Churchill 1989: 1; prevod IČF). Osim njenog prvog obraćanja publici koje je ranije citirano, posebno su indikativne dvije takve Bettyne dijaloške razmjene – ona u kojoj Betty preuzima isključivu krivnju za aferu s Bagleyjem i moli Clivea za oprost njenih grijeha koje pripisuje slabosti ženskog spola (I.iii, cf. *ibid.*: 33– 34), neposredno nakon što je javno iskazala vjeru u njegovu mušku, kolonizatorsku dužnost; te ona u kojoj Betty kori pa tjelesno kažnjava sina Edwarda zbog igre s lutkom (I.iii; cf. *ibid.*: 30–31), kako slijedi:

BETTY. Edward, I've told you before, dolls are for girls.

[...]

You must never let the boys at school know you like dolls. Never, never. No one will talk to you, you won't be on the cricket team, you won't grow up to be a man like your papa.

[...]

You're a horrid wicked boy and papa will beat you. Of course you don't hate him, you love him. Now, give Victoria her doll at once.

Drugi lik koji služi dekonstrukciji i kritici projekta imperijalizma je Joshua. Indoktriniran europocentričnom ideologijom i reflektirajući manire i šovinizam bijelog čovjeka i svojim dramskim obličjem (kroz tijelo bijelog glumca) i dijaloškim razmjenama, on niječe pripadnost autohtonom narodu iz kojeg je potekao za koje tvrdi da su loši ljudi, potkazuje neposlušne slugu, sudjeluje u fizičkom batinjanju “nepokornih” subjekata, svojih sunarodnjaka, i odbija da ode na sahranu svojih roditelja koji su ubijeni u napadu britanskih snaga jer je za njega Clive “my father and mother” (Churchill, op.cit.: 42). Iako na kraju prvog čina Joshua podiže pušku na Clivea, Churchillova potencira njegovo odrođenje od vlastite rase i kulture jer je, kao i Betty, i Joshua manifestacija projekta bijeloga čovjeka, pa tako u četvrtom prizoru prvog čina Joshua Edwardu pripovijeda dva narativa o postanju – autohtoni afrički narativ, koji prenosimo dolje, za kojeg Joshua kaže da je to neistina i loša priča te njemu jukstapozicionira drugu priču, hrišćanski narativ o Adamu i Evi u kojem privilegira muškarca u odnosu na ženu koja je “bad woman who liked the snake and gave us all this trouble” (Churchill op.cit.: 36, naglašavanje IČF):

JOSHUA. First there was nothing and then there was the great goddess. She was very large and she had golden eyes and she made the stars and the sun and the earth. But soon she was miserable and lonely and she cried like a great waterfall and her tears made all the rivers in the world. So the great spirit sent a terrible monster, a tree with hundreds of eyes and a long green tongue, and it came chasing after her and she jumped into a lake and the tree jumped in after her, and she jumped right up into the sky. And the tree couldn't follow, he was stuck in the mud. So he picked up a big handful of mud and he threw it at her, up among the stars, and it hit her on the head. And she fell down onto the earth into his arms and the ball of mud is the moon in the sky. And then they had children which is all of us. (ibid.)

Isto tako, tri naizgled sporedna ženska lika u prvom činu, likovi punice Maud, udovice Saunders i dadilje Ellen, služe dekonstrukciji rodne marginalizacije i feminističkom repozicioniranju ženskog subjekta

ta. Kao što je već navedeno, u samom uvodnom predstavljanju članova kućanstva, Clive ušutkuje kćerku, Maud i Ellen, tako kontrolirajući diskurs i rodne i klasne subjekte. Međutim, u prizorima u kojima ova tri lika imaju aktivniju ulogu – kada su najčešće smješteni u privatnom, ženskom, prostoru i međusobnom društvu, njima se daje širi manevarski prostor. Maud je suprotstavljena udovici Saunders jer prva, dok (vrlo pogrešno) odgaja i disciplinira unuku, zagovara i perpetuira stereotipne rodne uloge. Maud potencira da joj je kćerka Betty lijepa, da se dobro udala i da odlično obavlja svoju ulogu kućanice te smatra da uopće nema potrebe da žene bilo šta (sa)znaju jer ne posjeduju intelektualni (racionalni) kapacitet, dok istovremeno navodi Saundersovu kao loš primjer jer je potonja neovisna o muškarcu, slobodoumna, ljubopitna, posjeduje izrazito liberalne i antiimperijalističke stavove te je, smatra Maud, ova nezaštićena i izložena svakojakim napadima. S druge strane, Saundersova je, upravo zbog svoje nezavisnosti i odlučnosti da zadrži vlastiti identitet, samostalnost i integritet, objekt žudnje Clivea i arhetipska vamp-žena te se, da bi uspjela u samoočuvanju, odlučuje na odlazak iz svog doma, iz Cliveovog kućanstva u kojem je potražila utočište, i iz same Afrike, spremna na to da će “keep leaving everywhere” (Churchill 1989: 29). Jer kako navodi Ognjenović: “Mrs. Saunders, who refuses to be an exploited sex-object and a respectable wife, does not fit into the Victorian society which has nothing to offer but the sterile male passion and the scorn of beaten down and obedient wives” (2022: 248). Treći lik, lik dadilje Ellen, koja je ujedno i rodno i klasno potlačena, perpetuira modele ponašanja svojih nadređenih (kao na primjeru podučavanja Joshue božićnoj pjesmi ili oduzimanja lutke od Edwarda) dok ih istovremeno podriva vlastitim izražavanjem homoerotske ljubavi spram Betty. Međutim, zbog svog klasnog porijekla koji joj, za razliku od udovice Saunders, ne ostavlja previše izbora, Ellen, da bi izbjegla daljnju marginalizaciju i ostrakizam društva zbog njenog spolnog identiteta, pristaje na formalni brak s Bagleyjem, ispraznu vezu koja će sigurno biti lišena ljubavi i tjelesnog užitka. Vjenčanje kojim se zatvara prvi čin dakle nije nikakav slavljenički čin sretnog završetka nego zapravo Churchillino razotkrivanje viktorijanskog braka kao privida čudoređa, odnosno legalizirane prevare na štetu žena.

Osim temporalnim i spacijalnim dislokacijama, disrupcijom linearne progresije radnje, dupliranjem uloga i *cross-castingom*, Chur-

chillova se služi i postmodernističkom žanrovskom hibridizacijom te (indirektnim i direktnim) citiranjima i referiranjima na druga djela i stvarna historijska dešavanja, a oslanja se i na podrivanje iluzionizma putem glumačkih direktnih obraćanja publici, te svrsishodnu i simboličku upotrebu pjesama kakve nalazimo u brechtovskom epskom teatru i metadrami. I u prvom i drugom činu je niz instanci u kojima glumci narušavaju mimetičko-iluzionistički okvir i tako publiku podsjećaju na fiktivnost djela. Posebno su interesantni takvi primjeri na samom početku drame kada autoritativni Clive, poput cirkuskog ceremonijal-majstora, voditelja/najavljiivača tački u *music hallovima* ili naratora u antiiluzionističkim i postmodernističkim dramama Thorntona Wildera, predstavlja Betty, Joshuu i Edwarda (koji su ranije pojašnjeni); odnosno oni slučajevi u drugom činu kada Gerry pripovijeda o svojim sebičnim seksualnim eskapadama (II.i; cf. Churchill 1989: 58–59; II.iii, ibid. 77) a Betty o vlastitom pronalasku užitka u spolnom činu samozadovoljavanjem koji joj konačno podiže samopouzdanje (II.iv, ibid. 82– 83), o čemu će više riječi biti u narednim potpoglavljima. Primjetno je da su takve instance direktnog obraćanja publici češće u drugom činu koji je, i po navodima autorice, manje rigidno strukturiran upravo jer je veći fokus stavljen na bivše izvancentrične (rodne i spolne Druge).

Nadalje, pjesme i dječije brojalice kontinuirano uokviravaju i prekidaju dijelove zapleta. Prvi čin koji se otvara prizorom na verandi kuće kolonijaliste Clivea u Africi gdje se vijori britanska zastava, prikazuje članove porodice koji pod budnim pogledom i paskom *patera familiasa* pjevaju o ponosnim sinovima Engleske. Sadržaj pjesme čvrsto kotvi zaplet prvog čina u njegov tematski i spacijalno-temporalni okvir te razotkriva razmjere britanskog imperijalizma kao i njegovu utemeljenost u rasnom i rodnom šovinizmu te falo- i europocentrizmu – u njoj se (isključivo) engleski sinovi (ne i kćeri) pozivaju na pozdrav zastavi Ujedinjenog Kraljevstva iz svih krajeva svijeta kojima lutaju: “ ... from veldt to prairie, .../ ... bush and jungle .../ .../ From North and South and East and West ...” (ibid. 1). Nakon kratkog predstavljanja likova Betty, Joshue i Edwarda koji su prema Cliveu bitni (za razliku od kćeri, punice i dadilje), a zapravo služe za dekonstruiranje paternalizma, rasizma i rodnog šovinizma u imperijalizmu, pjesma se nastavlja, te u narednoj strofi slavi Carstvo kojim vlada kraljica Victorija “o’er Afric’s

sunny plains and o'er Canadian frozen streams" u kojem će se supremacija "bratstva" osigurati nasilnim putem ("The forge of war"; cf. op. cit.). Sljedeća pjesma, kojom se prigodno završava izlet u drugom prizoru, dodijeljena je domorocu-slugi Joshui, a radi se o božićnoj pjesmi kojoj ga je navodno podučila dadilja Ellen i koja tematizira nepatvorenu ljubav religioznog siromaha prema Bogu. Ta adaptirana/reducirana pjesma autorice Christine Rossetti u drami *Cloud Nine* figurira kao simbol čvrste sprege između religijske indoktrinacije i struktura, kolonijalističkog "civiliziranja" autohtonog stanovništva te paternalizma utkanog u sisteme imperijalističke vlasti i istovremeno kao simbol Joshuine asimiliranosti, poslušnosti i odanosti<sup>255</sup> Cliveu jer u završnim stihovima druge strofe kaže sljedeće: "If I were a wise man / I would do my part./ What can I give him? / Give my heart." (Churchill 1989: 28). Na koncu trećeg prizora prvog čina, nakon što se Edward najprije buntovno opirao majci za što ga je ona fizički, šamarom, kaznila, a onda dobio praktičnu lekciju o načinu i potrebi discipliniranja sluga koji podrivaju majčin autoritet u kućanstvu, glumačka trupa ironično pjeva prva dva stiha narodne pjesme iz devetnaestog stoljeća koja se često mogla naći u *music hall* nastupima – pjesma tematizira ideju o majci kao najboljem prijatelju dječaka: "... Then cherish her hair with care / And smooth her silv'ry hair, / When gone you will never get another. / And wherever we may turn/ This lesson we shall learn,/ A boy's best friend is his mother." (ibid. 36). Drugi čin obiluje dječijim brojalicama i pjesmuljcima koji su mahom dodijeljeni Lininoj kćerki Cathy (cf. II.i., ibid.: 48; II.ii., ibid.: 59–60; II.ii., ibid.: 69; II.iv., ibid.: 78) i koji s jedne strane komično eksternaliziraju njen karakter a s druge služe ironičnom podrivanju čvrstih seksualnih i rodnih identiteta i uloga, kao na primjer u drugom prizoru kada Cathy, dok skupa s Lin i Victorijom traga za Vickynim sinom, Tommyjem, kaže: "George Best, superstar/ Walks like a woman and wears a bra." (ibid.: 69), ili na početku četvrtog, kada, u prisustvu Martina i Edwarda (supruga, odnosno brata Vicky), recitira pjesmicu o ljubavi, braku i porodu:

Under the bramble bushes,

Under the sea boom, boom, boom,

True love for you my darling,

255 Ne smije se iz vida izgubiti da je Joshua odraz projekcija bijelih kolonizatora jer kako kaže "What white men want is what I want to be." (Churchill, 1989: 2).

True love for me my darling,  
When we are married, We'll raise a family.  
Boy for you, girl for me,  
Boom Tiddley oom boom.  
SEXY. (Churchill op. cit.: 78)

Samo je jedan primjer epske upotrebe pjesama u drugom činu, a upravo ta pjesma epitomizira strukturalno decentriranje drugog čina i dekonstruiranje identitarnih politika u cijelom djelu. Naime, nakon što u trećem prizoru Victoria, Lin i Edward u opijenom stanju izvode ritual zazivanja boginje seksa pa prizovu Martina s kojim imaju orgiju te utvaru vojnika, navodnog preminulog Lininog brata, koji tvrdi da je tu također samo radi seksualnog čina, pojavljuje se Gerry koji solilokvizira o seksualnim eskapadama u parku po noći. Taj haotični i fantazmogorični prizor zatvara pjesma o orgazmičkom blaženstvu (na devetom oblaku) u kojoj učestvuje cijela trupa i koja, kako odmiče, postaje sve decentriranija – radi uštede prostora, kao primjer se prenose samo početni i završni stihovi pjesme:

It'll be find [sic] when you reach Cloud Nine.  
Mist was rising and the night was dark.  
Me and my baby took a walk in the park.  
He said Be mine and you're on Cloud Nine.  
Better watch out when you're on Cloud Nine  
[...]  
Simply divine in their silver Cloud Nine.  
The wife's lover's children and my lover's wife,  
Cooking in my kitchen, confusing my life.  
And it's upside down when you reach Cloud Nine.  
Upside down when you reach Cloud Nine. (Churchill 1989:  
77–78)



I drama Christine Reid iz 1989. godine, dvočinka *The Belle of the Belfast City / Ljepotica grada Belfasta*<sup>256</sup> koja broji ukupno osam prizora (tri u prvom i pet u drugom činu), koristi se temporalno-spacijalnim skokovima, delinearizacijom strukture, antirealističkim dramskim strategijama i scenskim sredstvima (uključujući i upotrebu naratora, drame-u-drami i improvizacije), uduplavanjem likova/ulogom-u-ulozi, kao i brehtovskom epskom upotrebom pjesama u svrhu repozicioniranja primarno rodnog, ali i (vjerskog i)etničkog i rasnog Drugog. Kao i u ranijoj drami Reidove, *Tea in a China Cup*, koja je analizirana u sklopu poglavlja o uplivu postmodernizma na savremenu britansku dramu, autorica i ovu dramsku priču o protestantskoj radničkoj porodici matrijarhe Dolly Dunbar Horner, koja je u poznim godinama, smješta u historijski kontekst etnonacionalnih sukoba u Sjevernoj Irskoj. Glavni zaplet komada poetičnog naslova *The Belle of the Belfast City* je smješten na prostor Belfasta u novembru 1986., u periodu netom prije i na dan lojalističkih protesta protiv Sporazuma između Ujedinjenog Kraljevstva i Republike Irske, potpisanog 15. novembra 1985. (godinu dana prije fikcionalne radnje), iako se radnja u posljednjem prizoru drame (peti prizor drugog čina) odvija nekoliko mjeseci nakon navedenih protesta. Istovremeno, dio se zapleta, kroz Dollyna sjećanja i narative žena koje prizivaju slike iz porodičnog albuma<sup>257</sup> i tajne što tokom drame izlaze na vidjelo, a

256 Drama je praižvedena u *Lyric Theatreu* u Belfastu 1989. u režiji Tima Luscombea i nastala je u sklopu aktivnosti i obaveza Christine Reid kao rezidentne dramatičarke *Lyric Theatrea*. Prema Tracie (2018: 141), originalno se djelo trebalo praižvesti u Londonu (u *Tricycle Theatreu*), ali je ta premijera otkazana zbog požara u *Tricycleu* i *The Belle of the Belfast City* je londonsku premijeru imalo tek 1993., nakon praižvedbe u Manchesteru 1990. Komad se smatra nastavkom dramskog ciklusa Reidove koji tematizira Sjevernoirski sukob (*Na Trioblóidí/ The Troubles*) kroz prikaz višegeneracijske radničke protestantske porodice zahvaćene vihorom rata. Također je svrstan i u irsku feminističku dramu/teatar a često ga se, s razlogom, analizira i kroz spektar strategija i tehnika epskog teatra. Ovaj komad je dobitnik nagrade George Devine 1987., iako nije naišao na isuviše toplu recepciju kod kritičara (iz Belfasta), od kojih su neki smatrali da zbog teme rasizma nije isuviše vjeran realnosti, a drugi da je lošijeg kvaliteta zbog brojnih pjesama koje fragmentiraju zaplet kao i manjka bitne radnje u prvom činu. Pojedini kritičari su isticali kvalitet glumačke trupe i trodimenzionalnost likova, iako su mnogi odbacili komad kao primjer ljevičarske propagande. O svemu navedenom (premijera, klasifikacija, recepcija) vidjeti više u Delgado (1997), Fitzpatrick (2005), Privas-Bréauté (2011), te Tracie (2018).

257 Izuzetnu analizu simbolike i svrsishodne upotrebe albuma kao scenskog sredstva vidjeti kod Tracie (2018: 118–151).

moderira i usmjerava unuka Belle, vraća u dvije godine pred kraj pedesetih – tačnije u 1958., kada je premijer Republike Irske predlagao širu ekonomsku saradnju sa Sjevernom Irskom, odnosno 1959., kada su se sindikati obje zemlje pokušali ujediniti u zajedničkoj borbi, ali vlada Sjeverne Irske nije podržala novu ujedinjenu sindikalnu organizaciju – te u sedamdesete, u prve bračne dane lika Janet. Porodicu osamdesetih mahom sačinjavaju žene, što čini značajan pomak u britanskoj (i sjevernoirskoj) drami osamdesetih, s obzirom na činjenicu da, kako je autorica rekla, pojašnjavajući komad: “The majority of playwrights are men, and women in their plays tend to be presented only in relationship to one man, they are not explored in any depth. I’ve tried to put more depth into the women themselves and show what makes them tick in this male-dominated Irish society” (Reid u Fitzpatrick 2005: 329), koristeći za to lik Belle koja je istovremeno unutar i van drame, kao sudionica dešavanja osamdesetih te naratorica i medijatorica sjećanja i dešavanja s kraja pedesetih i početka sedamdesetih. Dakle, osim prethodno spomenute sedamdesetsedmogodišnje slobodoumne Dolly Dunbar Horner, bivše malodobne zvijezde *music halla*, u drami se pojavljuju i njene kćerke pedesetsedmogodišnja Vi, koja radi u porodičnoj prodavnici te s majkom, za koju se skrbi, živi u istom kućanstvu u Belfastu, i tridesetšestogodišnja kćerka Rose, istraživačka novinarka i fotografkinja koja živi i radi u Londonu, ali je u periodu odvijanja radnje u posjeti majci i sestri, skupa s vlastitom kćerkom, osamnaestogodišnjom Belle, čiji je otac, Rosein bivši nevjenčani partner, baptistički Afroamerikanac. Osim njih, članove Dollyne porodice čine i tridesetšestogodišnja Janet, koja u vremenu odvijanja glavne radnje prolazi vlastitu bračnu krizu i krizu identiteta, i četrdesetogodišnji Jack, bratići Dollynog pokojnog muža Joea, koje su nakon prerane smrti njihovih strogih i ekstremno religioznih roditelja Dolly i Joe doveli sebi i s ljubavlju odgojili kao svoju djecu. Za razliku od Janet koja se vrlo brzo uklopila u hraniteljsku porodicu i s Dolly, Vi, Rose i Belle ima prisnu vezu, neženja Jack, koji je sada javna ličnost John Horner, izuzetno bitna figura u unitarističkoj struji Sjeverne Irske i Ulstera, nikada se nije oslobodio okova patrijarhalnog i strogog religioznog odgoja, sebe smatra čuvarom porodičnog morala i samoprozvanim, bogomdanim, braniteljem sjevernoirskih protestantskih majki, kćerki, sestara i supruga (cf. Reid 1997: 242), i namjerno se distancira od ostatka porodice, osim od Vi.

Djelimično nesvjesno slijedeći slobodarski duh Dolly, Rose i Janet su se svaka na svoj način pobunile protiv šovinizama protestantske sredine u kojoj su rođene – Janet svojom prkosnom udajom za blagog i nježnog irskog katolika, latentnog homoseksualca, kojeg njen brat (i Janetin emotivni zlostavljač) ne podnosi, a Rose odlaskom u kozmopolitski London gdje se ostvarila i kao istraživačka novinarka-fotografkinja koja slikama nasilja paravojnih trupa u Belfastu daje svoj obol borbi protiv sektaštva i kao brižna, samohrana majka nezavisne Belle koja svojim (genetskim) naslijeđem i (vizualnom) pojavom utjelovljava multikulturalnost, multikonfesionalnost i multietničnost višerasnog savremenog britanskog društva. Za razliku od njih dvije, Vi je, pristajući na tradicionalne projicirane rodne uloge koje joj nameću društveno-politička ideologija i sama porodica, poslušno i bespogovorno odustala od svojih dječijih i djevojačkih snova da bi majci i ocu pomagala u porodičnoj radnji i odgoju Janet, Rose i Jacka te podržava androcentrizam i etno-klero-fašizam protestantske zajednice utjelovljene kroz lik Jacka sve do trenutka kada on (čiju je stranu kroz njegovo djetinjstvo i odraslu dob uporno držala, i branila ga od dječijih zadirkivanja i provokacija sestara) zaprijeti Belle, “my sister’s child with the same ancestors as me ... my niece and your cousin ... family, and ... the only grandchild this family’s likely to have” (Reid 1997: 229).

Dodatne likove u drami čine i Janetin otuđeni muž, čedni sjevernoirski katolik u redovima mahom protestantske policije, Peter; Davy Watson, gluhonijemi i slabovidni mladić s intelektualnim poteškoćama koji posjećuje porodicu i pomaže Vi u radnji; Englez Tom Bailey, ekstremni nacional-šovinista i bivši svećenik Anglističke crkve, koji je zainteresiran za kupovinu radnje i kuće Hornerovih; te seksiistički i pohotni propovjednik Isaac Standoft kao i neimenovani Carinik, koji se pojavljuju u kratkim improvizacijskim epizodama s kraja pedesetih, ubačenih u glavni zaplet drame. Dio dramskog dijaloga se izvodi i na znakovnom jeziku i to u onim sekvencama u kojima je prisutan Davy Watson. Drama je predviđena za sedam članova glumačke trupe, pet glumica te samo dva glumca, što sugerira da će se u izvedbi morati koristiti strategija uduplavanja uloga. Naime, sve žene Hornerovih, kojima je svakako dato više prostora u ovom dramskom tekstu iako su mahom smještene u okvir privatne / intimne / ženske zone

(unutarnji kućni milje), jasno su identitarno ocrtane i svaku ponao-sob utjelovljuje po jedna glumica. S druge strane, osim lika Jacka, koji je također vrlo jasno razlučen od ostatka dramskih figura i za kojeg je predviđeno da ga igra jedan glumac, sve preostale (muške) likove utjelovljuje samo jedan glumac koji se transformira od dječije naivnog Davyja u lik “sveca” Petera pa potom u likove ekstremista Baileyja i Standalofta pa ponovno u Davyja, sada žrtvu maltretiranja i ekstremističke protestantske rulje i policijskog nasilja a kojeg Jack vješto i licemjerno koristi kao mučeničkog simbola lojalista. Navedenom strategijom uduplavanja uloga se istovremeno postiže naglašavanje ženske vizure u ovoj dramskoj priči, bolje (re-)pozicioniranje ličnih/subjektivnih iskustava i (korektivnih) narativa žena protestantskog radničkog kolektiva, te (dekonstruktivno) razotkrivanje ideoloških projekcija i hegemonističkih (rodnih) meganaracija klero-fašističkog i etno-patrijarhalnog sistema. Iako su različitih životnih iskustava, karaktera, porodičnih i rodni uloga te isprva zastupaju raznorodne stavove u pogledu etno-nacionalnih sukoba, sve žene porodice Dunbar Horner se ujedinjuju u borbi protiv sistemske opresije i zloupotrebe žena te kleronacionalnih, rasnih i kognitivnih Drugih u androcentričnoj i nasilnoj zajednici Belfasta za koju, kako tvrdi Janet, “there are no women in Ireland. Only mothers and sisters and wives” (Reid 1997: 209–210).

Pored uduplavanja uloga, i uloge-u-ulozu te niz ubačenih i jukstapozicioniranih drama-u-drami i improvizacija (kojima se u komadu decentrira i razbija zatvorena i rigidna struktura) pomažu denaturalizaciji ideoloških konstrukata i projekcija i dekonstruiranju rodni/rasni/kleronacionalni binarizama upisanih u hegemonijske modele nacije i društvenopolitičkog sistema tako što “create juxtapositions and ... allow actions to comment upon each other” (Fitzpatrick 2005: 329). Naime, takve instance u kojima porodica Hornerovih mentalno putuje kroz vrijeme i prostor a zahvaljujući sjećanjima koja putem slika iz fotoalbuma i intimnih pripovijesti Dolly, Vi, Rose i Janet oživljavaju pred očima publike, odrasle likove vraća u njihovo djetinstvo, neko ranije doba koje još nije bilo obilježeno fizičkim nasiljem i sukobima u Sjevernoj Irskoj. Međutim, iako su Hornerove tada bile (relativno) sretno i uglavnom zaštićene svojom dječijom nevinošću, na njih su se i onda projicirale rodne uloge koje je patrijarhalna protestantska zajednica zagovarala. Primjera radi, u drugom prizoru drugoga čina, Dolly,

Janet i Rose se prisjećaju odlaska u crkvu da bi čule i vidjele Naomi Standaloft kako strastveno svira religiozne pjesme. U toj epizodi Dolly postaje Naomi, a Janet i Rose desetogodišnje/dječije inačice sebe kada im se na pozornici pridružuje Naomin brat, svećenik Isaac Standaloft koji, u obraćanju pastvi, projicira konstruirani i društveno odobreni model časne žene kontrastirane s pohotnom grješnicom – đavolskom zavodnicom:

... I became a dissipated youth who forsook his Christian home for the drinking dens of the devil and the dreadful desires of *women who dance!* Be not like them. The *devil's voluptuous temptresses with painted faces and lacquered nails and hair dyed red with sin.* Beware of the devil who lurks in the dark dance halls and hostelryes and picture palaces. He wants your youth. He wants your bodies. He wants your souls. *Be as Naomi. Be unadorned. Be modest. Be chaste. Be not the foul instrument of the downfall of men.* Your souls belong to God. *Your bodies are his temple. Only your lawful wedded husband may worship and enter therein, not for pleasure, but purely for the procreation of God's children.* ... Come on to me, before it is too late.

**Naomi**, who has been gazing at **Isaac** with ecstatic passion brings the two children forward. **Isaac** embraces **Naomi, Janet and Rose**. There are sexual overtones in how he touches them. (Reid 1997: 233, naglašavanje IČF)

Slične narative i projekcije na ženu, žensko tijelo i seksualnost nalazimo i u trećem prizoru prvog čina u trenutku kada se Janet, rastrgana između društvenih očekivanja, ideoloških projekcija, njene zbilje i potreba, te uloga koje joj nameću strogi i patrijarhalni brat Jack i blagi, ali aseksualni suprug Peter tj. pozicija “sister of a devil and the wife of a saint” kako sama tvrdi (Reid 1997: 208), prisjećajući početak braka:

**Janet** *Out of the frying pan into the fire. A devil and a saint are the same thing. Afraid of women. Afraid we'll tempt you. Afraid we won't. [...] I'm a sister and a wife. But I'll never be a mother. Will I, Peter? Why did you marry me? Why did I*

marry you? (*To Jack.*) Because he was everything you were not. Quiet. Gentle. Kind. After the ceremony we went to Dublin for a week. It was the one city I could be sure you wouldn't be in. But you were with me, all the way there on the train. (*To Peter.*) It was very late when we got to the hotel. *I wanted you to take me ... to teach me ... I wanted to exorcize him ... to find out that it wasn't an act of sin and shame and pain and guild.* But as soon as you touched me I turned away. And then I turned back to you and you said, 'it's been a long day. Let's go to sleep.' [...] You said lots of newly married couples didn't ... for a while. You said there was no hurry. I felt grateful because you were so patient, so kind. It was years before I realized that you were relieved, that you didn't want ... had never wanted ... that you were content with things that way. [...] (*To Peter.*) Was marrying me part of that mission [towards peace and reconciliation]?

**Peter** I love you.

**Janet** *I am not your mother! I am not your sister!*

**Jack** I love you.

**Janet** *I am not your virgin mother, nor your virgin wife!* (ibid.: 209–210, naglašavanje IČF)

Na samom početku ove epizode, koja je zbog duljine ovdje prenesena u reduciranom obliku, Peter pjeva narodnu brojalicu-elegiju o predivnoj preminuloj dragoj koju poetski glas ritualno priprema za ukop, perući njeno tijelo, oblačeći je u svilu i zapisujući joj ime kaligrafskim perom, dakle idealizirajući je i oblikujući je prema svojim projekcijama i društvenim običajima i u trenutku smrti. S druge strane, Jack znakovito citira sedmo poglavlje Poslanice Korinćanima u kojem se govori o djevičanstvu i ženidbi i prema kojem: "It is good for a man not to marry" (op. cit.: 209), ali ako je ipak potrebno da se oženi da bi se spriječio nemoral, onda: "The wife's body does not belong to her alone, but also to the husband. In the same way, the husband's body does not belong to him alone but also to his wife" (Reid, op. cit.). Oba Janetina "muškarca" zanemaruju njene stvarne želje i potrebe i na

nju projiciraju vlastite ideale ženstvenosti – za Petera je ona virtualni anđeo u kući, a za Jack djevičanska, čedna sestra, što liku Janet (ali, alegorično, i svim ostalim ženama u takvom društveno-historijsko-političkom miljeu) negira pravo na vlastiti glas i nezavisno djelovanje, s čime na koncu ove epizode i cijele drame Janet konačno raskrsti kada odbija da nastavi igrati nametnute joj uloge sestre i supruge te odlazi u London, daleko i od Jacka i od Petera.

Fragmentiranje i delinearizacija strukture radi revalorizacije meganarativa i denaturalizacije ideoloških konstrukcija i projekcija, osim putem jukstapozicioniranja epizoda iz prošlosti s onima iz glavnog vremenskoprstornog plana koje su usko vezane i s drama-u-drami, improvizacijama te ulogama-u-ulozi, odvija se i putem odijeljenog prostora pozornice na kojoj se s vremena na vrijeme uporedo prikazuju likovi na različitim temporalnospacijalnim lokacijama, te putem centralnog pripovjedačkog lika, svojstvenog antiiluzionističkoj drami, epskom teatru ili romanesknim tekstovima. Drama se otvara s dva primjera svrsishodne epske upotrebe teatarskog prostora te je očito da će, kao i *Tea in a China Cup*, i ovaj Reidin komad kontinuirano podrivati dramske i teatarske konvencije realističke odnosno naturalističke drame. U prvom prizoru se Dolly u poznim godinama u pjesmi o ljepotici iz grada Belfasta koja je vraća tri decenije ranije, dakle u 1958., pridružuju likovi dvadesetdevetogodišnje Vi, osmogodišnjih Rose i Janet te dvanaestogodišnjeg Jacka, dok uporedo u osamdesetima, tačnije 1986., osamnaestogodišnja Belle oduševljeno posmatra prizor a gluhonijemi mladić Davy kašikama otkucava taktove pjesme. Na tu dramsku sliku se odmah nadovezuje sekvenca u kojoj su s jedne strane Belle i Rose, na Aldergrove aerodromu u Belfastu, koje u prvim dijaloškim razmjenama predstavljaju Dolly i njenog (pokojnog) supruga Joea Hornera, a s druge Davy i Vi, koja u porodičnoj radnji nastavlja pripovijedati romantičnu priču o majci i ocu, u čemu joj se pridružuje i provokativna Dolly. Dijalozi teku paralelno i isprva komplementiraju jedan drugog, dajući privid jednog te istog porodičnog narativa, da bi se razdvojili Viinom pričom o rođenju sestre Rose te Bellinim komentarima o političkoj situaciji i protestima koje zatiču po slijetanju (cf. Reid 1997: 179–182).

U ovoj drami je funkcija naratora dodijeljena liku Belle, koja u svom imenu skriva duplo kodiranu ironiju. Naime, Rose je svojoj



kćeri, kako potonja sama tvrdi (cf. *ibid.*: 180), ime dala po umjetničkoj personi svoje majke Dolly, the Belle of the Belfast City, pa je (trans-generacijska) veza koju ove dvije žene, baka i unuka, dijele utkana i u naslov drame i u cijelo tkivo komada, što je očito i po slobodarskom, nezavisnom duhu kojim se ističu. Štaviše, ime Belle – ljepotice nad ljepoticama u gradu Belfastu – pred očima publike oživljava alter-ego buntovne Dolly koja kontinuirano provocira Jacka, dok istovremeno referira i na odvažnu i senzibilnu unuku, jedinu ženu Hornerovih koja je dijelom Afroamerikanka (“Anglo/Irish Yank”, kako kaže Belle [*ibid.*: 214]). I matrijarha i njena nasljednica su svojim pojavama i osobnoštim ruptura, trn u oku vladajućim strukturama, jedan opipljiv vid karnevaleskne subverzije binarizama službene kulture (bez groteske upisane u njihova tijela), a ime se, dakle, na simboličan način koristi za obračunavanje sa seksizmom i rasizmom kodiranih u klero-etno-nacionalnu ideologiju Toma Baileyja i Jacka Hornera, kao i svih njihovih istomišljenika koji zastupaju koncept Britanije sastavljene isključivo od “God’s children ... blue-eyed, blonde-haired and white” (*ibid.*: 225), i u kojoj je sjevernoiriska nacija “Protestant, Orange and White” (*ibid.*: 226). Lik Belle, koja u epizodama iz prošlosti porodice stoji po strani i skupa s publikom posmatra i povremeno komentira dešavanja koja su njoj, baš kao i publici,<sup>258</sup> samo indirektno (putem porodičnih narativa, sjećanja i slika) dostupna, ima svoju viziju Belfasta (i Irske) za kojeg tvrdi da je nabolje čuvana društvena tajna na Britanskom otočju i grad u kojem vlada “dozvoljena razina nasilja” na kojeg su njegovi stanovnici naučili i prihvatili abnormalno pod normalno (cf. Reid 1997: 213), što Belle posebno zabrinjava. Nova saznanja i iskustva Belle samo dijelom korespondiraju sa slikama Belfasta koje je imala prije dolaska:

Before I came here, I had two images of Belfast. A magical one conjured by my grandmother’s songs and stories and recitations, and a disturbing one of the marches and banners and

258 Mora se skrenuti pažnja da se ovom strategijom skreće pažnja publike na metadramski karakter ovog komada jer publika posmatra Belle kako gleda epizodu iz historije svoje porodice, dakle, drama aludira na svoju fiktivnu prirodu dok istovremeno propituje fiktivnost (mega-)narativa koji ih okružuju. Implikacije takvog poteza su višestruke jer, kako kaže Privas-Bréauté: “This leads the audience to be challenged too in their role as spectators. They are asked to take some distance from what they are watching. Once again, there is an embedding effect: the audience watches a performer who is watching a scene on stage. But on this occasion, reality is challenged as well. In fact, the performer watches the past.” (2011: 195).

bands on the six o'clock news ... They are both true, but not the whole truth of this bizarre and beautiful city. (Reid 1997: 213)

Upravo su brojne pjesme koje uglavnom izvodi Dolly, a u kojima joj se povremeno pridružuju i ostali članovi porodice, kao i u Churchillinoj *Cloud Nine* nalik upotrebi muzike i pjesama u epskom teatru. One su integrirane i u prosede i u sadržaj komada, a zbog njihovog broja, komad je na rubu da preraste u muzičku dramu. Pjesme su istovremeno refleksije Dollyne mladalačke karijere i ličnosti te jukstapozicije prošlosti i sadašnjosti porodice, ali i sredstvo fragmentacije strukture, kritičkog distanciranja publike, i parodičko-satiričko podrivanje rodnih/rasnih/klero-nacionalnih binarizama, odnosno primjeri historizacije društvenih, kulturoloških i političkih institucija te denaturalizacije ideoloških konstrukcija i projekcija. Ima ih ukupno dvadeset i dvije, i različite su duljine, žanrova, sadržaja i ritma. Osim narodnih pjesama i balada, pojavljuju se i dječije uspavanke i brojalice, pripjevi s vjeronauka te afroameričke duhovne muzike.<sup>259</sup> Pjesme uokviruju, ali i presijecaju i često prekidaju dramski dijalog. Prva pjesma jednostavne rime (distiha), "I'll tell me Ma", zapravo je adaptirana dječija brojalice iz devetnaestog stoljeća (cf. Privas-Bréauté 2011), koju Dolly prisvaja i zaposjeda, djelimično joj mijenjajući sadržaj, metriku i ritam u drugoj strofi, kao što slijedi:

I'll tell me ma when I go home  
The boys won't leave the girls alone  
They pulled my hair they stole my comb  
Well that's all right till I go home  
She is handsome she is pretty  
She is the Belle of the Belfast City  
She is courtin' One Two Three  
Please won't you tell me who is she.  
Joe Horner says he loves her  
All the boys are fightin' for her

---

259 Nije mi namjera analizirati sve dvadeset i dvije pjesme, nego samo odabrane primjere. Za dubinsku analizu većine pjesama u *The Belle of the Belfast City* vidjeti Privas-Bréauté (2011).

They knock at the door and they ring the bell

Saying 'Oh my true love are you well'

Out she comes as white as snow

Rings on her fingers bells on her toes

Oul Dolly Dunbar says she'll die

If she doesn't get the fella with the rovin' eye. ... (Reid 1997: 179–180)

S druge strane, pjesma kojom se završava prvi čin je uspavan-ka, također iz devetnaestog stoljeća, koju Dotty pjeva Janet, tješeći je nakon njenog mentalnog i emotivnog sloma. I ta pjesma je prilagođena situaciji i kontekstu a u njoj persona mlade, dobrostojeće, žene govori o svom odlasku i dragim za kojim čezne, te o nekom budućem braku za njoj nepoznatog muškarca, što sugerira skori raskid Janet s mužem, bratom i rodnim ulogama koje je decenijama tlače. Radi ušte-de prostora prenosi se samo posljednji od tri katrena pjesme: "I know who is sick / And I know who is sorry / I know who I've kissed / But God knows who I'll marry" (ibid.: 211). Intrigantno je da su u obje pjesme ženske persone centralni likovi te, iako sanjaju tradicionalne snove o romantičnoj vezi/braku i suprugu, imaju aktivniju ulogu nego što se od njih stereotipno očekuje.

Drugi čin otvara pjesma koju Dolly ne pjeva, nego recitira i odličan je primjer (epskog) uneobičavanja žanra i medija, na takav način predstavljajući "rupture in the pattern of the play" (Privas-Bréauté, 2011: 196).<sup>260</sup> U toj baladi koja se sastoji od pet sekstina govori se o "dobrom" irskom protestantu Williamu Bloatu<sup>261</sup> koji ubija svoju ženu pa potom sebe. Prepuna morbidnih, krvavih detalja, balada zapravo

260 Drugi primjer pjesme koja se recitira a ne pjeva nalazimo u prvom prizoru drugog čina kada Dolly, pokušavajući da iziritira i isprovocira Jacka koji javno osuđuje brak svoje sestre isključivo zbog vjerske i nacionalne pripadnosti njenog supruga, izgovara podrugljivu dječiju brojalicu: "Holy Mary Mother of God / Pray for me and Tommy Todd / For he's a Fenian and I'm a Prod / Holy Mary Mother of God" (Reid 1997: 185).

261 Ako je vjerovati informacijama na web-stranici "King Laoghair Irish Ballads and Tunes", pjesma o dobrom protestantu Williamu Bloatu, koju je početkom dvadesetog stoljeća napisao Raymond Calvert, iskorištena je za prvu reklamu (za posteljinu). Vidjeti više u King Laoghair (n.d.).

služi razotkrivanju mizoginije, klero-fašizma i ksenofobije budući da William, nakon što u zoru svojoj usnuloj ženi koja ga je iritirala prereže vrat žiletom njemačke proizvodnje, odluči da se objesi, koristeći za to čaršaf irske izrade. Prilikom izdisaja William, u skladu s navodnim narodnim (protestantskim) običajima grada Belfasta, psuje poglavara katoličke crkve, ali se dešava ironični preokret. William umire, ali mu žena preživljava jer, kako se otkriva u posljednjoj strofi pjesme: “But the strangest turn of the whole concern / Is only just beginnin’ / He went to hell, but his wife got well / And she’s still alive and sinnin’ / For the razor blade was German-made/ But the sheet was Irish linen” (Reid op.cit.: 213).

Posljednju pjesmu, koja započinje stihom “Red brick in the suburbs, white horse on the wall”, pjeva unuka Belle, nakon što je Dolly preživjela moždani udar koji ju je ostavio nijemom i nepokretnom. Belle je, kako smo već rekli i u funkciji naratora i medijatora između publike, dramske priče i dramskih likova, te je i ranije u drami okarakterizirana kao produžetak slobodarskog glasa Dunbar-Hornernovih i svojim nezavisnim i ironičnim duhom najviše nalikuje svojoj baki Dolly, originalnoj “The Belle of the Belfast City”, stoga ne čudi da Reidova završnu gestičku pjesmu dodjeljuje upravo njoj. Naime, pjesma koju je, ironično se koristeći narodnim napjevom “May God in His mercy look down on Belfast”<sup>262</sup>, sedamdesetih napisao Maurice James Craig, irski historičar arhitekture i pjesnik, i dao joj naslov “Ballad to a Traditional Refrain”, ima četiri katrena i koristi dosta duge stihove (sastavljene uglavnom od jedanaest, ali i dvanaest slogova) te distih u rimi. Svaki četvrti stih ponavlja refren “May the Lord in His mercy be kind to Belfast”, inverziju originalnog pripjeva, a sami sadržaj i pjesničke slike pozivaju na okončanje sektaštva i nasilja u Sjevernoj Irskoj. Na početku drugog čina je Belle već istakla da je zabrinjavaju saznanja da su građani Belfasta prihvatili nasilje kao njihovu “normalnu” svakodnevicu te da je već rođena generacija koja ne poznaje ništa osim klero-etno-nacionalnih podjela i sukoba (cf. Reid 1997: 213), pa se slika stranca iz Engleske koji u prvoj strofi (i svim posljednjim stihovima ostalih katrena) užasnut moli za milost Boga prema Belfastu može pripisati njoj, Anglo-irskoj Afroamerikanki (cf. ibid.: 214). Pjesma koja joj je do-

262 Refren je korišten za podsticanje sektaštva u Sjevernoj Irskoj.

dijeljena je jedna od rijetkih otvoreno političkih pjesama u drami i suštinski je “ironic politicization of a jingoistic song tradition” (Trotter 2000b: 175), te u pretposljednjoj strofi jasno referira na protestantsko naslijeđe i sektaštvo u Belfastu kroz navodna obećanja data kralju Williamu od Orangea i podizanje zastave u Stormontu, sjedištu sjevernoirskog parlamenta. Međutim, strofa koja zatvara i pjesmu i cjelokupnu dramu kaže sljedeće: “O the bricks they will bleed and the rain it will weep / And the damp Lagan fog lull the city to sleep / It’s to hell with the future and live on the past / May the Lord in His mercy be kind to Belfast” (Reid 1997: 250). Prema Mary Trotter (2000b):

Reid ends the play with two translations. Craig’s song translates the literary/ musical genre of the sectarian ballad into a call to end of sectarian violence. She also semiotically translates Dolly’s now silenced voice into the body of her half-Irish, half African American granddaughter. A song protesting Belfast sectarianism sung by a body with both Irish and African American identity markers becomes a Brechtian gestus, a call to audience to think critically about the historical conditions which have led to the constructions of identities in Ireland and around the world. (175–176)

Osim tih, prethodno navedenih i analiziranih, Reidova koristi još petnaestak što kraćih što dužih pjesama, koje čine poseban parodični intertekst ovog komada; posebno su interesantne one koje lik Dolly transformira da bi reflektirala društveno-historijski<sup>263</sup> kontekst osamdesetih. Tako, na primjer, u drugom prizoru drugog čina, koristeći montažu, Reidova Dolly prvo dodjeljuje dječiju brojalicu<sup>264</sup>, pa odmah potom i pjesmu u kojoj umjesto

263 Mora se također primijetiti da, bez obzira na stvarna historijska dešavanja u koje je drama smještena i koja imaju izravan (i jako štetan) uticaj na sigurnost i živote žena porodice Dunbar Horner, Dolly je bitnija privatna historija njene porodice te činjenica da upravo u vrijeme protesta priprema zabavu u čast godišnjice svog preminulog supruga, što je još jedan vid Reidinog repozicioniranja ženskog subjekta i naglašavanja bitnosti i primata subjektivne (korektivne) priče nad historiografskim meganarativima.

264 Puni tekst brojalice koji Reidova reduktivno citira se može naći na web-stranici “Songs for Teaching”, a muzička izvedba na YouTube kanalu *Appu Series* (2010).

Harryja Midgleyja, ljevičarskog političara o kojoj tekst u originalnoj verziji govori (cf. Privas-Bréauté 2011: 190; 202), Dolly referira na Margaret Thatcher, a umjesto Jamesa Collinsa, nacionalističkog oponenta Midgleyja (Privas-Bréauté ibid.), na sebe/unuku:

Vote vote vote for Maggie Thatcher

In comes Belle at the door, io

For Belle is the one that'll have a bit of fun

And we don't want Maggie any more, io. (Reid 1997: 224)

Dakle, u momentima dok se spremaju protesti koji će, kako saznajemo iz kasnijeg prenošenja Janet i Vi, vrlo brzo postati nasilni i rušilački i prema pripadnicima iste vjeroispovijesti, Dolly se sprema da obilježi godišnjicu smrti svoga supruga i pjeva subverzivnu pjesmu kojom simbolički tjera retrogradnu politiku i kontroverzni lik konzervativne Margaret Thatcher van svog doma. Moramo se složiti s Fitzpatrick (2005) koja kaže da se (i u ovoj svojoj drami) Reidova oslanja na unutarnji, intimni, obiteljski svijet radi: "symbols and rituals that assert alternative visions of identity and community through the depiction of female experience, and represent, in their account of a female genealogy, a concept of intergenerational continuity that challenges and troubles postcolonialist readings of Irish culture" (332).

Iako se ne bavi društveno-političkim dešavanjima poput kolonijalizma i imperijalizma, odnosno savremenih podjela i ratova na području Velike Britanije<sup>265</sup> i diljem svijeta, dramski komad Rone Mu-

---

265 Munro u svom opusu ima niz komada koji svoje zaplete smještaju u društveno-historijska dešavanja, te kulturološko-mitološke narative, poput njene najpoznatije drame *Bold Girls* iz 1990., čija se radnja dešava u Sjevernoj Irskoj u periodu otvorenih sukoba britanske vojske i paravojnih jedinica u Belfastu; trilogiju drama *James Plays* (*James I: The Key Will Keep the Lock*, *James II: Day of the Innocents*, *James III: The True Mirror*) iz 2014., koje zaplete smještaju u ranu historiju škotskih monarha iz porodice Stuart; ili poput komada *Saturday at the Commodore* iz 1989., odnosno *Maiden Stone* iz 1995., koji se oslanjaju na škotsku tradiciju, mitove i legende. Vidjeti više u Zenzinger (1996), Smith (2006), Brown (2007), Horvat (2007), Smith i Horvat (2009), Maguire (2011), Archibald (2011), te na web-stranici doollee (2023).

nro<sup>266</sup> iz 1983. pod ambivalentnim nazivom *Fugue/Fuga*<sup>267</sup>, također se bavi razmatranjem rodnoodređenog, marginaliziranog Drugog i koristi antinaturalističkim tehnikama u svom prikazu razlomljenosti ženske psihe i ženskog mentalnog zdravlja u srazu s društveno-odobrenim androcentričnim poimanjima ženskosti. Naime, ovaj komad, koji se sastoji od dva čina i ukupno četiri prizora, u prvi plan stavlja lik mlade žene, dvadesetčetverogodišnje Kay Douglas, koja prolazi kroz psihološku krizu i doživljava slom. Autorica Munro vrlo vješto koristi metateatarska i epska sredstva, fragmentira dijalog te delinearizira

266 Rona Munro je, kao i većina dramatičarki engleskog govornog područja, dosta zanemarena u općim pregledima dramske književnosti i teatra Velike Britanije, ali i u akademskim i kritičko-teoretskim analizama savremene britanske drame i teatra. Iznimno talentirana autorica čije su drame izvođene u rodnoj joj Škotskoj, ali i diljem Britanije te u Sjedinjenim Američkim Državama za svoje tekstove je i više puta nagrađivana – poput nagrada McClaren nagrade za radio-dramu 1986., Evening Standard “Most Promising Playwright” 1991., Susan Smith Blackburn Award 1991. (za najbolju dramatičarku); Critics Circle za najbolju dramu 1991., Plays and Players za najbolju dramu 1991. (obje za komad *Bold Girls*), Peggy Ramsay Memorial Award 1995. (za dramu *The Maiden Stone*), John Whiting Award 2003. (za tekst *Iron*) te Evening Standard “Best Play” 2014. i Writers’ Guild of Great Britain “Best Play 2014. (za gore spomenuti serijal *The James Plays*). Rano se diverzificirala u svojoj spisateljskoj karijeri te osim drama za etablirane i alternativne teatarske kuće, njen bogati opus sadrži i radio-drame (npr. *First Impressions*, 2006.), scenarije za TV serijale i filmove (poput *Doctor Who* i *Ladybird, Ladybird*), prevode i dramske adaptacije (npr. *The House of Bernarda Alba* Federica Garcíe Lorce, 1999., odnosno *Fraises en Janvier / Strawberries in January* Evelynne de la Chenelière, 2006.), te niz drama za mlade i lokalne/gradske teatre nastalih kroz procesni teatar (poput tekstova *The Bus* iz 1984. te *Dust and Dreams*, 1987.). Munro se, nakon što je 1980. završila studij historije na Univerzitetu u Edinburghu, bavila raznim poslovima izvan profesije, da bi polovinom osamdesetih, s glumicom Fionom Knowles, osnovala ženski feministički ansambl *The Msfits* za koji je napisala bezbroj komada. Isto tako, u periodu 1985.–1986. bila je rezidentna dramatičarka za *Paines Plough Theatre Company* u Londonu. Svojim spisateljskim opusom izrazito usmjerena na feministički teatar i dramu, Rona Munro se deklarira kao “... a Scottish playwright, a woman playwright, and an Aberdonian playwright, not necessarily in that order” (Munro, prema Smith 2006: 244). Vidjeti više u Smith (2006), Ellis (2003), Horvat i Bell (2011), *Encyclopedia.com* (2019), te na web-stranici *doollee* (2023).

267 Drama je 1983. praizvedena u *Travers Theatreu* u Edinburghu u režiji Les Wattersa, pa potom ponovno igrana 1985. u Londonu (trupa *City Lights Theatrea*, režija Eric Standidgea), te 2004. u *Blue Elephant Theatreu* u Camberwellu (produkciji *Another Planet Productions*, u režiji Nurie Bennet). Interesantno je da je 2020., na početku pandemije COVID-19, urađena i digitalna verzija predstave (u produkciji kompanije *The Outsiders*). Vidjeti više u Munro (1995: 74), na web-stranici *Blue Elephant Theatrea* (2004), te u Baird (2020).



strukturu komada da bi prikazala uticaj štetnih narativa i netretirane traume po (marginalizirani) ženski subjekt. Iako se u popisu likova navode četiri ženska lika, za izvedbu su predviđene tri glumice, pri čemu ista glumica utjelovljava likove mlade uspješne i samopouzdanе Psihijatrice (sličnih godina i imena kao i protagonistica Kay), i ženske Utvare koja je opisana na sljedeći način: “Something that wears the shape of a woman about 24–25” (Munro 1995: 74). Mijenjajući do sada opisane strategije uloga-u-ulozi i duplih-kodiranja upisanih u tijela glumaca koja se nerijetko koriste u svrhu propitivanja datosti identiteta i hegemonijskih identitarnih politika, autorica Munro lik protagonistice Kay Douglas dijeli na dva lika. Da bi se uspješno i što plastičnije prikazali učinci netretirane traume po psihu mlade žene i kompleksan proces odrastanja i sazrijevanja ženskog subjekta, autorica se koristi metateatralnim odnosom lik-glumac te je predviđeno da dvije različite glumice utjelovljuju dvadesetčetverogodišnju sekretaricu Kay (Kay One), koja je opisana kao preplašena i depresivna djevojka, i njen alter-ego, ranija sjećanja Kay, koji se u drami pojavljuje pod nazivom Kay Two. Dakle, upotreba dvije glumice za prikazivanje jednog ženskog lika suštinski “illustrates the forces battling for control of Kay’s own psyche as she is menaced by an unknown female entity” (Bain 1996: 141).

Prvi čin je smješten u neprecizirano vrijeme u jednu kolibu na osami u blizini planinskog lanca Ladder na sjeveroistoku Škotske, dok se radnja u drugom činu prenosi u nepreciziranu bolnicu nekoliko dana nakon dešavanja u prvom činu – kasnije se u primarnom dramskom dijalogu otkriva da vrijeme radnje u prvom činu teče od 12. do 17. marta (cf. Munro 1995: 103), dok radnja u drugom činu traje nekoliko dana kasnije. Međutim, poigravajući se s vremenskim planom i protokom, autorica dijelove radnje i dijaloga dislocira i u prošlost te u skorbu budućnost, time zamagljujući jasne granice protoka vremena, narušavajući njegovu prividnu linearnost, i zahtijevajući vrlo aktivno učešće čitatelja i publike u dekodiranju ovog dramskog teksta. Scena je minimalistički dekorirana, a prelazi iz jedne sekvence radnje u drugu se signaliziraju osvjetljenjem i pozadinskim zvucima koji također naglašavaju tematske i temporalno-lokacijske segmente zapleta, te povremeno doprinose jezovitoj atmosferi košmara kroz koje prolazi protagonistica (u oba svoja utjelovljenja), ali i Psihijatrica dok pokušava da racionalizira netom prošla dešavanja. Prvim činom dominiraju likovi Kay One i Kay Two pri čemu monolozi Kay One otvaraju i zatvaraju oba prizora prvog čina, dok drugim činom dominira lik

Psihijatrica koja ga svojim monolozima (narativno) uokviruje – publika u drugom činu ima pristup dešavanjima i pojašnjenjima isključivo kroz naracije Psihijatrice. Nadalje, u dramskom zapletu su česta i direktna obraćanja glumica publici, izlasci iz uloga da bi se jukstapozicionirali prikazi navodnih dešavanja i njihova racionalizacija, te upotreba naracija, kratkih izvještaja iz (fiktivnih) novinskih članaka i medicinske dokumentacije, kao i brisanja granica između pripovijedanja i prikazivanja kojima se propituje odnos fiktivno/izmaštano-realno-nad/hiperrealno i pokušava ustanoviti stvarni uzrok psihičkog sloma tj. traume koja je kod protagonistice potakla tzv. disocijativnu fugu.

Naziv drame *Fuga* navodno proizilazi iz spomenutog psihičkog stanja, koje Psihijatrica u svom prvom obraćanju publici s početka drugog čina, a nakon što je publika već imala priliku vidjeti fragmente procesa psihičkog sloma i nesuvislog opisa stanja fuge kroz dijaloške razmjene podijeljene psihe Kay Douglas, ovako pojašnjava: “that’s when someone under stress simply starts walking, some people travel 50 miles or more before they’re stopped, the just keep moving their legs ...” (Munro, 1995: 100). Zapravo je disocijativna fuga

stanje u kojem osoba bez vidljivih razloga naglo i neočekivano odlazi od kuće te nemotivirano luta. S obzirom na to da je u pitanju vrsta amnezije, osoba se ne može prisjetiti određenih dijelova svoje prošlosti i vlastitog identiteta, a dolazi i do stvaranja novog identiteta. Nakon prestanka djelovanja fuge, osoba je zaprepaštena kako se našla na drugom mjestu te se ne može sjetiti kako je tamo došla. Razlog tome je amnezija koja traje tijekom perioda fuge.

... javlja se kao posljedica nekih traumatskih iskustava ... sama fuga nastaje neočekivano, spontano i neplanirano, a najčešće je posljedica nezadovoljstva nekim dijelovima života i zamaškiranih želja ... Drugim riječima, disocijativnim fugama se ljudi pokušavaju zaštititi od neželjenih i teških iskustava s kojima se ne mogu u tom trenutku nositi. (Šimunić 2019)

Osim jasnog naučnog (medicinskog) okvira na kojeg se za izvor dramske priče i elemente zapleta Munro oslanja, autorica se uneobičajenom formom i razlomljenom strukturom svog komada,

prikazivanjem jednog lika kroz više obličja i putem više glumica, te ponavljanjem dijaloških segmenata i tema iz drugačije vizure referira i na drugo značenje fuge, žanra koji potiče iz muzike, a to je: “a musical composition in which one or two themes are repeated or imitated by successively entering voices and contrapuntally developed in a continuous interweaving of the voice parts...” (Merriam-Webster Dictionary 2025). Upravo kao u muzičkoj fugi, dijalozima likova Psihijatrice te Kay Douglas u obje manifestacije polifonijski i uz primjenu načela kontrapunkta pulsiraju teme poslovnog uspjeha i debakla, ličnog zadovoljstva i frustracije, (adolescentnih) očekivanja i (stvarnih, odraslih) postignuća, vlastite izvanrednosti i (ispod)prosječnosti, (fizičke i psihičke) bolesti i liječenja, snova i košmara, manjka (samo)kontrole, te emocije indiferentnosti, dosade, neadekvatnosti, straha, bijesa i srama, istovremeno prikazujući lica i naličja kompleksnog procesa odrastanja te raznovrsna i vrlo subjektivna iskustva mentalnog, emotivnog, intelektualnog i spolnog sazrijevanja žene koja se opire patrijarhalnim obrascima i androcentričnim društvenim očekivanjima.

Prvi čin otvaraju zvuci glasa djevojčice koja u daljini pjeva škotsku baladu o obezglavljenoj kraljici Mary, te muški glas koji od Kay traži da otkuca pismo i odgovor neke neimenovane žene koja s kikutom govori da je Kay na odmoru, da bi se potom čuli zvuci s radija pa zatim i zvuci voza koji se sve više približava i naglo staje. Na pozornicu s drhtajem izranja lik Kay Two koja gleda u pravcu zvuka miješanja karata da bi se potom nakratko osvijetlio lik Utvare koja na drugom dijelu pozornice sjedi u fotelji i miješa karte. Tek potom na scenu izlazi i lik unezvjerene Kay One, u pocijepanoj i prljavoj haljini i sa zavojima na stopalima. Njen prvi dijalog, njeno direktno obraćanje publici, zapravo je obraćanje nekoj (široj) javnosti koja od nje navodno zahtijeva pojašnjenje njenog stanja i time se započinje priča o odlasku Kay u kolibu na osami, njeno posebno, sretno, mjesto gdje je svojevremeno u djetinjstvu odlazila s porodicom, da bi pobjegla od učmalog posla sekretarice, tragajući za načinima da promijeni vlastiti život. Kako se prizor odvija, Kay One daje sve više detalja o dešavanjima koja su je nagnala na putovanje i potragu za načinima kojima će prepraviti svoj život, te postupno otkriva detalje svog odrastanja i osobnosti, koje Kay Two kroz svoje dijaloške jedinice dodatno produbljuje. Dijalozi skaču s teme na temu i istovremeno se isprepliću, povremeno se ponavljajući te se nelinearno,

cik-cak putanjom, kreću i u prošlost i u sadašnji moment te u skorbu budućnost. Do konca prvog prizora se glumicama koje utjelovljuju obje fizičke manifestacije Kay na pozornici pridružuje i lik Utvare koju Kay Two bezuspješno pokušava da identificira. I Kay One, mlada sekretarica koja prolazi kroz psihički slom, doživljava stanje disocijativne fuge, biva pronađena u divljini Škotske, potom medicinski ali neadekvatno zbrinuta, te, kasnije saznajemo, u dvadeset i četvrtoj godini umire od infarkta srca, i Kay Two, njen naizgled bezbrižniji alter-ego, fizička manifestacija i eksternalizacija ranijih dešavanja i sjećanja Kay One/Douglas, jednako se užasavaju neke neprecizirane (ranije) traume, te ove, nejasno konturirane (ženske), Utvare koja im sve više prijeti svojom neutaživom glađu. Upravo pred kraj drugog prizora, Kay (One) najotvorenije izražava svoj strah koji je potiče na fugu:

There I was, lying safe in my safe warm bed, thinking about what colour I was going to paint the living room, where I was going on holiday, and worrying about my overdraft, and there were those lumps inside me. In one split second my mind leaped from exploratory operations to radical mastectomy to death, and that's the future I carried into work and lived for three weeks. Of course the lumps were there before I invented my morbid little scenario. When they turned out to be benign I abandoned it again. None of my imaginary futures is real. Only the terror is real. (Munro 1995: 95)

Užas koji osjeća, ali ga ne može opisati niti racionalno sebi objasniti njome ovladava i Kay osjeća poriv na bijeg koji će je odvesti daleko od svih "izmaštanih" a neostvarenih očekivanja i verzija budućnosti pa konzekventno doživljava psihički slom i stanje fuge koje kasnije, ispunjena sramom i bijesom usmjerenih prema sebi/Kay Two, objašnjava ovako: "Well there you go folks. Kay Douglas wants to know the answer to it all. Who doesn't? But Kay here wasn't content with just pondering it all in the odd half hour in the bath, oh no, she only had to dream dreams and see visions and scare herself blind and deaf and dumb and *stupid!* [...] Look it was nothing really. All in my head. Nothing. ..." (Munro 1995: 96–97; 99). Data kontradiktornost između sve više preplavljujućeg osjećaja strave i kasnijeg poricanja traumatičnog iskustva i emocija, iskazanih kroz fragmentirane dijaloge obje Kay

u drugom prizoru, utjelovljuje proces dezintegracije ove mlade žene pa u cijelom prvom činu publika zapravo posmatra “... a physical representation of a disintegrated, fragmented subject, a subject which – literally – falls to pieces before our eyes.” (Smith 2006: 251).

Drugi čin otvara monolog Psihijatrice koja se, pozicionirana na istom mjestu na pozornici kao i Kay One u prvom činu, obraća publici. U svom prvom dramskom govoru Psihijatrica navodno neformalno izvještava o “slučaju Kay Douglas”, naizmjenično koristeći zbirno “mi” da bi se referirala na instituciju u kojoj je zaposlena i koju profesionalno predstavlja i lično “ja” koje sve više preovladava, te njen govor sve više zadire u subjektivno mišljenje, njena vlastita sjećanja i privatna iskustva da bi na koncu izrekla sljedeće:

I don't know how it happened. I don't. I know the events, the cold facts but there seems something more, so many coincidences like that ... only they don't make sense. I don't know *how* to make sense of them ... [...] And you always think ... 'Maybe if someone else had handled that case ...?'

And I can't ever know. (Munro 1995: 101)

Naime, mlada Psihijatrica, koja se, kasnije saznajemo, “igrom slučajnosti” također zove Kay – “Kay Nichols. ... short for Katherine” (ibid. 108) – nastoji da iz svoje perspektive preformulira slučaj te je u tom momentu vidno u poziciji izvan dešavanja prikazanih ranije i kasnije u zapletu. Otkriva se da su i njene pozicije (i profesionalna i subjektivna) nedovoljno sigurne, bez obzira na to što je zbog svoje izvanprosječnosti u bolnici zaposlena kao nova nada, a njena upotreba “mi” i stručnih medicinskih termina te pozivanje na “činjenice” i zajedničke stavove kolega je njen pokušaj zadržavanja profesionalne distance, ali i odbrambeni štit. Istovremeno, subjektivno i lično izbija na površinu jer Psihijatrica Kay sama kaže da je ipak relativno neiskusna, početnica u profesiji, a spominje i vlastita sjećanja na njeno posebno mjesto iz djetinjstva, isto mjesto gdje se dešava incident u prvom činu, dakle sugestija je da na određenom nivou ipak dolazi do identifikacije Katherine Nichols, Psihijatrice, s Kay Douglas, pacijenticom. Taj prvi monolog bi se, dakako, mogao protumačiti i kao vid (samo)karakterizacije lika Psihijatrice kao još jedne od verzija Douglasove, odno-

sno: “the Psychiatrist could be read as yet another fragment of Kay 1’s disintegrated subjectivity; in this particular instance, the character represents the path not taken by Kay, and foregrounds the chance/choice dichotomy ... which seems to run through the narrative”, kao što ukazuje Smith (2006: 251), te je za očekivati da će Psihijatrica imati prominentnu ulogu ne samo u slučaju Kay Douglas, nego i za kontrapunktalnu reiteraciju ranije navedenih tematskih jedinki. Zaplet dalje nastavlja da teče i publika ima priliku da posmatra (i aktivno tumači) kako se razvija nevoljni odnos između Kay One i Psihijatrice. Posebno simptomatična su pitanja koja se postavljaju pacijentici jer sadrže kliše u pogledu društveno-očekivanih (i patrijarhalno osmišljenih i perpetuiranih) uzroka ženskog nezadovoljstva, psihoze i traume:

... Well now you’d been somewhat, disillusioned shall we say, with your job, hadn’t you?

[...] And you’d recently undergone a minor operation yes?

[...]

An exploratory operation for suspected cancer?

[...] Now, you’d recently split up with your boyfriend hadn’t you?

[...] He left to take up a job in Saudi Arabia, is that right?

[...] Is it true?

[...] And you’d been very ... distressed about it? [...] (Munro 1995: 103 – 104)

Iako Kay (One) uglavnom negativno odgovara na upite Psihijatrice, šokirana primjedbom da je raskid veze traumatični povod njenom slomu i stanju fuge, pitanja se nastavljaju unedogled i čak se sugerira i mogućnost da je svojim nedavnim ponašanjem Kay zapravo htjela da (ispadom) privuče pažnju svoga bivšeg partnera, a Kay se pita da li ona kao pacijentica ima bilo kakva prava:

KAY 1. Who said you could come and talk to me?

PSYCHIATRIST. I had the permission of the consultant, and your parents.

KAY 1. What about me? What if I don't want you to? (Munro 1995: 107).

Kada se na sceni, kao korektiv Kay One, ponovno pojavi Kay Two, njene riječi čuju samo Kay i publika, a pacijentica preuzima ulogu ispitivačice – Psihijatrica je prinuđena odgovarati na pitanja o svojoj profesiji koja je potom odvede u solilokviji i u njemu ona priznaje da je osjetila strah od mogućeg neuspjeha: "... And for the first time in my life I really believed that *I* could fail. Not as an idea that gave the edge to some heady gambling with life but as a *fact*. I wasn't in control. *I* was terrified. All that came out were the stiff formal catch phrases, copybook questions that built a wall between us." (ibid.: 110–111). Kada je Kay (One) prinuđena govoriti o svojim priviđenjima i košmarnim snovima, Psihijatrica publici povjerava da i ona lično ima košmare o umiranju koji su počeli po prijemu Kay u bolnicu. Fragmentirani dijalozi koji se potom nastavljaju teku paralelno jedan uz drugi, a tri lika (Kay One, Kay Two i Psihijatrica) ne čuju jedna drugu, iako se sadržajno njihove sekvence nadograđuju, komplementiraju i kontrastiraju, imitirajući obrasce muzičke fuge. Nakon dramskog prikaza košmarnog sna Kay, u kojem Utvara u obličju Psihijatrice opetovano izgovara riječ "Hungry" (ibid. 116), Kay izražava strah i želi se povjeriti Psihijatrici, ali je ova prekida i odgađa razgovor za sljedeći dan. Međutim, taj se razgovor nikada ne dogodi jer Kay od silnog straha umire, a Psihijatrici ostaje da pokuša racionalizirati i preformulirati dešavanja da bi ih počela shvatati. Ipak, čini se da taj proces (samo)spoznaje nikada neće biti dovršen budući da se drama zatvara sljedećim riječima Psihijatrice:

I feel I want to move, change names, job, everything. All the people and places that were so comfortable and familiar suddenly look alike. Like something in a nightmare, as if she left me her way of looking at them sideways ... I've got to move, to run, to *live* past this somehow, I *must* ... but I don't see how. I've fallen over a cliff I didn't know was there. I can see Kay lying at the bottom ... but I'm still falling. (Munro op.cit.: 121)

Dihotomija slučajnost/svjesni odabir koju Smithova naglašava se tako postavlja kao jedna od dominantnih tema ove drame i kroz formu i strukturu drame, i kroz likove i njihove manifestacije i alternative,



i kroz dijaloške sekvence, ali i kroz simboliku motiva miješanja karata i pjesmice o obezglavljenoj kraljici Mary kojom se (skupa s izvještajima iz novina i segmenata medicinske dokumentacije) postiže i žanrovska hibridizacija. Naime, iako karte na početku drame miješa Utvara, do konca drame one završavaju u rukama Kay One i naizgled postaju sredstvo utjehe ("it passes the time", reći će Kay, cf. Munro 1995: 112) tj. magično sredstvo kojim se može proreći vlastita sudbina, mada suštinski opredmećuju stav da je sudbina i odabir u rukama Kay, što podržava i sljedeća njena dijaloška sekvenca, izrečena pred kraj drame: "Fate. Chance. A blind brute force that sits in me and everyone and gambles our tiny lives, second by second ..." (Munro op.cit.: 117; naglašavanje IČF). Isto tako, pjesmica o kraljici Mary kojom Munro otvara dramu, odnosno strofa u kojoj se glas djevojčice iz daljine obraća škotskoj kraljici Mary i u kojoj poetska persona precizira da ima šesnaest godina i da joj je otac farmer u škotskom gorju koji ima dovoljno novca da joj priušti lijepu haljinicu, ali da nema udvarača koji će je odvesti, do konca drame se dodjeljuje Kay Two, ranijoj bezbrižnoj manifestaciji protagonistice Kay. Međutim, Kay One se u drugom prizoru prvoga čina prisjeća te dječije brojalice koju je kao šesnaestogodišnjakinja rado pjevušila dok je provodila vrijeme na svom posebnom/sretnom mjestu u šumi blizu kolibe na osami (cf. ibid.: 94–95). Pjesmica simbolizira ne samo ufanja i iščekivanja da se nešto sudbinski, samo od sebe, desi, nego i falocentrične stereotipe o željama, potrebama, ulogama i pozicijama žena, jer kako Kay kaže:

That was me, dolled up to the nines and trembling with anticipation, waiting, just waiting for life to hit me. The glorious unexpected. Excitement. I mean when I was sixteen I was thinking mainly in terms of some man dropping out of the sky and chucking flowers at me, but it was everything. Not just that. I was on the brink of it all. I couldn't wait. Now ...

Here it comes out of the future, the unexpected, thundering down like a juggernaut to squash me flat. (*Looks at KAY 2.*) And here I am like a rabbit, blind and frozen with fear right in the middle of the road ... (Munro op.cit.)

Odrastanje Kay i njeno sazrijevanje joj donose isključivo razočarenja te kreiraju rupturu u njenoj psihi, čemu doprinosi i projek-

cija (samo)realizacije kroz partnera i brak (te eventualno porod) koju tradicionalna patrijarhalna podjela rodni uloga perpetuira. Međutim, uzimajući u obzir da na koncu drame i Psihijatrica razmišlja o bijegu te se čini na rubu stanja fuge, ni (samo)realizacija isključivo kroz poslovni uspjeh i izvrsnu karijeru ne donosi lično zadovoljstvo i psihički mir. Time se indirektno postiže kritika plošnih i ekskluzivnih poimanja ženskosti i ženskog subjekta iz vizure radikalnog feminizma, baš kao i u drami Caryl Churchill *Top Girls*.

## **PRIKAZIVANJE RODA I SPOLA U FEMINISTIČKOJ DRAMI**

Kao što se dalo primijetiti iz kratkog historijsko-teoretsko-kritičkog pregleda feminističke drame i teatra datog u ranijim potpoglavljima ovog poglavlja, u prvom planu mnogih feminističkih “čitanja” i dramskih tekstova te teatarskih predstava koje počivaju na zasadama feminističkih pokreta (bili oni liberalno-buržoaski, materijalističko-socijalističko-marksistički ili radikalni feminizmi) jesu upravo predstavljanje ženskog (društveno-kulturološkog) subjekta i ženskog (subjektivnog) iskustva te preispitivanje (do tada fetišiziranog i/ili tabuiziranog) rodnog i spolnog identiteta. Prije samog tematiziranja i analiziranja prikazivanja rodnog i spolnog identiteta u odabranim tekstovima britanskih dramatičarki, osvrnut ćemo se kratko na književno-teorijske zasade tih novih čitanja i prikazivanja i najprije se prisjetiti Kate Millett i njene knjige *Sexual Politics* (1970.) koja je (prema Case, 1988: 5–6) ponudila načine na koje se (kanonska) književno-kulturološka djela mogu opoziciono čitati sa sviješću o njihovom rodnom stereotipiziranju žena i spolnom privilegiranju muškaraca. Upravo se to djelo, objavljeno pune dvije decenije nakon knjige Simone de Beauvoir *The Second Sex / Drugi spol* iz 1949. te nekoliko godina nakon istraživanja Betty Friedan *Feminine Mystique / Mistika ženstvenosti* iz 1963., smatra svojevrsnim manifestom drugog vala feminizma, nakon kojeg je uslijedila ekspanzija (radikalne) feminističke teorije. Millettova je primjenom saznanja iz područja historije, psihologije, antropologije, ekonomije i književne kritike na analizu prikazivanja žena i njihovih pozicija/uloga u tekstovima D. H. Lawrencea, Henryja Millera, Normana Maillera i subverzivnog Jeana Geneta insistirala da se ti i drugi kulturološki tekstovi ne mogu čitati izvan njihovih konteksta i politika moći te sveprisutne (institucionalne) androcentričnosti i patrijarhalne mizoginije, čime je otvorila višedecenijsku

javnu diskusiju na temu seksualnih politika. Iako djelo ima i mnogo nedostataka, važnost Millettove u kontekstu kritičko-analitičkih “čitanja” književnosti krajem šezdesetih, prema Toril Moi (1985<sup>1</sup>, 2002<sup>2</sup>), upravo je u poziciji koju Millett zauzima, odbijajući da se povinuje “autoritetu i intenciji autora” (24) te dominantnim hijerarhijama čitatelja naspram autora odnosno teksta. Kako to veli Moi (2002), “Kate Millett is thus neither submissive nor lady-like: her style is that of a hard-nosed street kid out to challenge the author’s authority at every turn. Her approach destroys the prevailing image of reader/critic as passive/feminine recipient of authoritarian discourse” (24–25). Za Millettovu je srž politike moć a seksualna dominacija tj. premoć sveprisutna ideologija kulture na kojoj i počiva moć pa je stoga politika seksualnosti “the process whereby the ruling sex seeks to maintain and extend its power over the subordinate sex” (prema Moi 2002: 26). Prema Millettovoj, Freudove psihoanalitičke teorije su pomogle da se projicira slika o ženi kao “inherently *subservient* and males dominant, more strangely sexual and therefore entitled to sexually subjugate *the female, who enjoys her oppression and deserves it, for she is by her very nature vain, stupid, and hardly better than barbarian, if she is human at all*” (Millet 1970: 203; prema Moi 2002: 27–28, naglašavanje IČF). Ne ulazeći u raspravu o spornim mjestima Milletinog teksta, uključujući i njeno pogrešno tumačenje psihoanalize te odsustvo autorica i kritičarki u teoretskom fundusu i književnoj analizi njenog djela, činjenica je da je Millettova omogućila opoziciona čitanja i nove vrste književno-kulturoloških analiza koje su u sebi obuhvatile i vanliterarne, sociološke i ekonomske faktore u presjecištima s kulturološkim i književnim tekstovima te da od osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u feminističkim čitanjima kanonskih dramskih tekstova preovladava kritika prikazivanja ženskog subjekta, njene spolnosti i rodno-podjarmljenog Drugog, pri čemu se insistira da su stoljećima projicirana dva osnovna tipa slika. Prema Case (1988: 6), s jedne strane su tu (rijetke) pozitivne slike koje prikazuju ženu kao nezavisnu, inteligentnu i čak junačnu (heroinu), dok s druge strane preovlađavaju mizogine projekcije koje ženu poistovjećuju s arhetipovima “the Bitch, the Witch and the Virgin/Goddess”, kako ih terminološki određuje Case. Sve je to dovelo do novog poimanja sudjelovanja umjetnosti u političkim projektima, te isprepletenosti tradicionalne histori(ografije), androcentrizma i patrijarhata čiji dokumenti zatomiavaju privatni život nauštrb javnog koji je privilegiran u historiografskim tekstovima

i zakonskim dokumentima pri čemu je i ova podjela rodno određena i obilježena falocentrizmom: javna sfera je dominantno muška, dok je privatna, nevidljiva, sfera ženska. Sue-Ellen Case (1988) objašnjava da su kao posljedicu marginalizacije, tj. tlačenja žena i potiranja njihovih stvarnih iskustava, koja kontinuirano traje još od kulturoloških obrazaca tzv. demokratske Atene iz 5. stoljeća p.n.e., kulturološki tekstovi izmislili vlastito prikazivanje roda te da se ta izmišljena "Žena" pojavljivala na pozornicama, u mitovima i plastičnim umjetnostima, projicirajući patrijarhalne vrijednosti povezane s poimanjem roda, istovremeno tajeći i potiskujući iskustva, osjećanja i fantazije stvarnih žena, dakle stvarne su žene zamijenjene "with masks of patriarchal production" (Case 1988: 7). Time su ženski subjekt i rod pretvoreni u "custodian of male sexual behaviour, which it instigated and elicited. The female body had become the site for sexuality. If women performed in the public arena, the sexuality inscribed upon their bodies would elicit immoral sexual responses from the men, bringing disorder to the social body" (Case 1988: 19–20). Stoga su upravo ženska tijela i njihova biološka i društveno-politička iskustva naglašeno dovedena u prvi plan u novim (feminističkim) perspektivama dramatičarki pa se subjektivna iskustva žena, do tada potisnuta i tabuizirana poput menstrualnog ciklusa, trudnoće, poroda i/ili abortusa, sve češće tematiziraju, kao na primjer u tekstovima Wendy Wasserstein (*Uncommon Women and Others*, 1970.), Caryl Churchill (u tekstu *Top Girls*, 1982.) ili kao u tekstu Sharman Macdonald (*When I Was a Girl I Used to Scream and Shout*, 1984.), odnosno Liz Lochhead (*Blood and Ice*, 1982.). Prema Case, feministice su primijenile društvenu kritiku i društveno-politički aktivizam i na organizaciju teatarskih praksi i na analitičku percepciju umjetnosti, povezujući kritička otkrića poput seksualizacije žena na pozornicama, izostavljanja ženskih priča, manjka jakih uloga za žene te nevidljivosti lezbijki i žena drugih rasa u teatru, s ekonomskim pitanjima kao što su nejednakosti u platama, patrijarhalnim/androcentričnim praksama upošljavanja te sindikalnim predstavljanjima (cf. Case 1988: 113)<sup>268</sup>.

Svjesnost o seksualizaciji ženskog roda i identiteta je, kako je već istaknuto, dovela do preispitivanja dominantnih psiholoških teorija o

268 Da je takav sveobuhvatan pristup još uvijek i itekako opravdan u teatru i filmskoj industriji je dokazao i pokret #MeToo koji od 2017. kontinuirano (raz) otkriva objektivizaciju i seksualno uznemiravanje, zlostavljanje i eksploataciju žena u institucijama izvedbenih umjetnosti i šire (cf. metoo 2025).

spolnom razvoju i identitetu, počevši s Freudovim teorijama – feminističke analize su razotkrile seksizam u teoriji i praksi psihoanalize a istodobno su kulturne teoretičarke započele proces dekonstruiranja dominantnih kulturoloških kodova koji su nametali seksualizaciju žena u sistemu predstavljanja, posluživši se pritom i semiotikom i teorijom recepcije (cf. Case 1988: 114–117). Prema Case (1988), kulturološko kodiranje je žig/otisak ideologije na neki znak, odnosno zbir nekih vrijednosti, vjerovanja i načina poimanja svijeta koji kontrolira konotacije znaka unutar jedne kulture, pri čemu kulturološke norme dodjeljuju značenje nekom znaku, propisujući i upisujući i predrasude. Dakle, feministice smatraju da dominantna poimanja spola, roda, klase i rase učestvuju u stvaranju značenja dramskog teksta, njegovoj produkciji i recepciji, pri čemu elementi teatarske komunikacije kao što su dramski dijalog ili scenografija nisu objektivni, niti bez dodane vrijednosti. Autori, redatelji i glumci kao sudionici stvaranja značenja i učesnici u teatarskoj komunikaciji (s publikom i širom javnošću) djeluju (svjesno ili nesvjesno) u savezu s dominantnom ideologijom ili vjerovanjima šire kulture (cf. Case 1988: 116–117). Pritom, taj proces u dominantno patrijarhalnim kulturama isključuje žene iz pozicije proizvođača značenja i simboličnih izraza. I Freud i Lacan pozicioniraju umjetničku proizvodnju u patrijarhalnu hijerarhiju oca i sina (zakon oca) te je jedina uloga koju žene u tom poretku mogu imati uloga objekta njihove žudnje. Stoga su žene objektivirane, dakle fiksirane u poziciji objekta (muškog) pogleda a nikako u poziciji subjekta koji usmjerava pogled; odnosno, kako to Case (1988) kaže “women appear in order to be looked upon rather than to do the looking. In that sense, ‘woman’ is constituted as ‘Other’” (120), te dodaje da u patrijarhalnom sistemu znakova žene nemaju kulturološke mehanizme značenja da bi od sebe izgradile subjekte a ne objekte neke izvedbe jer u patrijarhatu i androcentризму njihova žudnja zapravo nije predstavljena, a sama publika biva stavljena u poziciju muškog subjekta koji čezne. Vrlo sličnog stanovišta je i Wandor (2002) koja ukazuje na jednostranu androcentričnost tekstova u postratnoj britanskoj drami i dramama velikana britanskog teatra poput Osborna, Ortona ili Becketta u kojima je žena dominantno prikazana u ulozi majke:

In all these plays, no matter what their form, mothering is a crucial pan of the theme. There is also the fascinating fact that there is a fairly clear gender divide in the way the mother is represented and functions. Putting it at its simplest (there are

of course, always exceptions) in general *the figure of the mother is used for its symbolic value by male playwrights, and for its real (not necessarily realistic) value by female playwrights.* (186, naglašavanje IČF).

Takve analize žena kao (teatarskog i kulturološkog) znaka i kao objekta (želje) i komodifikacije na koje Case (1988) upućuje su zapravo strategije dekonstrukcije koje pomažu razotkrivanju patrijarhalnih kodiranja dominantnog sistema predstavljanja te novom pozicioniranju žene kao subjekta u stvaranju značenja, potaknutog shvatanjem da je svaki subjekt zapravo rezultat kulturoloških kodova i praksi a ne biologije (ili anatomije). Zašto se uopće govori o Freudu i psihoanalizi u kontekstu feminističke drame i teatra – psihoanaliza je apstrahirala/poopćila teorije o razvoju seksualnosti i roda, privilegirajući muški rod i stavljajući ženski u podređen, izvedeni (derivirani) položaj, a Freudove teorije su suštinski osnova za metodu (školu) glumu koja potencira psihološko oživljavanje likova prizivanjem emotivnog pamćenja iz vlastitih iskustava, što, kako Case tačno ustanovljava, glumice zapravo stavlja u sistem koji ih suštinski tlači i pogrešno predstavlja žensku seksualnost (1988: 122). Svi linearni modeli (bili oni modeli glume, naracije, dramskog zapleta i/ili predstavljanja ljudskog iskustva), prema feministicama, zapravo su potekli iz patrijarhalne kulture i svojstveni su isključivo muškom iskustvu te im se dramatičarke, redateljke i glumice moraju opirati i osporavati – dakle, opoziciono ih “čitati”.

I Mark Fortier (2000) svoje čitatelj(k)e naravno podsjeća da se feministička teorija (ali i praksa, uključujući i dramsku praksu, mora se dodati) intenzivno bavi kulturološkim prikazivanjima žena koja su nekad proizvod maskulinih fantazija bez imalo veze sa stvarnim ženama, a ponekad proces i čin pripajanja žena i ženskog tijela maskulnim perspektivama, pri čemu patrijarhalne vizije žene reduciraju na stereotipe (koje smo već prethodno spomenuli – djevica, kučka, vještica, majka itd.) ili na fetišizirane dijelove ženske anatomije (lice, grudi i slično).<sup>269</sup> Stoga se feministička drama vrlo često poigrava s prikazivanjem roda ili dodjeljivanjem uloga na osnovu bioloških karakteristika,

269 Svi ti činovi istovremeno predstavljaju objektifikaciju, ali i pojednostavljivanje/postvarenje žene, što u konačnici vodi i u komodifikaciju ženskog subjekta i tijela.



što je posebno vidljivo u tekstu Caryl Churchill *Cloud Nine*, o čemu će biti dosta govora u kasnijem potpoglavlju.

S druge strane, Elaine Aston (1995) ističe ulogu koju su u analiziranju predstavljanja žena kao rodnog Drugog muškarca odigrale francuske feministice poput Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julije Kristeve. Prema Aston (1995), Cixousova je u svojim teorijskim radovima kritizirala poimanje ženskog roda kao objekta muške razmjene i muške žudnje u binarnoj opoziciji muškarac/žena te uticala na odbacivanje logocentričnih i falocentričnih struktura koje svijet dijele na osnovu spolnih i rodnih razlika. Njene ideje o glasu, subjektu i ženskom pismu tj. 'écriture féminine' su posebno privlačne dramskim i teatarskim kritičarkama i autoricama s obzirom na to da dati koncept naglašava transformaciju a svojim referiranjem na tjelesno daje jasnu perspektivu kroz koju se može posmatrati neka izvedba, odnosno veza između izvedbe i pisanog teatarskog teksta (vidjeti Aston 1995: 42–43). Za Hélène Cixous glas je bio prije daha i prije jezika, te predstavlja izvor pjesme koji odjekuje kroz žensko pisanje, ali je rascijepljen simboličkim i ponovno prilagođen jeziku pod autoritetom koji razdvaja. Cixousova pod glasom podrazumijeva prvi glas, odnosno glas koji se nalazi u prededipovskoj fazi prije sticanja jezika: tzv. glas majke. Za nju je žena koja piše u apsolutnoj povezanosti s glasom majke, s vječnošću, jer se žena koja piše nalazi u prostoru izvan vremena. Nadalje, Cixous smatra kako je žena koja piše izrazito moćna a procesi poput čitanja i pisanja su u stanju kreirati vječnost. Dakle, Cixousova se zalaže za povratak u predsimbolični poredak/fazu u Lacanovoj teoriji jer jedino tako žena može pisati o sebi i pisati sebe. Nemogućnost žene da u (patrijarhalnom/andocentričnom) teatru zauzme poziciju subjekta te generalno tlačenje žena u teatarskom svijetu je uticalo da Cixousova prvo prestane da posjećuje teatar a potom da i sama napiše dramski tekst koji je (kako to Astonova veli, parafrazirajući Cixousovu; cf. Aston 1995: 45) ilustracija želje žena da iziđu iz simboličnog poretka teatarskog okvira. O samom komadu pod nazivom *Le Portait de Dora* se može pročitati više u Astoninoj knjizi, a ovaj tekst će se kratko pozabaviti idejama Luce Irigaray i samo spomenuti Juliju Kristevu.

Od svih Irigarayinih raznorodnih analiza, za feminističku dramu i teatar te prikazivanje roda i spola u teatru su najinteresantnije one koje se bave dekonstrukcijom i feminističkim strategijama revizije. Prema Aston (1995), Irigaray kritizira zapadnjačke tradicije



filozofije i psihoanalize zbog njihovog sistematskog “otpremanja” žene u negativnu, nijemu poziciju ne-subjekta. Da bi se slika žene iznova napravila neophodno je da se vrati užitku tijela; pri čemu je, prema Irigaray, artikulacija ženske žudnje, koja se (naglašava Irigaray) ne služi istim jezikom poput muške žudnje, locirana u tjelesnoj pluralnosti spolnih užitaka. Govor tijela žena i ženski glas karakteriziraju pluralnost i simultanost kojima se značenje transformira u neprestani tok u tekstu pa tekst mora biti nelinearan, kretati se u “svim pravcima odjednom”, mora biti isprepleten poput tijela, nedefiniran (prema Aston 1995: 45–46).

Kristeva pak kombinira svoju analizu jezika kao kompleksnog procesa označivanja (i represije) i govorećeg subjekta koji je predmet izučavanja lingvistike s psihoanalizom da bi stvorila teoriju marginalnosti/rubnog a ne feminističku teoriju (koju je odbacivala). Semiotika (tj. teorija o znakovima i procesima označivanja), prema Kristevi, zavisi od razumijevanja podijeljenog/rascijepljenog subjekta te ona zamjenjuje Lacanov imaginarni i simbolički poredak semiotičnim i simboličnim, pri čemu uzajamno djelovanje ta dva koncepta sačinjavaju proces označivanja. Semiotično je prededipovska faza, a o tome kako se ono povezuje s “corom” čije je potiskivanje nužno za tetičnu fazu da bi se stvorilo značenje također se može više pročitati u knjizi Aston (1995: 48–49).

Na sve prethodno navedene teorije o ženskom subjektu, represiji, glasu, ženskom rodu koji je izvedeni dio/derivacija binarizma i podređen muškom rodu, ženi kao objektu muške žudnje, ženskom pismu, Millettovoj, Freudu, Lacanu, Cixous, Irigaray i Kristevi se od osamdesetih nadovezuju i rodne studije. Neke su se feministice brinule da bi prebacivanje fokusa s (užih) feminističkih na (šire) rodne studije moglo dovesti do postupnog dokidanja feminizma, međutim druge su pak smatrala da je razmatranje roda unutar rodni studija zapravo prirodna evolucija feminističke misli. Kako je navedeno u prethodnim potpoglavljima, feministička misao jeste raznorodna i heterogena te riječima Judith Butler (1990): “the premature insistence on a stable subject of feminism, understood as a seamless category of women, inevitably generates multiple refusals to accept the category’ (4)” (cf. Aston 1995: 88).

U svojoj knjizi *Theatre and Feminism* iz 2016. (cf.: 29–36) Kim Solga tvrdi da je ime Judith Butler postalo sinonim za ideju perfor-

mativnosti roda prema kojoj rod nije urođena, biološka karakteristika nego se opetovano reproducira na ljudska tijela i unutar njih dok “uvježbavamo” rodne kodove koji nam se nameću kao standard. Butlerova tvrdi da je “gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being” (Butler 2002: 43–44; cf. Solga 2016). Dakle, prema Butlerovoj rod nije prirodan, urođen, biološki, nego je konstrukt koji se stvara svaki put kada se ljudi odluče kako da se ponašaju, šta da obuku, kako da se predstave u javnosti, pri čemu se donošenje odluka regulira vrlo strogim kulturološkim kodiranjem društveno prihvatljivog ponašanja i čija pravila ljudi uče (svjesno i nesvjesno) od ranog doba. Dodatno Butlerova ističe da reprodukcija rodno-kodiranog ponašanja započinje već pri porodu, odnosno onog momenta kada doktor obznani spol/rod djeteta. Implikacije koncepta performativnosti roda prevazilaze književno-kulturološke i teatarske studije budući da su od njega koristili i politički i društveni aktivisti. Naime, “ispravne” performativnosti spola i roda, kada se razmatraju naspram onih performativa koji se smatraju društveno neprihvaćenim ili moralno pogrešnim, direktno odlučuju čija tijela i čija prava će se braniti te čiji će se životi štititi. Naravno, rodne studije, kao i kritičko-kulturološke teorije Butlerove su potpomogle razvoju i feminističke i LGBTQ+ teorije i prakse. Njeni članci, a pogotovo ogleđ pod naslovom “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988.), uticali su i na razvoj dramske i teatarske feminističke kritike i teorije. Judith Butler pravi jasnu razliku između izvedbi/performativa roda u teatru i performativa roda u javnom prostoru, tvrdeći da su rizici ovog potonjeg puno veći jer ako se u teatru muško obuče kao žensko, to se može shvatiti glumom, budući da se time (pro)izvodi iluzija, nešto što je jasno različito od stvarnog. Pritom Butlerova zagovara one teatarske izvedbe u kojima razgraničenje između iluzije i stvarnosti nije jasno postavljeno – u takvim se izvedbama ono što se vidi na pozornici može smatrati testiranjem novih (pravednijih) opcija za našu zajedničku društvenu realnost. Istovremeno, kritičarka izražava sumnju u potencijal teatra kao efikasnog mjesta podriivanja društveno prihvatljivih (“normalnih”<sup>270</sup>) praksi ili kategorija roda, s obzirom na

270 Termin preuzet iz originala, iako smatram da je prihvatljiviji termin “standardni”, odnosno “društveno prihvatljivi” / “društveno poželjni”.

to da mnogi dramski tekstovi počivaju na projekciji prepoznatljivih kodova na tijelo glumca koje je markirano kao normalno ili prirodno, ili obratno, a u ovisnosti o njihovim ulogama u dramskom djelu. Prema Solgi (2016), kada Butlerova povezuje etablirani teatar (u kojem se “normalno” suprotstavlja abnormalnom da bi se postigla dramska napetost) s mehanizmima kojima ljudi “citiraju” (odnosno izvode) “normalno” rodno određeno ponašanje da bi postali društveno prihvaćeni subjekti (tj. “ispravni” muškarci i žene), ona efikasno opisuje dramu kao jedan od instrumenata kojima se rodni identiteti normaliziraju i doživljavaju binarnima i u javnoj sferi. Upravo u tom se, smatra Solga (2016: 29–36), mogu naći dodirne tačke između teorije o performativima roda i Brechtovim strategijama epskog teatra koje su suprotstavljene iluzionističkom teatru. Feministička drama i njeni zagovornici su kasnih osamdesetih i s početka devedesetih i shvatili da, ako povežu Butlerine i Brechtove teorije, mogu dobiti vlastiti model za jednu vrstu angažiranih i etičkih teatarskih praksi putem kojih se spolno i rodno kodiranje mogu aktivno i otvoreno osporavati (i iznova konceptualizirati) na pozornici. Praktično je to značilo da su mnoge feminističke dramatičarke i teatarske radnice svih profesija odbacile realističnu dramu da bi zagovarale nerealistične teatarske prakse i podržale avantgardne umjetnike koji su već propitivali kulturološke pretpostavke o spolu i rodu. Dodatno je to utjecalo i na glumu – feminističke prakse su počele tragati za načinima prikazivanja roda koji neće biti “oživljavanje” rodno-proskribiranih uloga u skladu s metodskom glumom. Sve su te teatarske prakse, inspirirane amalgamom Butlerine teorije o performativnosti roda i Brechtovih tehnika očuđenja u epskom teatru, “shaped the plays and productions feminist performance critics chose to explore, debate and celebrate until the early 2000s” (Solga 2016: 29–32).

Isto navodi i Elaine Aston, citirajući Elin Diamond koja je 1988. godine u svom ogledu naslovljenom ‘Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism’ zagovarala brechtovski model koji je, po njenom mišljenju, ponudio način da se “dismantling the gaze” (Diamond 1988: 83; cf. Aston 1995: 89). Prema Diamond, feminističke teatarske studije su imale mnogo toga da ponude feminističkim filmskim teoretičarkama koje su postale zaokupirane kritikom muškog pogleda; naime, “we, through Brechtian theory, have something to give them:

a female body in representation that resists fetishization and a viable position for the female spectator” (Diamond 1988: 83; cf. Aston 1995: 89). Prema Astonovoj, Diamondina analiza ključnih elemenata Brechtove teorije u vezi s glavnim interesom feminizma (što je bila “analiza roda u materijalnim društvenim odnosima i diskurzivnim i slikovnim strukturama ...” (cf. Diamond 1988: 82–3; Aston 1995: 89) ilustrira potencijale feminističkobrechtovskog gestusa u otklanjanju pogleda na/pozicije ženskog tijela izvan njenog objektificiranog/postvarenog položaja u “muškom pogledu” u poziciju/pogled na “stanje gledanja kako me se gleda” / ‘looking-at-being-looked-at-ness’ (Aston 1995: 89).

Prema Aston (1995), jedna od ključnih tehnika da se “očudi” jeste konstruiranje ženskog tijela kao mjesta/pogleda na “stanje gledanja kako ga se gleda” u izvedbi kroz poigravanje s odjevnim kodovima i kostimografijom (ne)usklađenom s rodnim obilježjima. Tri su načina kako se to može postići: kada je kostimirano tijelo prenaglašeno, nenaglašeno i hibridizirano (“overdisplayed, under-displayed and cross-displayed”; 89). U slučaju prenaglašenosti, gledanje je pod uticajem očudavanja odjevnog sistema znakova za “ženstvenost” / “ženski rod”; Astonova daje primjer feminističkih eksperimenata u formi kabarea i izvedbi *Monstrous Regiment* trupe (*Floorshow* iz 1977./78., odnosno *Time Gentlemen Please* iz 1978.) kojima je navedeni ansambl podstakao kritički diskurs na temu dekorativne, pokorne uloge koju su žene tradicionalno morale odigravati u izvedbenoj formi kabarea. Dekonstruiranjem objektifikacije/postvarivanja žena u tom kontekstu, ansambl se primakao “stanju gledanja kako je se gleda” i poimanju tijela kao mjesta historizacije (historijske autentičnosti). Međutim, problem nerazumijevanja tj. pogrešnog čitanja ove strategije koji se pojavio u izvedbi i recepciji *Time Gentlemen Please* je ukazao na moguće probleme u primjeni tehnike: naime, feministička publika nije prepoznala dekonstruktivnu strategiju prenaglašene upotrebe kostima kao rodno određenog znakovnog sistema i tehnike “očudavanja” roda. Aston (1995: 89–90) navodi i primjer uspješnog korištenja ove tehnike u djelovanju britanskog kabaret tria *Fascinating Aïda*<sup>271</sup> koji je prepoznatljivost i popularnost svog kolektiva zasnovao na parodiranju dominantnog stereotipa glamuroznih žena u osamdesetima, pri čemu su njegove parodične poruke bile drske a odjeća u koju su se

271 Naziv potiče od psovke “F...ing Ada” iz Bennettove drame *The History Boys* koju su one prisvojile i prilagodile, tj. ironično zaposjele (cf. Aston 1995).

glumice kostimirale jako seksualizirana ("low-cut and slinky" / duboko-dekoltirana i uska; [Emma Freud, Radio 4 interview with the trio, 1992; prema Aston 1995: 89–90]), čime se postiglo očuđavanje glamuroznog *dress*-koda, što je kulminiralo u njihovom posljednjem nastupu iz 1989., *A Farewell to Sequins*. Zašto je prenaplašenost tijela način očuđavanja: prema Aston (1995: 90), ta akcentirana naglašenost tijela kostimiranjem, što nije ništa drugo doli konstruiranje ženskog tijela kao spektakla/slike, transformira tijelo iz mjesta objekta (kojeg se gleda) u mjesto subjekta gledanja (kako je/ga se gleda).

Tehnika očuđavanja prikazivanja roda koje se postiže konstruiranjem ženskog tijela kao mjesta pretjerane nenaglašenosti je diametralno suprotna prethodnoj tehnici: umjesto da se tokom izvedbe očekivani prikaz ženskog tijela ispuni, ono se dokida jer se tijelo skriva. Astonova (1995) daje primjer kabaret trupe *Chuffinelles*<sup>272</sup> iz Britanije koja je, suprotno od manira ansambla *Fascinating Aïda*, parodirala glamur kabarea tako što su glumice nastupale kao trio neglamuroznih starijih žena, kostimiranih u široku odjeću koja nije naglašavala tijelo nego ga prikrivala. Time, kako kaže Aston, "The Chuffs self-referentially draw the audience's attention to the dislocation of glamour-expectation in the course of performing" (Aston 1995: 90). Astonova dodatno naglašava da se te tehnike očuđavanja roda putem prikrivanja tjelesnih obilježja često koriste u onim feminističkim teatrima i dramama koje tematiziraju rodno zasnovano nasilje nad ženama (tačnije nad tijelom žena koje su dehumanizirane i svedene na objekte) budući da se u dominantnim kulturnim formama viktimizacija tijela ponovno vrši za muški pogled – dovoljno se sjetiti *flashback* sekvence prizora višestrukog silovanja u filmu "The Accused" / "Optužena". Za razliku od datog primjera Astonova daje primjer monodrame France Rame *The Rape/Silovanje* koja distancira komentar o silovanju od tijela izvođačice budući da publici nije dozvoljeno da "vidi" tijelo koje je žrtva/objekat nego joj je nametnuta pozicija iz koje mora da se suoči s pitanjem muškog nasilja (vidjeti više u Aston 1998: 92). S druge strane imamo primjer i djela *Tissue/Tkivo* od Louise Page koja tematizira rak dojke i mastektomiju, ali sakriva tijelo da bi kritizirala koncept savršenog ženskog tijela (cf. Aston 1995: 92).

---

272 I njihov naziv je jako emblematičan s obzirom na to da je chuff slang za rodnicu/vaginu, a *chuffing* je psovka u značenju "f...ing hell".

Posljednja tehnika, tehnika hibridizacije roda također zahtijeva prikri- vanje ženskog tijela i vrlo često je dominantan metod problematiziranja roda u savremenoj feminističkoj drami – najčešće citirani primjer za to jeste drama Caryl Churchill *Cloud Nine* ili primjer teatricalizacije lika Alberta Nobbsa u režiji Simone Benmusse u kojoj se žena maskira u muš- karca radi bolje zarade<sup>273</sup>. Naravno, Astonova (1995: 94) povlači paralele između teatarskih oćudavanja roda poigravanjem s kostimima i hibridi- zacije odjevnih kodova u svakodnevnom životu: vrlo često smo svjedoci kombiniranja martensica sa ženstvenim suknjama odnosno muških sakoa ili čak smokinga s tajicama u žarkim bojama, čime djevojke koriste vlastite kodove oblaćenja da bi signalizirale njihovu kritiku predstavljanja roda – vidjeti intervju Julie Macpherson na datu temu (cf. Aston *ibid.*).

Astonova također smatra da feministički teatar/drama kon- struira prostor u kojem je moguće suočiti se i istraživati sve kontradik- tornosti predstavljanja roda pri čemu je neophodno prilagoditi i obuku trupa da bi uspješno izvele kritiku putem tehnika oćudjenja – naime, mnoge uvodne tehnike na radionicama glume preuzimaju maskulinu normu pa ih je neohodno prilagoditi da bi se žene osnažile.<sup>274</sup>

Na kraju ovog teorijskog pregleda se moramo (kratko) dotaći i dekonstruiranja roda u kontekstu lezbijske kritike i izvedbe. Naime, problem s rodno zasnovanim prikazivanjima tijela je centralno pita- nje LGBTQ+ (teatarskih i feminističkih) studija i kritike. Pronalaže- nje prostora da bi se mogla istraživati lezbijska kritika i izvedba (i u SAD-u i u VB-u), prema mnogim kritičarkama, izuzetno je zahtjevno. Iskustva žena nisu homogena, ali je insistiranje ranog feminističkog pokreta na jedinstvu i jednakosti iskustva žena dovelo do toga da su zanemarivana iskustva lezbijki, čak i više nego iskustva i problemi žena drugih rasa i klasa, što se posljedično prelilo i u teatar jer je, kako kaže Aston (1995): “Creating a space for women to explore their theatrical creativity, usually in the form of setting up a group, would generally elide the possibility of there being a space for lesbian theatre” (1995: 97). Međutim, upravo u lezbijskom iskustvu u teatru i van njega može- mo pronaći izvanredne mogućnost za radikalno podrivanje dominan- tnih načina prikazivanja roda. Astonova citira Jill Dolan, kako slijedi:

273 Vidjeti djelo Benmusse *The Singular Life of Albert Nobbs* iz 1979.; za više infor- macija o analizi izvedbe vidjeti Aston (1995: 92).

274 O ovoj temi se može više saznati u Aston (1995: 94) ili u Astonovom priručni- ku iz 1999. (*Feminist Theatre Practice – A Handbook*).

The lesbian subject is in a position to denaturalize dominant codes by signifying an existence that belies the entire structure of heterosexual culture and its representations ... *The lesbian is a refuser of culturally imposed gender ideology*, who confounds representation based on sexual difference and on compulsory heterosexuality. (Dolan 1988: 116; cf. Aston 1995: 95; naglašavanje IČF)

Iz navedenog onda slijedi da u prikazima lezbijskog iskustva lezbijska žudnja koja potiče lezbijsko prikazivanje roda remeti standardni sistem signifikacije roda (Dolan 1988: 116–117; cf. Aston 1995: 98).

### **PRIKAZIVANJE RODA, SPOLA I ŽENSKJE SEKSUALNOSTI U ODABRANIM TEKSTOVIMA BRITANSKE FEMINISTIČKE DRAME**

Prethodna poglavlja i potpoglavlja ove knjige su već u više navrata tematizirala i analizirala prikazivanje roda i rodni uloga te kritika falocentričnih i patrijarhalnih binarizama kroz opoziciona “čitanja” i poigravanja s formom i strukturom u dramskim tekstovima ne samo feminističkih autorica iz Britanije, kao što su Churchill, Lochhead, Munro i uslovno Reid, nego i u djelima onih britanskih dramatičara koji su se u svojim zagovaranjima općih ljudskih prava i suprotstavljanja bilo kojem obliku marginalizacije i podjarmljivanja nužno doticali i rodnog Drugog, kao što to čini Stoppard. Već je spomenuto i da se zaokret u načinima prikazivanja ljudskog tijela na pozornici pojavljuje s ukidanjem pozicije Lorda Chamberlaina kao glavnog cenzora britanske drame krajem šezdesetih te još i više ekspanzijom permisivnog društva sedamdesetih, mada se žensko tijelo u tom periodu još uvijek prikazuje mahom iz androcentrične (i uglavnom ali ne nužno uvijek i iz maskulinističke) pozicije. Međutim, ono što ovo poglavlje posebno analizira jesu načini prikazivanja roda, spola i ženske seksualnosti kroz oćudavanje roda, odnosno kroz aktivno i otvoreno osporavanje koncipiranja roda, ženskog spola i ženske seksualnosti na patrijarhalnim stereotipiziranjima, objektifikaciji i izraženoj seksualizaciji žena i ženskog tijela. Skoro sve od prethodno navedenih autorica u svojim tekstovima koji su već analizirani u redovima ove monografije, čak i onda kada okvirna tema njihovih drama nisu rodni binarizmi i specifična ženska iskustva i/ili seksualnost,



mahom se dotiču i kritiziraju proskribirane i društveno-prihvaćene (androcentrične) prikaze žena, njihovih zamišljenih (društvenih) uloga i izmišljenih (erotičnih) tijela za kojima se (strasno) žudi, ali koje ne(ma pravo da) žudi. Pritom se, kao što je pokazano, sve odabrane autorice redom koriste delinearizirajućim, antinaturalističkim tehnikama i sredstvima, bila ona vezana za postmodernističku metadramu ili epski teatar, ili elemente farse odnosno ekspresionizma.

Drama *Cloud Nine* Caryl Churchill je posebno intrigantna zbog načina kako autorica opoziciono čita patrijarhalno koncipiranje roda i falocentrično prikazivanje ženske seksualnosti. Naime, dvočinka, kako je već prethodno rečeno, u svom prvom dijelu kontinuirano osporava i podriva rodni esencijalizam, binarizam muško/žensko i vizije femininog subjekta uslovljenog/konstruiranog patrijarhalnim muškim pogledom kroz uloge-u-ulozu i *cross-casting*, te ironična dupla-kodiranja koja su na pozornici upisana u tijela glumaca. Tako se Betty, u viktorijanskim rod-nim ulogama poslušne, ponešto bojažljive (i ne baš previše inteligentne) supruge kolonizatora te majke njegove djece publici prikazuje hibridizirano – u tijelu odraslog muškarca – jer je u tom dijelu diptiha Betty istovremeno projekcija patrijarhalnog muškog pogleda, utjelovljenje svojevrsnog “anđela u kući” i produžetak disciplinirajuće ruke zakona oca, ali bez stvarnog (vlastitog) autoriteta jer je Betty žena – derivirani i nedovršeni muškarac, izvan/ispod pozicije moći. Bettyno tijelo žene je do drugog čina uglavnom nenaglašeno, a (muško) tijelo glumca publiku distancira i istovremeno podriva rodni esencijalizam. Kada Betty svojom aferom s (bi/homoseksualnim) Harryjem počini transgresiju protiv projiciranih uloga i zakona oca, ona s jedne strane podriva rodni binarizam i esencijalizam koji su na nju kao simbol deseksualizirane, odane supruge i posvećene majke projicirani, dok s druge strane nastavlja perpetuirati patrijarhalni poredak i muški pogled jer je žena – nedovršeni muškarac – prepuna slabosti, pohotna i sklona iskušenjima, “treacherous and evil ... darker and more dangerous than men”, a njen čin “izdaje” samo “moment of passion such as women are weak to resist”, kako to tvrdi indiferentni Clive (Churchill 1989: 34).

Njoj suprotstavljena Mrs. Saunders, (nezaštićena) udovica koja je predmet žudnje “glave porodice” i simboličnog predstavnika patrijarhata / Carstva / zakona oca, upisanih u njegovu ulogu kolonizatora Afrike, tzv. je “vamp-žena”, seksualizirana zavodnica i

putena bludnica. Udovica Saunders je zapravo (samosvjesna) buntovnica koja se opire podjarmljivanju i rodnom kodiranju te predstavlja opasnost za patrijarhalni poredak i rodni esencijalizam pa je stoga predstavljena u prenaplašenom tijelu žene, bez svog poroda, bez moći i prava, i izložena kontinuiranom, agresivnom spolnom uznemiravanju i zlostavljanju, kojoj se niječe i sama mogućnost da kaže ne<sup>275</sup>. Ona je i jedina žena koja do konca prvog dijela biva u potpunosti odstranjena iz tkiva drame (i britanskog društva) jer se, između ostalog, u nezaustavljivom činu lascivnog zadovoljavanja pohote muškarca (Clivea) usuđuje da postavi pitanje “what about me?” (Churchill 1989: 17), te odbija da je se uda za Harryja u bračnu zajednicu koja bi podržala privid čudoređa i perpetuirala esencijalističke rodne uloge i binarizam muško/žensko tj. zakon oca. Ista glumica također utjelovljuje lik dadilje Ellen, koja na prvi pogled biva svedena na esencijalne rodne uloge – njegovateljica i odgajateljica poroda kolonizatora, Ellen je projekcija deseksualizirane nježne žene, posvećene (tuđoj) djeci, ali nedovoljnog autoriteta da bi Edwarda uspjela odvojiti od društveno-neprimjerenih rodnih izvora zabave i edukacije, i blaga, emotivna duša koja, nakon što po nalogu predstavnika patrijarhalnog sistema treba da fizički disciplinira Edwarda, svoju nemoć i navodnu slabost karaktera, odlike koje su upisane u koncept žene kao nedovršenog muškarca, iskazuje plaćem. Međutim, i Ellen čini transgresiju protiv zakona oca i esencijalističkih rodni i spolni binarizama kada u kasnijem toku

---

275 U drugom prizoru prvog čina Mrs. Saunders se pokušava odbraniti od upornog, agresivnog maltretiranja Clivea, kod kojeg je pokušala da nađe zaštitu od jednako agresivnog spolnog uznemiravanja koje čini njen najbliži komšija i pritom kaže sljedeće: “Because the last time he came to visit me I had to defend myself with a shotgun and I thought you would take no for an answer.” (Churchill 1989: 16). Međutim, Clive ne prihvata njeno odbijanje, smatrajući da zato što je ona već jednom, nekada ranije, pristala na snošaj, Mrs. Saunders dala svoj pristanak zauvijek i da njeno tijelo pripada njemu. Mrs. Saunders tada kaže: “I answered yes once. Sometimes I want to say no.” (ibid.). Clive namjerno pogrešno tumači njeno rezolutno ne, smatrajući ga “ženskim” kapricom, i čak kaže da bi on i s njenim mrtvim tijelom imao spolni odnos. Ta kratka dijaloška razmjena u epizodi koja prikazuje Cliveovo sebično zadovoljenje vlastitih spolnih nagona kojem se Saundersova protivi je vrlo jasan komentar na objektifikaciju i dehumanizaciju žena koje, skupa s predatorskim ponašanjem muškaraca, vode ka rodnom i seksualnom nasilju te kriminalnom činu silovanja žena (neovisno da li je žrtva silovanja u bračnom i/ili partnerskom odnosu sa silovateljem ili ne).

prvog čina iskaže svoju žudnju za Betty<sup>276</sup>, za što biva simbolički disciplinirana brakom s Harryjem. Njeno lezbijstvo, jednako kao i Harryjeva homoseksualnost su disrupcije rodnog esencijalizma i prijetnja opstojnosti heteronormativnog/patrijarhalnog poretka te stoga moraju biti kontrolirani i dovedeni u red jer “homosexuality ... confuses heteronormative compulsion to pair one [binary] term with its other” (Goibert 2014: 87). Prema tome, glumica koja utjelovljava Ellen i glumac koji utjelovljava Harryja, iako svojim tijelima vizuelno predočavaju stereotipe binarizma muško/žensko, svojim spolnim identitetom očuđavaju heteronormativnost koju takav rodni esencijalizam podrazumijeva, te se u tom kontekstu treba tumačiti ova brza i simbolična kazna koju Clive osmišljava i provodi nad Ellen i Harryjem, za razliku od odsustva bilo kakve disciplinske mjere za Bettynu preljubu koja, iako prekršaj, ipak podržava patrijarhalne binarne podjele i falocentrične projekcije na ženski subjekt.

Kao što je slučaj s Betty, i rodni identitet lika Edwarda, sina Clivea i Betty, biva očuden putem upotrebe *cross-castinga*. Njega na pozornici prikazuje glumica jer je Edward istovremeno dječak kojeg se odgojem, prijekorima i fizičkim discipliniranjem pokušava indoktrinirati i utjerati u rodnu ulogu (odraslog) muškarca, ali i subverzija heteronormativnosti koji se svojom bi/homoseksualnošću uporno opire patrijarhalnom poretku i rodnom esencijalizmu. Indikativno je da Edward u svom prvom kratkom monologu kaže: “What father wants I’d dearly like to be. / I find it rather hard as you can see” (Churchill 1989: 2), budući da je on dramsko opredmećivanje pogrešnosti rodni binarizama i bez/neuspješnosti projek(a)ta kontrole, discipliniranja i rekonstrukcije ne-heteronormativnih članova društva i identiteta. Naime, Edward ne želi biti prisutan u falocentričnom činu fizičkog kažnjavanja i pokoravanja rasijaliziranih tijela jer ne želi, kako sam tvrdi (cf. *ibid*: 30), više da gleda taj čin kojim se provodi zakon oca; također, Edward se nikako ne želi rastati od igračke, lutke svoje sestre Victorije, koja mu je u društvenim patrijarhalnim podjelama rodni uloga i osobina neprimjerena te simbolizira njegovu

276 Mora se primijetiti da rodni esencijalizam i u ovoj epizodi igra dominantnu ulogu. Naime, Ellen je u mogućnosti da iskaže svoj spolni i emotivni interes za Betty samo kroz odigravanje uloga: Betty u toj sekvenci Ellen povjerava svoju žudnju za Harryjem. Pod izlikom da imitira Harryjev navodni čin zavođenja, Ellen dodiruje dijelove tijela Betty i konačno je ljubi, što ovu šokira (cf. Churchill 1989: 26–27).

ženskost u muškom tijelu, odnosno njegovu prividnu feminiziranost tj. (esencijalnu) homoseksualnost. Edwardov (homoerotični) interes za društvo drugih muškaraca čini prekršaj zakona i običaja patrijarhalnog poretka te predstavlja otpor i rupturu u heteronormativnom viđenju i konstruiranjima svijeta jer “Edward’s apparently essential homosexuality, signified as his ‘female’ body, can never be policed into Clive’s ideal” (Gobert 2014: 90), stoga je njegovo opiruće tijelo hibridizirano.

Za razliku od svih navedenih likova, Bettynu majku, Edwardovu i Victorijinu baku Maud igra glumica (koja kasnije postaje spomenuta Victoria) i njena tjelesnost je u prvom činu nenaglašena, a ženski rodni identitet u potpunosti unutar okvira projekcija patrijarhalnog pogleda i rigidnog binarnog sistema. Maud je odgojem i višegodišnjim vlastitim sudjelovanjem u perpetuiranju rodnog esencijalizma i heteronormativnosti te viktorijskih arhetipova žena (kao “anđela u kući” kojoj je suprotstavljena “vamp-žena”) postala produžetak, ali ne i izvor patrijarhalnog kodiranja i konstruiranja rodni binarizama i esencijalizama, a svojim deseksualiziranim, potpuno neočudenim, tijelom je svedena na ulogu surogata disciplinirajuće moći – kada Edward biva tjelesno kažnjen zbog odbijanja da se pokori autoritetu Oca i heteronormativnim paternima ponašanja, Maud kaznu prenosi i na Victoriju, bebu čija je rana ženskost, ranjivost i odsustvo bilo kakve mogućnosti djelovanja i moći simbolično opredmećeno kroz beživotnu i bestjelesnu lutku. Victoria tako i bukvalno postaje objekt muškog pogleda, a njen rodni i spolni identitet se u potpunosti u korijenu zatire.

U drugom činu koji je, kako je sama navela, i strukturalno i tematski delineariziran putem pluralizama ženske i ne-heteroseksualne perspektive, Churchillova do kraja denaturalizira rodni esencijalizam i prikazuje žensku seksualnost kao čin vlastitog oslobođenja i samospoznaje. Ženski subjekt u drugom činu gleda kako je se gleda, što je opredmećeno u likovima i međusobnim odnosima odrasle Victorije, njene nove partnerice, razvedene samohrane majke i lezbijke Lin, i Betty koja i simbolično (emotivno) i praktično (finansijski) podupire odabir svoje kćerke da napusti supruga Martina da bi se ova u potpunosti riješila patrijarhalnih i falocentričnih projekcija na nju i njeno ranije tijelo te postigla i vlastito seksualno zadovoljstvo i oslobođenje. Ove savremene žene koje borave u permisivnom engleskom društvu s kraja sedamdesetih su na sceni predstavljene nespутanim/neočudenim tijelima glumica koje su u prethodnom dijelu drame utjelovljavale Maud

(koja postaje Victoria), Ellen tj. Mrs. Saunders (kojoj je dodijeljena uloga Lin) te Edwarda (koji je sada Betty). Betty se intenzivno bavi mišlju da se razvede od Clivea, što je vid njenog sporijeg, ali ustrajnog otpora rodnom esencijalizmu i okovima koje joj je nametao patrijarhalni sistem (i kroz djelovanje Clivea i kroz djelovanje njene majke Maud) te se do kraja drame u potpunosti oslobađa rodni binarizama i bez imalo zadržke ili osjećaja vlastite krivnje prihvata i Edwardovu (homo/bi)seksualnost riječima: “Well people always say it’s the mother’s fault but I don’t intend to start blaming myself. He seems perfectly happy” (Churchill 1989: 87). Međutim, Bettyn otpor esencijalizmima i bezuslovno prihvaćanje ne-heteronormativnosti kao i njena samosvjesnost su zapravo potaknuti njenim ponovnim pronalaskom izvora vlastitog seksualnog zadovoljstva u samoj sebi, kao što je to činila tokom djetinjstva prije nego su njenu seksualnost cenzurirali i disciplinirali patrijarhat i njegova produžena ruka:

I thought if Clive wasn’t looking at me there wasn’t a person there. And one night in bed in my flat I was so frightened I started touching myself. I thought my hand might go through space. I touched my face, it was there, my arm, my breast, and my hand went down there where I thought it shouldn’t, and I thought well there is somebody there. It felt very sweet, it was a feeling from very long ago, it was very soft, just barely touching, and I felt myself gathering together more and more and I felt angry with Clive and angry with my mother and I went on and on defying them, and there was this vast feeling growing in me and all round me and they couldn’t stop me and no one could stop me [...] Afterwards I thought I’d betrayed Clive. My mother would kill me. But I felt triumphant because I was a separate person from them. [...] Sometimes I do it three times in one night and it really is great fun. (Churchill 1989: 83)

Bettyna oslobođena seksualnost, njen užitek u samoj sebi tj. “auto-erotic *jouissance*”, kako to terminološki označuje Silverstein (1994: 17), tako postaje “the most important factor in stabilizing her when she finds it difficult to adjust to the new demands and freedoms she encounters”. (Wyllie 2009: 39).

Kao što pobija heteronormativnost, drugi čin isto tako pobija i monogamiju, pa se većina likova upušta u poliamorne i/ili promi-

skuitetne odnose, uključujući i likove Gerryja, Edwardovog homoseksualnog partnera koji Edwarda privremeno odbacuje upravo zbog svog zadovoljstva u neopterećavajućim i neobaveznim avanturama s mističnim neznancima koje do najsitnijih detalja prepričava, i Martina, Victorijinog heteroseksualnog partnera, samoproглаšenog feministe koji piše “a novel about women from the women’s point of view” (Churchill 1989: 65) i koji je istovremeno opterećen vlastitom žudnjom (što je naglašeno kroz njegovu fiksaciju na spolnu uzbuđenost) i navodnom željom da seksualno zadovolji i Victoriju, svjestan uzaludnosti takvih namjera. Nadalje, u svoje “opoziciono čitanje” rodni binarizama i falocentričnih prikazivanja ženske spolnosti Churchillova ubacuje i dosta komično-satiričan prizor pokušaja ritualnog pročišćenja tijela i identiteta od atavizama rodnog i spolnog esencijalizma koji su Victoriji i Edwardu nametani odgojem. U trećem prizoru drugoga čina alkoholizirani Lin, Victoria i Edward, jedne ljetnje noći u parku, zazivaju boginju Ištar/Isis riječima:

Goddess of many names, oldest of the old, who walked in chaos and created life, hear us calling you back from time, before Jehovah, before Christ, *before men drove you out and burnt your temples*, hear us, Lady, *give us back what we were, give us the history we haven’t had, make us the women we can’t be.* (Churchill 1989: 73, naglašavanje IČF)

U kasnijem dijelu invokacije Lin i Victoria su te koje naglašavaju seksualizirane dijelove ženskog tijela boginje: “Goddess of breasts / [...] Goddess of cunts. / [...] Goddess of fat bellies and babies. And blood blood blood” (ibid.: 74), time prisvajajući patrijarhalno reduciranje žene na dijelove njenog tijela i rekontekstualizirajući muški stereotipizirajući pogled tako što ubacuju elemente stvarnog ženskog tijela i biologije, poput debelih stomaka i krvi. Očekivano, ritual ne uspijeva i boginja im se ne prikazuje, navodno jer je činu prisutan i muškarac (cf. ibid.) koji, iako je ne-heteroseksualan, ipak nije uškopljen, a zapravo suštinski iz razloga što je spolni čin s neznancem kojim navodno treba da se okonča ritual produžio muški pogled na žensko tijelo (boginje). Trojac ipak uspješno priziva stranca, za kojeg se ispostavi da je zapravo Martin i njih četvero imaju orgiju u parku. I pročišćujući ritual i seksualne orgije se prekidaju dolaskom još jednog stranca, navodnog Duha Lininog brata, koji je tu ne

da bi im uputio neku važnu poruku s one strane smrti, nego, kako kaže, samo da bi konačno imao spolni odnos (op. cit. 76). Kroz takvu satiričnu banalizaciju vrlo kompleksnih procesa reinskripcije ženske tjelesnosti i spolnosti iz pozicije subjekta koji gleda dok ju se gleda, Churchillova poručuje da su rodni esencijalizam, binarizmi muško/žensko i patrijarhalno (andro/falocentrično) reduktivno prikazivanje ženske seksualnosti suštinski konstrukti i hiperrealistične slike koje zamjenjuju stvarno tijelo i stvarnu seksualnost i čiju validnost i utemeljenost izvedba roda (performativ) suštinski potire. Autorica takvim prizorima također ukazuje i na zahtjevnost, dugotrajnost i nepotpunost procesa oslobađanja od svih ograničavajućih i dehumansizirajućih višestoljetnih projekcija, što se signalizira i željom Lin i Victorije da ih boginja učini “ženama koje ne mogu biti” (op.cit, prevod IČF), njihovim nevještim pokušajima odgoja Cathy, Linine kćerke koja preferira oružje, ali voli da je se mazi, i Tommyja, kojeg baka opominje da ne tuče djevojčice i koji svojim namjernim (i pomalo sadističkim) skrivanjem u žbunju izaziva paniku, te prikazom duhova Maud i Clivea pri kraju drugog čina koji progone Bettyu um prije nego što je ona u stanju da prigrli verziju sebe (tj. historiju žena i roda) iz prvog čina drame. Prema Andrewu Wyllieju (2009), drugi čin ove Churchilline drame je “manifesto statement of the power of sexuality to enable the establishment of a constructive self-identity” (39), a cjelokupan komad *Cloud Nine* “serves to demonstrate, ..., how much further men have to travel than women do in achieving self-discovery” (Wyllie 2009: 40).

Nezapretna ženska seksualnost i rodni esencijalizam, koji su sučeljeni unutar muškog pogleda na ženski (društveni i politički) subjekt, također se tematiziraju i problematiziraju u djelu *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off* autorice Liz Lochhead. Kao i Caryl Churchill, Lochhead se u ovom svom djelu koristi strategijom uloge-u-ulozu radi denaturalizacije rodnog esencijalizma koji žene na položaju (političke) moći reducira ili na iznimno seksualizirano i prenaplašeno, puteno i plodno tijelo ili na potpuno deseksualizirano i (samo)cenzurirano, nenaplašeno i (čini se) netaknuto, neiskorišteno, tijelo. Povezivanje i nazgled kontrastiranje dviju ženskih političkih figura šesnaestog stoljeća kroz fokalne binarizme djevica-bludnica, nerotkinja-majka, celibat-udaja je početna refleksija muških pogleda i falocentričnih prikazivanja i tumačenja vladavina i života Elizabeth Tudor, s jedne, i Mary Stuart, s



druge strane, kroz fiksaciju na njihova ženska tijela, odnosno na protuslovlje upisano u prividno slabo, nemoćno tijelo žene u izuzetno potentnoj, moćnoj poziciji političkog vođe renesansnih kraljevina. Svojevrсни historijski paradoksi, i Mary i Elizabeth su, kako je već prethodno naglašeno, vladarice dviju susjednih kraljevina, rijetke žene-vođe država u tadašnjem političkom poretku i svijetu; međutim, njihovi međusobni odnosi nisu ni prijateljski niti (bukvalno i metaforički) sestrinski, iako dijele i rodbinsku i temporalno-spacijalnu vezu a i paradoksalnu političku poziciju<sup>277</sup>. Upravo iz razloga što su se kao žene našle na političkim pozicijama moći a da to nisu postale udajom, porodom ili srodničkim vezama s namjesnicima zemalja, njih se istovremeno doživljava vidom ironične subverzije, ali i ozbiljne prijetnje po patrijarhalni poredak, binarizam “muško/žensko” tj. “javno/privatno (tijelo)”, i po rodni esencijalizam. Stoga se njihove vladavine tretiraju i posmatraju ne kroz niz društveno-političkih, javnih poteza metaforičkih glava države nego mahom kroz privatne porive i žudnje tijela “silly, spilte, wee lassie[s]” / bespomoćnih, pokvarenih, malih/beznačajnih djevojčura (Lochhead 1989: 34). Iako svojim (historijskim) javnim nastupima i decentnim kostimiranjem nikada nije privlačila pažnju na svoje ženske attribute i iako je za to doba bila rijetko obrazovana, inteligentna, te utjelovljenje renesansnog ideala nasljednika monarha, Mary Stuart mitologizacijom i narativizacijom postaje doživljavana kao bludnica, promiskuitetna žena – udavača, koja je zbog neprilične strasti prema podaniku naredila ubistvo svoga zakonitog supruga, čije plodno tijelo ipak ostvaruje rodnu ulogu žene u vidu poroda, ali je njena majčinska uloga reducirana jer rodni esencijalizam i falocentrični sistem Mary smatra neprimjerenom, istovremeno pretjeranom i neadekvatnom. Stoga se njeno tijelo mora kontrolirati, disciplinirati, oblikovati i skratiti na mjeru patrijarhata te nasilno uguhati u ženi primjerene rodne uloge, pa je se protjeruje, oduzima vlast, porodica i dijete, zatvara u kuću, i na kraju i bukvalno obezglavi, skрати za glavu. S druge strane, iako je svojim stilom oblačenja i javnim govorima Elizabeth I često privlačila pažnju na svoje ženske attribute i “slabo” žensko tijelo dok je istovremeno potencirala snagu muškog monarha, za vrijeme njene vladavine i kasnije meganarativizacije Elizabeth se (samo) promovira kao virginalnu kraljicu netaknutnog tijela, koja se navodno

277 Više o ideološkim projekcijama razdvojenosti tijela vladara u javno/političko tijelo i privatno/ljudsko tijelo te implikacijama koje žensko tijelo ima na takve ideološke konstrukte vidjeti kod Harvey (1996: 107–117).

svjesno, vodeći računa o političkoj poziciji i posljedicama njenih odluka po narod i državu, mudro žrtvovala, odrekla spolnih strasti i materinstva te odlučila za celibat, ali je takva odluka dovela do pozicije jalovice, žene čije tijelo nije fertilno niti iskoristivo (čak ni u političke svrhe). I Elizabeth se reducira na esencijalne rodne uloge pa je njeno (androgino) tijelo, a ne njena promućurnost, izvanredno obrazovanje i erudicija, stavljeno u prvi plan, a podanici i politički moćnici koji je okružuju u dominantno muškoj kulturi toga doba spekuliraju o njenim navodnim vezama s raznim plemićima i njenoj histeriji i nestabilnosti koje je navodno prouzrokovala čežnja za neispunjenom ulogom majke, odnosno žudnja za neostvarenim spolnim činom i zadovoljstvom (a ne korištenje otrovne kozmetike toga doba koja je sadržava olovo ili pak činjenica da joj je, upravo zato što je bila žena u muškom, javnom, prostoru, pozicija punopravne vladarke konstantno bila osporavana i ugrožavana). Načelno, Liz Lochhead u svojoj drami tijela vladarki predstavlja fluidno – nekad prenaplašeno a nekad nenaplašeno, između ostalog i kroz strategiju uloge-u-ulozi.

Uloge-u-ulozi, prema kojima jedna glumica u nizu prizora na sceni utjelovljuje kraljicu Mary, služavku Marian, prostitutku Mairn te maltretiranu djevojčicu Marie, a druga glumica u istom tijelu prikazuje kraljicu Elizabeth, služavku Bessie, uličarku Leezie te nasilnu kolovotkinju djevojčicu Betty, predstavljaju vid opozicionog čitanja androcetrične historije roda i falocentričnog predstavljanja ženske tjelesnosti i spolnosti. Kontinuiranim jukstapozicijama i ulogama-u-ulozi, Mary od muškim pogledima seksualizirane škotske kraljice postaje smjerna engleska služavka Marian, pa potom provokativna uličarka Mairn, te verbalno, emotivno i tjelesno zlostavljana djevojčica Marie; dok Elizabeth od samocenzurirane androgine vladarke prerasta u raskalašnu služavku Bessie, pa potom vulgarnu uličarku Leezie te podmuklu zlostavljačicu Betty u savremenom dobu. Ta vrsta ironijskih i transhistijskih povezivanja ženskih tijela kod Lochhead služi preispitivanju rodni esencijalizama i mizoginije te istovremeno transformira ženski subjekt kojeg se gleda u ženski subjekt koji usmjerava pogled. Naime, ono što protagonistice Mary i Elizabeth zbog svoje (geo)političko-historijske pozicije i uloge ne mogu iskazati javno, njihove služavke a i obične djevojke s ulice itekako mogu i da javno iskažu i da lično prožive.

Nadalje, patrijarhalno rodno stereotipiziranje i (historiografsko i mitološko) kodiranje Mary kao bludnice i loše majke, udavače koja čezne za emotivnim ispunjenjem do te mjere da zanemaruje konzekvence svog žudnjom potaknutog odabira, razotkriva se i podriva jukstapozicijama te imaginativnim prikazivanjem mogućih okolnosti kojima je Mary zapravo podređena, i u kojima ona suštinski nije ta koja pravi odabir. U sklopu tog tumačenja je i epizoda s uprizorenjem “Masque of Salome” – u njoj se šokiranoj Mary na glavu grubo stavlja kruna i ona biva prinuđena da igra ulogu kralja Heroda, što je ne osnažuje (iako se tim potezom glumaca čini dvostruko promaknuta u poziciju moći), nego u potpunosti gubi i privid moći zbog nametnute uloge. S druge strane, kontrastno pozicioniranje epizoda javnog i privatnog prostora i djelovanja Elizabeth pomaže da se korigira idealizirana slika virginalne kraljice u celibatu s isključivo političkim/javnim tijelom – Elizabeth je prikazana kako se opire porivima tijela i vlastite seksualnosti i kako usmjerava putanju (muških) pogleda i (političkih) dešavanja izvan svoga dvor(išt)a. Istovremeno su komične i ganutljive slike Elizabeth kako, gledajući u fotografiju Marynog sina (budućeg vladara Škotske i istovremeno vladara Engleske), govori o svojoj neplodnosti-djevičanstvu te kako, pred kraj istog prizora, s nepatvorenom radošću pobjedonosno ističe da je ipak ona, a ne Mary, ta koju podanici vole. Ipak, scenu kojom se posebno naglašava opoziciono čitanje te opasnosti rodnog esencijalizma i patrijarhalnog tretiranja i prikazivanja ženske seksualnosti nalazimo u petom prizoru prvog čina kada se Elizabeth budi iz košmara koji vizuelno, simboličkom i stiliziranom pantomimom, prikazuje kako njenoj majci, Anne Boleyn, Elizabethin otac, Henry VIII, skida krunu s glave, tako je metaforički obezglavljujući i lišavajući života. Upravo taj san i njegove implikacije razotkrivaju Elizabethinu motivaciju za naizgled samonametnuto cenzuriranje i reguliranje vlastitog tijela unutar kodova patrijarhata, te je potiču na riječi: “What shall it profit a woman if she can rule a whole kingdom but cannot quell her own rebellious heart. [...] I am not proud I love him – but I am proud that loving him, still I will not let him master me” (Lochhead 1989: 25). Moramo se složiti s Harvey koja tvrdi da:

Lochhead’s Elizabeth has accepted – [...] – the sexist logic rooting her era’s theories of the queen’s two bodies, theories which subordinate the material body to the ruling body, and the female body to the male body, hierarchizing a separation

of “bodies” which is already, at least in one respect, arbitrary. [...] In Elizabeth’s perception, the anomaly of the female regent can – and will – be tolerated by herself and her people so long as she does not subordinate herself to another or to her own desires—to the “body natural.” This, of course, effectively rules out marriage since she sees subordination as intrinsic to the woman’s position in matrimony. She cannot be “mastered” if she remains master. Elizabeth’s logic here necessitates her adoption of a somewhat androgynous persona through which she wields (and exploits) qualities associated with both the male and the female, a persona she shares with traditional representations—[...]—of her historical namesake. (1996: 112–113)

Iako njihove dramske svjetove (uglavnom) ne nastanjuju muškarci i iako se u komadu *When I Was a Girl I Used to Scream and Shout*<sup>278</sup> dramatičarke Sharman Macdonald<sup>279</sup>, odnosno *Chiaroscuro* autorice Jackie Kay<sup>280</sup> rod ne očučuje na prethodno opisane načine, obje autorice kritiziraju rodni esencijalizam i muške poglede na žensko

278 U narednim referiranjima tekst drame se skraćuje na *When I Was a Girl*.

279 Sharman Macdonald, iako porijeklom iz Škotske, kao i Rona Munro, Christina Reid i Jackie Kay, probila se u svijet drame i teatra u Engleskoj. Jednako kao i dramatičarke Munro i Reid, Macdonald je relativno nepoznata i zanemarena; za razliku od prethodno spomenutih, širokoj publici je Macdonald poznata isključivo po svojoj debitantskoj drami *When I Was a Girl, I Used to Scream and Shout* i po činjenici da je majka glumice Keire Knightley. Svršenica Univerziteta u Edinburghu, Sharman Macdonald se teatarskom svijetu pridružila najprije kao glumica – i to u engleskom ogranku 7:48, odnosno u *Royal Court Theatreu* – da bi se polovinom osamdesetih preusmjerila na pisanje. U svojoj četrdesetak godina dugoj spisateljskoj karijeri napisala je niz drama za teatar, radio i za televiziju, nekoliko romana te filmskih adaptacija i scenarija. Macdonald je 1984. *Evening Standard* prepoznao i nagradio kao mladog autora koji najviše obećava upravo za njen komad *When I Was a Girl, I Used to Scream and Shout*, koji, iako praižveden u londonskom *Bush Theatreu* 1984. pod redateljskom palicom Simona Stokesa, i danas ostaje najčešće izvođeno i najprepoznatljivije njeno djelo. U sezoni 1984./85. Macdonald je bila rezidentna dramatičarka u *Bush Theatreu* u Londonu. Više o spisateljskom opusu i karijeri Sharman Macdonald vidjeti u: Zenzinger (1996), Triesman (2000<sup>1</sup>, 2011<sup>2</sup>), Horvat (2007), Wyllie (2009), Maguire (2011) i web-stranici *Encyclopedia.com* (n.d.); više o praižvedbi, recepciji te recentnijim izvedbama komada *When I Was a Girl* vidjeti na web-stranici *Encyclopedia.com* (n.d.), te Triesman (2011), Martinez (1999), Anderson (2013), Meads (2013), Cohen (2016), Gluck (2016) i Leeds (2016).

280 Više informacija o Jackie Kay će biti ponuđeno na stranicama koje slijede.

tijelo i seksualnost koje perpetuiraju druge žene, surogati patrijarhalne disciplinirajuće moći. Obje drame i obje prethodno spomenute škotske autorice vrlo otvoreno prikazuju propitivanje ženske seksualnosti i heteronormativnosti kroz nelinearno prikazana subjektivna iskustva djevojčica (Macdonald), odnosno žena druge rase (Kay).

U dvočinki Sharman Macdonald, koja se sastoji od ukupno pet prizora (dva u prvom, tri u drugom činu), autorica nas uvodi u svijet Fione McBridie, njene majke Morag i Fionine prijateljice iz djetinjstva Vari. Komad se otvara prizorom na plaži u Škotskoj ispred kuće u kojoj su Morag i Fiona nekada živjele i većina se radnje komada, u svoja dva vremenska plana, dešava na spomenutoj plaži, osim nekoliko prizora (iz sjećanja Fione) koji se odigravaju u Fioninoj dječijoj spavaćoj sobi, odnosno u kupatilu. Stoga je predviđeno da prostor scene bude podijeljen na dva nivoa: na izdignutom nivou je promenade s ogradom, osvijetljena uličnom rasvjetom, a na donjem nivou, uklesan u zidove promenade, tunel koji vodi ka kamenitoj plaži i bazenu (cf. Macdonald 1990: 3). Prvi prizor iz kojeg publika saznaje da su šezdesetogodišnja majka Morag i njena tridesetdvogodišnja kćerka Fiona skupa na odmoru i da imaju dosta otuđen, problematičan odnos, dešava se 1983. Na koncu prizora tokom kojeg Morag kritizira kćerku zbog njenog životnog odabira u koji se brak i djeca ne uklapaju, čime joj je Fiona, tvrdi Morag, sebično oduzela blagodeti bavljenja malim djetetom u trećoj dobi (cf. ibid: 7), iz bazena na scenu izranja Vari i u sljedećoj sekvenci istog prizora se radnja dislocira u 1955., u Fioninu spavaću sobu. Tada su četverogodišnje djevojčice prikazane kako istražuju vlastitu spolnost naizmjenično se igrajući uloga kastriranih dječaka koje hirurg "popravlja". Autorski govor na koncu sekvence sugerira da se radi o *flashbacku* koji se odigrava u Fioninoj glavi, a naredna sekvenca publiku ponovno vraća u 1983. i mi saznajemo da je Vari, prijateljica iz djetinjstva s kojom je Fiona izgubila kontakt, kućanica, majka troje malodobne djece i udana za liječnika. Iz dijaloških razmjena između likova i načina kako Morag usmjerava razgovor te načina kako se ophodi s Fionom u prve dvije sekvence postaje očito da je Morag pozvala Vari da im se pridruži da bi i time izvršila pritisak na Fionu da se uklopi u esencijalističke rodne uloge, uda se i rodi dijete. Fiona ironično komentira majčine napore i jasno je da je takvi opetovani razgovori iritiraju te da nema ni najmanju namjeru da popusti patrijarhalnom uređenju svijeta i (majčinom) kontroliranju svog života:

FIONA: You don't look well, Fiona. We're none of us getting any younger, Fiona. You've bags under your eyes, you've wrinkles in your forehead, your wee bit breasts are sagging. Child, menopause, child. It's a mother's place to worry. What else am I going to do? I've all my eggs in the one basket. I didn't want to come back here. What do you want to come back here for?

MORAG: It was a good place to live.

FIONA: If you've something to say to me will you not just say it?

(Macdonald 1990: 11)

Zaplet drame koja prikazuje povode i uzroke problematičnog, distanciranog odnosa između majke i kćerke je fragmentiran i delineariziran ovim kontinuiranim temporalnim skokovima koji, poput plime i oseke, iz 1983. dramsku priču (val po val) dominantno vraćaju u period 1966., period puberteta Vari i Fione, i natrag. Mjesto radnje, plaža, tako postaje ne samo lokacija gdje su se za Fionu i Vari, odnosno za Fionu i Morag odigrali odlučujući događaji koji su ponaosob formirali njihove kasnije međusobne odnose i sadašnje identitete i živote, nego je plaža i granično mjesto, mjesto tranzicije unutar kojeg "the sign systems of patriarchal discourse can be exploded and revealed as an arena of struggle in which there is space for change" (Triesman 2011: 536). Kroz sekvence iz prošlosti, koje se, kako drama odmiče, iz 1955. sve više približavaju 1966. u kojoj se i zadržavaju, publika saznaje da su se Fionini roditelji razveli kada je ona imala deset godina (a Morag trideset i sedam), da joj je majka pet godina kasnije (1966. godine) neplanirano upoznala čovjeka s kojim je planirana zasnovati novi život u nekoj bliskoistočnoj državi te da je tada petnaestogodišnja Fiona, da bi majku spriječila u odlasku, namjerno ostala trudna pri prvom spolnom odnosu sa sedamnaestogodišnjim mladićem Ewanom Campbellom koji joj je, saznajući za trudnoću, ponudio brak što je ona odbila – zaključujući na osnovu nekoliko replika izrečenih 1983., pretpostavka je da je Fiona rodila dijete, ali ga je dala na usvajanje. Publici se ne otkrivaju razlozi zbog kojih Fiona i Vari nisu bile u kontaktu prethodnih sedamnaest godina, no da se naslutiti da je Fionina maloljetnička trudnoća i u tome odigrala odlučujuću ulogu. Kao što je već rečeno, iako njihov kontrolirajući i iskrivljujući pogled kontinuirano oblikuje svijet, tije-

la i živote ovih žena, dramu ne nastanjuju muškarci, osim u onim sekvencama koji vode ka spolnom činu Fione i Ewana, što je na sceni prikazano bez imalo zadržske, pomalo tragikomično, ali bez primjene voajerizma – njihova tijela su (i ironičnim komentarima) deseksualizirana. Fionin otac, kao i Varini roditelji, čak i u sekvencama iz kasnih pedesetih i iz šezdesetih odsutni su sa scene, a adolescentni Ewan, nakon što ga Fiona iskoristi kao sredstvo (samo)oplodnje i prepreke majčinom odlasku, biva grubo odbačen. Međutim, riječima Ksenije Horvat (2007): “This world of absent fathers or husbands still operates according to oppressive masculine rules, seldom leaving other options to the younger generation of women than to leave home early in search of careers and their own identity” (299).

Otpor patrijarhalnom, esencijalističkom određenju rodnih uloga i muškom pogledu na žensku seksualnost koji u drami zagovaraju i promoviraju Morag i Varina majka se postiže ne samo Fioninim odlaskom i nezavisnim životom, daleko od majke, nego i Fioninim rezolutnim odbijanjem da prihvati brak i porod kao vid samoostvarenja te jukstapozicijom privida Varinog samoostvarenja kroz uloge majke i supruge, što Morag potencira u prvom prizoru drame, i Varinog stvarnog učmalog života, koji je ne ispunjava, kako ova sama priznaje u posljednja dva prizora drugog čina. Iako se to nije moglo očekivati s obzirom na njena rana i pubertetska seksualna (samo)istraživanja, Vari je kompromisima i vlastitim odabirima u kasnijoj, odrasloj dobi, pristala na uloge koje su joj društvo i roditelji nametali i tako se pridružila klasi žena koje promoviraju rodni esencijalizam i postaju surogati patrijarhalne disciplinirajuće moći, baš kao i Morag i Varina majka, koje, poput Maud iz Churchilline *Cloud Nine*, grubim riječima i tjelesnim kaznama djevojčicama brane (seksualno) zadovoljstvo u vlastitim tijelima, krote i zatiru slobodan ženski govor te podupiru prikaz žena i ženskih tijela u skladu s kontrolirajućim i izobličujućim muškim pogledom:

VARI: See, you. You’ve changed. You’ve got thinner. Me, I’m always going to be lumpy. So I hate you. Your face is taut, you’ve got cheek-bones. ... You’ll be a member of CND and some left-wing political group with militant affiliations and pacifist intent. You’ll wear dungarees, speak harsh words of men and belong to a feminist encounter group where you look up your genitals with a mirror. ... Of course your blouses come from market



stalls ten a penny but your shoes cost a packet. I know you. I've seen you on demonstrations on the telly. I haven't got time. I keep my hair short for it's less bother that way. I wear a pair of elastic panties from Marks and Spencer's to keep my tummy in and to stop my bum from shoogling. I play badmington once a week in the same church hall we had the youth club in when we were coung and I promise myself I'll have a sauna in some health club and a weekend in London when my youngest is weaned. If Archie [her husband] say I can. For he's got the money. (Macdonald 1990: 48–49)

Korekcije patrijarhalnom proskribiranju rodnih uloga te muškim pogledima na žensko tijelo i seksualnost se također postižu kroz sekvence u kojima se spominje lezbijsko iskustvo Fionine tetke Jane, ali i one sekvence u kojima su Fiona i Vari prikazane kako, kroz djetinjstvo i pubertet, istražuju vlastita tijela i seksualnost. Naime, pokušavajući da privoli Fionu na porod i zastupajući esencijalističko poimanje roda pri kojem “every woman wants a child” (Macdonald op.cit.: 22), Morag propituje seksualni identitet Fione, koja odbija da joj odgovori na pitanje da li je lezbijka, smatrajući ga narušavanjem njene intime. To potiče Morag da Fioni pripovijeda o tetki Jane koja je, iako je sada u tradicionalnom braku, za Drugog svjetskog rata imala, tada skandaloznu, ljubavnu vezu s narednicom iz ženskog korpusa Teritorijalne odbrane. Prema Moraginoj pripovijesti, kada je shvatila prirodu veze njihova je majka, Fionina baka, Jane najprije istjerala iz kuće – Morag sugerira da “she didn't want the sounds of their pleasure coming through her bedroom ceiling. It was bad enough with a man. It was an ATS<sup>281</sup> sergeant. ... The ATS sergeant was crop-haired. She had a low voice and a flat chest”. (Macdonald 1990: 23–24); dakle, iako ih nije ona osmislila, baka je usvojila i primijenila limitirajuće esencijalističke odredbe roda, pritom potirući/utišavajući glas ženskog užitka.

281 ATS u kontekstu Drugog svjetskog rata označava *Auxiliary Territorial Service* – radilo se o pomoćnom korpusu Teritorijalne odbrane sačinjenom od žena. ATS je oformljen 1938. godine i formalno ugašen 1949., kada su jedinice pripojene novoformiranom *Women's Royal Army Corps* (Ženski korpus armije Kraljevine). U ATS-u su žene od 1941. bile zaposlene kao punopravne članice vojske, iako nisu bile slane na ratišta niti im je bilo dozvoljeno korištenje vatre-nog naoružanja. Više o ATS-u vidjeti na web-stranici Muzeja narodne armije (National Army Museum n.d.).

Međutim, nakon nekog vremena je baka popustila, shvativši da ratna dešavanja mogu prerano odnijeti živote pa je stoga navodno odlučila da “her children should have their pleasure before a bomb got them. Whatever their pleasure might be. She didn’t insist they leave the house, just moved them to another bedroom so she didn’t have to listen” (ibid.: 24). Moraginin narativom se potvrđuje Dolanina tvrdnja da lezbijsko prikazivanje roda remeti standardni sistem signifikacije roda (Dolan 1988: 116– 117; cf. Aston 1995: 98) i stoga je ono efektno sredstvo otpora esencijalizmu.

S druge strane, sekvence iz 1955., 1959., 1960., 1961. te 1966. prikazuju djevojčice kako najprije nesputano istražuju spolnost, da bi potom, sve više i više bivale sputavane, dezinformirane, uobličavane, nadzirane i regulirane roditeljskim nastojanjima da ih kontroliraju i dovedu u (patrijarhalni) (po)red(ak). Iako Morag 1983. ističe kako nije morala vršiti nadzor nad Fionom i Vari koje su sate i sate provodile u Fioninoj dječijoj sobi, sekvence iz 1955. (prethodno referirana) i iz 1961. ironično podrivaju njenu tvrdnju, dok sekvence iz 1959., 1960. i 1966. razotkrivaju oblike nadzora, discipliniranja i reguliranja koje su Morag i Varina majka, kao produžene ruke patrijarhalne moći, sprovodile nad Fionom, odnosno nad Vari. Sekvenca iz 1961. prikazuje Vari kako, pod izgovorom da s njom vježba za stvarni seksualni odnos s budućim suprugom, nagovara Fionu na homoseksualni čin – iako postoje naznake da Vari žudi za lezbijskim odnosom, njihova se heteronormativnost suštinski ne dovodi u pitanje. Poput Betty u *Cloud Nine*, odnosno Therese i Beth u *Tea in a China Cup*, ni Vari ni Fiona ne znaju mnogo o seksualnosti, niti o (vlastiti i inim) reproduktivnim organima i procesima, jer ih se namjerno drži u neznanju i straši kaznom izvanjskog muškog autoriteta koji se u *When I Was a Girl* pojavljuje ili u vidu Boga (za kojeg Vari tvrdi da kao i Djed Božićnjak ne postoji, dok ga Fiona, čija je majka stroga katolkinja, ne dovodi u pitanje, naprotiv) ili u vidu nekog budućeg suprug, koji će, tvrdi Vari (a pod uticajem materinih pokušaja njene kontrole dezinformacijama) zasigurno znati da li su “been dirty and no man’ll live with a dirty lady” (Macdonald 1990: 17). Sekvence iz 1959. i 1960. su posebno znakovite budući da Morag kćerki Fioni, djevojčici na pragu puberteta, zabranjuje da s ocem (muškim autoritetom) priča o prvim znacima puberteta, odnosno da sama istražuje svoje tijelo i spolno zadovoljstvo, koristeći Fioninu bogobojaznost i naivnost. Za razliku od Maud, koja je Betty kao djevojčicu tjelesno kaznila zbog samozadovolja-

vanja, Morag, koja nema pozitivan odnos prema spolnosti nego spolnu želju doživljava isključivo kao mušku konstrukciju, Fionu ne kažnjava tjelesno, ali u nju ulijeva strah od ultimativne božije kazne:

... And God says, 'Put a black mark at wee Fiona's name, she's a disappointment to me' and the Recording Angel puts a big black mark at your name. And do you now what happens if you get enough black marks? Do you, Fiona? ... You don't go to heaven to pick the flowers in God's green meadows when you die. God casts you down. He looks in his big book and he sees all the black marks. He says, 'I don't want wee Fiona here to dirty up my nice heaven' and he sends you down, all the way down to the devil who's like a snake only worse and the devil sticks you on a spit and roasts you in the fires of hell so he can eat you for dinner. (Macdonald 1990: 15–16)

Ipak, ni zabrane, ni dezinformacije, ni indoktriniranje, discipliniranje i kontroliranje ne uspijevaju spriječiti odrastanje Fione i Vari niti njihove prve spolne odnose koje jedna drugoj prepričavaju u sekvencama iz 1966. i koje komentiraju s nepatvorenom naivnošću, iskrenošću i živopisnim detaljima. Nastojanja Morag i Varine majke da zadrže nadzor nad kćerkama postaju sve kompleksnija i teža, i dok se petnaestogodišnja Fiona evidentno otima majčinoj kontroli (da bi je kaznila jer smatra da joj je majka odabrala drugog muškarca a ne nju), Vari se već tad čini utjeranom u okove rodnog esencijalizma jer, kako otkriva, ona je “a virgin and that's the way I'm going to stay till I get married which I'll do when I'm twenty six, and have three very quick children and be back to work 'cause I'm not going to be a skivvy like my Mum. My man'll have enough money to buy a woman to do for me and private nurseries.” (Macdonald: 39). Kao što to tvrdi Wylie (2009):

Vari serves as a species of awful warning in that she may not so much have exercised a choice, but have simply reverted to being the conventional woman whose sexual identity is entirely determined by her role as a mother. Ultimately, Fiona is the sole ray of hope for a more liberated approach to female sexuality in the play, and a rather muted beacon at that. (40)

Macdonald kraj drame ostavlja otvorenim i ne zauzima direktno pozicije Fione odnosno Vari, tako da je publici ostavljeno da promišlja koja od dva stila života su po njih lično bolji odabir, iako komad kontinuirano, ponešto blago humorno, ponešto sarkastično, a često ironično i satirično, kritizira isključivost i štetnost rodnog esencijalizma te patrijarhalnog kontroliranja ženskog tijela i sputavanja ženskog libida.

Posljednja drama u analitičkom fokusu ovog poglavlja i same knjige, djelo *Chiaroscuro* Jackie Kay<sup>282</sup>, izvanredno prikazuje otpor rodnom esencijalizmu i rasnom šovinizmu te očučuje heteronormativni i falocentrični pogled na ženska tijela i seksualnost kroz fokusiranje na četiri žene nebijeale rase. Tim svojim tekstom autorica Jackie Kay ne samo da kritizira rasijalizirani pogled na četiri protagonistice, Ais-

282 Jackie Kay se, poput Liz Lochhead, javnosti predstavila pjesmama obuhvaćenih zbirkom *A Dangerous Knowing* (1984.) pa potom i ostalim djelima svog obimnog i raznovrsnog opusa koji obuhvata niz zbirke pjesama, nekoliko drama, kratkih priča i romana, kako za djecu tako i za odrasle, biografiju Bessie Smith, te autobiografiju. Od njene prve samostalne zbirke poezije *Adoption Papers* (1991.), koja je uz njen roman *Trumpet* (1998.) i zbirku priča *Why Don't You Stop Talking* (2002.) privukla najveću pažnju akademske kritike, Kay je redovno nagrađivana za svoja djela (skoro pa na godišnjem nivou), što je kulminiralo 2016. kada je proglašena nacionalnim škotskim pjesnikom, Scottish Makar. Godine 2006. je Jackie Kay proglašena članicom Reda Britanskog carstva (*Member of the Order of the British Empire, MBE*), a 2020. godine i zapovjednicom Reda Britanskog carstva (*Commander of the Order of the British Empire, CBE*), čime je (u oba slučaja) nagrađena za svoj doprinos u književnosti, a bila je i rezidentna spisateljica u Hammersmithu u periodu od 1989. do 1991., te rektorica Univerziteta u Salfordu od 2014. do 2021. Iako su je kao bebu, nezakonito dijete majke Škotkinje i oca Nigerijca, usvojili Helen i John Kay koji su joj pružili relativno zaštićen život, Kay je kontinuirano kroz djetinjstvo, adolescenciju i ranu mladost u Škotskoj bila izložena institucionalnom i individualnom maltretiranju, rasizmu i rodnom šovinizmu zbog svoje rase i lezbijstva, što se direktno reflektira u njenoj (autobiografskoj i/ili čisto fikcionalnoj) književnosti u kojoj se dominantno bavi identitetom, identitarnim (a posebno rasnim, rodnim i spolnim) politikama te razotkriva i kritizira sve vidove esencijalizma, marginalizacije i šovinizma. *Chiaroscuro* je njen prvi dramski tekst koji je 1986. napisan za specifični *Theatre of Black Women* i koji je praižveden u *Soho Poly* u Londonu marta iste godine, pod redateljskom palicom Joan Ann Maynard. Neobične strukture i opirući se jednostavnoj i čistoj žanrovskoj (pod)klasifikaciji, ova drama je ponovno oživljena 2019. godine u *Bush Theatru*. O životu i karijeri Jackie Kay vidjeti više na web-stranicama *The Poetry Archive* (2005) i *Encyclopedia.com* (2018), te u Brown (2007), Lumsden (2011), Varty (2011), Marsack (2016), Jackie Kay (2017), *The Scots Magazine Contributor* (2018) i Allardice (2024). Za analize drame *Chiaroscuro* vidjeti više u Hagemann (2007), Doğan (2021), te dijelom Varty (2011); više informacija o recentnoj izvedbi drame vidjeti u Beecher (2019), Billington (2019) i Cavendish (2019).

hu, Beth, Opal i Yomi, nego propituje i perpetuiranje androcentričnog i heteronormativnog poimanja njihovih tijela i seksualnosti. Drama je delinearizirane i fragmentirane strukture i može je se uslovno nazvati koreopoemom, jednim vidom poetske drame, odnosno onim dramskim tekstom koji nema tradicionalni zaplet nego uspješno kombinira poeziju, scenski pokret, muziku i pjesmu s ciljem da izazove emotivnu reakciju publike – za razliku od muzičke drame i/ili operete, nema rigidnu strukturu a veći dio dijaloga koristi elemente lirike. Začetnica žanra je Ntozake Shange koja je 1974., u želji da se ujedno bavi plesnim pokretom i lirskom književnošću te da istovremeno oda počast svom afričkom porijeklu i feminističkom pokretu, stvorila ovaj dosta personalizirani, intermedijalni i fluidni žanr koji je već svojom formom i strukturom vid otpora patrijarhatu, rodnom esencijalizmu, rasnim meganarativima, ali i retrogradnom falocentrizmu i heteronormativnosti utkanima u razne pokrete za oslobođenja ljudi crne rase (cf. theseoqueen 2024). Stoga ne čudi da je pjesnikinja i dramatičarka Kay za svoju dramu koja se okvirno može klasificirati pod interkulturalnu dramu, odnosno pod *BAME (Black, Asian and Minority Ethnic)* teatar, odabrala upravo ovaj žanr koji je i originalno osmišljen da bi:

shift from mainstream western poetry and storytelling ... [it] question[s] the function of the Black Theatre culture in reinforcing Western cultural paradigms of innovation and thought in Black communities ... [and] encourage[s] Black artists to consider Afrocentric, multidisciplinary, and possible forms and structures of communication. (theseoqueen 2024)

Neobičan naziv drame, *Chiaroscuro*, kojim autorica preuzima termin iz grafičke i vizuelne umjetnosti, sugerira da će u njoj značajnu ulogu imati ekspresivna igra svjetlosti i tame, odnosno “način[a] oblikovanja primjenom igre i preljeva svjetlosti i sjene na plohama predmeta i pojava, osobito na izbočenim i udubljenim oblinama, radi postizanja privida prostora i plastične punoće oblika” (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* 2013–2025). Naime, i prije nego likovi progovore pred publikom, komad svojim nazivom sugerira istovremeno opiranje plošnim i dehumanizirajućim rasističkim, falocentričnim i seksističkim ideologijama, meganaracijama i djelovanjima nad tijelima (rasnih i spolnih) potlačenih subjekata, te dekonstruktivno pri-

kazivanje punog obima identiteta žena crne rase (uz primjenu načela intersekcionalnosti). Da bi fokus drame zadržala na protagonisticama čiji se identitet i pluralističko osporavanje rasizma, rodnog šovinizma i heteronormativnosti razotkriva pred očima publike, autorica upućuje na to da scena treba da bude dekorirana minimalistički i nalik na muzički studio (sa svom pokretnom menažerijom instrumenata i pojačivača glasa tj. mikrofona), pri čemu je na sredini scene škrinja/kovčeg/sehara u kojoj su fotoalbum, jastuk, ovalno ogledalo i tamnoputa lutka. Sljedeći signal koji upućuje da će drama denaturalizirati, dekonstruirati i dehistorizirati plošna prikazivanja rasnog, rodnog i spolnog identiteta dvostruko/višestruko potlačenih Aishe, Beth, Opal i Yomi je naznačen u narednoj didaskaliji:

When the audience enters, AISHA opens the chest. YOMI and OPAL stand and chat to each other. BETH scrutinises the audience. The four women listen to each other as if they have heard it all before. AISHA looks at her watch and decides it's time to begin. (Kay 2019: n.p., I.)

Naime, početna pozicija i neverbalni govor te djelovanja glumica u odnosu na teatarski prostor i publiku sugeriraju upotrebu antinaturalističkih tehnika kao i strategije autoreferiranja, kojima se razotkriva da je ta izvedba još jedan u nizu mnogih prethodnih performativa roda. Izvedba započinje pjesmom ansambla koja potencira metaforičku igru svjetlosti i tame, odnosno fluidan protok vremena što provocira smjenu dana i noći, te primjese svjetlosti u tami noći i tračke tame u svjetlu praskozorja dok se pokušavaju pronaći riječi kojima će se najbolje izraziti sva punina identiteta: "Time changes light / light changes time / here we are with the dawn in the dark / the dark in the dawn / trying to find the words / trying to find the words" (op. cit.). Već sljedeća dijaloška razmjena između Aishe i Beth ponovno naglašava iterativnost performativa (i dramske izvedbe i performativa roda a i subjektivnih naracija likova), da bi u sekvenci koja potom slijedi likovi Aishe, Beth, Opal i Yomi prigrlili objekte iz škrinje i počeli svoje priče o porijeklu vlastitog imena i historijatu vlastitih porodica – dakle narrative o začecima svojih identiteta. Publika saznaje da je Aisha ime dobila po majčinoj majci, Aishinoj nani, koja je navodno rođena u praskozorje jednog dana negdje na Himalajima uz vrisku i plač njene

majke-porodilje, a sam narativ o postanju je skraćen i neprecizan te prikrija mnogo godina i boli, kako Aisha sama tvrdi, koristeći jastuk da vizuelno simbolizira izranjanje djeteta iz majčinoga tijela. Bethino ime i identitet navodno potiču od daleke prabake s očeve strane, a zapravo simboliziraju kolektivni identitet Afrikanki koje su porobljavane i odvođene u Ameriku gdje su sistematično silovane da bi rađale djecu koja su zatim otimana iz njihovih zagrljaja i prodavana u ropstvo. Naracija o pretkinji Beth se ne zadržava na njenom statusu žrtve, nego se usmjerava na otpornost i vidove otpora potlačenih Afroamerikanki jer je Beth, mitskih proporcija u narativu, izjednačena sa Sojourner Truth, odnosno Harriet Tubman: “a woman who made change, who was Change herself. She helped some other slaves escape to the free country that was North America” (Kay 2019: n.p., I.), na što se Yomi glasno nasmije. Nadalje, u naraciji Beth insistira da je ova priča o njejoj pretkinji potekla od oca i da je nije uvijek razumijevala, ali da je prihvatila činjenicu da se historijat porobljavanja mora pamtit i te da je njeno ime oblik čuvanja sjećanja na tragičnu historiju crne rase jer ga je njejoj prabaki bičevima utisnuo bijeli gonič robova: “my grandmother’s African name was whipped out of her. This was the name the white people gave her with welts in her black skin.” (ibid.). Stoga je Beth vizuelno povezana s fotoalbumom u kojem slike služe opipljivom, vizuelnom dokazu historijata porodice i rase. Ansambl počinje da ritmično pjevuši i ponavlja riječi: “For we have to remember it all.” (ibid.). Opal potom uzima riječ i gledajući se u ogledalo postrance, kaže da je, s obzirom na to da je bez direktnih predaka, nazvana po (dragom) kamenu koji u sebi sublimira i dragulj i kamen koji se poput duge presijava, svaki put bacajući drugačiji odsjaj. Bez vlastite porodice i ne znajući svoje korijene, Opal sama gradi svoj narativ o postanju i svoj identitet, odlučna da imenu (i narativu) da pozitivan prizvuk iako su joj se bijela djeca u školi rugala, izvrćući njeno ime – pri kraju tog ličnog narativa o neukorijenjenosti i fluidnom identitetu, okrutna stvarnost proviruje jer Opal kaže: “I don’t really know how I got my name. Somebody in the home said it was after a very old nurse who wore opal earrings all the time. It was her idea. Call her Opal.” (ibid.) – ime ne označava nikakvu posebnost, a njegova nasumična veza s predmetom ukrašavanja naglašava objektivizaciju i dehumanizaciju crnih žena i djece bez roditeljskog staranja. Posljednja koja pripovijeda o svom postanju je Yomi, koja, stavljajući lutku Afrikanke čvrsto na



svoj stomak, veli da se njena majka namučila pri porodu jer beba Yomi nije htjela napustiti svoju sigurnu luku pa je na svijet došla carskim rezom. Željno iščekivana, Yomi je rođena u ponoć i nosi nigerijsko ime Yoruba naroda, Abayomi – ona koja je rođena da širi radost. Protagonistice se potom predaju plesnoj procesiji, noseći svoje predmete sa sobom dok Opal komentira važnost imena:

And so it was that names were also chance things like an old woman's fancy or a mother's dream names relating to nothing specific except desire names with no heavy weight like Aphrodite or Persephone Gauri-Sankar or Tara – names hinged casually onto some instant liking. Name the nameless ones. Name the nameless ones. (Kay 2019: n.p., I.)

Iako Opal (ironično) govori da je odabir imena zapravo proizvod čiste slučajnosti i da nema posebnu relevantnost niti simboliku (kao ni uobrazilje žena tj. snovi majki, cf. *ibid.*), zapravo se radi o vrlo svjesnom i bitnom procesu jer odražava ne samo vlastite korijene, kulturu i početak formiranja identiteta nego i vezu pojedinca s kolektivom te historijskim i kulturnim pamćenjem. Nadalje, upravo kroz činjenicu da je Opal ime dobila po naušnicama jedne radnice u domu a Bethino ime je naslijeđeni žig bijeloga kolonizatora, imenovanje se mora posmatrati u kontekstu hegemonijskog kolonijalističkog diskursa i tumačiti kao vid rasističkog i seksističkog podjarmljivanja drugih rasa i spolova – činom imenovanja se elementi originalne kulture i autohtonog identiteta brutalno oduzimaju i potiru, te se zamjenjuju vizijom i projekcijama strane, bijele, muške kulture i identiteta. Također, u svom opiranju meganarativima rasizma i seksizma protagonistice posebno uvode i naglašavaju pluralističku žensku perspektivu, stoga se u prvi plan dovodi matrilinearno naslijeđe koje je utišano, nadglasano i izmijenjeno čak i u patrijarhalnim porodičnim narativima.

U narednoj sekvenci protagonistice pripovijedaju o s njima povezanim predmetima i na takav način se prisjećaju svoga djetinjstva, izazova odrastanja i daljnjeg formiranja njihovih zasebnih identiteta. U tom segmentu, dok jedna od protagonistica pripovijeda, ostale, po potrebi, odigravaju niz uloga-u-ulozi, čime se potiče svojevrsan dijalog s ličnom prošlošću a epizode iz djetinjstava ovih žena pred nji-

hovim očima i očima publike oživljavaju na sceni. Stoga kada Aisha pripovijeda o svom “magičnom” jastuku na kojem je provela sate i sate pokraj bake koja ju je zabavljala pripovijestima, Yomi utjelovljuje baku kada je ova jedne prilike odlučila da fiktivni narativ zamijeni realnošću. Pretkinja Aisha upozorava svoju istoimenu unuku da je život žene opterećen raznim preprekama i oblicima represije i stoga treba da živi hrabro i bez oklijevanja:

YOMI: ‘Life is too short, Aisha. You must just not bother with it. Get on and do what you want to do. It’s hard enough for girls. Too many people wanting to hold them back. Sometimes I think if I could replay my life back again, which bits would I want to edit out and which would stay in, or better still, Aisha, which new bits ... When you get to the end ...’

AISHA: (*Interrupting her.*) Please, Gran.

YOMI: ‘Don’t be silly. Death is as ordinary as life. When you get to the end you really wish you hadn’t been such a coward. Take the risk, Aisha.’ (Kay 2019: n.p., I.)

S druge strane, Yomi se, kroz priču o svojoj lutki koju je nazvala Amanda, prisjeća rasističkog maltretiranja kojem je bila izložena još u djetinjstvu. Yomi nije u stanju da sama priča o toj potresnoj epizodi iz njenog djetinjstva pa o njoj slušamo kroz riječi Aishe dok Opal utjelovljuje djecu s ulice koja su Yomi maltretirala, kao i Yomino kasnije proživljavanje traumatičnog događaja: “AISHA: ... Every so often she guiltily pulled her out and called her names ... OPAL: (*Vindictively.*) Nigger. Wog. Sambo. Dirty doll.” (ibid.). Lutka Amanda tako reflektira Yomi i njenu svjesnost o sebi koja se pod utjecajem bijelog rasizma mijenja. Opal nastavlja na istom fonu svojom pričom o ogledalu koje je kao osmogodišnja djevojčica igrom slučaja razbila i strahu od sedam godina nesreće koje su navodno trebale da uslijede. Simboliku ogledala i čina ogledanja za siroče Opal, koja navodno ime nosi po dragom kamenu što se u duginim bojama prelijeva, pripovijeda Beth, koja ističe da se pri svakom novom činu ogledanja reflektiralo novo lice kroz koje su poput palimpsesta provirivala druga lica: “Whenever she looked in the glass she saw ghosts of old reflections. A face behind her face. Her face was a shock to itself.” (Kay, op.cit.). Te naracije prekida Beth,

odbijanjem da govori o slikama iz fotoalbuma, ne želeći da se prisjeća svoje prošlosti – Yomi i Opal stoga naglašavaju da slike upućuju na Bethine heteroseksualne veze i veze s prijateljima koji su mahom bili druge, bijele, rase. Posebno se ističe i slika Bethine majke koja na njoj, kako Opal ističe, izgleda preplašeno: “her mother frightened-looking. As if her whole life is a surprise to her” (ibid.). Ono što narednih nekoliko sekvenci otkriva, tj. prvi susret i postupni razvoj romantične veze između Beth i Opal, potvrđuje da je Beth lezbijka koja je svoj spolni identitet otkrila dosta rano, ali ga je, pod uticajem majčinog straha zbog kćerine ne-heteronormativnosti koja je prijetnja patrijarhatu i rodnom esencijalizmu te posebno izazovna za žene druge rase, najprije pokušala prikriti. Međutim, međusobna žudnja Beth i Opal jedne za drugom se ne da sakriti, zaniijekati a ni kontrolirati:

*It is so strange. She's a woman! This attraction is so physical. At first I thought, this isn't real. I must just admire her or something. But, last night I wanted to lean over and kiss her! I wonder if she feels like that for me? Maybe she just wants to be good friends. Wouldn't that be a laugh! Me melting away for her and her just wanting to be good mates. What would we do anyway? We'd go and see another film, maybe that *Desert Hearts* she's been telling me about. I'd go back to her place and ... oh, I just can't imagine it. Sometimes, you just meet someone like that (she snaps her fingers) and you feel like you've known them all of your life. I feel that way with Beth. Somewhere I believe I was meant to meet her that day in that café before the sun went down and the summer slipped away. (Kay 2019: n.p., I.; naglašavanje IČF)*

U datu sekvencu koja je dijelom isfragmentirana Kay upliće Aishino i Yomino čeznutljivo pripovijedanje i pjevanje o zemlji porijekla i podijeljenosti identiteta koje osjećaju ne zbog vlastite hibridizacije i interkulturalnosti nego zbog rasizma i ksenofobije koja ih je dočekala. Aisha se prisjeća da su joj roditelji migrirali 1953., u zemlju gdje su potom tretirani kao nepozvani gosti i gdje je njena majka bila prisiljena da danonoćno radi, krpeći za život isto kao što je krpila i šivala odjeću i šarene prekrivače – “beautiful, angry quilts glorious with colour and pattern. All the words she never spoke stitched intricately.” (Kay, op,

cit.). Prekrivači govore na način kako to doseljenice druge rase nisu u stanju zbog sistemske marginalizacije, tlačenja, utišavanja i asimilacije koji utiču i na gubitak veze sa zemljom, kulturom i jezikom porijekla, tj. dijelova identiteta, pa Yomi i Aisha, držeći raskriljen prekrivač koji su netom uzele iz škrinje, pjevaju elegične pjesme o pripadanju i snovima na stranom jeziku, iz kojih se prenosi samo segment:

My dreams are in another language  
my heart is overseas  
a need is stretching like the water  
to meet and meet and meet  
I want to put it all together  
these different bits of me  
show them to my mother  
and all my family my family (Kay 2019: n.p., I.)

Svaki objekt za kojim protagonistice posegnu iz škrinje služe za čin mentalne i emotivne posjete prošlosti i reviziju historije, odnosno za pretresanje sadašnjih identiteta i uticaja hegemonijskih kulturnoloških i identitarnih praksi te rasnog šovinizma i rodnog esencijalizma na poimanje sebe i drugih. Stoga se dominantno prisustvo bijelog, heteroseksualnog, muškarca ne očituje njegovom materijalizacijom na sceni nego uplivom na živote i identitete ovih protagonistica, jer kako to ispravno kaže Doğan: “The discourse, past, and desire of each character expose the domination of whiteness.” (2021: 140).

Iako se protagonistice čine ujedinjene u vrlo sličnim, traumatičnim, iskustvima žena nebije rase, otkriva se razdor u njihovom međusobnom odnosu te zasebnim odnosima spram segmenata vlastitog identiteta kako ga vide i doživljavaju drugi, čak i pripadnici iste rase i istog spola. Naime, u kasnijem toku drame, na večeri koju organizira Aisha za njih četiri, pritom upozoravajući Beth da pred Yomi ne potencira svoju homoseksualnost, otkriva se da je Yomi, samohrana majka djevojčice Fabayo, porijeklom iz Nigerije, koja je ime dobila po nijemoj ženi čiji je glas u potpunosti zatumljen pa ova komunicira sli-

kama, usvojila i nastavlja da perpetuira upravo sve one obrasce ponašanja i ideološke projekcije rasnog šovinizma i rodnog esencijalizma te objektivizirajući pogled na žensko tijelo i seksualnost koji i nju samu rasijalizira, objektivizira, utišava i zatire. Već je u prethodnim sekvencama Yomi iskazala otpor prema glasnim (i možda i radikalnim) feminističkim, za koje kaže da su: “too angry for my liking. There’s no need to make such a fuss! You’d think, from the way some of them talked, that they hated all men! Well, there’s no point in that at all” (Kay op.cit.). Isto tako Yomi je u ranijim sekvencama iskazala i homofobiju, vlastitu netrpeljivost prema ne-heteroseksualnim ženama jer se, prema njenom poimanju, u identitet crne žene ne-heteronormativnost nikako ne uklapa:

I think there were a lot of ... lesbians there. That woman teaching silk-screening said some strange things. Half of them didn’t even make sense. I think she was one. Judging by that disco, there are more than we know about. *God. Was I shocked! I felt so naive. I’ve never seen two women kissing before. Long ones! Honestly! If they want to do that sort of thing they should do it behind closed doors. And black women at that! I didn’t think we produced them.* (Pause.)

...

Wanted for murder! *For killing off the race.* God says it isn’t natural. God says it isn’t natural. *AIDS is God’s vengeance* on the men. On the men. Punishment for their sins. Their sins. *Man and woman. Adam and Eve. That’s the way it was meant to be. Meant to be.* (Kay op.cit., naglašavanje IČF)

Da je Yomi internizirala i rasne binarizme i šovinističke ideološke konstrukcije i projekcije dokazuje i njena reakcija na doživljaj Opal, koju je uzrujala pacijentica kada ju je nazvala “coloured” (ibid.). Opal kaže da je pacijenticu upozorila da je riječ “obojeni” vrijeđa i da se ona identificira kao Crnkinja, na šta joj pacijentica, još uvredljivije, kaže da je Opal “half-caste” (polutanka). I Aisha i Beth na to reagiraju s jednakom indignacijom, dok Yomi tvrdi da ne vidi problem u korištenju termina “half-caste” jer su i Opal i Beth potekle iz veza bijele i crne rase. Insistirajući da teorije ne mogu izmijeniti biološke činjenice, Yomi

tone sve dublje u intrarasní šovinizam što šokira Aishu, a Beth i Opal zauzimaju defanzivan položaj, ističući da je termin “half caste” jednako štetan i dehumanizirajući kao i “half-breed, mulatto, the lot” (ibid.) jer se radi o rasističkim projekcijama i ideološkim konstrukcijama o čistoti rase koje nužno vode ka podjarmljivanju, maltretiranju i fizičkom zatiranju jedne rase, bez obzira na navodne intrarasne hijerarhije:

BETH: Look, when she walks down the street and some NF thug wants to beat her up – what does he see, white or black? Is that a theory too?

YOMI: He won't want to beat her up as much as he'd want to beat me up.

BETH: Nonsense

...

BETH: You should never put anybody in the position of having to justify why they call themselves black. (Kay op.cit.)

Večera završava sukobom jer Beth, namjerno, razotkriva i Yominu homofobiju kada nonšalantno ukaže na prirodu svoje veze s Opal, a prvi čin se zatvara simboličnom pjesmom ansambla koji pjeva o potrebi nalaska zajedničkog mjesta gdje se žene bez obzira na (pod) identitarne razlike mogu ujediniti. Takvo metaforičko mjesto postaje izvor za radikalna podrivanja dominantnih/esencijalističkih načina prikazivanja roda, spola i rase kojima se sprečava (i unedogled odgađa) uparivanje hegemonijskih, univerzalističkih binarizama “muško/žen-sko” tj. “bijela/nebijela rasa”, odnosno “matica/kolonija” i razoružava svaki oblik šovinizma. Stoga u drugom činu svoje drame *Chiaroscuro* Jackie Kay prikazuje protagonistice kako se sučeljavaju sa svojim najdubljim strahovima i jedna s drugom, te, kroz konstruktivne razgovore i ironična podrivanja čvrstih (ali neutemeljenih) pozicija i stavova, dolaze do zajedničkog mjesta odakle dopire pluralizirajuća i oslobađajuća pjesma žena nebijele rase, koja, poput Cixousinog glasa majke, govori o kompleksnosti i višestrukosti njihovih identiteta koji su stoljećima kontrolirani, reducirani i zatomljavani:

If we should die in the wilderness  
let the child that finds us  
know our names and stories  
know our names and stories  
we cannot afford to fall apart  
we can create out of chaos  
rubble and dust can build a dream for us.  
If we should die in the wilderness  
let us go down singing our forbidden songs for life  
let us go down remembering  
old Yomi could not talk but she could tell stories  
old Yomi could not talk but she could tell stories. (Kay 2019:  
n.p., II.).

Protagonistice razmjenjuju objekte koji ih simboliziraju, a drama se, u kružnom pokretu, vraća na sami početak tako signalizirajući “the fact that identities will be in constant flux” (Doğan 2024: 144).



## UMJESTO ZAKLJUČKA

**R**azmatranjem književno-kulturoloških opiranja androcentризму i rodnom esencijalizmu u pomno odabranim djelima britanskih dramatičarki je prvi tom monografije *Britanska drama s kraja dvadesetog stoljeća* stigao do svojih posljednjih redaka iako se borba za ravnopravnost u teatru i van njega nastavlja i u dvadeset i prvom stoljeću. Pažnja ovog toma je bila usmjerena ka onim djelima koja su na području Ujedinjenog Kraljevstva Velike Britanije i Sjeverne Irske nastajala u periodu postmodernizma i drugog vala feminizma, bez obzira na to da li ih se može usko vezivati za književno-teorijske pravce i postulate postmodernizma i feminizma. Premda ne izričito političke drame, jer se ne bave uskim određenjem politike kao “umijeć[a] upravljanja državom ili drugom političkom zajednicom, te svi[m] postupci[ma] upravljanja koji se očituju u organiziranim oblicima društvenoga djelovanja i društvenim institucijama” (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: 2013.–2025.), analizirani dramski tekstovi jesu politički u onoj mjeri u kojoj razotkrivaju i kritiziraju “javn[e] politik[e] (kulturna, socijalna, zdravstvena, gospodarska, proračunska, obrazovna itd.), koje donosi izabrana vlast (vlada) ili neka organizacija, a koje se odnose na društvo u cjelini” (ibid.).

Smatrajući da se nijedna ljudska aktivnost ne može razmatrati izvan njenog društveno-historijskog, ideološkog, geopolitičkog i kulturološkog konteksta, tekstove Alana Ayckbourn, Caryl Churchill, Trevora Griffithsa, Jackie Kay, Liz Lochhead, Sharman Macdonald, Rone Munro, Christine Reid i Toma Stopparda sam sagledavala ujedno i kao refleksiju na tadašnje društveno-političke procese i kao odraze vrlo kompleksnog i raslojenog britanskog društva osamdesetih. Istovremeno su odabrane/i dramatičarke/i i njihovi tekstovi korišteni i kao primjeri iskoraka ka novim dramskim i izvedbenim pravcima i

oblicima, te revalorizacije kanona. Pažnju autorice ove knjige su privukli što svojim inoviranjima i poigravanjima s dramskom formom i strukturom, što svojim osebnim tematikama, što svojim načinima komunikacije s publikom, iako savremena britanska (dramska i izved-bena) produkcija pruža izobilje djela (istih ili drugih autorica i autora) koji će jednako zaintrigirati neke druge čitatelje i gledatelje.

U želji da pobudi veći interes za anglofono dramsko i teatarsko stvaralaštvo ova knjiga nudi tek vidove čitanja i analiziranja dramskih tekstova, pritom pokušavajući da afirmira one dramatičare/ke koji su i dalje u Bosni i Hercegovini, regiji, ali i širom svijeta dosta zanemareni. S namjerom da potakne nova čitanja, heterogene pristupe djelima i svojevrzne razmjene mišljenja kroz nepatvorenu diskusiju, knjiga ne nudi definitivne zaključke nego samo putokaz. I ako se zbog toga može učiniti ponešto nedovršenom, upravo je otvorena forma ove knjige odraz njenih kritičko-teorijskih okvira i (samoironijski) otpor velikim pričama.

## Popis korištene literature

### PRIMARNI IZVORI

- Adshead, Kay. (2001) 2015. *The Bogus Woman*. Curtis Productions.
- Ayckbourn, Alan. 1981. *Sisterly Feelings*. U: *Sisterly Feelings and Taking Steps*, 1–146. Chato and Windus Ltd.
- Bond, Edward. 1985. *The War Plays: A Trilogy (Parts One and Two)*. Methuen Ltd.
- Churchill, Caryl. (1979) 1989. *Cloud Nine*. Nick Hern Books Ltd.
- Churchill, Caryl. (1982) 2005. *Top Girls*. Methuen Inc.
- Devlin, Anne. 1986. *Ourselves Alone*. U: *Ourselves Alone, with A Woman Calling and The Long March*, 7–90. Faber and Faber Ltd.
- Friel, Brian. (1981) 1984. *Translations*. U: *Selected Plays of Brian Friel*, 377–451. Faber and Faber Ltd.
- Griffiths, Trevor. (1976) 1979. *Comedians*. Faber and Faber Ltd.
- Griffiths, Trevor. 1982. *Oi for England*. Faber and Faber Ltd.
- Gupta, Tanika. 2003. *Fragile Land*. Oberon Books.
- Kane, Sarah. (1996) 2001. *Phaedra's Love*. U: *Complete Plays (Blasted; Phaedra's love; Cleansed; Crave; 4.48 psychosis; Skin)*, 60–97. Methuen.
- Kay, Jackie. (1986) 2019. *Chiaroscuro*. Oberon Books Ltd.
- Lochhead, Liz. 1982. *Blood and Ice*. The Salamander Press.
- Lochhead, Liz. (1987) 1989. *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off*. U: *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off and Dracula*, 7–67. Penguin Books.
- Macdonald, Sharman. (1985) 1990. *When I Was a Girl I Used to Scream and Shout*. U: *When I Was a Girl I Used to Scream and Shout*

*With When We Were Women and The Brave*, 1–61. Faber and Faber Ltd.

Munro, Rona. (1990) 1991. *Bold Girls*. Samuel French.

Munro, Rona. (1983) 1995. *Fugue*. U: *Your Turn to Clean the Stair and Fugue*, 75–121. Nick Hern Books.

Phillips, Caryl. 1981. *Strange Fruit*. Amber Lane Press Ltd.

Pinter, Harold. (1988) 1998. *Mountain Language*. U: *Harold Pinter Plays 4 (Betrayal; Monologue; Family Voices; A Kind of Alaska; Victoria Station; Precisely; One of the Road; Mountain Language; The New World Order; Party Time; Moonlight; Ashes to Ashes)*, 249–267. Faber and Faber Ltd.

Ravenhill, Mark. (1996) 2001. *Shopping and F...ing*. U: *Plays 1 (Shopping and F...ing; Faust Is Dead; Handbag; Some Explicit Polaroids)*, 2–91. Methuen.

Reid, Christina. (1987) 1997. *Tea in a China Cup*. U: *Plays 1 (Tea in a China Cup; Did You Hear the One About the Irishman...?; Joyriders; The Belle of the Belfast City; My Name, Shall I Tell You My Name?; Clowns)*, 1–65. Methuen Drama.

Reid, Christina. (1989). 1997. *The Belle of the Belfast City*. U: *Plays 1 (Tea in a China Cup; Did You Hear the One About the Irishman...?; Joyriders; The Belle of the Belfast City; My Name, Shall I Tell You My Name?; Clowns)*, 177–250. Methuen Drama.

Stoppard, Tom. 1975. *Travesties*. Grove Press.

Stoppard, Tom. (1993) 1999. *Arcadia*. U: *Plays Five (Arcadia, The Real Thing, Night and Day, Indian Ink, Hapgood)*, 1–137. Faber and Faber Ltd.

Wertenbaker, Timberlake. (2001) 2002. *Credible Witness*. U: *Timberlake Wertenbaker Plays 2 (The Break of the Day, After Darwin, Credible Witness, The Ash Girl, Dianeira)*, 179–238. Faber and Faber Ltd.

## SEKUNDARNI IZVORI I DODATNA LITERATURA

- Abdollahzadeh, Jale. 1996. "Departures from Realism: Contemporary Feminist Theatre and the Power of Surreal Effects". U: *Contemporary Drama in English: Drama and Reality [Papers given on the occasion of the third annual conference of the "German Society for Contemporary Theatre and Drama in English"]*, urednik Bernhard Reitz, 123–132. Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Abel, Lionel. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.
- Abrams, Meyer H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. Cengage Learning.
- Adiseshiah, Siân. 2009. *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge Scholars Publishing.
- Adshead, Kay (autor), Noma Dumezweni (izvedba), Red Room (produkcija), Mama Quilla (produkcija). 2015. *Bogus Woman*. Videozapis, 29. juni 2015. YouTube, 1:28:04. <https://youtu.be/83e-ilsh9YE0>.
- Aileen Christianson i Alison Lumsden (ur.), (2000) 2011 (ebook). *Contemporary Scottish Women Writers*. Edinburgh University Press.
- Allardice, Lisa. 2024. "Poet Jackie Kay: 'I could have been brought up by Tories!'[Interview]". *The Guardian*, 13. april. <https://www.theguardian.com/books/2024/apr/13/poet-jackie-kay-i-could-have-been-brought-up-by-tories>.
- Allen, Paul. 2001. *Grimming at the Edge: A Biography of Alan Ayckbourn*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Alwes, Derek B. 2000. "Oh Phooey to Dead!": Boethian Consolation in Tom Stoppard's *Arcadia*". *Papers on Language and Literature* 36 (4): 392–404.
- Anderson, Vicky. 2013. "When I was a Girl I used to Scream and Shout". *Made Up: On stage in Liverpool*, 4. juli. <https://www.onstageinliverpool.com/blog/when-i-was-a-girl-i-used-to-scream-and-shout>.
- Anon. n. d. "Battle of the Boyne". *National Army Museum*. Posjećeno: 15. januara 2025. <https://www.nam.ac.uk/explore/battle-boyne>.
- Anon. 2013–2025. "chiaroscuro". *Hrvatska enciklopedija, mrežno izda-*

- nje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno: 15. aprila 2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/chiaroscuro>.
- Anon. 2013–2025. “politika”. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno: 15. maja 2025. <https://enciklopedija.hr/clanak/politika>.
- Appu Series. 2010. “Nursery Rhyme – Go In and Out of the Window”. *YouTube*. <https://youtu.be/rozGzf0zGWM?si=KMCzk4gDqM-cDwQrZ>.
- Archibald, David. 2011. “History in Contemporary Scottish Theatre”. U: *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, urednik Ian Brown, 85–94. Edinburgh University Press.
- Aristotel. 2008. “Poetics”. Prevod S. H. Butcher. *The Project Gutenberg eBook of Poetics*. Posljednje ažuriranje: 22. januar 2013. <https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm>.
- Armitstead, Claire. 1996. “LIFTing the Theatre: The London International Festival of Theatre”. U: *Contemporary British Theatre*, urednik Theodor Shank. Macmillan Press Ltd.
- Armston-Sheret, Ed. 2024a. “Isabella Bird Bishop: the disabled woman who navigated Victorian exploration”. *Geography Directions* [Blog], 12. august. <https://blog.geographydirections.com/2024/08/12/isabella-bird-bishop-the-disabled-woman-who-navigated-victorian-exploration/>.
- Armston-Sheret, Edward. 2024b. *On the Backs of Others: Rethinking the History of British Geographical Exploration*. University of Nebraska Press.
- Armston-Sheret, Edward. 2021. “Isabella Bird: Explorer or exploiter?”. *AM Digital* [Blog], 14. jula. <https://www.amdigital.co.uk/insights/blog/isabella-birdexplorer-or-exploiter>.
- Arhive (n.d.). “Dull Gret”. *Arhive*. Posjećeno: 15. januar 2025. [https://archive.com/pieterbruegelelder/works/387542~Dull\\_Gret](https://archive.com/pieterbruegelelder/works/387542~Dull_Gret).
- Aston, Elaine. 1995. *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge.
- Aston, Elaine. 1999. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. Routledge.

- Aston, Elaine. 2005. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000*. Cambridge University Press.
- Aston, Elaine i Elin Diamond. 2009a. "Chronology". U: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* urednice Elaine Aston i Elin Diamond, xi–xvi. Cambridge University Press.
- Aston, Elaine i Elin Diamond. 2009b. "Introduction: on Caryl Churchill". U: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* urednice Elaine Aston i Elin Diamond, 1–17. Cambridge University Press.
- Aston, Elaine i Elin Diamond. 2009c. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press.
- Aston, Elaine i George Savona. (1991) 1999. *Theatre as a Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge.
- Aston, Elaine i Geraldine Harris (ur.). 2006. *Feminist Futures?: Theatre, Performance, Theory*. Palgrave Macmillan Ltd.
- Aston, Elaine i Reinelt, Janelle. (ur.). 2000. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge University Press.
- Aston, Elaine i Sue-Ellen Case (ur.). 2007. *Staging International Feminisms*. Palgrave Macmillan Ltd.
- Atkinson, Sophie. 2024. "How to Sell Out in the '70s". *The MILL*, 25. maj. <https://manchestermill.co.uk/p/how-to-sell-out-in-the-70s>.
- Atlantic Theatre. 2015. "Cloud Nine". *Atlantic Theatre.org*. Posjećeno: 10. marta 2025. <https://atlantictheater.org/production/cloud-nine/>.
- Auslander, Philip. 2004. "Postmodernism and Performance". U: *The Cambridge Companion to Postmodernism*, urednik Steven Connor, 97–115. Cambridge University Press.
- Ayckbourn, Alan i Simon Murgatroyd. 2002–2025b. "Sisterly Feelings: An Introduction by Alan Ayckbourn". *Alan Ayckbourn Official Website*. Posjećeno: 15. januar 2025. <http://sisterlyfeelings.alanayckbourn.net/styled/>.
- Ayckbourn, Alan, Simon Murgatroyd. 2002–2025. "Alan Ayckbourn: Complete Play Index (by year)". *Alan Ayckbourn Official Website*.



Posjećeno: 15. novembar 2024. <http://www.alanayckbourn.net/page33/page-17/>.

- Bain, Audrey. 1996. "Loose Canons: Identifying a Women's Tradition in Playwriting". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 138–145. Edinburgh University Press.
- Baird, Lewis C. 2020. "Fugue' Digital Production by The Outsiders". *Theatre Scotland*, 31. oktobar. <https://theatrescotland.co.uk/fugue-digitalproduction-by-the-outsiders-review-by-lewis-c-baird/>.
- Baldwin Smith, Lacey i Margaret Hastings. n. d. "Family and Gender". *Encyclopedia Britannica*. Posljednje ažuriranje 8. oktobar 2024. <https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/Family-and-gender>.
- Barlow, Judith. 2001. "Introduction". U: *Plays by American Women, 1930–1960*, vii– xxxiii. Applause Theatre Books.
- Barthes, Roland. (1969) 1977. "Death of the Author". U: *Image, Music, Text*, 142– 148. Prevod: Stephen Heath. Fontana.
- Barthes, Roland. (1970) 1974. *S/Z*. Prevod: Richard Miller. Hill i Wang.
- Barthes, Roland. (1973) 1975. *The Pleasure of the Text*. Prevod: Richard Miller. Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*. Prevod: Zvonimir Mrkonjić, Vanda Mikšić. Meandar.
- Batušić, Nikola i Vladan Švacov. 1986. "Drama, dramaturgija, kazalište". U: *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, urednici Zdenko Škreb i Ante Stamać. Četvrto izdanje. Globus.
- Bauer, Patricia. 2017. "Dancing Plague of 1518". *Encyclopaedia Britannica*, 18. maj. Zadnje ažuriranje: 17. januar 2025. <https://www.britannica.com/event/dancing-plague-of-1518>.
- BBC. 2020. "Radio 4: Liz Lochhead – Blood And Ice". *British Broadcasting Service*, 15. mart. <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00y8vw6>.
- BBC. n. d. "Background 7:48". *British Broadcasting Service*. Posjećeno:

14. oktobra 2024. <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zcp9j6f/revision/2>

- Beck, Julian i Judith Malina. 1975. "Turning the Earth - A Legacy of Cain". Video, 17. maj. Zapis napravio i postavio 16. novembra 2006. Craig Highberger. *YouTube*, 2:34. <https://www.youtube.com/watch?v=BXKBUtyTY9g>.
- Beckett, Andy. 2009. *When the Lights Went Out: What Really Happened to Britain in the Seventies*. Faber and Faber Ltd.
- Beckett, Samuel. 1982. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. Grove Press.
- Beecher, Natasher. 2019. "Review: Chiaroscuro by Jackie Kay". *Afridiziak Theatre News*, 10. septembar. <https://www.afridiziak.com/reviews/chiaroscuro-byjackie-kay-bush/>.
- Bellotti, Alex. 2021. "Darkest days of football hooliganism – bloodthirsty '70s firms to 'storming of Wembley'". *Mirror*, 14. juli. <https://www.mirror.co.uk/sport/football/darkest-days-football-hooliganismbloodthirsty-24526156>.
- Benham, Martin (ur.). (1992) 1995. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press.
- Bennet, Andrew i Nicholas Royle. 1995. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory (Key Critical Concepts)*. Prentice Hall & Harvester Wheatsheaf.
- Berkvist, Robert. 1979. "In Cahoots With Tom Stoppard". *The New York Times*, 30. septembar. <https://www.nytimes.com/1979/09/30/archives/in-cahoots-withtom-stoppard-in-cahoots-with-tom-stoppard.html>.
- Berns, Ute. 1996. "Political Drama and the Micropolitics of Language: Institutional Power and Individual Perspectives Creating Dramatic Realities". U: *Contemporary Drama in English: Drama and Reality [Papers given on the occasion of the third annual conference of the "German Society for Contemporary Theatre and Drama in English"]*, urednik Bernhard Reitz, 111–122. Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Bertens, Hans. 1986. "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey". U: *Approaching*

*Postmodernism*, urednici Douwe W. Fokkema i Hans Bertens, 9–51. John Benjamins Publishing Company.

Big Red Book. n.d. "Sandy Powell". *Big Red Book i The Stage*, 11. februar 1971. [https://www.bigredbook.info/sandy\\_powell.html](https://www.bigredbook.info/sandy_powell.html).

Bigsby, Christopher W. E. 2000. *Modern American Drama, 1945–2000*. Cambridge University Press.

Billington, Michael. (1983) 1990. *Alan Ayckbourn*. Macmillan Education Ltd.

Billington, Michael. 1989. "Merchant of Irony". *The Guardian*, 2. juni. <https://www.newspapers.com/article/the-guardian-billington-onmerchant/45738175/>.

Billington, Michael. 2019. "Chiaroscuro review – Jackie Kay's play is more gig than theatre". *The Guardian*, 9. septembar. <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/09/chiaroscuro-review-jackie-kay-theatre-bush-lynette-linton>.

Billington, Michael. 2020. "Forgotten Plays: No 6 – Occupations (1970) by Trevor Griffiths". *The Guardian*, 6. juli. <https://www.theguardian.com/stage/2020/jul/06/forgotten-plays-no-6occupations-1970-by-trevor-griffiths>.

Billington, Michael. 2024. "Trevor Griffiths: Mancunian Marxist whose political plays deserve revival". *The Guardian*, 2. april. <https://www.theguardian.com/stage/2024/apr/02/trevor-griffithsmancunian-marxist-whose-political-plays-deserve-revival>.

Biti, Vladimir. 1997. "Autor". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 19–23. Matica Hrvatska.

Biti, Vladimir. 1997. "Čitanje". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 40–43. Matica Hrvatska.

Biti, Vladimir. 1997. "Dekonstrukcija". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 48–50. Matica Hrvatska.

Biti, Vladimir. 1997. "Intertekstualnost". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 154–5. Matica Hrvatska.

Biti, Vladimir. 1997. "Parodija". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 261–262. Matica Hrvatska.

- Biti, Vladimir. 1997. "Poststrukturalizam". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 286–288. Matica Hrvatska.
- Biti, Vladimir. 1997. "Žanr". U: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 427–431. Matica Hrvatska.
- Blair, Tony. 2006. "Blair 'respect' speech". *BBC News*, 10. januar. [http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk\\_politics/4600156.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk_politics/4600156.stm).
- Blake, Elissa. 2017. "Caryl Churchill's Cloud Nine Still Shocks". *Sidney Morning Herald*, 3. juli. <https://www.smh.com.au/entertainment/caryl-churchillscloud-nine-still-shocks-20170629-gx12ru.html>.
- Blue Elephant Theatre. 2004. "Fugue". *Blue Elephant Theatre.co.uk*. Posjećeno: 15. mart 2025. <https://www.blueelephanttheatre.co.uk/fugue>.
- Bodrijar, Žan. (1981). 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Prevod: Frida Filipović. Svetovi.
- Bogdanov, Michael i Michael Pennington. 1990. "The English Shakespeare Company's Complete War of the Roses Cycle". Video, sedam zapisa. Zapise postavili 2021. Shakespeare on Screen. *YouTube*. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1ajIEjsTGMnR-kRGufSdEaqmO TC0im590>.
- Bolton, Jacqueline. 2015. "Joint Stock Theatre Company". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*, urednik Graham Saunders, 115–139. Bloomsbury Methuen Drama.
- Boltwood, Scott. 2022. "Reid, Christina". *Dictionary of Irish Biography*. <https://www.dib.ie/biography/reid-christina-a10241>.
- Bordman, Gerald. 2001. *American Musical Theatre—A Chronicle of Comedy and Drama (1930–1969)*. Oxford University Press.
- Borowski, Mateusz. 2004. "Gendered Bodies — Historical Bodies: The Development of the Brechtian Convention in Caryl Churchill's *Cloud Nine* and Mark Ravenhill's *Mother Clap's Molly House*". U: *Contemporary Drama in English Volume 11, Extending the Code: New Forms of Drama-*

- tic and Theatrical Expression [Papers given on the occasion of the twelfth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English]*, urednici Hans-Ulrich Mohr and Kerstin Mächler, pp. 131–144. Wissenschaftlicher Verlag Trier. <http://57333770.swh.strato-hosting.eu/wpcontent/uploads/2016/05/cde11.pdf>.
- Botham, Paola. 2012. "Chapter 3: Playwrights and Plays: Caryl Churchill". U: *Modern British Playwriting: The 1970s Voices, Documents, New Interpretations*, urednik Chris Megson, 99–122. Bloomsbury Methuen Drama.
- Boyd, S. J. (1993) 2011. "The Voice of Revelation: Liz Lochhead and Monsters". U: *Liz Lochhead's Voices*, urednici Robert Crawford i Anne Varty, 38–56. Edinburgh University Press
- Brazell, Karen. 1971. "Towazugatari: Autobiography of a Kamakura Court Lady". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31: 220–233. <http://www.jstor.org/stable/2718718>.
- Bread and Puppet. n.d. "About". *Bread and Puppet*. Posjećeno 14. oktobra. <https://breadandpuppet.org/>.
- Brown, Ian. 1996. "Plugged into History: the Sense of the Past in Scottish Theatre". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 84–99. Edinburgh University Press.
- Brown, Ian. 2007. "Staging the Nation: Multiplicity and Cultural Diversity in Contemporary Scottish Theatre". U: *The Edinburgh History of Scottish Literature Volume Three: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, urednici Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, i Murray Pittock, 283–295. Edinburgh University Press.
- Brown, John Russel. (1995) 2001. "Theatre since 1970". U: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, 499–535. Oxford University Press.
- Brown, Matthew. 2007. "In/outside Scotland: Race and Citizenship in the Work of Jackie Kay". U: *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, urednik Berthold Schoene, 218 – 226. Edinburgh University Press.

- Bull, John. 1980. "Trevor Griffiths: Strategic Dialectics". *New British Political Dramatists (Howard Brenton, David Hare, Trevor Griffiths and David Edgar)*, 118–150. Macmillan Publishers Ltd.
- Bull, John. 1994. *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*. Red Globe Press.
- Bull, John. 2017. *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Bull, John. 2017b. "Fringe and Alternative Companies". U: *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*, 49–120. Bloomsbury Methuen Drama.
- Burić, Ahmed. 2003. "O boljima i gorima". *Kazalište* 15/16: 46–53. <https://hrcak.srce.hr/188806>.
- Butler, Christopher. (2001) 2007. *Postmodernizam: kratki uvod*. Prevod: Dušan Janjić. Šahinpašić.
- Butler, Judith. (1990) 2002. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40(4): 519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Caird, John. 1997. "Peter Pan: The Boy Who Would Not Grow Up". *JohnCaird.com*, 16. decembar. <https://johncaird.com/peter-pan-national-theatre-1997/>.
- Calvert, Dave. 2015. "Mind the Gap". U: *British Theatre Companies 1995–2014 (Mind the Gap, Kneehigh Theatre, Suspect Culture, Stan's Cafe, Blast Theory, Punchdrunk)*, urednica Liz Tomlin, 127–153. Bloomsbury Methuen Drama.
- Car-Mihec, Adriana. 1999. "Postmoderna drama". *Fluminensia* 11 (1–2): 9–72.
- Car-Mihec, Adriana. 2000. "Šta je hrvatska postmoderna drama hrvatskoj književnosti". *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska*

*dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost [zbornik radova sa skupa]*, urednik Branko Hećimović, 122–130. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište; Pedagoški fakultet.

Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. Routledge.

Case, Sue-Ellen. 1990. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. JHU Press.

Case, Sue-Ellen. 1996. *The Domain-Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*. Indiana University Press.

Cassidy, Henry. 1950. "Grock the Great". *The Atlantic*. Posjećeno: 15. februar 2025. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1950/08/grock-thegreat/639910/>.

Cavendish, Dominic. 2019. "Chiaroscuro review, Bush Theatre: timeless BAME drama that draws you into an emotive jam-session". *The Telegraph*, 9. septembar. <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/chiaroscuroreview-bush-theatretimeless-bame-drama-draws-emotive/>.

Chaikin, Joseph. (1972) 1991. *The Presence of the Actor*. Theatre Communications Group Inc.

Chandler, Daniel. 1997. "An Introduction to Genre Theory". [WWW document] [http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler\\_genre\\_theory.pdf](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf).

Cheek by Jowl. n.d. "About". *Cheek by Jowl*. Posjećeno: 21. oktobra 2024. <https://www.cheekbyjowl.com/about/>.

Chichester Festival Theatre. n.d. "Our History". *Chichester Festival Theatre*. Posjećeno: 11. oktobra 2024. <https://www.cft.org.uk/about-us/our-history>.

Churchill, Caryl. (1983) 1989. "Cloud Nine". U: *Cloud Nine*, n. p. Nick Hern.

Citko, Małgorzata. 2009. "Three Faces of Lady Nijō, the Authoress of Towazugatari". *Silva Iaponicarum* 21/22: 11–60. <https://silvajp.web.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2021/08/Silva-2122.pdf>.



- Classic Telly. n.d. "The Comedians". *Classic Telly*. Posljednji put posjećeno: 15. februar 2025. [http://www.classictelly.com/programme.php?Programme=The%20Comedia ns](http://www.classictelly.com/programme.php?Programme=The%20Comedia%20ns).
- Cleall, David. 2015. "Portable Theatre". *Unfinished Histories: Recording the History of Alternative Theatre*, 16. decembar. <https://www.unfinishedhistories.com/history/companies/portable-theatre/>
- Clegg, Cyndia Susan. 2003. "Censorship and the Problems with History in Shakespeare's England". U: *A Companion to Shakespeare's Work, Volume III*, urednici Richard Dutton i Jean E. Howard. Blackwell Publishing Ltd.
- Coco, Bill i Rhea Gaisner. 2010. "Joseph Chaikin and the Classics". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 32 (1): 1–22. <https://www.jstor.org/stable/20627952>.
- Coco, William, Gordon Rogoff, Jean-Claude van Itallie, Joyce Aaron, Susan Yankowitz, Paul Zimet et al. 1983. "The Open Theatre [1963–1973]: Looking Back". *Performing Arts Journal* 7 (3): 25–48. <https://www.jstor.org/stable/3245147>
- Cohen, Alix. 2016. "When I Was A Girl I Used to Scream and Shout". *WomanAroundTown*, 26. april. <https://www.womanaroundtown.com/sections/playing-around/when-i-was-a-girl-i-used-to-scream-and-shout/>.
- Cohn, Ruby. 1975. "The Triple Action Theatre Group". *Educational Theatre Journal* 27 (1): 56–62. <https://www.jstor.org/stable/3206340>.
- Cohn, Ruby. 1995. "Burlesque". U: *The Cambridge Guide to Theatre*, urednik Martin Benham, 142. Cambridge University Press.
- Collins Dictionary. 2025. "Maffick". *Online Collins Dictionary*. Posjećeno: 5. februara 2025. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/maffick>.
- Colorado Women's Hall of Fame (1985) 2025. "Isabella Bird". *CograteWomen*. Posjećeno: 15. januara 2025. <https://www.cogreatwomen.org/project/isabellabird/>.
- Comedy Store. n. d. "History". *The Comedy Store*. Posjećeno: 21. oktobra 2024. <https://london.thecomedystore.co.uk/history/>.

- Connor, Steven. 2004. *Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge University Press.
- Cook, Stephen. 2021. "Scarman report into Brixton riots published – archive, 1981". *The Guardian*, 26. novembar. <https://www.theguardian.com/world/2021/nov/26/scarman-report-intobrixton-riots-published-archive-1981>
- Cooney, Ray. n.d. "Biography". *Ray Cooney*. Posjećeno 19. oktobra 2024. <https://www.raycooney.co.uk/ray-cooney-biography>.
- Coveney, Michael. 1993. "Head-scratching in Stoppard's *Arcadia*". *The Guardian*, 18. april. <https://www.theguardian.com/theobserver/1993/apr/18/features.review7>.
- Coveney, Michael. 2011. "Marat/Sade: The play that began a stage revolution". *The Independent*, 4. oktobar. <https://www.independent.co.uk/artsentertainment/theatre-dance/features/marat-sade-play-began-stagerevolution-2365086.html>.
- Crawford, Robert i Anne Varty (ur.). (1993) 2011. *Liz Lochhead's Voices*. Edinburgh University Press.
- Croft, Susan et al. 2006-2024. *Unfinished Histories: Recording the History of Alternative Theatre*. <https://unfinishedhistories.com/>.
- Crown, Sarah. 2016. "Liz Lochhead: 'You're stuck writing something until you go, 'To hell with it, I'll tell the truth'". *The Guardian*, 16. januar. <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/16/liz-lochhead-interviewyou-re-stuck-writing-something-until-you-go-to-hell-with-it>.
- Cuibos, Mihnea V. 2024. "Migrants in the UK. An Overview". *The Migration Observatory at the University of Oxford*, 9. august. <https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/briefings/migrants-in-theuk-an-overview/>.
- Curran, Rob. 2002. "Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off: Just Ahead". *Austin Chronicle*, 19. april. <https://www.austin-chronicle.com/arts/2002-0419/85593/>.
- Curtis, Andy, Ronald Muldoon i Claire Muldoon. 2015. "Cast". *Unfinished histories: Recording the History of Alternative Theatre*, 15. oktobar. <https://unfinishedhistories.com/history/companies/cast/>

- Čaušević-Kreho, Vesna. 1998. "Književni žanrovi – vječito aktuelne ili odavno prevaziđene kategorije". *Novi izraz* 1: 35–44.
- Čirić, Ifeta. 2007a. *Upotreba dramskog jezika u djelima Becketta, Pintera i Toma Stopparda [Neobjavljeni magistarski rad]*. Univerzitet u Sarajevu.
- Čirić, Ifeta. 2007b. "Britanski teatar XX stoljeća". *PISMO: časopis za jezik i književnost* 6 (1): 329–341.
- Čirić, Ifeta. 2008a. "Postmodernistička tekstualnost Toma Stopparda". *Pregled (Časopis za društvena pitanja)* 5-6: 29–42. <http://www.pregled.unsa.ba/new/images/stories/arhiva/2007/pregled-5-62007.pdf>.
- Čirić, Ifeta. 2008b. "Govor tišine: Dramske pauze u djelima Samuela Becketta i Harolda Pintera". *Novi izraz (Časopis za književnu i umjetničku kritiku)* 40: 84–94.
- Čirić, Ifeta. 2009. "Pinterov 'Teatar jezika'". *Nasleđe, Časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu (tematski broj)* 12: 107–119. [http://www.filum.kg.ac.rs/images/stories/Filum/Izdavacka\\_delatnost/Nasledje/nasledje12.pdf](http://www.filum.kg.ac.rs/images/stories/Filum/Izdavacka_delatnost/Nasledje/nasledje12.pdf).
- Čirić, Ifeta. 2011. "Social Constructivism and the Other in Tom Stoppard's *Arcadia* and *Indian Ink*". *Pismo – Časopis za jezik i književnost* IX/1: 282–295.
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2013. *Postmodernistička britanska drama: dramska djela Toma Stopparda kroz vizuru postmodernističkih čitanja književnosti [Neobjavljena doktorska disertacija]*. Univerzitet u Sarajevu.
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2014. "De-Mythologizing the Bard: Appropriation of Shakespeare in Tom Stoppard's *Doggs Hamlet, Cahoot's Macbeth*". *LOGOS ET LITTERA - Journal of Interdisciplinary Approaches to Text* 1(1): 43–56. <http://www.ll.ac.me/Issue%201/LL%201,%202014,%20Ciric%20Fazlija.pdf>.
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2016. "Women in Twentieth-Century American Theater". U: *Critical and Comparative Perspectives on American Studies*, urednici Ksenija Kondali i Faruk Bajraktarević, 85–103. Cambridge Scholars Publishing.

- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2017. "Text and Context: A Glimpse of Post-war America in *Kiss Me, Kate* (1948)". U: *Proceedings from The First International Conference on English Language, Literature, Teaching and Translation Studies (1st CELLTTS)—Word, Context, Time*, urednice Merima Osmankadić, Ifeta Čirić-Fazlija i Nejla Kalajdžisalihović, 374–389. Dobra knjiga.
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2019. *Leaping Across the Miles: Essays in Contemporary British and American Drama*. Dobra knjiga.
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2022a. "Finding a Voice of Her Own: Representation of Subjective Experiences of Women in British drama". U: *Re-Examining Gender Concepts and Identities in Discourse(s) and Practice(s) Across Periods and Disciplines [Proceedings]* urednice Ifeta Čirić-Fazlija i Selma Đuliman, 173–190. Filozofski fakultet. [https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks\\_ffunsa/catalog/book/109](https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks_ffunsa/catalog/book/109).
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2024. "Humor and Women: Contemporary American Comedy". U: *The Art and Craft of Humour in Anglophone Studies [Proceedings]* urednice Sanja Šoštarić i Nermina Čordalija, 199–217. Filozofski fakultet. [https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks\\_ffunsa/catalog/book/117](https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks_ffunsa/catalog/book/117).
- Čirić-Fazlija, Ifeta. 2024b. "'Slings and arrows of outrageous fortune': Post-Pandemic Anglophone Theatre and Drama". *ELOPE-English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 21(1): 247–264. <https://doi.org/10.4312/elope.21.1.247-264>.
- Čirić-Fazlija, Ifeta i Selma Đuliman. 2018. "Laughter in Dark Comedy – an Interdisciplinary Reading". U: *International Conference on Education, Culture and Identity: The Future of Humanities, Education and Creative Industries. Book of Proceedings*, urednici Muhidin Mulalić, Nudžejma Obralić, Almasa Mulalić i Emina Jelesković, 404–430. International University of Sarajevo. <https://iceci.ius.edu.ba/sites/default/files/Book%20of%20proceedings%20final%20web%20version%202.pdf>.
- Čirić-Fazlija, Ifeta i Selma Đuliman (ur.). 2022. *Re-Examining Gender Concepts and Identities in Discourse(s) and Practice(s) Across Periods and Disciplines [Proceedings]*. Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu.

- Daly, Shane. 2023. "The Legacy of Gusty Spence". *West Cork People*, april. <https://westcorkpeople.ie/columnists/the-legacy-of-gusty-spence/>.
- Davis, Liz. 2006. "Blair's 'Respect' Agenda: 'Legislate to Punish, Fail to Provide'". *Socialist Lawyer* 44 (juli): 12–13. Pluto Journals: <https://www.jstor.org/stable/42950241>.
- Delgado, Maria M. (1996) 1997. "Beyond the Troubles': The political drama of Christina Reid" [Introduction]. U: *Plays: 1 (Tea in a China Cup; Did You Hear the One About the Irishman...?; Joyriders; The Belle of the Belfast City; My Name, Shall I Tell You My Name?; Clowns)* autorica Christina Reid, vii– xxii. Methuen Drama.
- Demastes, William W. 2011. "Proto-Chaotician: Tom Stoppard Working His Way to Arcadia". *Narrative* 19 (29): 229–240. <https://www.jstor.org/stable/41289299>.
- Derrida, Jacques. (1969) 1971. *O gramatologiji*. Prevod: Ljerka Šifler-Premec. ŠipSrbija.
- Devaney, Robert L. 2011. "Chaos, Fractals and Tom Stoppard's Arcadia". U: *The Beauty of Fractals: Six Different Views*, urednici Denny Gulick i Jon Scott, 23–34. Mathematical Association of America. <https://doi.org/10.1017/CBO9780883859711.003>.
- Diamond, Elin. 1988. "Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism". *TDR* 32 (1): 82–94.
- Diamond, Elin. 2006. "Caryl Churchill: Feeling Global". U: *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880–2005* urednica Mary Luckhurst, 476–487. Blackwell Publishing Ltd.
- Dibdin, Thom. 2013. "Review – Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off". *Alledinburghtheatre.com*, 23. maj. <https://www.alledinburghtheatre.com/review-mary-queen-of-scots-got-her-head-chopped-off/>.
- Dibdin, Thom. 2019. "Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off". *Bedlam Theatre*, 6. novembar. <https://bedlamtheatre.co.uk/shows/mary-queen-ofscots-got-her-head-chopped-off-2019>.
- Doğan, Pelin. 2021. " 'An International Crossroads of Female Pain.' Intersectional Feminism: Jackie Kay's Chiaroscuro". U: *New Readin-*

*gs in British Drama: From the Post-War Period to the Contemporary Era*, urednici Mesut Günenç i Enes Kavak, 129–148. Peter Lang GmbH.

- Dolan, Jill. (1988) 2012. *The Feminist Spectator as a Critic*. University of Michigan Press.
- Doollee. 2023. "Rona Munro". *doollee.com*. Posjećeno: 15. mart 2025. <https://www.doollee.com/PlaywrightsM/munro-rona.php#149907>.
- Dorney, Kate. 2015. "Women's Theatre Group". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*, urednik Graham Saunders, 213–235. Bloomsbury Methuen Drama.
- Dorney, Kate. 2017. "Pip Simmons Theatre Group". U: *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*, urednika Johna Bulla, 195–222. Bloomsbury Methuen Drama.
- Dove, Iris, Ali Hussain, Sue Imerson, Carol Moss, Dusty Rhodfes, Alan Richardson et al. 2013. "The General Will". *Unfinished Histories: Recording the History of Alternative Theatre*, novembar. <https://unfinishedhistories.com/history/companies/general-will/>.
- DSL. 2004. "Tamson". *Dictionaries of the Scots Language/ Dictionars o the Scots Leid*. Posljednji put ažurirano: 2022. <https://www.dsl.ac.uk/entry/snd/tamson>.
- Dziemianowicz, Joe. 2023. "All the 'Peter Pan' adaptations in Broadway theatre". *The New York Theatre Guide*, 23. februar. <https://www.newyorktheatreguide.com/theatre-news/news/all-the-peter-pan-adaptations-in-broadway-theatre>.
- Easthope, Antony. 2001. "Postmodernism and Critical and Cultural theory". U: *The Routledge Companion to Postmodernism*, urednik Stuart Sim. Routledge.
- Edinburgh Festival Fringe. n.d. "The Fringe Story". *Edinburgh Festival Fringe*. Posjećeno: 14. oktobar 2024. na <https://www.edfringe>.

com/about/aboutus/the-fringe-story.

Editors of BBC News. 2010. "Who are the Loyalist Volunteer Force?". *BBC News*, 14. septembar. <https://www.bbc.com/news/uk-north-ireland-11164817>.

Editors of Encyclopaedia Britannica. n.d. "Falkland Islands War Argentina-UK". *Encyclopaedia Britannica*. Posljednje ažuriranje: 12. septembar 2024. <https://www.britannica.com/event/Falkland-Islands-War/The-course-of-theconflict>.

Editors of Encyclopaedia Britannica. n.d. "John Maynard Keynes". *Encyclopaedia Britannica*. Posljednje ažuriranje: 20. septembar 2024. <https://www.britannica.com/money/John-Maynard-Keynes#ref218800>.

Edwardes, Jane. 1996. "Directors: New Generation". U: *Contemporary British Theatre*, urednik Theodor Shank. Macmillan Press Ltd.

Eger, Elizabeth. n.d. "Elizabeth Montagu: A Life in Letters". *Elizabeth Montagu Correspondence Online (EMCO)*. Posjećeno 15. februar 2025. <https://emco.swansea.ac.uk/montagu/bio/>.

Ellis, Samantha. 2003. "I could be happy". *The Guardian*, 23. januar. <https://www.theguardian.com/stage/2003/jan/23/theatre.artsfeatures>.

Encyclopedia.com. 2019. "Munro, Rona 1959-". *Encyclopedia.com*. Posjećeno: 15. mart 2025. <https://www.encyclopedia.com/arts/educationalmagazines/munro-rona-1959>.

Encyclopedia.com. n.d. "MacDonald, Sharman 1951-". *Encyclopedia.com*. Posjećeno: 2. april 2025. <https://www.encyclopedia.com/arts/educationalmagazines/macdonald-sharman-1951>.

Encyclopedia.com. 2018. "Kay, Jackie 1961-". *Encyclopedia.com*. Posljednji put ažurirano: 17. maj 2018. <https://www.encyclopedia.com/people/literatureand-arts/journalism-and-publishing-biographies/jackie-kay>.

Esslin, Martin. 1970. *Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre*. Maurice Temple Smith Ltd.

Esslin, Martin. 1987. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Cre-*



*ate Meaning on Stage and Screen*. Methuen Drama.

Ewin, Seth. 2011. "Mary Queen Of Scots Got Her Head Chopped Off". *British Theatre Guide*. Posjećeno: 15. januar 2025. <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/maryheadchopped-rev>.

Eyre, Richard. 2004. "The play that changed my life: 'Comedians got me the job running the National Theatre'". *The Guardian*, 17. juli. <https://www.theguardian.com/stage/article/2024/jul/17/the-play-thatchanged-my-life-comedians-got-me-the-job-running-the-national-theatre>.

Eyre, Richard. 2013. "Richard Eyre: what the National Theatre means to me". *The Guardian*, 20. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/2013/oct/20/national-theatre-50richard-eyre>.

Fairfield Halls. n.d. "About". *Fairfield Halls*. Posjećeno: 11. oktobra 2024. <https://www.fairfield.co.uk/about>

Fairfield Halls. n.d. "Ashcroft Theatre". *Fairfield Halls*. Posjećeno: 11. oktobra 2024. <https://www.fairfield.co.uk/venue-hire/ashcroft-theatre>

Fairfield Halls. n.d. "Fairfield Halls, the hub for international music excellence". *Fairfield Halls*. Posjećeno: 11. oktobra 2024. <https://www.fairfield.co.uk/classical-corner>.

Fandino, Daniel. 2024. "The Travels of Lady Nijo: Pilgrimage, Travel, and Tourism in 13th and 14th Century Japan". *Digitalhumanities*, 1. april / 23. maj. <https://digitalhumanities.msu.edu/project-highlight/the-travels-of-lady-nijo2024/>.

Fèisean nan Gàidheal. n.d. "About". *Fèisean nan Gàidheal*. Posjećeno: 5. novembra 2024. <https://www.feisean.org/en/feisean-en/about-us/>.

Feldman, Adam. 2015. "Cloud Nine: Theater review". *Time Out*, 6. oktobar. <https://www.timeout.com/newyork/theater/cloud-nine>.

Fisher, Mark. 2003. "Review: Blood and Ice". *The Guardian*, 31. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/31/theatre2>.

Fisher, Mark. 2009. "Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off / Our Teacher's a Troll". *The Guardian*, 22. april. <https://www>.

theguardian.com/stage/2009/apr/22/lochhead-theatre-review-mary-scots.

- Fisher, Mark. 2011. "Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off – review". *The Guardian*, 22. septembar. <https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/22/mary-queen-of-scots-gotreview>.
- Fitzpatrick, Lisa. 2005. "Disrupting Metanarratives: Anne Devlin, Christina Reid, Marina Carr, and the Irish Dramatic Repertory". *Irish University Review* 35 (2): 320–333. <https://www.jstor.org/stable/25517267>.
- Folorunso, Femi. 1996. "Scottish Drama and the Popular Tradition". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 176–185. Edinburgh University Press.
- Forrest, Diane. 2019. "Scandal at the Japanese Court". *Alumnaetheatre*, 4 januar. <https://alumnaetheatre.wordpress.com/2019/01/04/top-girls-scandal-at-the-japanese-court-lady-nijo/>.
- Fortier, Mark. (1997) 2000. *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge.
- Foucault, Michel. (1971) 2001. "From 'The Order of the Discourse'". U: *Modern Literary Theory: A Reader*, urednici Philip Rice i Patricia Waugh, 210–222. Arnold Publishers i Oxford University Press.
- Foucault, Michel. 1984. *The Foucault Reader*, urednik Paul Rabinow. Panteon Books.
- Franklin, Sarah, Celia Lury i Jackie Stacey. 1991. "Feminism and Cultural Studies: pasts, presents, futures". *Media, Culture and Society* 13(2): 171–192. <https://doi.org/10.1177/016344391013002004>.
- Freeman, Sara. 2015. "Gay Sweatshop". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*, urednik Graham Saunders, 141–163. Bloomsbury Methuen Drama.
- Fry, Michael. 2015. "Théâtre de Complicité". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*, urednik Graham Saunders, 165–188. Bloomsbury Methuen Drama.

- Gardner, Lyn. 2002. "Material Girls". *The Guardian*, 2. januar. <https://www.theguardian.com/culture/2002/jan/02/artsfeatures>.
- Gardner, Lyn. 2014. "Arcadia review – Tom Stoppard's lofty drama given a flaming warmth". *The Guardian*, 20. april. <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/20/arcadia-review-tomstoppard>.
- Gardner, Lyn. 2022. "Ageism in the arts: Is it time to tackle a theatre culture skewed towards youth?". *The Stage*, 10. mart. <https://www.thestage.co.uk/longreads/ageism-in-the-arts-is-it-time-to-tackle-a-theatre-culture-skewed-towards-youth>.
- Garner, Stanton B. 1999. "Class Comedy, Classic Texts". *Trevor Griffiths: Politics, Drama, History*, 127–156. University of Michigan Press.
- Garner, Stanton B. Jr. 1999. *Trevor Griffiths: Politics, Drama, History*. The University of Michigan Press.
- Gillespie, James. 2012. "Return of the Comedians." *Daily Express*, 3. novembar. <https://www.express.co.uk/expressyourself/355947/Return-of-thecomedians>.
- Gish, Nancy K. 2013. "Liz Lochhead, Shakespeare and the Invention of Language". U: *The Edinburgh Companion to Liz Lochhead* urednica Anne Varty, 48–60. Edinburgh University Press.
- Glaspel, Susan. 2004. "Trifles". *The Project Gutenberg eBook*. Posljednje ažuriranje: 17. mart 2011. <https://www.gutenberg.org/files/10623/10623-h/10623-h.htm#TRIFLES>
- Gluck, Victor. 2016. "When I Was a Girl I Used to Scream and Shout". *TheaterScene.net*, 21. april. <https://www.theaterscene.net/plays/girl-usedscream-shout/victor-gluck/>.
- Gobert, R. Darren. 2014. *The Theatre of Caryl Churchill*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Gray, Mary W. 1995. "Review of Arcadia, A Play by Tom Stoppard". *Mathematical Intelligencer* 17 (2): 67–68.
- Große, Christian. 2010. "Christina Reid". U: *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, urednika i autora uvodnika Martin Middeke i Peter Paul Schnierer, 385–404. Methuen Drama.

- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prevod: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Svetovi.
- Hagemann, Susanne. 2007. "From Carswell to Kay: Aspects of Gender, the Novel and the Drama". U: *The Edinburgh History of Scottish Literature Volume Three: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, urednici Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, i Murray Pittock, 214–224. Edinburgh University Press.
- Halilović, Senahid, Ismail Palić i Amela Šehović. 2010. "Aluzija". U: *Rječnik bosanskog jezika*, 15. Filozofski fakultet u Sarajevu.
- Hanifa Kapidžić-Osmanagić. 2006. "Poststrukturalizam". U: *Suvremena tumačenja književnosti*, urednik Zdenko Lešić. Sarajevo Publishing.
- Hari, Johann. 2009. "Is Tom Stoppard's Arcadia the greatest play of our age?" *The Independent*, 22. maj. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/is-tom-stoppard-s-arcadia-the-greatestplay-of-our-age-1688852.html>.
- Harrison, Brian. 2010. *Finding a Role: The United Kingdom 1970-1990*. Clarendon Press.
- Harrop, John. 1980. "The Last Laugh: Comedy as a Political Touchstone in Britain from The Entertainer to Comedians". *Theatre Journal* 32 (1): 5–16. The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/3207239>.
- Harvie, Jennifer. 1996. *Liz Lochhead's Drama [Neobjavljena doktorska disertacija]*. University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/5026/1/1996HarviePhD.pdf>.
- Hawkins, Ed. 2015. "Whatever happened to the 1970s football hooligans?". *The Telegraph*, 22. juli. <https://www.telegraph.co.uk/men/thefilter/11751329/Whatever-happened-to-the-1970s-football-hooligans.html>.
- Hay, Colin. 1996. "Narrating Crisis: The Discursive Construction of the 'Winter of Discontent'". *Sociology* 30 (2): 253–277. <https://doi.org/10.1177/0038038596030002004>.
- Heuvel, Michael vanden. 2001. "Is postmodernism?' Stoppard among/ against the postmoderns". U: *The Cambridge Companion to Tom*

- Stoppard* urednica Katherine E. Kelly, 213–228. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641780.015>.
- Hiller, A. 1982. "Proposals on Police-Community Relations and Other Matters - the Scarman Report on the Brixton Disorders and the Home Office Report on Racial Attacks". *The University of Queensland Law Journal* 12 (29): 23–28. <https://www8.austlii.edu.au/au/journals/UQLawJl/1982/3.pdf>.
- Hinden, Michael. 1981. "Jumpers: Stoppard and the Theatre of Exhaustion". *Twentieth Century Literature* 27 (1): 1–15. <https://doi.org/10.2307/441082>.
- Hodgson, Terry (ur.). 2001. *The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV and Film (A reader's guide to essential criticism)*. Icon Books Ltd.
- Holdsworth, Nadine. 2008. "The Landscape of Contemporary Scottish Drama: Place, Politics and Identity". U: *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama* urednice Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst, 125–145. Blackwell Publishing Ltd.
- Holt, Michael. (1999) 2018. *Alan Ayckbourn*. Northcote House Publishers Ltd./ British Council.
- Hong, Moonyoung. 2024. "Women Playwrights at the Crossroads: A Comparative Study of Ireland and Korea in the Mid-Twentieth Century". *Review of Irish Studies in Europe* 7 (1): 77–98. DOI: 10.32803/rise.v7i1.3252.
- Hooti, Noorbakhsh i Samaneh Shooshtarian. 2010. "A Postmodernist Reading of Stoppard's *Arcadia*". *Studies in Literature and Language* 1(7): 13–31. <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320100107.002>.
- Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama and Perception*. Associated University Presses.
- Horvat, Ksenija i Barbara Bell. (2000) 2011. "Sue Glover, Rona Munro, Lara Jane Bunting: Echoes and Open Spaces". U: *Contemporary Scottish Women Writers* urednice Aileen Christianson i Alison Lumsden, 65–78. Edinburgh University Press.
- Horvat, Ksenija. 2007. "Varieties of Gender Politics, Sexuality and Thematic Innovation in Late Twentieth-Century Drama". U: *The*

- Edinburgh History of Scottish Literature Volume Three: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, urednici Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, i Murray Pittock, 295–303. Edinburgh University Press.
- Horvat, Ksenija. 2011. "Liz Lochhead". U: *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, urednik Ian Brown, 177–187. Edinburgh University Press.
- Howe Kritzer, Amelia. 2008. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing, 1995–2005*. Palgrave Macmillan.
- Hudson, John. 2006. *Alan Ayckbourn: Subverting the Form [Neobjavljena doktorska disertacija]*. Kingston University Faculty of Arts and Social Science. <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/20245/>.
- Hudson, Myles. 2020. "Battle of the Boyne". *Encyclopaedia Britannica*, 3. septembar. Posljednji put ažurirano: 4. juli 2024. <https://www.britannica.com/event/Battle-of-the-Boyne>.
- Hunter, Jim. 2000. *A Faber Critical Guide: Tom Stoppard (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Jumpers, Travesties, Arcadia)*. Faber and Faber Ltd.
- Hutcheon, Linda. (1987) 1993. "Beginning to Theorize Postmodernism". U: *A Postmodern Reader*, urednici Joseph Natoli i Linda Hutcheon, 243–272. State University of New York Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Hutchison, David. 2007. "Theatres, Writers and Society: Structures and Infrastructures of Theatre Provision in Twentieth-Century Scotland". U: *The Edinburgh History of Scottish Literature Volume Three: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, urednici Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning, i Murray Pittock, 142–150. Edinburgh University Press.
- Ibsen, Henrik. 2001. "Nora: A Doll's House". *The Project Gutenberg eBook*. Posljednje ažuriranje: 27. mart 2024. <https://gutenberg.org/cache/epub/2542/pg2542-images.html>.
- Igweonu, Kene. 2015. "Talawa". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de*

*Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa*), urednik Graham Saunders, 237–255. Bloomsbury Methuen Drama.

Ingarden, Roman. 1973. *The Literary Work of Art: Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature With an Appendix on the Functions of Language in the Theater*. Prevod: George G. Grabowicz. Northwestern University Press.

Innes, Christopher. (1992) 2002. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. 2<sup>nd</sup> edition. Cambridge University Press.

Innes, Christopher. (1995) 2001. "Theatre after the Two World Wars". U: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, urednik John Russel Brown, 380–445. Oxford University Press.

Ionesco, Eugène. 2000. "Čelava pjevačica". U: *Čelava pjevačica*; Stolice. Prevod: Vlado Habunek i Ivan Kušan. Sysprint.

IOU Theatre. n.d. "About". *IOU Creation Centre*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. <https://ioutheatre.org/about/>.

Itzin, Catherine. (1980) 1982. "Caryl Churchill". U: *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*, 279–287. Eyre Methuen Ltd/Methuen London Ltd.

Itzin, Catherine. (1980) 1982. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. Eyre Methuen Ltd/Methuen London Ltd.

Jackson, Macd. P. 1989. "The Wars of the Roses: The English Shakespeare Company on Tour". *Shakespeare Quarterly* 40 (2): 208–212. Oxford University Press. <https://doi.org/10.2307/2870824>.

Jackson, Stevi i Jackie Jones. 1998. *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh University Press.

James, Clive. (1975) 1998. "Tom Stoppard: Count Zero Splits the Infinite". U: *At the Pillars of Hercules*. Picador. <https://archive.clivejames.com/books/stoppard.htm>.

Jameson, Frederic. (1991) 1993. "Excerpts from Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism". U: *A Postmodern Reader*, urednici Joseph Natoli i Linda Hutcheon, 312–332. State University of New York Press.



- Jayalakshmi, B. 2014. "Trevor Griffiths's Comedians from Marxist Perspective". *International Journal of English Language and Translation Studies (IJELTS)* 2 (1): 190–197.
- Jenkins, Anthony. 1989. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge University Press.
- Jernigan, Daniel K. 2003. "Tom Stoppard and 'Postmodern Science': Normalizing Radical Epistemologies in Hapgood and Arcadia". *Comparative Drama* 37 (1): 3–35. 10.1353/cdr.2003.0024.
- Jernigan, Daniel K. 2008. *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. Cambria Press.
- Jones, Simon. 2008. "New Theatre for New Times: Decentralisation, Innovation and Pluralism, 1975–2000". U: *The Cambridge History of British Theatre (Volume 3: Since 1895)*, urednik Baz Kershaw, 448–469. Cambridge University Press.
- Jonson, Ben. (1616) 1993. "Volpone or The Fox". U: *The Norton Anotology of English Literature*, urednik M. H. Abrams. Šesto izdanje, prvi tom, 1129–1217. W. W. Norton & Company.
- Karahasan, Dževad. 2005. "Manirizam u dramskoj književnosti". U: *Dnevnik melanholijske*, 9–25. Vrijeme.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1997. "Utopija o tekstu u postmodernoj književnosti". *Odjek* 50 (1/2/3): 73–74.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1998. "Postmoderna i preokret u stilistici". *Odjek* (zima/proljeće): 30–33.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Open Society Institute. [https://www.ffst.unist.hr/\\_download/repository/Lingvistička\\_stilistika.pdf](https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/Lingvistička_stilistika.pdf).
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2001. *Stilistika*. Ljiljan.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2003. *Stilistika dramskog diskursa*. Vrijeme.
- Kay, Jackie. 2017. "Jackie Kay: 'The longest winters are the ones when you are away from home'". *The Guardian*, 24. decembar. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/dec/24/jackie-kay-the-longest-winters-are-the-ones-when-you-are-away-from-home>.

- Kelly, Katherine E. (ur.). 2001. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641780>.
- Kelly, Katherine E. 1991. *Tom Stoppard and the Craft of Comedy: Medium and Genre at Play*. The University of Michigan Press Ltd.
- Kestor, Max. 1938. "George Formby". *Radio Times*. Posjećeno: 15. februar 2025. <https://www.georgeformby.co.uk/gf-radio.htm>.
- King Laoghair Irish Ballads and Tunes. n.d. "William Bloat". *Kinglaoghair.com* Posjećeno: 15. 3. 2025. <https://kinglaoghair.com/lyrics/william-bloat/>.
- Kirwan, Peter. 2019. *Shakespeare in the Theatre: Cheek by Jowl*. Bloomsbury Publishing.
- Knežević, Đurđa, Koraljka Dilić i Anne Dabb (ur.). 2000. Žene i politika: feminizmi na istočni način. Ženska infoteka.
- Koren-Deutsch, Ilona S. 1992. "Feminist Nationalism in Scotland: Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off". *Modern Drama* 35: 424–432. <https://doi.org/10.3138/md.35.3.42>.
- Kulenović, Tvrtko. 2006. "Moderno i postmoderno". U: *Suvremena tumačenja književnosti*, urednici Zdenko Lešić et al. Sarajevo Publishing.
- La Mama. 2009. "History of La Mama". Video, odabrao i uredio Ozzie Rodriguez. *Vimeo*, 5:33. <https://www.lamama.org/watch>.
- La Mama. n.d. "History". Posjećeno 14. oktobra 2024. <https://www.lamama.org/history>.
- La Mama. n. d. "Watch". Posjećeno 14. oktobra 2024. <https://www.lamama.org/watch>.
- Lattouf, Antoinette. 2023. "'Having it all' is a myth still being used to punish working mothers". *The Guardian*, 14. februar. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/feb/14/having-it-all-isa-myth-still-being-used-to-punish-working-women>
- Leach, Robert. 2021. *Partners of the Imagination: The Lives, Art and Struggles of John Arden and Margaretta D'Arcy*. Routledge.

- Leeds Arts and Humanities Research Institute. 2013. "Triple Action Theatre Collection (Brotherton Special Collections Blog)". University of Leeds, 23. januar. <https://lahri.leeds.ac.uk/news/triple-action-theatre-collectionbrotherton-special-collections-blog/>.
- Leeds, Ryan. 2016. "Theater Review: When I Was a Girl I Used To Scream and Shout". *Manhattan Digest*, 4. maj. <https://www.manhattandigest.com/2016/05/04/theater-review-when-i-wasa-girl-i-used-to-scream-and-shout/>.
- Lešić, Zdenko, Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Marina Katnić-Bakaršić, Tvrtko Kulenović. 2006. *Suvremena tumačenja književnosti*. Sarajevo Publishing.
- Lešić, Zdenko. 2003. *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanja*. Buybook.
- Lešić, Zdenko. 2005. "Osnovna obilježja postmoderne književnosti". *Novi izraz* 27–28 (januar–juni): 5–16.
- Lešić, Zdenko. 2005. *Teorija književnosti*. Sarajevo Publishing.
- Lewisohn, Mark. 2004. "The Comedians". U: *The BBC Guide to Comedy*, 13. decembar. [https://web.archive.org/web/20041213090609/http://www.bbc.co.uk/comedy/guide/articles/c/comediansthe\\_7771505.shtml](https://web.archive.org/web/20041213090609/http://www.bbc.co.uk/comedy/guide/articles/c/comediansthe_7771505.shtml).
- Liang, Fei. 2007. "Metadrama and Themes in Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead". *Canadian Social Science* 3 (3): 99–105.
- LIFT. n.d. "About". *LIFT Festival*. Posjećeno: 21. oktobra 2024. <https://www.liftfestival.com/about/>.
- Llewelyn, Macsen. 2022. "Blood and Ice: The tragic life of Mary Shelley". *Varsity*, 10. februar. <https://www.varsity.co.uk/theatre/23058>.
- Lochhead, Liz. 2011. "Makar's a muckle of an honour". *The Guardian*, 25. januar. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jan/25/makar-lizlochhead>.
- Logan, Brian. 2009. "Griffith's Comedians still has the last laugh". *The Guardian*, 22. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/oct/22/comedytheatre>.

- Luckhurst, Mary (ur.). 2006. *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880–2005*. Blackwell Publishing Ltd.
- Luft, Joanna. 1999. “Brechtian Gestus and the Politics of Tea in Christina Reid’s Tea in a China Cup”. *Modern Drama* 42: 214–222. DOI: <https://doi.org/10.1353/mdr.1999.0043>.
- Lumsden, Alison. (2000) 2011. “Jackie Kay’s Poetry and Prose: Constructing Identity”. U: *Contemporary Scottish Women Writers* urednice Aileen Christianson i Alison Lumsden, 79–91. Edinburgh University Press.
- Lundskaer–Nielsen, Miranda. 2008. *Directors and the New Musical Drama: British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s*. Palgrave Macmillan.
- Liotard, Jean-François. (1979) 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Prevod: Geoff Bennington i Brian Massumi. University of Minnesota Press.
- Maguire, Tom. 2011. “Women Playwrights from the 1970s and 1980s”. U: *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, urednik Ian Brown, 154–164. Edinburgh University Press.
- Marcuse, Harold i Evelyn Wilcock. 2003. “Theodore W. Adorno Quotation: “To write a poem after Auschwitz is barbaric”. <https://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/AdornoPoetryAuschwitzQuote.htm>.
- Marsack, Robyn. 2016. “Our new Makar – Jackie Kay”. *Scottish Poetry Library*, 15 mart. <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/2016/03/our-new-makarjackie-kay/>.
- Martin, Jacqueline. 1991. *The Voice in Modern Theatre*. Routledge.
- Martinez, Julio. 1999. “When I Was a Girl, I Used to Scream and Shout ...”. *Variety*, 16. februar. <https://variety.com/1999/legit/reviews/when-i-was-a-girl-i-used-to-scream-and-shout-1117490692/>.
- McCann, Graham. 2024. “The Comedians’ Comedian: The art and impact of Jimmy James”. *British Comedy Guide Comedy Chronicles*, 10. mart. [https://www.comedy.co.uk/features/comedy\\_chronicles/the-art-and-impactof-jimmy-james/](https://www.comedy.co.uk/features/comedy_chronicles/the-art-and-impactof-jimmy-james/)

- McDonald, Jan i Jennifer Harvie. (1993) 2011. "Putting New Twists to Old Stories: Feminism and Lochhead's Drama". U: *Liz Lochhead's Voices*, urednici Robert Crawford i Anne Varty, 124–147. Edinburgh University Press.
- McDonald, Jan. 2006. "Liz Lochhead: Writer and Re-Writer: Stories, Ancient and Modern". U: *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880–2005*, urednik Mary Luckhurst, 454–465. Blackwell Publishing Ltd.
- McDonnell, Bill. 2017. "CAST". U: *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*, urednika Johna Bulla, 121–146. Bloomsbury Methuen Drama
- McHale, Brian. 1986. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing". U: *Approaching Postmodernism*, urednici Douwe W. Fokkema i Hans Bertens, 53–79. John Benjamins Publishing Company.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Routledge.
- McKellen, Ian. n. d. "Ian McKellen and Trevor Nunn". *Ian McKellen Official Home Page*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. <https://mckellen.com/stage/nunn.htm>.
- McKellen, Ian. n.d. *Ian McKellen Official Home Page*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. <https://mckellen.com/index.html>.
- McKenna, Amy. 2009. "Siege of Mafeking". *Encyclopaedia Britannica*, 18. mart. Posljednje ažuriranje: 31. oktobar, 2024. <https://www.britannica.com/event/Siege-of-Mafikeng>.
- McSmith, Andy. 2010. *No Such Thing As Society*. Constable and Robinson Ltd.
- Meads, Glenn. 2013. "When I was a Girl I used to Scream and Shout (Liverpool)". *What'sOnStage*, 12. juli. [https://www.whatsonstage.com/liverpooltheatre/news/07-2013/when-i-was-a-girl-i-used-to-scream-and-shoutliver\\_31280.html?cid=rssfeed](https://www.whatsonstage.com/liverpooltheatre/news/07-2013/when-i-was-a-girl-i-used-to-scream-and-shoutliver_31280.html?cid=rssfeed).
- Megson, Chris. 2017. "Portable Theatre". U: *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre*

- Companies*), urednika Johna Bulla, 171–194. Bloomsbury Methuen Drama.
- Melaugh, Martin, Brendan Lynn i Fionnuala McKenna. 1996–2021. “Ulster Volunteer Force (UVF)”. *CAIN Archive – Conflict and Politics in Northern Ireland*. Ulster University. <https://cain.ulster.ac.uk/othelem/organ/uorgan.htm#uvf>.
- Melaugh, Martin. 1996–2021. “The Hunger Strike of 1981”. *CAIN Archive – Conflict and Politics in Northern Ireland*. Ulster University. <https://cain.ulster.ac.uk/events/hstrike/summary.htm>.
- Merriam-Webster Dictionary. 2025. “Fugue”. *Merriam-Webster Dictionary Online*. Posjećeno: 20. marta. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fugue>.
- metoo. 2025. “Get to Know Us”. *me too*. Posjećeno: 8. marta. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/>.
- Middeke, Martin, Peter Paul Schnierer i Aleks Sierz (eds.). 2011. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Methuen Drama.
- Moi, Toril. (1985) 2002. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge.
- Moi, Toril. 1999. *What is a Woman?: And Other Essays*. Oxford University Press.
- Montagu, Elizabeth. (1749) 2021. “Letter from Elizabeth Montagu to Ann Donnellan”. *Elizabeth Montagu Correspondence Online (EMCO)*. Posjećeno 15. februar 2025. <https://emco.swansea.ac.uk/emco/letterview/3500/?q=like%20a%20sword%20without%20a%20scabbard>.
- Moranjak-Bamburać, Nirman. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Buybook.
- Mordden, Ethan. 1999. *Beautiful Morning: the Broadway Musical in the 1940s*. Oxford University Press.
- Mordden, Ethan. 2013. *Anything Goes: A History of American Musical Theatre*. Oxford University Press.
- Mugglestone, Lynda. (1993) 2011. “Lochhead’s Language: Styles, Status, Gender and Identity”. U: *Liz Lochhead’s Voices*, urednici Ro-

- bert Crawford i Anne Varty, 93–108. Edinburgh University Press.
- Muinzer, Philomena. 1987. "Evacuating the Museum: the Crisis of Playwriting in Ulster". *New Theatre Quarterly* 3 (09): 44–63. DOI: 10.1017/S0266464X00008502.
- Müller-Muth, Anja. 2002/03. "It's wanting to know that makes us matter': Scepticism or Affirmation in Tom Stoppard's *Arcadia*. A Response to Burkhard Niederhoff". *Connotations* 12 (2–3): 281–291. <https://www.connotations.de/article/anja-mueller-muth-its-wanting-to-knowthat-makes-us-matter-scepticism-or-affirmation-in-tom-stoppards-arcadiaa-response-to-burkhard-niederhoff/>.
- National Army Museum. n.d. "Auxiliary Territorial Service". *NAM*. Posljednji put ažurirano: 2020. <https://www.nam.ac.uk/explore/auxiliary-territorialservice>.
- National Galleries of Scotland. n. d. "Reverend Robert Walker (1755–1808) Skating on Duddingston Loch". *National Galleries of Scotland*. Posjećeno: 20. februara 2025. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5327>.
- National Library of Scotland. n.d. "7:84 Theatre Company (Scotland)". *Archives and Manuscript Catalogue*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. [https://manuscripts.nls.uk/agents/corporate\\_entities/4204](https://manuscripts.nls.uk/agents/corporate_entities/4204).
- National Theatre of Scotland. n.d. "About". *National Theatre of Scotland*. Posjećeno: 5. novembra 2024. <https://www.nationaltheatrescotland.com/about>.
- National Theatre. n.d. "About Us – Our History". *National Theatre*. Posjećeno: 11. oktobar 2024. <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-us/our-history/>.
- Natoli, Joseph i Linda Hutcheon. 1993. *A Postmodern Reader*. State University of New York Press.
- New York Drama Critics' Circle. 2024. "Past Awards: 1994–1995". *New York Drama Critics' Circle*. Posjećeno: 28. novembra. [https://www.dramacritics.org/dc\\_pastawards.html#1995](https://www.dramacritics.org/dc_pastawards.html#1995).
- Newsroom. 2017. "Clog dancing kid who became a global superstar". *Lancashire Post*, 3. mart. <https://www.lep.co.uk/news/clog-dan->



cing-kid-who-became-aglobal-superstar-655275.

- Nichols, Kitty. 2016. "Moving beyond ideas of laddism: conceptualising 'mischievous masculinities' as a new way of understanding everyday sexism and gender relations". *Journal of Gender Studies* (30. juni): 73–85. DOI: 10.1080/09589236.2016.1202815.
- Nicol, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press.
- Niederhoff, Burkhard. 2001/02. "'Fortuitous Wit': Dialogue and Epistemology in Tom Stoppard's *Arcadia*". *Connotations* 11 (1): 42–59. <https://www.connotations.de/article/burkhard-niederhoff-fortuitous-witdialogue-and-epistemology-in-tom-stoppards-arcadia/>.
- Nikčević, Sanja. 2004. "Redefinicija temeljnih ljudskih vrijednosti ili relativizacija zla u suvremenoj europskoj drami". *Nova prisutnost* 2/II : 214–241. <https://hrcak.srce.hr/clanak/125067>.
- Nikčević, Sanja. 2020. "Razgovor sa Sanjom Nikčević". Razgovarao Dominik Tomić. *Obnova* 14 (1): 104–141. <https://hrcak.srce.hr/clanak/363046>.
- O'Bryan, Tony. 2013–2024. "Bushwhackers". *Border War Encyclopedia*. Posljednji put posjećeno: 5. februar 2025. <https://civilwaronthewesternborder.org/encyclopedia/bushwhackers>.
- O'Dwyer, Riana. 2000. "The Imagination of Women's Reality: Christina Reid and Marina Carr". U: *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, urednik Eamonn Jordan, 236–248. Carysfort Press & Arts Council of Ireland.
- Octagon Bolton. n. d. "Our History". *Octagon Bolton*. Posjećeno: 11. oktobar 2024. [https://octagonbolton.co.uk/about-us/our-history?\\_gl=1\\*1nu18e7\\*\\_up\\*MQ..&gclid=CjwKCAjwmaO4BhAhEiwA5p4YL3NnvBcZgqOvpixrd\\_DJsJlel\\_VO5Pymj8gfsQ52WxvX6wYaoY810\\_xoCZbkQAvD\\_BwE](https://octagonbolton.co.uk/about-us/our-history?_gl=1*1nu18e7*_up*MQ..&gclid=CjwKCAjwmaO4BhAhEiwA5p4YL3NnvBcZgqOvpixrd_DJsJlel_VO5Pymj8gfsQ52WxvX6wYaoY810_xoCZbkQAvD_BwE).
- Odets, Clifford. 1979. "Awake and Sing!". U: *Waiting for Lefty and Other Plays (Awake and Sing; Till the Day I Die; Paradise Lost; Golden Boy; Rocket to the Moon)*. Grove Press.
- Ognjenović, Svjetlana. 2022. "The Upside-Down World of Caryl Churchill's *Cloud Nine*: Deconstructing Oppression on Stage". U:

- Re-Examining Gender Concepts and Identities in Discourse(s) and Practice(s) Across Periods and Disciplines [Proceedings]* urednice Ifeta Čirić-Fazlija i Selma Đuliman, 241–264. Filozofski fakultet. [https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks\\_ffunsa/catalog/book/109](https://ebooks.ff.unsa.ba/index.php/ebooks_ffunsa/catalog/book/109).
- Olinder, Britta. 2020. "Women Writers of The Troubles". *Nordic Journal of English Studies* 19(5): 202–221. 10.35360/njes.621.
- O'Neill, Eugene. (1921) 2004. "Desire Under the Elms (A Play in Three Parts)". *The Project Gutenberg Australia eBook*. Posljednje ažuriranje: januar 2004. <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400081h.html>.
- O'Neill, Eugene. 1932. "Mourning Becomes Electra". U: *Nine Plays (The Emperor Jones, The Hairy Ape, All God's Chillun Got Wings, Desire Under the Elms, Marco Millions, The Great God Brown, Lazarus Laughed, Strange Interlude, Mourning Becomes Electra)*, 687–867. Modern Library.
- O'Neill, Eugene. 2001. "The Hairy Ape: A Comedy of Ancient and Modern Life". *The Project Gutenberg eBook*. Posljednje ažuriranje: 4. juni 2009. <https://www.gutenberg.org/files/4015/4015-h/4015-h.htm>.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske.
- Orlich, Ileana Alexandra. 2004. "Tom Stoppard's Travesties and Politics of Earnestness". *East European Quarterly* 38 (3): 371–382.
- Overton, Tom. n.d. "Complicité: Our History". *Complicité*. Posjećeno: 21. oktobra 2024. <https://www.complicite.org/about-us/our-history/>.
- Page, Malcolm (ur.). 1986. *File on Stoppard*. Methuen London Ltd.
- Palace Theatre Arts Common. n.d. "London Fringe". *Palace Theatre Arts Common*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. <https://palacetheatre.ca/london-fringe/>.
- Paterson, Lindsay. 1996. "Language and Identity on the Stage". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 75–83. Edinburgh University Press.

- Patterson, Michael. 2003. "The Dialectics of Comedy: Trevor Griffiths's Comedians (1975)". U: *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*, 65–82. Cambridge University Press.
- Pattie, David. 2006. "Theatre since 1968". U: *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880–2005* urednica Mary Luckhurst, 385–397. Blackwell Publishing Ltd.
- Pattie, David. 2017. "7: 84 Theatre Companies". U: *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*, urednika Johna Bulla, 251–274. Bloomsbury Methuen Drama.
- Pavice, Patrice. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge.
- Petrarch. (1373?) 2007. *The Tale of Griselda*. Prevodilac Peter Sadlon. [https://petrarch.petersadlon.com/read\\_letters.html?s=p06.html](https://petrarch.petersadlon.com/read_letters.html?s=p06.html).
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Prevod: Marijan Bobinac. Hrvatski centar ITI.
- Pirandello, Luigi. 2003. Šest lica traže autora. Prevod: Snježana Husić. SysPrint.
- Pitlochry Festival Theatre. n.d. "Our History". *Pitlochry Festival Theatre*. Posjećeno 11. oktobar 2024. <https://pitlochryfestivaltheatre.com/our-history/>
- Pohl, Nicole, Joanna Barker, Caroline Franklin, Michael Franklin, Emma Major, Nicholas Seager, Elizabeth Eger et al. (ur.). 2021. *Elizabeth Montagu Correspondence Online (EMCO)*. Swansea University. Posjećeno 15. februar 2025. <https://emco.swansea.ac.uk/home/>.
- Prado Perez i Jose Ramon. 2002. "Issues of Representation and Political Discourse in Caryl Churchill's Latest Work". U: *Contemporary Drama in English Volume 9 – (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English [Papers given on the occasion of the tenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English]*, urednici Margarete Rubik i Elke Mettinger-Schartmann, pp. 91–104. Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Privas-Bréauté, Virginie. 2011. "How to 'reshape the Contours of Northern Irish Drama'? The Neo-Brechtian Use of Music in *The Belle of the Belfast City* by Christina Reid". *Coup de théâtre* 25: 185–202. <https://hal.science/hal00749054v1>.
- Quigley, Austin. 1981. "Creativity and Commitment in Trevor Griffiths's Comedians". *Modern Drama* 24 (4): 404–423. <https://doi.org/10.3138/md.24.4.404>.
- Quint, Cordula. 2003. "Terror of the Contemporary Sublime: Regional Responses to the Challenges of Internationalism and Globalization in the Drama of Caryl Churchill and David Edgar". U: *Contemporary Drama in English Volume 10: Global Challenges and Regional Responses in Contemporary Drama in English [Papers given on the occasion of the eleventh annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English]*, urednici Jochen Achilles, Ina Bergmann i Birgit Dawes, 171–188. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Raby, Peter (ur.). 2009. *Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press.
- Rebellato, Dan. 2009. "On Churchill's Influences". U: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* urednice Elaine Aston i Elin Diamond, 163–179. Cambridge University Press.
- Red Ladder. n. d. "The Changing Shapes of Red Ladder". *Red Ladder Theatre Company*. Posljednje ažuriranje: 2010. <https://www.red-ladder.co.uk/wpcontent/uploads/2012/11/THE-CHANGING-SHAPES-OF-RED-LADDER2010.pdf>
- Reinelt, Janelle. 2009. "On Feminist and Sexual Politics". U: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* urednica Elaine Aston i Elin Diamond, 18–35. Cambridge University Press.
- Rice, Elmer. (1923) 1997. "The Adding Machine: A Play in Eight Scenes". U: *Three Plays (The Adding Machine; Street Scene; Dream Girl)*. Hill and Wang.
- Rice, Philip i Patricia Waugh (ur.). 2001. *Modern Literary Theory: A Reader* [4<sup>th</sup> Edition]. Arnold Publishers i Oxford University Press.
- Richards, Gavin, Jessica Higgs i Kim Dexter. 2013. "Belt and Braces".

- Unfinished Histories: Recording the History of Alternative Theatre*, novembar. <https://www.unfinishedhistories.com/history/companies/belt-and-braces/>.
- Richardson, Brian. 2001. "Voice and Narration in Postmodern Drama". *New Literary History* 32 (3): 681–694.
- Rogoff, Gordon, Raymon J. Barry, Peter Feldman, Jean Claude Van Itallie, Rhea Gaisner, Paul Zimet et al. 2004. "Remembering Joseph Chaikin (1935–2003)". *Theater* 34 (3): 100–133. <https://doi.org/10.1215/01610775-34-3101>.
- Roll-Hansen, Diderik. 1987. "Dramatic Strategy in Christina Reid's Tea in a China Cup". *Modern Drama* 30(3): 389–395. <https://doi.org/10.3138/md.30.3.389>.
- Rosenthal, Daniel. 2015. "Comedians: racist and sexist standups who messed with audiences' minds". *The Guardian*, 20. februar. <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/20/comedians-trevor-griffiths-racist-sexist-standup-comedy-40th-anniversary>.
- Ross, Ellie. 2015. "Laurel's Lancashire: Revisiting the comedian's birthplace". *Ellie Ross [Blog]*, 11. juni. <https://www.ellieross.co.uk/blog-1/2015/6/11/laurelslancashire-revisiting-the-comedians-birthplace>.
- Ross, Matthew. 2016. "Frank Randle". *The Lost Laugh Magazine* 9: n.p. <https://thelostlaugh.com/thebrits/frank-randle/>.
- Ross, Stephanie. 1987. "The Picturesque: An 18th Century Debate". *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* 46 (2): 275–277. <https://doi.org/10.2307/431865>.
- Royal Ballet and Opera. n.d. "Richard Eyre – Director". *Royal Ballet & Opera*. Posjećeno: 18. oktobar 2024. <https://www.rbo.org.uk/people/richard-eyre>.
- Royal Court Theatre. n.d. "History". *Royal Court Theatre*. Posjećeno: 18. oktobar 2024. <https://royalcourttheatre.com/about-us/history/>.
- Royal Institute for Cultural Heritage. n.d. "Dull Gret Discloses Her True Age." *Royal Institute for Cultural Heritage*. Posjećeno: 15. januara 2025. <https://www.kikirpa.be/en/projects/dull-gret>.

- Royal Shakespeare Company. n.d. "Sir Peter Hall". *Royal Shakespeare Company*. Posjećeno: 11. oktobar 2024. <https://www.rsc.org.uk/about-us/history/keypast-people/sir-peter-hall>.
- Royal Shakespeare Company. n.d. "The Barbican in London". *Royal Shakespeare Company*. Posjećeno: 18. oktobra 2024. <https://www.rsc.org.uk/yourvisit/our-theatres/the-barbican-in-london>.
- Royal Shakespeare Company. n.d., "Adrian Noble 1993 production". *Royal Shakespeare Company*. Posjećeno: 18. oktobra 2024. <https://www.rsc.org.uk/king-lear/past-productions/adrian-noble-1993production>.
- Royal Shakespeare Company. n.d., "In focus: Adrian Noble 1982". *Royal Shakespeare Company*. Posjećeno: 18. oktobra 2024. <https://www.rsc.org.uk/king-lear/past-productions/in-focus-adrian-noble1982>.
- Rüegg, Madeline. 2019. *The Patient Griselda Myth: Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature*. De Gruyter.
- Saddik, Anette J. 2007. *Contemporary American Drama*. Edinburgh University Press.
- Sakellaridou, Elizabeth. 1992. "Aporia or Euphoria: British Political Theatre at the Dawn of the 90s". *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 17(1): 51–70. Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG.
- Sakellaridou, Elizabeth. 1995. "Interculturalism - Or the Rape of the Other: Some Problems of Representation in Contemporary British Theatre". *Gramma, Journal of Theory and Criticism* 3: 141–155.
- Sakellaridou, Elizabeth. 1996. "Hyper-/Sur-/Realism and the Postmodern Stage". U: *Contemporary Drama in English: Drama and Reality [Papers given on the occasion of the third annual conference of the "German Society for Contemporary Theatre and Drama in English"]*, urednik Bernhard Reitz, 47–58. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Sassi, Carla. 2009. "The (B)order in Modern Scottish Literature". U: *Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*, urednici Ian Brown and Alan Riach, 145–155. Edinburgh University Press.

- Saunders, Graham. 2015. *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Saunders, Graham. 2015b. "British Theatre Companies: 1980–1994". U: *British Theatre Companies 1980–1994 (Joint Stock Theatre Company, Gay Sweatshop, Théâtre de Complicité, Forced Entertainment, Women's Theatre Group, and Talawa)*, 49–113. Bloomsbury Methuen Drama.
- Scarce, Jennifer. 2011. "Isabella Bird Bishop (1831–1904) and Her Travels in Persia and Kurdistan in 1890". *Iranian Studies* 44 (2): 243–250. <https://www.jstor.org/stable/23033327>.
- Schechner, Richard. 2003. "Joseph Chaikin: 1953–2003". *TDR* (1988-) 47 (49): 8–12. <https://www.jstor.org/stable/4488504>
- Schmid, Herta. 1986. "Postmodernism in Russian Drama, Vampilov, Amalrik, Aksënov". U: *Approaching Postmodernism*, urednici Douwe W. Fokkema i Hans Bertens, 157–184. John Benjamins Publishing Company.
- Schmidt, Kerstin. 2005. *The Theatre of Transformation: Postmodernism in American Drama*. Rodopi.
- Schreiber, Pawel. 2008. "Tom Stoppard's Travesties: the old man and history". U: *Friendly Metaphors. Essays on Linguistics, Literature and Culture in Honour of Aleksander Szwedek*, urednici Ewa Welnic i Jacek Fisiak, 129–138. Peter Lang.
- Scott, Michael. 1989. "Theatrical Discontinuity: Charles Marowitz, The Shrew, An Othello, Collage Hamlet". U: *Shakespeare and the Modern Dramatist*, 103–120. Macmillan Press Ltd.
- Scullion, Adrienne. (1995) 2010. "Feminine Pleasures and Masculine Indignities Gender and Community in Scottish Drama". U: *Gendering the Nation Studies in Modern Scottish Literature*, urednik Christopher Whyte, 169–204. Edinburgh University Press.
- Scullion, Adrienne. 2000. "Contemporary Scottish Women Playwrights". U: *Modern British Women Playwrights* urednica Elaine Aston i Janelle Reinelt, 94–118. Cambridge University Press.



- Scullion, Adrienne. 2013. "A Woman's Voice". U: *The Edinburgh Companion to Liz Lochhead* urednica Anne Varty, 116–125. Edinburgh University Press.
- Searle, John R. 1983. "The World Turned Upside Down". *The New York Review of Books*, 27. oktobra. <https://www.nybooks.com/articles/archives/1983/oct/27/the-word-turnedupside-down/>.
- Selden, Raman. 1989. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harvester Wheatsheaf.
- Sententiaeantiquae. 2015. "Fear is the Mind-Killer? (Lucretius, De Rerum Natura 2.53-61)". *Sententiae Antiquae [Blog]*, 15 novembar. <https://sententiaeantiquae.com/2015/11/15/fear-is-the-mind-killer-lucretiusde-rerum-natura-2-53-61/>.
- Shakespeare, William. (1623) 1982. "As You Like It". U: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, 214–238. Chancellor Press.
- Shakespeare, William. (1623) 1982. "Hamlet, Prince of Denmark". U: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, 799–831. Chancellor Press.
- Shakespeare, William. (1623) 1982. "Macbeth". U: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, 776–798. Chancellor Press.
- Shank, Theodore (ur.). (1994) 1996. *Contemporary British Theatre*. Macmillan Press Ltd.
- Shaw, George Bernard. (1898) 1977. *Candida: a mystery in three acts*. Longman.
- Shellard, Dominik. (1999) 2000. *British Theatre Since The War*. Yale University Press.
- Shoard, Catherine. 2023. "Delicate, Dangerous, Anarchic': Daniel Craig, Michael Mann, Matthew Macfadyen and More Remember Michael Gambon". *The Guardian*, 3. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/03/michael-gambon-danielcraig-penelope-wilton-tom-hollander-matthew-macfadyen>.
- Shoesmith, Kevin. 2022. "Isabella Bird: Britain's forgotten female Victorian adventurer". *BBC News*, 28. novembar. <https://www.bbc.com/news/ukengland-york-north-yorkshire-63735816>.
- Sidney Theatre Company. 2017. "Sydney Theatre Company Presents

- CLOUD NINE". *Sidney Theatre Company*, 1. juli–12. august. <https://www.sydneytheatre.com.au/whats-on/productions/2017/cloud-nine>.
- Sidney, Philip. (1595) 1962. "Defence of Poesie". U: *The Norton Anthology of English Literature*, urednik M. H. Abrams, 953–974. W. W. Norton & Company.
- Silverstein, Marc. 1994. "'Make Us The Women We Can't Be': Cloud Nine and The Female Imaginary". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 8 (2): 7–22.
- Sim, Stuart. (1998) 2001. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Routledge.
- Singleton, Brian. 1995. "Interculturalist Theatre Practice and the Postmodern Debate". *Gramma, Journal of Theory and Criticism* 3: 157–165.
- Smith, Alison. (1993) 2011. "Liz Lochhead: Speaking in her Own Voice". U: *Liz Lochhead's Voices*, urednici Robert Crawford i Anne Varty, 1–16. Edinburgh University Press
- Smith, Donald i Ksenija Horvat. 2009. "Twentieth-Century Scottish Drama". U: *Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*, urednici Ian Brown and Alan Riach, 61–74. Edinburgh University Press.
- Smith, Kathy. 2006. "Burning alive: Memory, disturbance and the theatre of Rona Munro". *Studies in Theatre and Performance* 26(3): 243–262. doi: 10.1386/stap.26.3.243/1.
- Society of London Theatre. 2024. "Olivier Winners 2017". *Official London Theatre*. Posjećeno: 27. novembra 2024. <https://officiallondontheatre.com/olivierawards/winners/olivier-winners-2017/>
- Society of London Theatre. 2024b. "Olivier Winners 1994". *Official London Theatre*. Posjećeno: 28. novembra. <https://officiallondontheatre.com/olivierawards/winners/olivier-winners-1994/>
- Solga, Kim. 2016. *Theatre and Feminism*. Palgrave Macmillan.
- Soloski, Alexis. 2016. "Cloud Nine Review – Topsy-Turvy World of Sex and Imperialism Shows Its Age." *The Guardian*, 6. oktobar.

<https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/05/cloud-nine-review-topsyturny-world-of-sex-and-imperialism-shows-its-age>.

Sommerlad, Joe. 2018. "How The Red Flag became the favourite anthem of the British left". *The Independent*, 26. septembar. <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/the-red-flag-labour-anthem-jeremy-corbyn-tony-blair-john-mcdonnell-a8555546.html>.

Songs for Teaching. 2002–2012. "Go In and Out of the Window". *Songsforteaching*. Pojećeno. 16. mart 2025. <https://www.songsforteaching.com/nurseryrhymes/goinandoutthewindow.php>.

Sophocles. 1994–2000. "Oedipus the King". Prevod F. Storr. *The Internet Classics Archive*. Posjećena: 10. oktobar 2024. <http://classics.mit.edu/Sophocles/oedipus.html>.

Sternlicht, Sanford V. 2005. "Caryl Churchill, Top Girls (1982)". *Masterpieces of Modern British and Irish Drama*, 97–104. Greenwood Press.

Sternlicht, Sanford. 2004. "Trevor Griffiths (1935–)". *A Reader's Guide to Modern British Drama*, 180–182. Syracuse University Press.

Sternlicht, Sanford. 2010. *Modern Irish Drama: W.B. Yeats to Marina Carr*, 2<sup>nd</sup> edition. Syracuse University Press.

Stevenson, Randall i Gavin Wallace (ur). 1996. *Scottish Theatre Since the Seventies*. Edinburgh University Press.

Stevenson, Randall. 1996. "Introduction Snakes and Ladders, Snakes and Owls: Charting Scottish Theatre". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 1–20. Edinburgh University Press.

Stevenson, Randall. 2004. The Last of England?, *The Oxford English Literary History, Vol. 12 (1960–2000)*. Oxford University Press.

Stevenson, Randall. 2011. "Drama, Language and Late Twentieth-Century Literary Revival". U: *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, urednik Ian Brown, 73–84. Edinburgh University Press.

Stewart, Donald C. 2013. "Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off By Liz Lochhead". *FringeReview Scotland*, 7. august. <http://>

fringereview.co.uk/review/fringereview-scotland/2013/mary-queenof-scots-got-her-head-chopped-off-by-liz-lochhead/.

Stewart, Graham. 2013. *Bang! A History of Britain in the 1980s*. Atlantic Books.

Stirling, Kirsten. 2008. *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*. Rodopi.

Stoppard, Tom. 1985. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Reclam.

Stoppard, Tom. 2012. "Yes, we have no Banana". *The Guardian*, 10. decembar. <https://www.theguardian.com/theguardian/2012/dec/10/tom-stoppardtheatre-berman-1971>.

Strong, Roy. (1966) 2018. *The Story of Britain: A History of the Great Ages (From the Romans to the Present)*. Pegasus Books.

Sullivan, Dan. 1989. "Stage Review: Hoffman's the Draw, but the Play's the Thing". *Los Angeles Times*, 20. decembra. <https://www.latimes.com/archives/laxpm-1989-12-20-ca-481-story.html>.

Szondi, Peter. (1956) 1995. *Teorija moderne drame*. Prevod: Drinka Gojković. Laris.

Šimunić, Marija. 2019. "Disocijativna fuga – uzroci, simptomi i liječenje". *Kreni zdravo*, 12. septembar. <https://krenizdravo.dnevnik.hr/zdravlje/psihologija/disocijativna-fugauzroci-simptomi-i-liječenje>.

Šoštarić, Sanja. 2021. Žensko raščitavanje dominantne kulture: Sylvia Plath, Kathy Acker, Octavia E. Butler. IKD "University Press – Izdanja Magistrat".

Štavljanin, Dragan. 2022. "Spor tinja i nakon 40 godina od Foklandskog rata". *Radio Slobodna Evropa*, 14. juni/lipanj. <https://www.slobodnaevropa.org/a/sporfolklandski-otoci-britanija-argentina/31896206.html>.

Taylor, Stan. 1984. "The Scarman Report and Explanation of Riots". U: *Scarman and After: Essays Reflecting on Lord Scarman's Report, the Riots and their Aftermath*, urednik John Benyon, 20–34. Elsevier Ltd. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-030217-1.50010-1>.

Taylor-Batty, Mark. 2014. *The Theatre of Harold Pinter*. Bloomsbury Methuen Drama.

- Tempest, Matthew. 2006. "Blair launches 'respect' action plan". *The Guardian*, 10. januar. <https://www.theguardian.com/politics/2006/jan/10/immigrationpolicy.ukcri.me>.
- Thatcher, Margaret. 1987. "Interview for "Woman's Own" ("No Such Thing as Society")". *New Learning Online*. Posjećeno: 15. februar 2025. <https://newlearningonline.com/new-learning/chapter-4/neoliberalism-more-recent-times/margaret-thatcher-the-res-no-such-thing-as-society>.
- The Belgrade Theatre. n.d. "History". *The Belgrade Theatre*. Posjećeno: 11. oktobra 2024. <https://www.belgrade.co.uk/about/history/>.
- The Poetry Archive. 2005. "Jackie Kay". *The Poetry Archive.com*, 22. august. <https://poetryarchive.org/poet/jackie-kay/>.
- The Real Chrisparkles. 2018. "Theatre Censorship – 25: Changing Rooms and Sheer Unadulterated Filth", 9. august. <https://thereal-chrisparkle.com/tag/lay-by/>.
- The Scots Magazine Contributor. 2018. "Scotland's Makar – Jackie Kay". *The Scots Magazine*. Posjećeno: 5. april 2025. <https://www.scotsmagazine.com/articles/jackie-kay/>.
- The Standard Editors. 2024. "Evening Standard Theatre Awards 1980-2003". *The Standard*. Posjećeno: 28. novembra. <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/evening-standard-theatreawards-19802003-7299246.html>
- Theatermania Editorial Staff. 2018. "2018 Outer Critics Circle Nominations Announced". *Theatermania*, 24. april. [https://www.theatermania.com/broadway/news/outer-critics-circle-award-nominations-2018\\_84927.html/](https://www.theatermania.com/broadway/news/outer-critics-circle-award-nominations-2018_84927.html/)
- Theatermania Editorial Staff. 2018b. "Nominees Announced for 2018 Drama League Awards". *Theatermania*, 18. april. [https://www.theatermania.com/news/nominees-announced-for-2018-drama-league-awards\\_84861/](https://www.theatermania.com/news/nominees-announced-for-2018-drama-league-awards_84861/).
- Theatro Technis. n.d., "Our Foundation, Purpose and History". *Theatro Technis*. Posjećeno: 21. oktobra 2024. <https://www.theatrotechnis.com/ourhistory>.
- Themen, Justine. 2015. "A History of Theatre in Education at the Belgrade Theatre, Coventry". *The Belgrade Theatre*. Posjećeno 14.

oktobar 2024. <https://www.belgrade.co.uk/wp-content/uploads/2022/05/Theatre-inEducation-at-the-Belgrade.pdf>.

Theseoqueen. 2024. "What, How, and Why is started: Everything you need to know about Choreopoem". *Official Legacy Site of Playwright, Poet, Author and Activist Ntozake Shange*, 5 maj. <https://officialntozakeshange.com/whathow-and-why-is-started-everything-you-need-to-know-about-choreopoem/>.

Tomlin, Liz. 2015. *British Theatre Companies 1995–2014 (Mind the Gap, Kneehigh Theatre, Suspect Culture, Stan's Cafe, Blast Theory, Punchdrunk)*. Bloomsbury Methuen Drama.

Tony Awards. 2024. "Winners 1976". *Tony Awards*. Posjećeno 27. novembra 2024. <https://www.tonyawards.com/winners/year/1976/category/any/show/any/>.

Tony Awards. 2024b. "Nominations 2018". *Tony Awards*. Posjećeno 27. novembra 2024. <https://www.tonyawards.com/nominees/year/2018/category/any/show/any/>.

Tony Awards. 2024c. "Nominations 1995". *Tony Awards*. Posjećeno 28. novembra 2024. <https://www.tonyawards.com/nominees/year/1995/category/any/show/any/>.

Tony Awards. 2024d. "Nominations 2011". *Tony Awards*. Posjećeno 28. novembra 2024. <https://www.tonyawards.com/nominees/year/2011/category/any/show/any/>.

Tony Awards. 2024e. "Winners 1977". *Tony Awards*. Posjećeno 10. decembra 2024. <https://www.tonyawards.com/winners/year/1977/category/any/show/any/>.

Tracie, Rachel. 2018. *Christina Reid's Theatre of Memory and Identity: Within and Beyond the Troubles*. Palgrave Macmillan.

Trevor Griffiths admin. 2024. "Theatre". *Trevor Griffiths*. Posjećeno: 30. novembra 2024. [https://www.trevorgriffiths.co.uk/category/trevor\\_griffiths\\_theatre/](https://www.trevorgriffiths.co.uk/category/trevor_griffiths_theatre/).

Triesman, Susan C. (2000) 2011. "Sharman Macdonald: The Generation of Identity". U: *Contemporary Scottish Women Writers* urednice Aileen Christianson i Alison Lumsden, 53–64. Edinburgh University Press.

- Trotter, Mary. 2000. "Women Playwrights in Northern Ireland". U: *Modern British Women Playwrights* urednice Elaine Aston i Janelle Reinelt, 119–133. Cambridge University Press.
- Trotter, Mary. 2000b. "Translating Women into Irish Theatre History". U: *A Century of Irish Drama, Widening the Stage*, urednici Stephen Watt, Eileen Morgan i Shakir Mustafa, 163–177. Indiana University Press.
- Trueman, Matt. 2011. "Marat/Sade prompts audience walkouts at RSC". *The Guardian*, 24. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/2011/oct/24/marat-sade-promptswalkouts-rsc>
- Trussler, Simon. (1994) 2000. *Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge University Press.
- Turner, Alwyn W. 2010. *Rejoice! Rejoice! Britain in the 1980s*. Aurum Press Ltd.
- Turner, Alwyn W. 2013. *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s*. Aurum Press Ltd.
- Tyler, Alicia. 2008. *Caryl Churchill's Top Girls*. Continuum.
- Ulster University. 1996–2021. *CAIN Archive – Conflict and Politics in Northern Ireland*. <https://cain.ulster.ac.uk/>.
- University of Birmingham. n. d. "The Renaissance Theatre Company Collection". *University of Birmingham*. Posjećeno: 19. oktobra 2024. <https://www.birmingham.ac.uk/facilities/sil/books-and-archives/archivesrare-books/archives-info/renaissance-theatre>.
- University of Glasgow. n.d. "7:84 Theatre Company". *Scottish Theatre Archive*. Posjećeno: 14. oktobra 2024. <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/collections/STA/index.html>
- University of Warwick. 2016. "English Shakespeare Company". *bbashaakespeare.warwick*. Posjećeno: 19. oktobra 2024. <https://bbashaakespeare.warwick.ac.uk/organisations/english-shakespearecompany>.
- Urednici Encyclopaedia Britannica. 1998. "Amy Johnson". *Encyclopaedia Britannica*, 20. juli. Zadnje ažuriranje: 18. mart 2024. <https://www.britannica.com/biography/Amy-Johnson>.



- Urednici Encyclopaedia Britannica. 1998–2016. “Griselda”. *Encyclopaedia Britannica*. Posljednji put ažurirano: 29. februara 2016. <https://www.britannica.com/topic/Griselda>.
- Urednici Encyclopaedia Britannica. 1998–2024. “Caryl Churchill”. *Encyclopaedia Britannica*. Posljednje ažuriranje: 18. april 2024. <https://www.britannica.com/biography/Caryl-Churchill>.
- Urednici Encyclopaedia Britannica. 1998–2024. “Pope Joan”. *Encyclopaedia Britannica*. Posljednji put ažurirano: 27. decembar 2024. <https://www.britannica.com/topic/Pope-Joan>.
- Varty, Anne (ur.). 2013. *The Edinburgh Companion to Liz Lochhead*. Edinburgh University Press.
- Varty, Anne. 2013b. “Introduction”. U: *The Edinburgh Companion to Liz Lochhead* urednica Anne Varty, 1–8. Edinburgh University Press.
- Varty, Anne. (1993) 2011. “Scripts and Performances”. U: *Liz Lochhead's Voices*, urednici Robert Crawford i Anne Varty, 149–169. Edinburgh University Press.
- Varty, Anne. 2011. “Poets in the Theatre: Ure, Kay, Conn, Morgan”. U: *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, urednik Ian Brown, 140–153. Edinburgh University Press.
- Vasile, Carmen Georgiana. 2013. *The Female Voices in Caryl Churchill's Top Girls (1982): Sisters or Foes? [magistarski rad]*. University of Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34760/1/VASILE2013TFM.pdf>.
- Veltruský, Jyrý. 1977. *Drama as Literature*. The Peter De Ridder Press.
- Verma, Jatinder. 1996. “Cultural Transformations”. U: *Contemporary British Theatre*, urednik Theodor Shank, 57–60. Macmillan Press Ltd.
- Vokes, Elizabeth. 2006. *Playing with Time: The Relationship Between Theatrical Timeframe, Dramatic Narrative and Character Development in the Plays of Alan Ayckbourn [Neobjavljeni magistarski rad]*. Department of English and Cultural Studies University of the Western Cape. <https://uwcscholar.uwc.ac.za:8443/server/api/core/bitstreams/7c89c6dc1250-4ada-a33a-a029f4cc21d2/content>.

- Wandor, Michelene. 2000. "Women Playwrights and the Challenge of Feminism in the 1970s". U: *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* urednica Elaine Aston i Janelle Reinelt, 53–68. Cambridge University Press.
- Wandor, Michelene. 2002. "Feminism and Theatre Now: Continuities and Discontinuities ... plus ça change ...". U: *Contemporary Drama in English Volume 9 – (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English [Papers given on the occasion of the tenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English]* urednice Margarete Rubik i Elke Mettinger-Schartmann, 177–192. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wargaming. 1998–2025. "Entertaining Allied Troops in World War II". *Wargaming.net*. Posjećeno: 15. februara 2025. [https://wargaming.com/en/news/entertaining\\_allied\\_troops/](https://wargaming.com/en/news/entertaining_allied_troops/).
- Waters, Steve. 2014. "Nuclear-free New Zealand". *New Zealand History*, 2. oktobar. Posljednji put ažurirano: 28. maj 2024. <https://nzhistory.govt.nz/politics/nuclear-free-new-zealand/testing-in-the-pacific>.
- Watt, Stephen. 1998. *Postmodern / Drama: Reading the Contemporary Stage*. University of Michigan Press.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Waugh, Patricia. 1998. "Postmodernism and Feminism". U: *Contemporary Feminist Theories* urednica Stevi Jackson i Jackie Jones, 177–193. Edinburgh University Press.
- Waugh, Patricia. 2001. "Postmodernism and Feminism". U: *Modern Literary Theory: A Reader [4<sup>th</sup> Edition]*, 344–359. Arnold Publishers i Oxford University Press.
- Wax, Ruby. 2022. "Why Isabella Bird, the Victorian explorer forgotten by history, became my heroine". *The Guardian*, 23. novembar. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/nov/23/isabella-birdexplorer-history-heroine-tv-ruby-wax>.
- Waygood, James. 2013. "Theatre Review: Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off (King's Head Theatre, London)".

- Grumpygaycritic*, 3. juni. <https://grumpygaycritic.wordpress.com/2013/06/03/theatre-review-maryqueen-of-scots-got-her-head-chopped-off-kings-head-theatre-london/>.
- Whiteley, Gillian. 2017. "Welfare State International". *British Theatre Companies: 1965–1979 (CAST, The People Show, Portable Theatre, Pip Simmons Theatre Group, Welfare State International, 7:84 Theatre Companies)*, urednik John Bull, 223–250. Bloomsbury Methuen Drama.
- Wilde, Oscar. 1895. *The Importance of Being Earnest*. [Project Gutenberg eBook, March 8, 1997]. <http://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm>.
- Wilder, Thornton. 2006. "The Skin of Our Teeth". U: *Three Plays (Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker)*. Harper Perennial.
- Wilkes, Jonny. 2025. "The Outrageous Heretical Legend of Pope Joan, History's Only Female Pope". *History Extra*, 9. januar. <https://www.historyextra.com/period/medieval/pope-joan/>.
- Wilson, Edwin, i Alwyn Goldfarb. (1991) 2002. *Theatre: The Lively Art*. McGraw-Hill.
- Wilton, Penelope. 2023. "He hit his teeth on the glass and spilled beer down his front". U: "Delicate, Dangerous, Anarchic': Daniel Craig, Michael Mann, Matthew Macfadyen and More Remember Michael Gambon" autorica Catherine Shoard. *The Guardian*, 3. oktobar. <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/03/michael-gambon-danielcraig-penelope-wilton-tom-hollander-matt-hew-macfayden>.
- Woods, Tim. 1999. *Beginning Postmodernism*. Manchester University Press.
- Wrong, Suzy. 2017. "Review: Cloud Nine (Sydney Theatre Company)". *Sidney Theatre Reviews*, 6. juli. <https://suzygoessee.com/2017/07/06/review-cloudnine-sydney-theatre-company/>.
- Wu, Duncan. (1995) 1996. *Six Contemporary Dramatists: Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. Palgrave Macmillan.
- Wyllie, Andrew. 2009. *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Intellect Books.

Zak, Gur. 2015. "Petrarch's Griselda and the Ends of Humanism". *Le Tre Corone* 2: 173–191.

Zenzinger, Peter. 1996. "The New Wave". U: *Scottish Theatre Since the Seventies*, urednici Randal Stevenson i Gavin Wallace, 125–137. Edinburgh University Press.



## POGOVOR: IZVODI IZ RECENZIJ

**PROF. DR. EMER. SREBREN DIZDAR**

Recenzija rukopisa knjige

BRITANSKA DRAMA S KRAJA DVADESETOG STOLJEĆA  
(1970.–2000.): POSTMODERNIZAM I FEMINIZAM autorice prof.  
dr. Ifete Čirić-Fazlija

**R**ukopis knjige BRITANSKA DRAMA S KRAJA DVADESETOG STOLJEĆA (1970.–2000.): POSTMODERNIZAM I FEMINIZAM autorice prof. dr. Ifete Čirić-Fazlija sastoji se od Zahvale, Uvoda (Prolegomena) i četiri međusobno povezana poglavlja u okviru kojih se nalazi i veći broj potpoglavlja, kao i, na kraju, Popis korištene primarne i sekundarne literature, te i predmetni i imenični Indeks i Bilješka o autorici na ukupno 380 kompjuterski generiranih stranica.

U sadržajnom smislu, rukopis se fokusira na veoma jasno uočene osobnosti dramskog izraza u Velikoj Britaniji potkraj 20. stoljeća sa historijsko-kulturološkog, teorijsko-metodološkog i kritičko-analitičkog stanovišta. Čini se da je ovakav pristup bio ne samo opravdan nego i neophodan u sagledavanju ovog neobično zanimljivog i dinamičkog književnog žanra, koji je autorica svjesno posmatrala i iz ugla propitivanja dramskog teksta, ali i, što je, možda, još važnije njegovog primarno izvedbenog, performativnog aspekta. Tu odluku je korektno obrazložila već na početku svoje knjige kada navodi da se ona sastoji od nekoliko tematskih jedinki, koje su oblikovale "britanski teatar i dramu u posljednje tri dekade dvadesetog stoljeća", gdje "treća tematska jedinka progovara o trendovima i žanrovima, teatarskim kućama, trupama i festivalima u britanskoj drami od 1970tih do 2000tih." (str. 5) Svjesna da je ovako zamašan zahvat preširok čak i za nekoliko tomova, jer je izvorno namjeravala da svoju monografsku studiju uradi u dva dijela, autorica

Čirić-Fazlija pojašnjava da se morala ograničiti na one dramatičarke i dramatičare koji su u značajnijoj mjeri obilježili odabrani period razmatranja. Pri tome ne umanjuje doprinos onih autora i autorica koje je spomenula tek u prolazu (kao što su, na primjer, Snoo Wilson, Howard Brenton i David Hare), ili ih je sistematično analizirala u nekim svojim ranijim tekstovima (Pinter, Stoppard i drugi); te i predavala u okviru doktorskog kolegija “Britanska drama s kraja dvadesetog stoljeća”, koji je održala na Filozofskom fakultetu u Sarajevu u sklopu Doktorskog studija Književnosti u akademskoj 2020./2021. godini. Već ovaj podatak zorno ukazuje na to da je knjiga namijenjena bolje obaviještenoj čitalačkoj publici – kako studentima doktorskih, a donekle i master studija anglistike ili, općenito, književnosti – tako i kritičarima, istraživačima i predavačima u akademskoj zajednici na prostorima nekadašnje zajedničke države. Naglasak je, naravno, na onima koje zanimaju dramsko stvaralaštvo i teatar, osobito u okvirima raznovrsne anglofone (britanske i američke, te dijelom i postkolonijalne) književne produkcije tokom 20. stoljeća, što je i akademski i kritičko-istraživački interes same autorice u proteklih dvadesetak godina.

Potrebno je istaći nesumnjivi tematsko-sadržajni kontinuitet koji se može pratiti u dosad objavljenim radovima prof. dr. Ifete Čirić-Fazlija bilo da su u pitanju tekstovi u časopisima ili zbornicima, ili i monografiji *Leaping Across the Miles: Essays in Contemporary British and American Drama* (Dobra knjiga, Sarajevo, 2019.). Sve te dosad objavljene publikacije, te i izlaganja na akademskim skupovima u zemlji i inostranstvu, odlikuje autoričina izuzetna predanost u istraživačkom procesu i akribično prezentiranje rezultata uz mnoštvo konsultirane građe i pominjanja kako poznatijih tako i, barem kod nas, manje citiranih autora/-ica koji su iz različitih uglova tumačili događanja u britanskoj drami i teatru tokom 20. stoljeća. Kolegica Čirić-Fazlija razložno uvažava različita mišljenja, ali se dosljedno drži i svojih shvatanja na osnovu pažljivih promatranja istih ili sličnih fenomena u dramskom stvaralaštvu. Takav pristup je vidljiv i u rukopisu ove knjige, osobito u njenoj brižljivo postavljenoj strukturi, jer se autorica suočila sa nemalim izazovom. Svjesna da je fokus njene analize na posljednjih tridesetak godina 20. stoljeća, koji se danas uglavnom podvodi pod postmodernističke književne i kritičko-teorijske tokove, Čirić-Fazlija se s potrebnom umjerenošću referira na period koji im je prethodio



(negdje od završetka II. svjetskog rata, ili, još tačnije, od sredine 1950-ih ka posljednjoj četvrtini 20. stoljeća), dok sa povremenim manjim zahvatanjima u dramsku produkciju u prvoj četvrtini 21. stoljeća otvara mogućnost ukazivanja na buduće pravce razvoja britanske drame u sadašnjem vremenu. Treba posebno istaći naglašeni društveno-kulturološki aspekt ove monografije, koji je veoma iscrpno prikazao situaciju u britanskim teatarskim kućama, njihovu grčevitu borbu kako za goli opstanak, tako i za osvajanje novih dometa u tekućoj dramskoj produkciji. Ponekad su ponuđene informacije čak i previše detaljne, ali ih je bilo potrebno navesti da bi se stekla potpunija slika o brojnim izazovima sa kojima su se suočavali teatarski poslenici u tom periodu. Po tome je dramski žanr dodatno specifičan u odnosu na, recimo, i dalje dominantni prozni, a još i više poetski izričaj. Dramski pisci doživljavaju valorizaciju svog rada, prije svega, izvedbama svojih djela u teatru, a, potom, ako njihovi komadi steknu dovoljnu razinu popularnosti, i u filmskim ili TV adaptacijama. Ako je teatar u Velikoj Britaniji u to doba izgubio podosta od svog nekadašnjeg ugleda i važnosti na kulturnoj sceni, onda je razumljivo da su novi dramatičari o kojima se najviše i piše u ovoj monografiji – i to s razlogom – morali pokazati i veći stepen kreativne energije da bi skrenuli potrebnu razinu pažnje na svoj rad. Zbog svega toga je bilo neophodno pojasniti opću atmosferu u britanskom društvu, ukazati na nebrojene izazove sa kojima su se suočavale teatarske produkcije, a zatim se okrenuti djelima odabranih autorica i autora u njihovim formativnim godinama. Tada se i dogodio svojevrsni paradoks na koji Čirić-Fazlija ukazuje: kao da je kriza drame kao žanra, nakon skoro dvije decenije uspjeha od vremena dramskih ostvarenja grupe kasnije nazvane "Angry Young Men" (Osborne, Pinter, Orton, Arden i drugi) od sredine 1950-ih ka periodu 1970-2000, a osobito ogromnih izazova za opstankom teatarskih kuća širom zemlje dala dodatni podstrek generaciji novih dramatičarki i dramatičara da unesu potrebnu svježinu i obilježje književno stvaralaštvo svojim distinktnim glasovima. Iz tog razloga se čini opravdanim da se odabere posve određeni broj tih autora-ica i u prvi plan stave njihova djela čija su reprezentativnost i kvalitet, a nadasve i činjenica da se o njima nedovoljno pisalo na našem kritičko-teorijskom prostoru, daje mogućnost promišljanjima iz različitih uglova posmatranja. To je bila bitna odluka, jer se analitički i kritički fokus mogao, s potrebnim odmakom, zadržati na novim i originalnim propitivanjima zbivanja u vremenu i

prostoru upravo tih dramskih komada.

Na taj način se izbjegava ponavljanje autoričinih propitivanja i izrečenih mišljenja prethodno obrađenih autora/-ica iz njenih ranijih tekstova, ali se jasno ukazuje na višestruku povezanost dramske tradicije u djelima Becketta, Pintera, Stopparda ili Bonda (o kojima je pisala u svojim ranijim tekstovima) sa djelima dramatičara, a naročito dramatičarki, koji su se afirmirali u razdoblju od 1970-ih do konca 20 stoljeća. U knjizi je vidljivo da predstavljeni komadi Alana Ayckbourna, Toma Stopparda, Trevora Griffithsa, te i Marka Ravenhilla, nisu odabrani slučajno, ali ni kao svojevrsni kontrapunkt djelima Liz Lochhead, Christine Reid, Caryl Churchil, Sarahe Kane, kao i Sharman Macdonald, Ronae Munro i Jackie Kay. Oni se stalno posmatraju kao dio veće cjeline, što se da primjetiti i iz društveno-historijskog konteksta burnih događanja u Ujedinjenom kraljevstvu Velike Britanije i Sjeverne Irske u razmatranom periodu. Ta razmatranja su iznesena u šire zahvaćenim posmatranjima unutrašnjih i vanjskih činilaca za vrijeme vladavine konzervativne premijerke Margaret Thatcher (1979.-1990.) i njenih političkih sljedbenika i nasljednika (John Major, premijer Vlade Velike Britanije 1990.-1997.), prije svega u suočavanju sa čestim radničkim (osobito rudarskim) i sindikalnim protestima u vrijeme njenog prvog mandata, te nastojanjima izlaska iz sve veće finansijske i društvene krize tokom 1980-ih godina. Sve veće vezivanje vanjske politike Velike Britanije za Sjedinjene Američke Države u vrijeme predsjednika Ronalda Reagana (1981.-1989.) i prihvatanje agresivnih trendova globalizacije u njenim ranim vidovima ispoljavanja nakon vojnih uspjeha Velike Britanije protiv Argentine u Falklandskom ratu (1982.) dovelo je ne samo do zaoštavanja odnosa između suprotstavljenih političkih, ali i širih društvenih i klasnih opcija u zemlji, te svekolikih podjela i raslojavanja u britanskom društvu, nego i do žestokog otpora takvoj situaciji na književnoj sceni. Autorica je to veoma dobro povezala u Drugom poglavlju knjige u kojem je jezgrovito predstavila svaku od tri promatrane decenije u kontekstu zapostavljanja teatra kao bitne društvene institucije od strane vladajuće političke opcije.

Samo se u takvom kulturnom i društveno-političkom i historijskom kontekstu moglo pristupiti kompleksnom razmatranju paralelnih događanja na planu isprepletenih teorijskih i kritičko-analitičkih prijedpora koji su obilježili ionako uzavrelu intelektualnu scenu u zapad-

noevropskom i američkom prostoru tog vremena. Velika Britanija u tom kontekstu nije bila izuzetak, iako se njena umjetnička i, osobito, kritičko-teorijska scena poprilično razlikovala od onih turbulentnih strujanja koja su prevladavala u susjedstvu, prije svega u Francuskoj, te i s druge strane Atlantika u SAD. U nedostatku zasad boljeg termina taj period se označava kao Postmodernizam, pri čemu se mora napraviti razlika između šire viđenog razdoblja Postmoderne kao svojevrzne reakcije na događanja nakon II. svjetskog rata, a naročito na deceniju protesta u SAD iz 1960-ih, te i na kretanja na lijevoj intelektualnoj sceni iz istog vremena. Autorica se pokušala odrediti prema obje strane tih događanja podvodeći ih pod postmodern(istič)ka gibanja, iako se u dijelovima rukopisa, kada se referira na pretežno istaknute zapadnjačke teoretičare i njihova kritička razmatranja tog razdoblja, dosljedno drži termina "postmodernistič/i-a-e". Naravno da se tu nametnula još veća dilema – kako uobličiti prikladni kritičko-teorijski okvir koji se u dostupnoj sekundarnoj literaturi u razmatranom periodu odviše bavio proznim, fikcijskim djelima, a znatno manje poezijom ili dramskim stvaralaštvom i teatrom. Nedostatak relevantne literature na tom planu je, svakako, bio pravi izazov, ali je otvorio i zavodljivu mogućnost da se ponude vlastita viđenja, što doprinosi i svekolikoj autentičnosti i originalnosti ove knjige. Vjerovatno je to i nagnalo autoricu da središnji dio svojih promišljanja u povelikom Trećem poglavlju (naslovljenom kao "POSTMODERN(ISTIČ)KA EKSPERIMENTIRANJA U BRITANSKOJ DRAMI", str. 79-212) posveti upravo tim pitanjima. Kao što je i jasno navela u manjem uvodu na početku ovog obimnog poglavlja, njen primarni cilj je bio "sagledati otvorenu strukturu i zaigranu formu komada, njihovu hibridnost, intertekstualnost i citatnost te pokušaje preispisivanja historije sa ironične distance; no prije toga se poglavlje (pregledno) bavi postmodernizmom u drami/ dramom u postmodernizmu, te osobenostima i elementima postmodern(istič)ke drame." (str. 79).

Očigledno je ovo bio kompleksan i izrazito zahtjevan posao, koji je morao da se osloni na nimalo jednostavno istraživanje i proučavanje kapitalnih djela nastalih iz pera velikana novije kritičko-teorijske misli, poput Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta, Jacquesa Derrida, Jacquesa Lacana, François Lyotarda ili Jeana Baudrillarda. Naravno da se nisu smjeli izostaviti ni stavovi iz radova koje potpisuju Linda Hutc-

heon, Patricia Waugh, Patrice Pavice, Stuart Sim ili Bran Nicol, da spomenemo samo neke od njih; kao i tumačenja koje su o ovim pitanjima na našim prostorima, između ostalih, iznosili Vladimir Biti, Zdenko Lešić, Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Nirman Moranjak-Bamburać ili i Marina Katnić-Bakaršić. Autorica se referirala i na brojne druge autore i autorice, koji nisu ništa manje značajni za njena razmatranja, a u Četvrtom poglavlju, koje je naslovila kao: "FEMINISTIČKA DRAMA U VELIKOJ BRITANIJ" (str. 214-308), je ponuđen veoma široki raspon kod nas mahom nedovoljno poznatih imena na tom planu, ako, naravno, izuzmemo nesporne veličine poput Simone de Beauvoir, Kate Millett, Betty Friedan ili Toril Moi, te i Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julie Kristeva i Judith Butler. Ove autorice su sažeto ali i dovoljno pregledno predstavljene u potpoglavlju "Prikazivanje roda i spola u feminističkoj drami" (str. 268-279). Čini se da su u ovom dijelu rukopisa za kolegice Čirić-Fazlija mnogo bitnija bila mišljenja iz kritičkih tekstova Marka Fortiera, Sue-Ellen Case, Elaine Aston, Michelene Wandor, ili i Jill Dolan, Janet Brown, te Kerstin Schmidt. Iz njih se može dobro sagledati sva raskoš nerijetko sukobljenih mišljenja o feminističkom teatru i drami kako u američkom, tako i u britanskom kontekstu, pri čemu bi se, možda, moglo u nekoliko rečenica spomenuti zašto su te dvije grane novijih teatarskih gibanja međusobno komplementarne. Također bi se mogao u nekoj mjeri prokomentirati i odnos između termina "metadrama" i "metateatar", budući nije u pitanju puka nego bitno suptilna razlika, o čemu se autorica potrudila da navede relevantna mišljenja nekoliko izvrsnih stručnjaka (Middeke, Brown, Hornby i drugi) o tim pitanjima. Ako bi se stekao dojam da je tog teorijskog segmenta možda i odviše, ne bi bilo z goreg navesti i duhoviti naslov posljednjeg potpoglavlja u trećem dijelu knjige "A gdje je u svemu tome savremena britanska drama?" (str. 208-214). To potpoglavlje je svojevrsni putokaz ka iscrpnim, praktičnim analizama dramskih djela koja se nalaze u središtu pažnje ovog rukopisa. I ne treba se pitati kako su te analize urađene i gdje se nalaze. Odgovor je prilično jednostavan: posvuda u rukopisu, jer se analize pojedinih komada stalno naslanjaju na kritičko-teorijske postavke i nerijetko služe kao izvrsna ilustracija terminoloških odrednica kao što su: "decentralizacija", "hibridizacija", "intertekstualnost i citatnost", a naročito "otvorena drama", "metadrama"/ "metateatar" i "parodija" kojima je autorica dala poveliki prostor u svojim promišljanjima. Naravno, mogao se u taj spektar uključiti i "politički teatar"

ili neka druga odrednica, ali bi se knjiga neminovno još više razudila i otvorila u različitim pravcima. Autorica je to blagovremeno shvatila i nagovijestila u nekim opaskama da će se tim pitanjima pozabaviti u nekim narednim radovima. Bila je to važna odluka koja je očuvala strukturu knjige i zadržala je u pretpostavljenom okviru.

Time je autorica uspostavila neophodnu ravnotežu između svojih teorijskih i analitičkih preokupacija, što i jeste posebna vrijednost njenog zamašnog poduhvata. I tu je na djelu nekoliko povezanih i primjerenih metoda, jer se Čirić-Fazlija dosljedno trudi da što je moguće potpunije predstavi svako djelo dajući ne samo neophodne podatke o vremenu nastanka svakog od njih te i prvih i potonjih izvođenja na britanskim teatarskim scenama nego i zalazeći u strukturu komada u cjelini, ali i njihovih dijelova (činova). Nakon toga se problematiziraju određene teorijske odrednice koja su već navedena u kontekstu vremena kada su napisana pojedina djela, te se sagledavaju bitna pitanja koja su se našla u središtu pojedinih dramskih ostvarenja. Reklo bi se da je autorica u tim analizama pokazala svoj konkretni praktični kritičarski uklon i dala naslutiti u kojim je djelima vidjela bolju potvrdu svojih teorijskih propitivanja. To ne znači da ih je vrednovala po načelu “bolja : slabija”, iako je jasno stavila do znanja da se neki autori-ce nisu najbolje snašli u transpoziciji određenih tema koje su zahvatili u svojim komadima. Pri tome se oslanjala i na tekuću teatarsku kritiku iz novina i časopisa, koja je zorno pratila premijerna izvođenja pojedinih drama, te upućivala na dodatne izvore iz kojih se čitalac može, ako želi, dodatno obavijestiti o recepciji i daljoj sudbini pojedinih komada.

Nema sumnje da će ova vrijedna knjiga biti od koristi i generacijama studenata koji će iz nje dobiti mogućnost ne samo da se upoznaju sa osobenostima britanskog teataru u obrađenom periodu nego i da stvore širu kulturološku sliku o šarolikim gibanjima u književnim prostorima u vremenu Postmodernizma.

Sarajevo, maj 2025. godine



**PROF. DR. SANJA ŠOŠTARIĆ**

Recenzija knjige *Britanska drama s kraja dvadesetog stoljeća*  
(1970.–2000.) autorice Ifete Čirić-Fazlije)

**K**ao temeljito, naučno fundirano razmatranje pravaca razvoja te stilskih, formalnih, izvedbenih i tematskih osobnosti britanskog teatra u posljednje tri decenije 20. stoljeća, naučna monografija *Britanska drama s kraja dvadesetog stoljeća* (1970.–2000.) popunjava upadljivu prazninu u bosansko-hercegovačkim i regionalnim anglističkim studijama. Proučavanje savremene anglofone književnosti na našim prostorima, u donekle ležernijem poimanju savremenosti kao razdoblja koje seže nekoliko decenija unazad i obuhvaća kasno 20. stoljeće, je u 21. stoljeću rezultiralo brojnim književno-teorijskim i književno-historijskim uvidima nespornog kvaliteta i značaja, međutim u fokusu rečenih studija, radova i monografija je anglofona prozna književnost. Drama je uglavnom ili potpuno zapostavljena ili tek sporadično tematizirana, s izuzetkom studija Sanje Nikčević o američkoj drami, i o savremenom evropskom teatru, uključujući britanski teatar “krvi i sperme” kojeg autorica odbacuje kao praznjikavu pomodarsku kvazi-subverzivnost i poziva na retradicionalizaciju teatra. Stoga se slobodno može reći da je riječ o pionirskom radu na polju izučavanja britanske dramske književnosti, pogotovo kada se uzme u obzir prilična doskorašnja marginaliziranost britanske feminističke drame i u zapadnjačkom, anglofonom kontekstu, pa je npr. polovinom 1990-ih književna teoretičarka Elaine Aston još uvijek djelovala u doba kada “teatarske, feminističke studije u/o Britaniji nisu bile samostalna i općeprihvaćena kategorija” (Čirić-Fazlija, str. 218), a u knjizi je pokazano da je na sličan način bila skrajnuta i postmoderna (ne samo) britanska drama. Pored toga, valja istaći da monografija Ifete Čirić-Fazlija zapravo zaokružuje njezino višegodišnje proučavanje ove relativno zanemarene oblasti, što je razvidno iz desetine autoričinih naučnih radova na



ovu temu uvrštenih u bibliografiju, pa knjiga predstavlja impresivan opseg autoričinog znanja i istraživanja o ovoj naučnoj oblasti.

Kasnija detaljna razmatranja postmoderne i feminističke britanske drame su kontekstualizirana kroz prva tri poglavlja. Nakon kratkog pregleda dramskih žanrovskih osobenosti slijedi prikaz poglavito društveno-političkih previranja u Velikoj Britaniji kasnog 20. stoljeća, od sindikalnog otpora Heathovoj konzervativnoj vladi početkom sedamdesetih, preko nastavka sindikalnog i radničkog aktivizma u periodu liberalno-laburističke Callaghanove vlade tokom sedamdesetih, što je kulminiralo masovnim neredima tokom tzv. "zime nezadovoljstva" 1978. godine, do (pre)duge vladavine konzervativaca 1979-1997, prvenstveno u eri tačerizma osamdesetih, kada je, kao britanski pandan američkoj reaganomiji, proveden i nametnut neoliberalno-kapitalistički model upravljanja zasnovan na deregulaciji tržišta, financijalizaciji, privatizaciji i deindustrijalizaciji, a uporedo s tim afirmirana neoliberalna mantra o svetosti tržišta i navodnoj štetnosti državnog intervencionizma, što je urušilo posljednje ostatke nekadašnje države socijalnog blagostanja i dovelo do još većih nereda, štrajkova i pobuna, socijalno-ekonomske polarizacije nauštrb mladih a u korist bogatih elita: potpisnica recenzije se prisjeća da su *Sex Pistols* dobar dio svoje onovremene popularnosti gradili na tematiziranju besperspektivnosti mladih generacija i stanja ukradene budućnosti. Ultrakonzervativna premijerka Thatcher, poznata i po izreci da društvo ne postoji, nego da postoje samo pojedinci, je, kako bilježi autorica, svojim pristupom također potakla sve žešće nezadovoljstvo i otvorene sukobe s policijom nebjelačkog stanovništva, poput onog u Brixtonu, i dalje destabiliziranje britanskog društva usložnjavanjem problema u Sjevernoj Irskoj koja je osamdesetih faktički bila u stanju permanentnog rata. Uz kraći pregled društvene historije Britanije u osamdesetim (ekologija, potrošačko društvo, demografija, seksualna liberalizacija, feminizam, supkultura i multikulturalizam), političko-historijski pregled je upotpunjen osvrtom na nastavak neoliberalnog projekta u mandatu Johna Majora, i na prve godine Blairove (neo)laburističke vlade od 1997. pa do kraja stoljeća, koje u Engleskoj nisu dovele do bitnijeg odmaka od uspostavljenog neoliberalnog modela pa se sve završavalo na deklarativnim hvalospjevima inkluzivnosti i ravnopravnoj preraspodjeli bogatstva, dok su usprkos antidiskriminatornoj legislativi rasle rasne,

etničke, vjerske i klasne tenzije, što je itekako imalo odjeka u britanskom teatru.

Faktografski gusto naredno poglavlje bilježi raznovrsne i često nepravolinijske pravce razvoja savremenog britanskog teatra; različite izvedbene, konceptualne i menadžerske pristupe državnih, komercijalnih ili alternativnih ansambala i trupa; te specifičnosti kulturne politike i državnog budžetiranja drame i tetara u ovisnosti od političkih okolnosti. Upravo autoričino promišljeno političko kontekstualiziranje razvoja teatra koje se punktualno naslanja na višepomenuti društveno-politički prikaz izdvajam kao posebnu vrijednost ovog poglavlja, čime je obogaćeno razumijevanje i predstavljanje osnovne teme. Primjerice, pogubne torijevsko-taččerističke neoliberalne prakse se u ovom poglavlju vraćaju u fokus, ovaj put kroz prizmu njihovog bezmalo pogubnog učinka na dramsku umjetnost osamdesetih, kroz budžetske rezove i razne vidove suptilne ili izravne političke represije i uslovljavanja kojima su konzervativci djelimično uspjeli komercijalizirati i birokratizirati teatar, otupiti njegovu društveno kritičku oštricu, i nametnuti poduzetničko poslovanje. Prikazana diverzifikacija pristupa i dramske poetike tokom tri decenije uključuje improvizacijski, redateljski, eksperimentalni i intermedijalni, odnosno politički teatar sedamdesetih, uz dalje otvaranje teatra prema gorućim temama poput ženskih, LGBTQ+ i etničkih prava; pokretanje važnih teatarskih festivala i malih scena ukorak s komercijalnim megaprodukcijama osamdesetih, i jačanje političkog, odnosno interkulturalnog, etničkog, feminističkog i LGBTQ+ teatra, uglavnom zahvaljujući entuzijazmu malih teatarskih kuća i usprkos brojnim finansijskim i produkcijskim izazovima, npr. osiromašenju fondova za umjetnost u devedesetim; i, najzad, preporod alternativnog teatra 1990-ih u doba Blairovih neolaburista u vidu sve inkluzivnijih i provokativnijih teatarskih formi i primatom rediteljskog teatra s težištem na izvedbu.

Glavni dio se sastoji od dvije velike cjeline posvećene postmodernom, a zatim feminističkom teatru. Razmatranje postmodernog teatra se odvija kroz tri tematska potpoglavlja o hibridnosti i otvorenoj formi; intertekstualnosti; i dekonstrukciji (historijskih) meganaracija kao temeljnim aspektima postmodernog teatra tako što konkretnoj analizi analitičkog korpusa po trima datim kategorijama prethode pripadajući uvodni kritičko-teorijski osvrti i pasaži. Potonji se oslanjaju na teore-

tičare postmoderne/savremene drame, npr. Kerstin Schmidt, Annette J. Saddik, Daniela K. Jernigana i Jacqueline Martin (da spomenemo samo neke); upućuju na opću teoriju postmoderne književnosti (Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Brian McHale, Bran Nicol); ili na teoriju višepomenutih pojedinačnih aspekata postmoderne književnosti i/ili drame: npr. pomaci ka decentriranoj slici svijeta su oprimjereni Derridinim i Lyotardovim poststrukturalističkim konceptima (antilogocentrizam, dekonstrukcija, denormaliziranje metanarativa); različiti oblici postmoderne hibridnosti teorijskim postulatima Baudrillara i Vladimira Bitija; intertekstualnost teorijama Kristeve, Barthesa i Geneta, odnosno Hornbyja i Hutcheon; a destabiliziranje velikih naracija teorijskim doprinosom (opet) Hutcheon i Waugh. Analitički korpus obuhvaća postmoderne drame 1970-ih i 1980-ih Toma Stopparda, Alana Ayckbourn, Trevora Griffithsa, Caryl Churchill, Liz Lochhead i Christine Reid.

Žanrovska hibridnost; destabiliziranje ontoloških ravni fikcije i zbilje; ludička, otvorena dramska forma; dehijerarhizacija odnosa visokih i niskih formi; različiti vidovi metadrame; nepouzdanost pamćenja i spoznaje; podrivanje velikih naracija, fragmentacija i nelinearnost; te samorefleksivnost su samo neki od formalnih aspekata minuciozne analize u prvom potpoglavlju, uz detaljno bilježenje brojnih podoblika rečenih krovnih postupaka. Uz sve navedeno, analiza Stoppardovih drama *Travestija* i *Arkadija* još uključuje antiutopijsku relativizaciju ideje progresa, i bezbroj pridruženih postmodernih aspekata. Ayckbournovi *Sestrinski osjećaji* su u istom ključu predstavljeni kao postmodernizirana žanrovski hibridna i metadramski zaigrana komedija načina koja podcrtava princip nasumičnosti svih ljudskih odluka, a Griffithsovi *Komičari* kao samorefleksivna metadrama višestruke hibridnosti koja ironično propituje političku svrhu i karakter komedije sučeljavajući proljevičarsko angažirani i kapitalističko-profiterski pristup. Dramatičarka Churchill u komadu *Vrhunske djevojke* koristi slične strategije svih oblika hibridizacije, nelinearne fragmentacije i metadramskih sredstava za propitivanje rodne opresije i različitih vidova pobune kroz ženske likove iz različitih historijskih perioda i kultura, kao i ograničenja neoliberalnog feminizma u eri tačerizma, baš kao i drame Lochhead *Krv i led* i *Mariji, škotskoj kraljici odsjekli su glavu*, te Čaj u porculanskoj šoljici Reid koje na svoj način preispituju patri-

jarhalne obrasce putem istih tehnika i postupaka. Pri tom, Lochhead iz rodno-klasnog ugla podriva romantičarsko-humanistički narativ o slobodi; odnosno rodne, vjerske i etničke konstukte ugrađene u historijske narative Škotske i Engleske koji bacaju duge sjene u 20. stoljeće, a Reid demoniziranje Drugog kroz štetne binarne vjerske, klasne, rodne i ideološke obrasce i obiteljske narative, koji transhistorijski zlokobno oblikuju sjevernoirsku savremenost.

Iscrpna analiza mnogobrojnih vrsta i podvrsta intertekstualnosti u datim dramama je uokvirena teorijskim tumačenjima postmodernističke metatekstualnosti, te metadramskih elemenata i afirmacijom parodije kao vrhunskog postmodernog oruđa pri ideološkoj i svakoj drugoj dekonstrukciji na tragu Linde Hutcheon. Isti analitički korpus se još jednom, ovaj put više sintetski, sagledava u trećem potpoglavlju kao ilustracija historiografske metadrame sa svim pripadajućim tehnikama i efektima propitivanja historijskih i drugih naracija, konstruiranja identiteta, navodne stabilnosti, univerzalnosti ili neupitnosti pojmova i koncepata, nužno objedinjujući sve ranije formalno-stilske i tematske analize kroz izravno ili neizravno intoniran, ali nedvojbeno prisutan, društveno-politički podtekst i angažman. Drugim riječima, autoričino detaljno čitanje datih drama (ponekad usložnjeno dugim deskriptivnim dionicama), prevazilazi Jamesonovo viđenje postmoderne književnosti kao ahistorične pastišizacije stilova i diskursa bez dubine i smisla, što recenzentica izdvaja kao naročito važan aspekt knjige.

Druga velika cjelina se bavi feminističkim britanskim teatrom koji pogotovo od osamdesetih naovamo postaje učinkovita umjetnička platforma za preispitivanje i podiranje do tada dominantne patrijarhalne društveno-kulturološke matrice, što je podrazumijevalo i konkretno dokidanje muške dominacije u poslovanju, produkciji, režiranju i svim drugim vidovima teatarske djelatnosti. Teorijsko polazište o suodnosu feminizma i drame su prvenstveno studije Sue-Ellen Case i Elaine Aston, međutim ovdje pridodajemo osvrt na feminističke strategije, poput subverzivnog teorijskog prečitavanje/raščitavanja muškog kanona, afirmiranja prešućenih autorica kroz stvaranje alternativnog, ženskog kanona ili fokusiranja na žensko iskustvo, odnosno na specifična stilska sredstva i na debate o optimalnoj feminističko-dramskoj formi. Prije nego što pristupi analizi feminističkih drama, autorica se također kratko dotiče suodnosa feminizma i postmodernizma tj. pos-

modernog i feminističkog teatra, što je izuzetno kompleksna tema pa je donekle razumljivo da nije (mogla biti) detaljnije razrađena, mada se, uz brojne sličnosti, poput opozicionalne prirode i dekonstruktivističkog pristupa dominantnoj patrijarhalnoj, bjelačkoj, kapitalističkoj i heteronormativnoj kulturi, spominju i bitne razlike, poglavito u pasażima koji se referiraju na Woodsa i Waugh. Metodološki istovjetna formalno-tematska analiza se fokusira na višestruku dekonstrukciju dominantnih rodni, rasni, seksualni, klasni i/ili etničko-vjerskih binarizama u Churchillinom *Oblaku devet* i Reidinoj *Ljepotici grada Belfasta*, odnosno na patrijarhalno uvjetovanu psihičku dezintegraciju u komadu *Fugue/ Fuga* Ronae Munro. Završna analitička cjelina počinje važnim osvrtom na teorije Millet, Cixous i Irigaray, koje su započele dekonstrukciju patrijarhalnog kodiranja žene i ponudile neophodan kritički protudiskurs, i potom na denormalizaciju roda kao urođene kategorije u rodni studijama Judith Butler, što je priskrbiло teorijsku bazu za stvaranje angažiranog feminističko-brechtovskog teatra zasnovanog na nizu tehnika usmjerenih na deobjektifikaciju ženskog tijela. Očudavanje roda i podrivanje patrijarhalnih rodni i spolni konstrukata u feminističkom teatru se detaljno analizira u dramama (ponovo) *Oblak devet*, (ponovo) *Mariji, škotskoj kraljici odsjekli su glavu* Lochhead, *When I Was a Girl, I Used to Scream and Shout* Sharman Macdonald, i *Chiaroscuro* Jackie Kay.

Informiranim praćenjem bitni kritičko-teorijskih tokova na kojima temelji svoje analize, te višeslojnom i temeljitom analizom postmoderni i feministički britanski drama, Ifeta Čirić-Fazlija značajno obogaćuje književno-kritičko i čitateljsko razumijevanje ove važne oblasti i doprinosi njezinoj akademskoj vidljivosti. Shodno tome, smatram da naučna studija Čirić-Fazlije predstavlja izuzetan naučnoistraživački i književnoanalitički doprinos proučavanju savremene, postmoderne i feminističke, britanske drame u bosansko-hercegovačkom i regionalnom, pa i širem, kontekstu, i preporučujem je kako akademskoj tako i zainteresiranoj široj čitalačkoj publici.

## Index

### Symbols

7:48 68. See McGrath, John  
46th Street Theatre 72  
(samo)realizacija 33, 294

### A

A4E Express 79  
Abbensetts, Michael 76  
Actor's Company 56  
Actor's Touring Company 75  
Adamov, Arthur 41  
Adorno, Theodor 211  
Adshead, Kay 10, 11, 20, 21, 82  
A Farewell to Sequins 304  
Afganistan 39  
afroameričke studije 247, 251  
After Magritte 109, 207  
agit-prop 47, 52  
agit-prop drama 15, 84, 129  
Albert Hall 59  
alegorija 161, 196, 204, 209, 217, 278  
Alfreds, Mike 56  
Almeida Theatre 75  
Almost Free Theatre 47, 60  
Althusser, Louis 254  
Amadeus 56  
Ambience 47, 48  
Američki građanski rat 208  
A Midsummer Night's Dream 57  
androcentrizam 229, 230, 233, 237,  
241, 247, 259, 274, 295  
dekonstrukcija 315  
kritika 239  
opiranje 256  
osporavanje 244, 245, 325  
podrivanje 242  
poimanje ženskosti 285  
antička drama 14, 17, 195, 239  
antiiluzionistička drama 269, 278  
antiiluzionistički teatar 15  
antiiluzionizam 183, 191  
antinaturalistička drama 190, 278,  
285, 307, 326  
antirealistička drama 278  
antirealističke strategije 258, 272  
antirealistične prakse 302  
A Poetic of Postmodernism:  
History, Theory, Fiction. See  
Hutcheon, Linda  
aporija 98  
apsolutna dramska forma 15  
apsurdistička drama. See teatar apsur-  
da; See teatar apsurda  
Arcadia 16, 94, 96, 114, 115, 116, 117,  
118, 120, 196, 202, 228, 229,  
231, 363  
Archer, Jeffrey 73  
Arden, John 41, 44, 47, 48, 49, 53, 55  
Ardwick Empire 211  
Ardwick Hippodrome 211  
arhetip 295  
anđeo u kući 310  
arhetipska kritika 107  
časna žena 276  
čedna žena 278  
đavolska zavodnica 276  
vamp-žena 268, 307, 310  
arhitekstualnost 192, 193  
Aristofan 14  
Aristotel 17  
Armstrong's Last Goodnight 44  
Artaud, Antonin 49  
Arts Council 46, 68, 81  
Engleska 80  
Škotska 81  
Wales 81  
Arts for Everyone 79  
Ashcroft Theatre 45  
Ashcroft Theatre 45  
Aston, Elaine 52, 139, 140, 144, 236,  
238, 239, 240, 243, 244, 245,  
248, 257, 299, 300, 302, 303,  
304, 305, 306, 322, 341

- As You Like It 16  
 Auden, Wystan Hugh 42  
 Aukin, David 55  
 Austin, Gayle 239  
 Auswitz 211  
 autobiografija 140, 149, 213, 324  
 autoreferencijalnost 89, 90, 92, 93, 94,  
 95, 101, 196, 197, 201, 203, 208,  
 209, 215, 221, 224, 230, 326  
 autorefleksivna književnost i umjet-  
 nost 102, 197  
 autorefleksivnost 101  
 autorski govor 18, 318  
 avangardni teatar 16, 84, 89  
 Avignonski festival 67  
 Awake and Sing! 15  
 Awards for All 79  
 Ayckbourn, Alan 11, 41, 42, 56, 69,  
 73, 87, 93, 95, 123, 125, 126,  
 127, 128, 204, 205, 206, 207,  
 208, 209
- B**
- backward-glancing 152  
 Bahtin, Mihail Mihailovič 192, 198,  
 210  
 Baker, Elizabeth 239  
 Baker, Howard 42  
 Baldwin, Nigel 58  
 Ballad to a Traditional Refrain 282  
 BAME 75, 238, 325  
 Barber, Frances 77  
 Barbican Centre 71, 109  
 Bargate, Verity 58  
 Barker, Howard 55, 58, 69  
 Barnes, Peter 42, 57  
 Barrie, James Matthew 72  
 Barthes, Roland 97, 102  
 intertekst 191, 192  
 Smrt autora 102  
 S/Z 103  
 Užitak u tekstu 103  
 Barton, John 57  
 Battle of the Boyne 176  
 Baudrillard, Jean 97, 232  
 Simulacres et Simulation 104  
 BBC Channel Four 77  
 BBC Radio 4 175  
 Beatles 47  
 Beauvoir, Simone de 247, 294  
 Second Sex 294  
 Beckett, Samuel 14, 42, 91, 199, 297  
 i metadrama 196  
 teatar apsurdna 41, 46, 206  
 Waiting for Godot 13, 206  
 Beck, Julian 50  
 Behn, Aphra 239  
 Belgrade Theatre 45  
 TIE 54  
 Belt and Braces 53  
 Benmussa, Simone 305  
 Bennet, Nurie 285  
 Bennet, Percy A. 110  
 Bennett, Alan 303  
 Bent 60  
 Bergman, Ingmar 67  
 Berman, Ed 47, 52, 60  
 Professor Dogg, R. L. 52  
 Bertens, Hans 89, 247  
 Beryl and the Perils 60  
 Bicat, Tony 49  
 Billington, Michael 77  
 binarizam 97, 99, 123, 175, 184  
 dekonstrukcija 99, 182, 248, 275,  
 280  
 elitno/popularno 104  
 epistemološko/ontološko 94  
 rasa 333  
 rod 189, 220, 263, 306, 307, 308,  
 309, 310, 311, 312, 314, 333  
 subverzija 279  
 biografija 117, 118, 149, 157, 160, 174,  
 200, 215, 216, 218, 219, 231  
 biografizam 102, 114, 116, 159, 202,  
 218  
 Bird Bishop, Isabella 140, 141, 146,  
 149, 213  
 Black Horizons Theatre 69  
 Black Theatre 75  
 Black Theatre Co-operative 82  
 Blair, Tony 24, 31, 34, 36, 37, 38, 39  
 Anti-social Behaviour Order 34



- Cool Britannia 85  
 novi laburisti 36  
 respect action plan 34  
 Respect Agenda 34  
 Blake, William  
     The Little Black Boy 262  
 Bleak House 56  
 Blethyn, Brenda 77  
 Blitz 65  
 Bloat, William 281  
 Blood and Ice 93, 94, 96, 151, 152,  
     155, 161, 175, 196, 215, 221,  
     222, 228, 229, 231, 256, 296  
 Bloody Sunday 29  
 Blue Elephant Theatre 285  
 Blythe, Alecky 82  
 Boal, Augusto 68, 82  
     Games for Actors and Non-actors  
         69  
     teatar potlačenih 82  
     Theatre of the Oppressed 68  
 Boccaccio 141  
     Decameron 141  
 Bogdanov, Michael 73, 74  
 Bogside Massacre 29  
 Bold Girls 12, 284, 285  
 Boleyn, Anne 219, 316  
 Bolton Grand 211  
 Bond, Edward 11, 41, 48, 58, 84  
     politički teatar 72  
 Borges, Jorge Luis 90  
 Bourbon, Stephen of 141, 213  
 Božanska prava kraljeva / Divine  
     Rights of Kings 165  
 Bradford College of Art 47  
 Bradwell, Mike 50  
 Branagh, Kenneth 73  
 Bread and Puppet Theatre 51  
 Brecht, Bertold 41, 44. See epski  
     teatar  
     distanciranje 146, 221  
     epski teatar 13, 46, 129, 302  
     gestus 272  
     historizacija 259, 280, 303, 326  
     tehnike očuđenja 302, 305  
 Brenton, Howard 41, 49, 50, 55, 56, 84  
 Brešan, Ivo 91  
 Brighton  
     bombaški napad IRA-e 30  
 Brighton, Pam 58  
 britanski teatar i drama  
     agit-prop 47, 52, 84  
     androcentrizam 297  
     Boyden Report 80  
     communal theatre 54  
     constituency theatres 69  
     Cork izvještaj 70  
     devedesete 79, 82  
     devised theatre / procesni teatar 55,  
         75, 83, 85  
     Enquiry into the Professional The-  
         atre in England 63. See Cork  
         izvještaj  
     era Thatcherizma 70, 71  
     etnički teatar 75  
     feminizam 58, 59, 60, 69, 83, 84,  
         140, 256  
     fizički teatar 83  
     funbus 52  
     Glory of the Garden 70  
     gradski teatri 45, 46  
     happening 59  
     improvizacijska umjetnost 75, 84  
     improvizacijski teatar 50  
     inkluzivnost 80, 82, 84  
     interkulturalni teatar 75, 76, 80, 82,  
         83, 84, 325  
     irski pisci 42  
     konceptualni teatar 66, 67  
     LGBTQ+ 59, 60, 69, 76, 83, 84  
     megamjuzikl 65, 83  
     metadrama 42, 84  
     metateatar 83  
     Ministarstvo umjetnosti i kulture 81  
     music hall 35, 84  
     muzička drama 66  
     muzički teatar/drama osamdesetih  
         64  
     nova britanska drama 43  
     okolišni teatar/ambijentalno pozorište 52  
     okončanje cenzure 48  
     opiranje androcentrizmu 307

- osamdesete 62, 64, 66, 67, 68, 69, 74
  - osamdesete feminizam 77
  - Policy for Drama of the English Arts
    - Funding System 80
  - politički teatar 41, 46, 51, 68, 84
  - politike identiteta 83
  - postmodern(ističk)a drama 86
  - postmodern(ističk)i teatar 74
  - postratno doba 41
  - reminiscence theatre 54
  - sedamdesete 46, 48, 50, 51, 52, 54, 55
  - seksualno eksplicitni materijal 48
  - slučajni (prigodni) komadi / occasional pieces 53
  - stand-up komedija 68, 77
  - šezdesete 41, 43, 45
  - teatar u edukaciji / TIE 59
  - teatri-u-obrazovanju / theatre in education 54
  - umjetnički centri 45, 54
  - West End 72
  - ženski akt 48
  - britansko društvo
    - Cool Britannia 85
    - dekriminalizacija homoseksualnosti 61
    - devedesete 36
    - devolucija 24, 36, 79
    - English votes for English laws 36
    - identitarne politike 35
    - Klauza 28 (Section 28) 76
    - kraljevska porodica 24, 39
    - Lawrence, Stephen 38
    - migracije 32, 35
    - muzika 35
    - osamdesete 32
    - permisivno društvo 24, 48
    - Povelja o socijalnom poglavlju EU 37
    - sedamdesete 25
    - svjetski sukobi 39
    - valovi migracija 35
  - Brith Gof 81, 85
  - Brixton
    - Black Theatre 75
    - populacija 28
    - sukobi 27
  - Broadway 72, 114
  - Brome, Richard 72
  - Brook, Peter 49, 57, 66
  - Brown, Janet 244
  - Brueghel, Pieter sr 141, 147, 212, 222
  - Brueghel, Pieter sr. 141
  - Bryden, Bill 56
  - Buchenwald 137, 211
  - burleska 113, 197
  - Burski rat 209
  - Bush Theatre 50, 317, 324
  - Butler, Judith 105, 300, 301
    - performativnost roda 300, 302
  - Butterworth, Jezz 42
  - Bygraves, Max 138
- C
- Caird, John 72
  - Calderón de la Barca, Pedro 195, 196
  - Callaghan, James 25
  - Calvert, Raymond 281
  - Cameron, David 36
  - Candida 15
  - Cannan, Denis 49
  - Canterbury Tales 141
  - Cardboard Citizens 82
  - Care and Control 60
  - carry on comedy 35
  - Cartoon Archetypical Slogan Theatre 47
  - Case, Sue-Ellen 238, 240, 246, 296
  - CAST 47, 61, 347
  - Cats 65
  - ceremonijal-majstor/ica 161, 166, 209, 269
  - ceremonija-u-drami 196, 201, 203, 207, 209, 212, 215, 220, 224
  - Cervantes y Saavedra, Miguel de 195, 196
  - Chaikin, Joseph 51
  - Chaos: Making a New Science 202
  - Chaplin, Charlie 138, 210
  - Chapter Arts Centre 74
  - Charter for Arts in Scotland 80

- Chaucer, Geoffrey 141, 212  
 Cheek by Jowl 74, 75  
 Chiaroscuro 317, 324, 325, 333  
 Chichester Festival Theatre 44, 45  
 Childress, Alice 239  
 Christabel 217  
 Chronica universalis Mettensis 141  
 Chronicon pontificum et imperatorum 141, 213  
 Churchill, Caryl 11, 14, 17, 42, 58, 60, 84, 87, 95, 139, 140, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 158, 175, 196, 211, 215, 229, 233, 237, 239, 258, 262, 265, 266, 267, 269, 296, 305, 306, 307, 310, 312, 313  
 ciklična struktura 14  
     parodija 206  
 cirkus 57, 68, 136, 138, 161, 174, 209  
 citatnost 87, 93, 95, 194, 199, 215, 222, 230  
     intersemiotički citat 194  
     intrasemiotički citat 194  
     podjela 193  
     podjele 194  
     transsemiotički citat 194  
     zadovoljstvo 193  
 City Lights Theatre 285  
 Cixous, Hélène 299, 300  
     glas majke 299, 333  
 Clairmont, Claire 153, 157, 158, 159, 215, 218  
 Clark, Brian 49  
 Cloud Nine 17, 58, 84, 257, 264, 270, 280, 299, 305, 307, 322  
 Coffey, Denise 58  
 Coleridge, Samuel Taylor 154, 160, 202, 215, 216, 217  
 Collins, James 284  
 Colne Hippodrome 211  
 Comedians 71, 93, 123, 129, 137, 138, 209. See Griffiths, Trevor  
 Comedy Store 76  
 Comic Strip 77  
 Communicado Theatre Company 151, 161  
 Complicité 75. See Théâtre de Complicité  
 Congreve, William 44  
 Cooney, Ray 73  
 Corporate Plan SAC-a 80  
 Cottesloe 56  
 Coward, Noel 43, 44, 207  
 Craig, Maurice James 282  
 Credible Witness 12  
 cross-bordering 93  
 cross-casting 146, 260, 261, 264, 268, 307, 309  
 cross-tekst 192. See cross-text  
 cross-text 112  
 Cunning Stunts 60, 238  
 Cyngor Celfyddydau Cymru 81. See Arts Council: Wales  
 Čehov, Anton Pavlovič 91  
 čikaška kritika 107  
 čitljivi tekst 103  
 Čelava pjevačica 16, 112
- D
- Daily Telegraph 62  
 Dalier Sylw 81  
 Daniels, Ron 57  
 Daniels, Sarah 78  
 Dan Oranskog reda 223  
 D'Arcy, Margaretta 47  
 Darkness 120  
 Davies, Howard 57  
 decentriranje 95, 97, 100, 102, 113, 115, 116, 117, 128, 157, 161, 176, 190, 220, 232, 242, 246, 247, 252, 255, 271, 275  
 defamilijarizacija 19  
 dehijerarhizacija 95, 104, 106, 107, 113, 128, 230  
 dehumanizacija 304, 308, 325, 327, 333  
 deindustrijalizacija 24, 27  
 dekonstrukcija 17, 19, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 117, 122, 271, 275, 297, 298, 299, 303, 305, 325, 326  
 dekonstrukcije. See Derrida, Jacques  
 de la Tour, Frances 77

- delinearizacija 272, 278, 285, 307,  
310, 319, 325
- Demokratska stranka Ulstera 30
- denaturalizacija 259, 275, 278, 280,  
310, 313, 326
- deprivilegiranje 250
- De Rerum Natura 145, 213
- Derrida, Jacques 97, 250  
dekonstrukcija 246  
differance 99  
O gramatologiji 97
- De septem donis Spiritu Sancti 141,  
213
- Desire Under the Elms 13
- devised theatre / procesni teatar 245
- Devlin, Anne 11, 78, 239
- Dexter, John 44
- Dhondy, Farrukh 76
- Diamond, Elin 302
- didaskalia. See autorski govor
- Direktna vladavina 29. See Rat u  
Sjevernoj Irskoj
- Dirty Linen 52
- disciplinirajuća moć 261, 310, 318,  
320
- disocijativna fuga 287, 289, 291, 294
- disrupcija esencijalizma 309
- distanciranja publike 280
- distanciranje publike 261
- dobro skrojen komad / well-made play  
15, 112
- Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth 52
- Dogg Troupe 52
- Dolan, Jill 238, 243, 305, 322
- Donmar Warehouse 75
- Donnellan, Ann 218. See Montagu,  
Elizabeth
- Dracula 151, 217
- drama sjećanja / memory play 191,  
201
- drama-u-drami 169, 195, 196, 201,  
203, 208, 209, 212, 213, 215,  
221, 224, 272, 275  
unutarnja / umetnuta 196  
vanjski okvir 196
- dramska književnost 15
- dramska lica 13
- funkcije 16
- hijerarhija 16
- dramska radnja 12
- dramski dijalog 17
- elementi 18
- oblik 18
- primarna funkcija 18
- dramski prosede 13
- dramski rod 14
- multimedijalnost 19
- dramski sukob 13
- dramski teatar 44
- dramski zaplet 13
- struktura 13
- dramski znak 220
- dramski žanr 12, 19
- Drugi svjetski rat 26, 178, 224, 229,  
321
- Drugo 93, 114, 123, 171, 175, 181,  
182, 184, 188, 210, 231, 242,  
246, 248, 250, 251, 256, 257,  
259, 266, 269, 272, 275, 285,  
295, 299, 306, 328
- društvo slike 104, 106, 232
- država blagostanja 24. See britansko  
društvo
- Državna lutrija UK 79
- Dublin Theatre Festival 176
- Duffy, Maureen 78
- Dulle Griet 141. See Dull Gret
- Dull Gret 141, 146, 147, 149, 212
- Dumezweni, Noma 21
- Dunbar, Andrea 78
- Dunderdale, Sue 77
- duplo kodirano 215
- duplo kodiranje 101, 102, 161, 165,  
170, 212, 226, 278, 307
- dvorska maska / masque 15, 221
- E
- Earl od Leicestera, Robert Dudley  
164, 220
- Eclipse Theatrea 83
- écriture féminine' 246, 299
- Edgar, David 41, 53, 58, 60, 77, 84

- Edinburški „fringe” festival 44, 46,  
49, 68, 74, 78
- Edip. See Kralj Edip
- Edmondson, Adrian 77
- Edmundson, Helen 78
- Eight Lancashire Lads. See Lancashire  
Lads
- eks-centrično 250
- ekscentrično 226, 249, 250
- eks-centričnog. See ekscentrično,  
izvancentrično
- ekspresionistička drama 13, 15, 307
- ekstradijaloška didaskalija. See autor-  
ski govor
- Eliot, Thomas Stearns 42
- elizabetanska drama 45, 239
- Elizabeth Tudor, Queen of England  
and Ireland 161, 172, 219, 232,  
313
- Ellison, Ralph 223
- England's Ireland 49
- Engel, Susan 57
- Entertainments National Service As-  
sociation (ENSA) 211
- entropija 114, 116, 125, 127, 128
- Epipsychidion 216
- epitalamij 168
- epizodična struktura 13
- epska drama 15
- epski teatar 13, 15, 41, 49, 77, 129,  
150, 162, 174, 190, 221, 224,  
245, 258, 269, 272, 278, 280,  
302, 307
- esencijalizam 307, 308, 309, 310, 313,  
314, 315, 317, 320
- etablirani teatar 47, 55, 58, 62, 66, 67,  
69, 70, 76, 78, 139, 239, 285,  
302
- Et in Arcadia Ego / The Shepherds of  
Arcadia 202
- etničke studije 247, 249
- etnocentrizam 96, 247
- etno-klero-fašizam 274
- etno-nacionalne podjele 184, 224,  
230, 275, 282
- etno-nacionalni šovinizam 279
- etno-religijske podjele 176
- etno-religijski stereotipi 173
- etno-religijski šovinizam 174, 215,  
221
- europocentrizam 261, 262, 266, 267,  
269
- Evershed-Martin, Leslie 45
- Evropska ekonomska zajednica / EEC  
25
- Eyre, Richard 71, 129
- F
- fabulacija 92, 101
- Fairbanks, Tasha 78
- Fairfield Halls 45
- Fair Old Times 54
- Falklandski otoci  
rat 27
- falocentrizam 96, 97, 103, 123, 213,  
218, 245, 252, 256, 257, 261,  
262, 263, 266, 293, 296, 299,  
306, 309, 310, 312, 313, 314,  
324, 325
- Fanshen 55
- Fantasmogoriane 217
- fantazmagorija 157
- fantazmagorija 145, 212, 271
- fantazmagoriji 231
- Farquhar, George 44
- farsa 42, 44, 73, 107, 108, 109, 111,  
112, 113, 116, 117, 123, 128,  
150, 204, 207, 209, 307
- Fascinating Aïda 303, 304
- Fèisean nan Gàidheal 80
- Feminine Mystique 294
- feminini subjekt 307
- Feminism and Cultural Studies\  
pasts, presents, futures 236
- feminizam 35, 149, 213, 235, 236
- aktivizam 60
- analize 35
- ansambli 238
- drama 161, 190, 212, 229, 232, 237,  
243, 244, 245, 256, 267, 298,  
302, 305
- drugi val 35, 236, 294

- i drama 303, 304
- i lezbijstvo 305
- i postmodernizam 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255
- i rodne studije 300, 301, 302
- i teatarske studije 238, 240, 241
- i teatarske studije - pravci 241, 242
- kritika 146, 149, 155, 212, 214, 215, 232
- kritika esencijalizma 296, 297, 298
- pokret 48
- pokreti 35, 48, 59, 235, 294
- preispitivanje falocentrizma 97
- preispitivanje meganarativa 157
- propitivanje falocentrizma 218
- proto- 218
- strategije revizije 299
- studije 245, 247
- teoretičarke 192, 294, 299
- Fenton, Rose 74
- Fermatov posljednji teorem 121, 202
- Festival svjetlosti protiv pornografije 53, 59
- fetišizacija žene 242, 294, 298
- Feydeau, Georges-Léon-Jules-Marie 44
- Fielding, Henry 162
- Finborough Arms 75
- First Folio 44
- fizička komika 124, 136, 138, 207
- Flanery, Peter 58
- Fleetwood, Susan 57
- Floorshow 303
- fluktuacija znaka 96, 97
- fluktuaciju dramskog znaka 220
- Foco Novo 50, 62, 71, 79
- Fo, Dario 74
- Foot, Michael 48
- Foreman, Richard 88
- formalno eksperimentiranje 17, 43, 70, 74, 83, 94, 95, 96, 103, 109, 139, 146, 148, 175, 231
- Formby, George 210
- Fornes, Maria Irene 14
- Fortier, Mark 238, 298
- Fortune and Man's Eyes 52
- forward-pointing 152
- fotoalbum 275, 326, 327, 330
- Foucault, Michel 97, 247, 254
- Fox, John 47
- Fragile Land 12
- fragmentacija 92, 94, 95, 96, 100, 103, 111, 112, 115, 118, 119, 123, 140, 142, 143, 151, 152, 155, 157, 158, 171, 176, 188, 189, 215, 230, 231, 246, 255, 256, 280, 285, 290, 319, 325
- Fragmentacija 278
- frame-breaking 228
- Francuska Polinezija  
nuklearna testiranja 214
- Frankenstein or The Modern Prometheus 152, 155, 159, 160, 217, 218, 229
- Frayn, Michael 42, 73
- Freud, Sigmund 295, 297, 298, 300
- Friedan, Betty 294
- Friel, Brian 10, 11
- Fry, Christopher 42
- Fuchs, Francis 49
- Fugue 285, 287
- G**
- Gambon, Michael 72, 128
- Gaskill, William 44, 55
- Gavran, Miro 91
- Gay Liberation Front 59
- Gay News 60
- Gay Sweatshop 60, 69, 84
- Gems, Pam 58, 84, 237, 239
- Genet, Jean 41, 260, 294
- Genette, Gerard 193, 195
- gestus 303. See Bertold, Brecht
- Gill, Peter 56
- Glaspell, Susan 15, 16, 239
- Gleick, James 202
- glumci 17, 19, 57, 73, 84, 128
- Godwin, William 154, 159, 215, 217
- Gogo i Didi. See Waiting for Godot
- Goodbody, Buzz 57, 67, 237
- Gotlieb, Vera 77
- gotški roman 159, 160, 161, 215, 217,

- 229  
 građanski komad 15  
 Graeae Theatre 79, 82  
 Grand Magic Circus 50  
 granično mjesto 319  
 Green Grow the Rushes, O 152, 216  
 Griffiths, Trevor 11, 42, 49, 53, 54, 57,  
     84, 86, 87, 95, 123, 129, 131,  
     134, 135, 136, 137, 138, 139,  
     146, 209, 210, 211  
     strategic penetration 86  
 Grock 137, 138, 210  
 Grotowski, Jerzy 50, 56  
 gubitak realnog 92, 100, 101, 104,  
     105, 113, 115, 232  
 Gupta, Tanika 10, 11, 83  
 Guys and Dolls 71  
 Gwent Theatre 81
- H**
- Hair 48  
 Half Moon Theatre 50  
 Halliwell, David 47  
 Hall, Peter 43, 55, 56, 62, 70, 71, 72  
 Hall Truck 50  
 Hamilton, Cicely 239  
 Hamlet 13, 19, 20, 67, 169. See Ham-  
     let  
 Hampstead Theatre Club 55  
 Hampton, Christopher 55  
 Handbag 198  
 Hands, Terry 57, 72  
 Hardy, Oliver 210  
 Hare, David 41, 49, 50, 55, 56, 84, 86,  
     91  
 Harold Muggins is a Martyr 47, 48  
 Hasu Houston, Velina 14  
 Haupttext 17  
 Heath, Edward 25  
 Hedley, Philip 71  
 hegemonizam 103, 107, 238, 253, 256,  
     275, 286, 328, 333  
 Henley, Beth 69  
 Henry IV 71  
 Henry V 73  
 Henry VIII 166, 219, 316
- hermeneutika 107  
 heteronormativnost 309, 311, 318,  
     322, 324, 325  
 Heywood, Thomas 72  
 hibridizacija 87, 92, 94, 95, 101, 102,  
     103, 113, 115, 117, 118, 128,  
     138, 139, 140, 148, 151, 157,  
     160, 161, 172, 174, 176, 190  
     manifestacije 92, 106  
     prikazivanja ženskog tijela 303  
     realno/fikcionalno 104, 106  
     visoka (elitno) / niska (popularno)  
         književnost 106  
     žanrovska 106, 107  
 Hiley, Jim 52  
 hiperrealno 287  
 hiperrealnost 104, 105, 222, 232, 313  
 hipertekst 193, 195  
 hipertekstualnost 192, 193  
 hipotekst 193  
 historija umjetnosti 200  
 historijska drama 174  
 historijski likovi 112, 148, 172, 174,  
     213, 214, 219, 220, 227, 228  
 historijski metanarativ 227  
 historijski roman 107  
 historiografija 108, 203, 220, 232, 256  
 historiografska metadrama 229  
 historiografska metafikcija 92, 102,  
     225, 227  
 historiografski metanarativ 17, 95,  
     111, 113, 161, 174, 219, 220  
 historiografski metateatar 231  
 Hitler, Adolf 210, 214  
 Hladni rat 23, 31, 185, 214, 224, 229  
 Hoffman, Dustin 72  
 Holt, Thelma 74  
 homofobija 265, 266, 332, 333  
 homoseksualnost 61, 76, 247, 263,  
     264, 265, 307, 309, 310, 322,  
     331  
 Hormone Imbalance 60, 238  
 Hornby, Richard 196, 197, 201  
 horor 142, 150  
 Howell, Jane 58  
 Hughes, Ted



orghast 66  
 Hull, Gloria 250  
 humanizam  
     osporavanje 98, 100, 159, 160, 229,  
         232, 236, 250, 252  
 Humphries, Barry 73  
 Hunt, Albert 49, 53  
 Hunter, Kathryn 77  
 Hutcheon, Linda 88, 92, 101, 102,  
     121, 198, 225, 226, 227, 230,  
     249, 250  
 Hutchings, Geoffrey 57  
 Hwang, David Henry 14  
 Hynes, Garry 77

## I

Ibsen, Henrik 13, 14, 44  
 identitarne politike 146, 252, 259,  
     260, 261, 271, 286, 331  
 identitet 35, 38, 47, 83, 93, 95, 96, 132,  
     141, 146, 148, 158, 159, 161,  
     167, 171, 172, 174, 183, 185,  
     188, 189, 191, 199, 201, 204,  
     220, 229, 230, 319  
 de/konstrukcija 246, 252, 255, 256,  
     258, 260, 263, 286, 328  
 fluidnost 327  
 kolektivni 223  
 kolektivni identitet 327  
 kompleksnost 326  
 kompleksnost 333  
 kriza 273  
 lični 223  
 multiplikacija 261  
 podijeljenost 330  
 rasa 326, 331, 332  
 rod 270, 294, 302, 309, 310, 326  
 spol 326  
 spolnost 268, 294, 296, 309, 310,  
     321, 330  
 ideologija  
     opiranje 100, 165, 225, 226, 251, 325  
 igrokaz 169  
 Ikoli, Tunde 76  
 imenovanje  
     proces 328

signifikacija i implikacija 328  
 imperijalizam 261  
     kritika 251, 259, 260, 269  
     osporavanje 263, 267  
 Importance of Being Earnest 111, 199  
 improvizacija 16, 50, 94, 135, 138,  
     272, 275, 278  
 improvizacijski teatar 89  
 Imširević, Almir 91  
 Ingarden, Roman 17  
 interkulturalizam 89, 93, 95, 230, 259,  
     330  
 interkulturalnost 93. See interkultur-  
     alizam  
 intermedijalnost 26, 47, 51, 86, 93, 95,  
     211, 230, 325  
 International Centre for Theatre Re-  
     search 66  
 interseksionalnost 326  
 intertekst 161, 192, 195, 205, 283  
 intertekstualnost 26, 87, 90, 92, 93,  
     95, 191, 192, 193, 195, 196, 199,  
     215, 222, 225, 230  
     definicija 191  
     modeli veza 193, 195  
 intrarasní šovinizam 333  
 Invisible Man 223  
 In-Yer-Face teatar 10, 42, 82, 84, 198  
 Ionesco, Eugène 14, 16, 41, 91, 112,  
     206  
     teatar apsurdna 112  
 IOU 51. See IOU Creation Centre  
 Iphigenie Hotel 70  
 IRA  
     Maze hunger strikes 30  
     provisional IRA 29  
     teroristički napadi 29  
 Irigaray, Luce 299, 300  
 ironija 87, 92, 95, 96, 101, 105, 112,  
     126, 132, 135, 149, 153, 164,  
     170, 176, 179, 181, 184, 196,  
     198, 204, 210, 212, 213, 217,  
     218, 225, 226, 230, 249, 278,  
     282, 307, 322  
 ironijsko čitanje 229, 230, 260, 314,  
     315, 324, 333

Isherwooda, Christopher 42  
izvancentrično 250, 256, 269  
izvedbena umjetnost 16, 17, 19, 36,  
51, 78, 84, 85, 239

## J

Jacobs, Sally 49, 57, 237  
James, Emrys 57  
James II 176  
James, Jimmy 210  
Jameson, Frederic 198, 199, 225  
James, Peter 74  
James Plays 284  
Jellicoe, Ann 54  
Jesus Christ Superstar 64  
John Ford's Cuban Missile Crisis 53  
Joint Stock 55, 58, 71, 79, 257  
Jonson, Ben 16, 72  
Joyce, James 110, 200  
juktapozicija 16, 93, 110, 115, 117,  
141, 152, 153, 155, 162, 165,  
169, 179, 189, 218, 223, 231,  
256, 258, 267, 275, 278, 287,  
315, 320  
juktapozicioniraju 20  
Jumpers 202

## K

kabaret 77, 84, 303, 304  
Kad bi ovo bila predstava ... Balkanski  
đavo Sram 91  
Kali Theatre 83  
Kane, Sarah 11, 42, 82, 84, 198  
Kantor, Tadeusz 74  
Karahasan, Dževad 90, 91  
Katnić-Bakaršić, Marina 17, 90, 91,  
93, 194  
Kay, Jackie 11, 317, 324, 333  
Keating, Charlotte 78  
Keats, John 115, 202  
Keeffe, Barry 58  
Kennedy, Adrianne 239  
Kenny, Sean 65  
Keynes, John Maynard 24  
Kingsley, Ben 57

Kipling, Rudyard 265  
kitchen-sink realizam 42  
klasicizam 15, 107, 114, 117, 202  
klasizam 211, 213, 219, 232, 258, 268  
klerofašizam 229, 275, 282  
kleronacionalni stereotipi 181, 184  
kleronacionalni subjekt 188, 275  
kleronacionalni šovinizam 175  
Knightley, Keira 317  
Knight, Richard Payn 115, 202  
Knox, John 162, 165, 166, 167, 169,  
171, 172, 174, 219, 220, 221  
književno i neknjiževno referiranje  
196  
Kohler, Estelle 57  
komedija 107  
komedija ideja 42, 128, 150  
komedija načina 112, 115, 116, 128,  
201  
komodifikacija 298  
komodifikacija kulture 225  
komodifikacija ženskog tijela 298  
konstrukt 96, 117, 123, 208, 226, 231,  
247, 255, 301, 313  
konstruktivizam 98, 100, 114, 117,  
118, 121, 122, 202, 203, 221,  
226, 227, 247, 301, 313  
kontrapunkt 115, 147, 288, 291  
Konzervativna stranka 25, 26, 30, 31,  
36, 39, 61  
koreopoema / choreopoem 325  
Kralj Edip 13, 14  
Kralj Lear 206  
Kralju ipak ne sviđa se gluma 91  
Kristeva, Julia 191, 192, 299, 300  
Krleža, Miroslav 91  
Krupskaya, Nadezhda 200  
ksenofobija 39, 168, 210, 282, 330  
Ksenonov paradoks 202  
Kulenović, Tvrtko 95, 248  
kulturni elitizam 102, 251  
kulturološke matrice 174, 184  
kulturološke norme 296, 297, 302,  
331  
kulturološke prakse 84, 87, 96  
kulturološke studije 246, 247, 301

- kulturološke teorije 83, 301  
 kulturološki mitovi 161, 219, 246  
 kulturološko kodiranje 297, 298, 301  
 Kureishi, Hanif 76  
 Kustow, Michael 49
- L**
- Lab-Lib vlada 25  
 Laburistička stranka 24, 25, 46, 137  
     novi laburisti 39  
     treći način 36, 38  
 Lacan, Jacques 97, 247, 250, 297, 299  
     imaginarni i simbolički poredak 300  
 ladžizam (laddism) 35  
 Lady Nijō 140, 149, 213  
 laissez-faire 214  
 La Mama 50  
 La Mama Experimental Theatre Com-  
     pany 50  
 Lamia 154  
 Lancashire Lads 138  
 Lapotaire, Jane 58  
 Lasdun, Denys 55  
 latinske izreke 210  
 Laurel, Stan 210  
 Lawrence, David Herbert 202, 294  
 Lay-By 49, 84  
 legitimiziranje 248  
 Lehmann, Hans-Thies 83  
 Leigh, Mike 50  
 Lenjin, Vladimir Iljič 110  
     Sabrana djela 200  
 Lepage, Robert 67  
 Le Portait de Dora 299  
 Les Misérables 65  
 Lešić, Zdenko 91, 92, 100, 106, 191,  
     248  
 Levi-Strauss, Claude 247  
 lezbijska kritika 305  
 lezbijstvo 309, 321  
     drama 60  
     nevidljivost lezbijki 296  
     prava 60  
     prikazivanje roda 322  
     spolni identitet 330  
     teatri 77  
     žudnja 265, 306, 322  
 LGBTQ+ 59, 60, 69, 76, 83, 84, 237,  
     301, 305  
 Liberalna stranka 25, 39  
 liberalno-humanistička ideologija 100  
 LIFT / London International Festival  
     of Theatre 74  
 Light Shining in Buckinghamshire 84  
 Lipmann, Maureen 77  
 Littlewood, Joan 58, 139, 237  
 Lloyd, Phyllida 77  
 Lochhead, Liz 11, 87, 94, 95, 151, 152,  
     157, 158, 159, 160, 161, 163,  
     164, 165, 166, 168, 169, 170,  
     171, 172, 175, 196, 198, 215,  
     216, 217, 218, 220, 221, 222,  
     228, 229, 232, 233, 239, 256,  
     257, 296, 306, 313, 315  
 Lodge, David 90  
 logocentrizam 95, 96, 97, 103, 299  
 Londonderry  
     marš za građanska prava u Sjevernoj  
     Irskoj 25  
 London Fringe Directory 68  
 Londonska akademija muzičke i  
     dramske umjetnosti / LAMDA  
     49  
 Look Back in Anger 42  
 Look in thy glass and tell the face thou  
     viewest 204  
 Lorda Darnleyja 171  
 Lord Bothwell, James Hepburn 166,  
     172  
 Lord Byron, George Gordon 115, 117,  
     118, 119, 120, 122, 152, 153,  
     154, 155, 156, 157, 158, 159,  
     160, 202, 205, 215, 216, 217,  
     218  
 Lord Chamberlain 48, 306  
 Lord Darnley, Henry Stuart 164, 172  
 Lord Scarman 28  
 Love and Other Media 90  
 Love for Love 44  
 Loyalist Volunteer Force (LVF) 30  
 Loža Oranskog reda 181  
 Lucretius Carus, Titus 145, 213

ludizam 95, 110, 112, 193, 207, 230  
 Lumiere and Son 52  
 Lyceum Studio Theatre 161  
 Lyotard, Jean-Francois 95, 97, 100,  
 104, 248  
 Lyric Theatre 74, 129, 175, 176, 272  
 Lyttelton 56, 114  
 ljudska prava i slobode 29, 59, 123,  
 235, 237

## M

Macari, Lou 211  
 Macbeth 19, 67  
 Macdonald, Sharman 11, 20, 21, 84,  
 296, 317, 318, 324  
 Mackenzie, Julia 77  
 Macpherson, Julie 305  
 Macpherson Report 38  
 Made in Wales 81  
 Magritte, Rene 222  
 Mailler, Norman 294  
 Mailly, Jean de 141, 213  
 male gaze 255, 304, 307, 312  
 Mama Quilla 21  
 Mamet, David 56  
 Mandelbrotovi fraktali 202  
 Mandelbrotov skup 122  
 Man in the Moon 75  
 Marat-Sade 49  
 marginalizacija 10, 15, 28, 69, 88, 96,  
 188, 199, 226, 227, 235, 236,  
 240, 242, 250, 251, 255, 256,  
 257, 266, 267, 268, 286, 296,  
 306, 324, 331  
 marginaliziranih 82, 258  
 Marianne's Dream 154  
 marksistička kritika 49, 107  
 marksizam 47, 236, 251  
 Marlow, Christopher 72  
 Marowitz, Charles 49  
 Marston, John 44  
 Marš/Parada Orangemena. See Marš/  
 Parada Oranskog reda  
 Marš/ Parada Oranskog reda 224  
 Marš/Parada Oranskog reda 176, 178,  
 181, 183, 187, 220, 221, 223

marš za građanska prava u Sjevernoj  
 Irskoj 29  
 Mary and the Monster 151  
 Mary Queen of Scots Got Her Head  
 Chopped Off 12, 93, 94, 151,  
 161, 169, 171, 199, 219, 220,  
 222, 229, 231, 232, 256, 257,  
 313, 337, 364  
 Mary Stuart, Queen of Scots 161, 166,  
 172, 219, 232, 313, 314  
 Masque of Salome 169, 220, 221, 316  
 materijalni feminizam 149, 214, 215,  
 229  
 Matura, Mustapha 55, 76, 83  
 Maugham, Somerset 42  
 Mayall, Rik 77  
 May God in His mercy look down on  
 Belfast 282  
 Maynard, Joan Ann 324  
 McBurney, Simon 42  
 McGrath, John 53, 55, 84  
 McHale, Brian 94, 100, 101, 228  
 McKellen, Ian 56, 60  
 Mecler, Nancy 58  
 meganaracija 98, 103, 114, 134, 138,  
 144, 152, 160, 218, 246, 256,  
 259, 260, 275, 325, 399. See  
 metanarativ  
 meganarativ 104, 118, 136, 158, 164,  
 173, 182, 188, 190, 215, 224,  
 258, 260, 261, 263, 278, 283,  
 314, 325, 328. See meganaraci-  
 ja  
 melodrama 112  
 memoari 110, 152  
 Memoirs of Lenin 200  
 metadrama 19, 93, 113, 114, 132, 138,  
 140, 150, 158, 161, 166, 167,  
 169, 171, 172, 174, 176, 189,  
 191, 197, 307  
 autoreferencijalnost 197  
 strategije 196  
 metadrame 195  
 metafikcija 92, 102, 197, 228  
 metafikcionalnost 93, 95, 230  
 metafizika odsustva 100, 119

- metanarativ 98, 100, 225, 229, 231, 232, 236, 242
- metateatar 87, 93, 161, 209, 285. See metadrama
- metatekst 192, 195
- operacije 194
- metatekstualnost 193
- metodska (škola) glume 298, 302
- MeToo 78, 296
- Midgley, Harry 284
- Miles, Bernard 45
- Miller, Arthur 56
- Miller, Henry 294
- Millett, Kate 242, 294, 295, 300
- Milton, John 202
- Mind the Gap 80, 82
- mirakuli. See srednjeevropski teatar
- Miss Saigon 65
- misterije 45
- mišolovka 95, 169, 195, 221, 229. See drama-u-drami
- mit 77, 141, 149, 169, 171, 172, 173, 174, 183, 190, 213, 219, 220, 222, 229, 248, 256, 257, 284, 296
- Mitchell, Adrian 49
- Mitchell, Katie 77
- mitologizacija 74, 161, 171, 173, 174, 222, 314, 316
- mizoginija 220, 221, 238, 245, 282, 294, 295, 315
- mjesto dramske radnje 19
- Mnouchkine, Ariane 50
- modernizam 92, 100, 105, 114, 117, 202, 227
- roman 153
- Moi, Toril 295
- molitve
- parodija 210
- monetarizam 31, 214
- monodrama 73, 304
- Monstrous Regiment 60, 79, 238, 243, 303
- monstruozno 175, 181
- Montagu, Elizabeth 218
- Monty Python Flying Circus 74
- Moodley, Albert 210
- Moore, Stephen 128
- moralitet. See srednjeevropski teatar
- Moranjak-Bamburać, Nirman 191, 192, 194, 195, 197
- morfologijska poetika 107
- Morley, Christopher 57
- Motherwell, Robert 200
- motiv smrti 216, 217
- Mountain Language 12, 84
- Mourning Becomes Electra 15
- Moving Being 51
- Mrs Worthington's Daughters 60, 238
- multietničnost 274
- multikonfesionalnost 274
- multikulturalnost 274
- Mulvey, Laura 242
- male gaze 242
- Munro, Rona 11, 257, 285, 286, 287, 293, 306
- music hall 139, 206, 207, 209, 269, 270, 273
- muški pogled. See male gaze
- muzička drama 280, 325
- muzička fuga 288, 292
- My Mother Says I Never Should 59, 238
- N
- Nacionalni teatar Škotske 81
- nadrealizam 222
- Napier, John 52, 66
- narativ 16, 27, 37, 74, 84, 100, 103, 111, 117, 141, 144, 150, 158, 159, 160, 161, 164, 168, 169, 171, 172, 173, 176, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 189, 212, 213, 217, 218, 223, 226, 228, 231, 232, 233, 256, 267, 272, 275, 276, 278, 279, 284, 286, 322, 326, 327, 328
- narativizacija 161, 171, 174, 314
- narativno uokvirivanje 227, 228, 231, 269
- narativ o postanju 217, 267, 327
- narator/ica 161, 166, 180, 182, 183,

- 186, 188, 189, 213, 224, 269,  
272, 273, 278, 282
- antiiluzionistička drama 269
- National. See The National Theatre
- National Trust UK 32
- National Women's Liberation March  
59
- naturalistička drama 42, 85, 150
- naturalistički teatar 129
- naučna fantastika 56, 152, 160, 215,  
223
- Neal, Lucy 74
- Nebentext 17
- Neilson, Anthony 42
- neoliberalizam 24, 27, 31, 38, 70, 75,  
78, 146, 149, 214, 229, 232, 233,  
259
- nepouzđani pripovjedač 105, 112, 200
- nestanak realnog. See gubitak realnog
- neverbalna komedija 138
- New Activities Committee 61
- New Brighton Palace 211
- Newby, David 90
- Newton, Isaac 202
- Nitro Theatre 82
- Nobbs, Alfred 305
- Noble, Adrian 72, 109
- Nora ili Lutkina kuća 13, 14
- Norman, Marsha 69
- nova britanska drama 43
- Nova kritika 103
- novi laburisti 36
- nuklearna (uža) porodica 33. See  
britansko društvo
- Nunn, Trevor 56, 57, 60, 66, 71, 114
- O**
- objektifikacija 35, 59, 296, 297, 298,  
303, 306, 308, 327, 332
- objekt žudnje 268, 297, 299, 307
- O'Casey, Sean 42, 45
- Occupations 57
- Octagon Theatre 45
- TIE 59
- očuđavanje / očuđenje 90, 302, 303
- heteronormativnost 309, 324
- rod 303, 304, 305, 306, 309, 317
- Odets, Clifford 15
- odsustvo realnog. See gubitak realnog
- Oh! Calcutta! 48
- Oi for England 12
- Okolišni/ambijentalni teatar 52
- Oktobarska revolucija 229
- Oldham Empire 211
- Old Vic 43, 44, 129
- Olivier 56
- Olivier, Laurence sir 43, 44, 56
- O'Neill, Eugene 13, 15
- Open Theatre 51
- Operacije Swamp 81. See Operation  
Swamp 81
- Operation Swamp 81 28
- opoziciona čitanja 306
- opoziciono čitanje 242, 248, 294, 295,  
298, 307, 312, 315, 316
- Opsada grada Mafekinga 209
- Oranski red 178, 189, 223
- Orton, Joe 42, 297
- Osborne, John 139, 297
- otvorena struktura 14
- Ourselves Alone 12
- Owners 58
- P**
- Page, Louise 78, 202, 304
- Papesa Joan. See Pope Joan
- Paradise Foundry 50
- paratekstualnost 193
- Parfitt, David 73
- Parks, Susan-Lori 239
- Parlamaid na h-Alba 36
- parodija 77, 93, 95, 102, 105, 110, 111,  
112, 113, 116, 128, 132, 136,  
165, 193, 195, 196, 197, 198,  
199, 200, 202, 206, 210, 213,  
214, 222, 226, 227, 230, 249,  
303
- pastiš 86, 93, 95, 195, 198, 200, 206,  
210, 217, 225, 227, 229, 230
- Patient Griselda 141, 144, 146, 212
- patrijarhalni model
- kritika 16

- patrijarhat 58, 147, 180, 244, 251, 295, 311  
 autoritet 159  
 dekonstrukcija 242  
 dekonstrukcija matrica 151  
 kanon 237  
 kodiranje 298, 310, 316  
 kontroliranje ženskog tijela 324  
 kritika 214, 230, 231  
 kritika društva 59  
 matrice 151, 161, 215, 218, 223, 232, 233, 288  
 mit 77, 222  
 mizoginija 246, 291, 294, 296  
 muški pogled / male gaze 307  
 narativ 212  
 opiranje 325  
 osporavanje 245, 330  
 pobuna protiv sistema 144  
 podjarmljivanje 223  
 podriivanje 242, 320  
 politički sistemi 164  
 poredak 147, 213, 256, 275, 307, 308, 309, 311, 314, 318  
 rodne uloge 184, 185, 190, 276, 294, 307, 309, 316  
 sistem moći 166  
 sistem vrijednosti 199, 227, 246, 273, 296, 297  
 stereotipizacija žene 298, 306, 312  
 teatar 299  
 Peaslee, Richard 49  
 Pegasus Theatre 80  
 Pendon 124. See Ayckbourn, Alan  
 Pennington, Michael 57, 73, 74  
 People Show 47  
 People's Music Hall 211  
 performativ 18, 137, 301, 326  
 roda 301, 302, 313  
 Performative Acts and Gender Constitution:  
     An Essay in Phenomenology and Feminist Theory 301  
 permisivno društvo. See britansko društvo  
 permisivno društvo 306  
 Peter Hall Company 72  
 Peter Pan 72  
 Petrarca, Francesco 141  
 Phaedra's Love 12, 198  
 Phillips, Caryl 11, 76  
 Phoenix Theatre 72  
 Piaf 58  
 Pinnock, Winsome 11, 78  
 Pinter, Harold 11, 14, 42  
 Pip Simmons Theatre Group 51  
 Pirandello, Luigi 17  
 Pirate Jenny 60  
 pisljivi tekst 103  
 Pitlochry Festival Theatre 45  
 Plaid Cymru 25  
 Platon 97, 106  
 Playhouse Theatre 73  
 pluralizam 98, 198, 248, 261  
     osporavanje vidova šovinizma 326  
     politički 256  
     postmodernizam 96, 231  
     rodna perspektiva 310  
     ženska i rasna perspektiva 333  
     ženska perspektiva 328  
 pluralizam čitanja 103, 174  
 pluralizam čitanja drame 89  
 pluralizam značenja 98  
 PMLA 88  
 poetska drama 42, 325  
 pogrebni obredi 183  
 Poliakov, Stephen 49, 58  
 poliamoria 311  
 Polidori, John William 217  
 Political Justice 154  
 politička drama i teatar 10, 68, 77, 138  
 politički teatar  
     postmodernizam 254  
 politika intervencionizma 24, 26  
 politike identiteta 17, 261. See identitarne politike  
 pomno čitanje 103  
 Pope Joan 141, 147, 213  
 Pop Up Theatre 80  
 Portable Theatre 49  
 Porter, Beth 58  
 postdramski teatar 83. See Lehmann,



- Hans-Thies  
 postkolonijalna kritika 97, 248, 249  
 postkolonijalne studije 237, 246, 250, 251  
 postmodern(istič)ka drama 9, 16, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 230, 253, 254, 255, 347  
 postmodernistička kritika i praksa 107  
 postmodernistička kritika i teorija 96  
 postmodernistički hibrid 108  
 postmodern(istič)ki teatar 96, 258  
 postmodernizam 35, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 100, 101, 102, 105, 106, 109, 117, 129, 195, 197, 198, 225, 226, 227, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 272  
 imanentnost 254  
 kritika implikacija 254  
 poststrukturalizam 97, 103, 237, 242  
 postvarenje 303. See objektivifikacija  
 Poussin, Nicolas 116, 202  
 Powell, Sandy 210  
 pozitivizam 218  
 prava i slobode 34  
 predsimbolični poredak. See Lacan, Jacques  
 priča strave i užasa 217  
 Priestley, John Boynton 42, 139  
 prikazivanja vremena 19  
 prikazivanje mjesta radnje 19  
 primarni dramski tekst. See Haupttext  
 Prince Charles Theatre 45  
 Professor Dogg, R. L. See Berman, Ed  
 Progresivna unionistička stranka 30  
 projekat prosvjetiteljstva 100, 247, 253  
 projekt humanizma 100, 236  
 Prospect Productions 56  
 prototekst 192, 194  
 Prvi svjetski rat 110, 112, 113, 180, 229  
 psihoanaliza 237, 247, 295, 297, 298, 300  
 psihoosemiotika 246  
 pučka drama 15, 113  
 pučki teatar 54, 138, 239  
 Pyjama Tops 48
- ## Q
- Queen Mab 216  
 Quipu 47
- ## R
- Race Relations Amendment Act 38  
 racionalizam 100, 229  
 Radcliffe, Ann 202  
 radikalni feminizam 294  
 Raeburn, Henry 222  
 Rame, Franca 304  
 Randle, Frank 210  
 rasijalizacija 309, 324, 332  
 rasizam 38, 269, 331, 332  
     opiranje 272, 324, 326  
 Ravenhill, Mark 11, 42, 82, 84, 198  
 Reagan, Ronald 214  
 realistička drama 41  
 realistički teatar 129, 131  
     i feminizam 243  
 realistična drama 15, 138, 302  
 realizam 92, 100, 101, 102, 103, 105, 162, 229  
 Reckord, Barrie 76  
 Recorded Delivery 82  
 redateljski teatar 56  
 Red Ladder 52, 53, 68  
 Red Room Theatre 21, 82  
 Reeves, Geoffrey 49  
 referiranje na književne i neknjiževne tekstove. See književno i neknjiževno referiranje  
 reforma obrazovanja 27  
 Regional Arts Association 61  
 Regional Arts Lottery Programme 79  
 Reid, Christina 11, 20, 87, 94, 95, 175, 176, 189, 190, 222, 223, 229, 231, 233, 244, 256, 257, 272, 278, 282, 283, 284, 306  
 relativizam 95, 96, 117, 198, 230  
 Renaissance Theatre Company 73, 74

- renesansa 100, 232
  - ideal monarha 314
- renesansna drama 15, 17
- Renton, Tim 79
- Rent, or Caught in the Act 53
- represija 176
  - rodna 252, 259, 260, 300, 329
  - rubnog 300
  - seksualna 260
  - vjerska 180
- Repton, Humphrey Sir 115, 202
- revalorizacija
  - dramskih i teatarskih odnosa 87
  - historije 278
- Reverend Robert Walker (1755–1808)
  - Skating on Duddingston Loch 222
- revijalna struktura 14
- revizija historije 331
- Riccio, David 162, 168, 169, 171, 172, 174, 219, 221
- Rice, Elmer 14
- Richard III 26
- Richardson, Miranda 77
- ritual kao struktura 14
- Riverside Studios 74
- Robins, Elizabeth 239
- rod 34
  - analize 35
  - biarizam 275
  - binarizam 242, 263, 280
  - diskriminacija 148
  - Drugo 114, 160, 171, 231, 242, 246, 256, 257, 266, 269, 272, 285, 295, 299, 306
  - društvene matrice 176, 186
  - esencijalizam 233, 309, 310, 311, 313, 316, 323, 324, 330, 331, 332. See esencijalizam
  - identitet 83, 261
  - jednakopravnost 150
  - kodiranje 301, 302, 308
  - konstrukcija 159, 258
  - marginalizacija 96
  - nasilje 236, 304
  - očuđenje 303, 306
  - opresija 149, 151, 158, 182, 213, 215, 231, 237, 257, 267
  - performativ. See performativnosti
  - roda
  - politike 146
  - pripadnost 164
  - stereotip 222
  - stereotipi 84, 173, 180, 184, 186, 245, 294, 316
  - subjekt 144, 164, 175, 191, 268
  - šovinizam 269, 326
  - uloge 159, 190, 268, 274, 275, 308, 314, 315, 318
- rod i spol 294, 299, 312
- rodna neravnopravnost 83
- rodne studije 151, 235, 237, 246, 300
  - i feminizam 305
- rodne uloge 35, 59, 155, 184, 185, 188, 237, 238, 263, 275, 281, 294, 306, 307, 314, 320, 321
- rodni odnosi 230
- Rolling Stones 47
- romantizam 74, 102, 107, 114, 117, 119, 120, 121, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 202, 205, 206, 216, 218, 229, 262
- Rosencrantz and Guildenstern Are Dead 44, 169, 206
- Rosencrantz i Guildenstern. See Rosencrantz and Guildenstern Are Dead
- Routledge, Patricia 77
- Royal Ballet and Opera 71
- Royal Court 43, 44, 55, 58, 64, 71, 140
- Royal Court Theatre Downstairs. See Royal Court
- Royal Geographical Society 140
- Royal Lyceum Theatre Company 151
- Royal Shakespeare Company. See The Royal Shakespeare Company
- Royal Shakespeare Company (RSC) 62
- Royalty Theatre 45, 73
- Roy Heart Theatre 51
- Rudet, Jacqueline 76
- Rudkin, David 42, 58

- ruptura 279, 293, 310  
 ruski formalizam 102, 107  
 Russell, Willy 58
- S**
- Sadista Sisters 60  
 satira 15, 16, 58, 59, 126, 172, 197,  
 198, 204, 280, 312, 313, 324  
 Saussure, Ferdinand de 250  
 Savary, Jerome 50  
 savremena britanska drama 123, 222,  
 272  
     feminizam 212  
 savremena drama 239  
     feminizam 305  
 savremena feministička drama 190  
     i postmodernistička 161  
 savremena škotska drama 161  
 savremeni britanski teatar 85, 256  
 savremeni teatar 89, 231  
 savremeno  
     britansko društvo 175, 259  
     doba 17, 47, 67, 78, 96, 104, 155,  
     198, 220, 229, 230, 256, 274,  
     315  
     škotsko društvo 215, 219  
 savremeno doba  
     podjele u britanskom društvu 284  
 Sayle, Alexei 77  
 scenske konvencije 17  
 scenski elementi 19  
 scenski znak  
     dekonstrukcija 95, 230  
 Schmid, Herta 89, 94  
 Schmidt, Kerstin 88, 95, 100, 106,  
 230, 254, 255  
 Scholes, Robert 92  
 Schumann, Peter 51  
 Schweyk in the Second World War 71  
 Scott, Walter 202  
 Scribe, Eugène 15  
 sebstvo 255, 256  
 seksizam 35, 77, 136, 274, 297, 328  
     opiranje 279, 325  
 seksualni čin 265, 271, 308, 315  
 seksualnost 59, 264, 311, 313, 318,  
 324, 332  
 sektaštvo 29, 176, 221, 224, 274, 282,  
 283  
 sekundarni dramski tekst. See Ne-  
 bentext  
 selektivni realizam 112, 174, 221  
 semiotika 297, 300  
 Senedd Cymru 36  
 Seneka 14  
 Serious Money 58, 84  
 Sex Discrimination Act 34  
 Sexual Politics 294  
 Shaffer, Peter 42, 44, 56, 70  
 Shakespeare, William 13, 14, 16, 20,  
 26, 44, 56, 57, 63, 73, 74, 91,  
 111, 169, 195, 196, 199, 200,  
 201, 204, 206  
     kolaži 49  
     komički predah / comic relief 19  
 Shall I compare thee to a summer's  
 day 201  
 Shange, Ntozake 239, 325  
 Shared Experience 56  
 Shaw, Fiona 78  
 Shaw, George Bernard 15, 41, 42, 45,  
 128, 150  
 Shaw, Roy 61  
 Shelley, Harriet 155, 157, 218  
 Shelley, Mary 152, 153, 155, 156, 157,  
 159, 160, 161, 215, 217, 218,  
 219, 229  
 Shelley, Percy Bysshe 152, 153, 154,  
 155, 156, 157, 158, 159, 160,  
 205, 215, 216, 217, 218, 219  
 Shepard, Sam 88  
 Sher, Anthony 72  
 Sherman, Martin 60  
 Sherman Theatre Company 81  
 Shiraz-Persepolis festival umjetnosti  
 66  
 Shirley, James 72  
 Shopping and F...ing 12  
 simulacija 92, 95, 104, 105, 106, 117,  
 118  
 Sinden, Donald 57  
 Sinn Fein 30

- siromašno pozorište. See The Poor Theatre 174, 175, 182, 184, 220, 231, 233, 237, 293, 298, 303, 309
- sistem znakova  
     patrijarhat 297  
     patrijarhat i rod 303
- Sisterly Feelings 93, 96, 123, 128, 204, 206, 207, 209
- Sjeverna Irska  
     The Troubles/ Na Trioblóidí 29  
     u dramu 175, 177, 186
- Skin of Our Teeth 15
- slapstick komedija. See fizička komika
- socrealizam 85
- Sofokle 13, 14
- Sojourner Truth 327
- Solga, Kim 300, 302
- sonet 111, 201, 204
- So, we'll go no more a-roving 152, 205, 216
- Sowerby, Githa 239
- Spare Tyre 60
- Split Britches 69
- spol 11, 14, 35, 55, 158, 219, 230, 235, 257, 260, 266, 297, 299, 301, 306, 331, 333  
     prikazivanje 299, 307, 313
- spolni čin 312, 319, 320
- spolno kodiranje 302
- spolnost 183, 295, 312, 313, 315, 318, 322, 323  
     istraživanje 320
- Sporazum iz Belfasta / Sporazum na Veliki petak 30
- Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure 48
- srednjovjekovna hronika 213
- srednjovjekovni teatar 239
- Stafford-Clark, Max 55, 71, 140, 146, 257
- stand-up komedija 138, 209
- Stanzas for Music 153, 216
- Star in Ancoats 211
- Staunton, Imelda 77
- Steed, Maggie 77
- Stepping Out 82
- stereotip 59, 121, 134, 135, 136, 138, 174, 175, 182, 184, 220, 231, 233, 237, 293, 298, 303, 309
- Stevenson, Juliet 57, 77
- Stewart, Patrick 57
- Stoddart, Hugh 49
- Stokes, Simon 317
- Stoppard, Tom 11, 14, 16, 41, 42, 43, 44, 52, 57, 69, 73, 74, 84, 86, 87, 93, 94, 95, 106, 108, 109, 114, 123, 161, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 228, 229, 351
- Storey, David 55
- Stott, Michael 49
- Strange Fruit 12
- Stratford East 71
- Stratford-upon-Avon 57
- Strathcona Theatre 80
- Strpljiva Griselda. See Patient Griselda
- struktura dramskog djela 14, 21
- strukturalizam 107
- Stubbs, Imogen 77
- subjektivitet 95, 96, 246, 255
- subverzija 251, 254, 257, 259, 279, 284, 294, 309, 314
- Suchet, David 57
- Suzman, Janet 57
- sveznajući pripovjedač 105, 161
- Swan Theatre 72
- Sweetie Pie 59, 238
- Swinton, Tilda 77
- Synge, John Millington 42
- Šest lica traže autora 17
- Škotska nacionalna stranka 25
- Šoštarić, Sanja 236
- T
- Taking Steps 128
- Talawa Theatre Company 69, 76
- Tamasha Theatre 83
- Tara Arts 76
- Tara Arts Group 69, 76, 80, 83, 85
- Tartuffe 151
- Taylor, Cecil 58
- Tea in a China Cup 20, 93, 96, 175,

- 176, 188, 189, 190, 199, 222,  
224, 225, 229, 231, 232, 233,  
256, 272, 278, 322
- teatar apsurdna 13, 16, 41, 42, 43, 46,  
72, 108, 112, 174, 206, 207
- teatar okrutnosti 49
- teatar potlačenih. See Boal, Augusto
- teatarske feminističke studije 240
- teatar za mlade 63, 79, 80, 81
- Temba Theatre Company 69, 75
- teorija haosa 114, 116, 118, 202, 203
- teorija intertekstualnosti 192
- teorija marginalnosti/rubnog 300
- teorija o subjektivitetu 246
- teorija recepcije 107, 297
- teorija sistema 107
- teorija žanrova 12
- teorije o subjektivitetu 96
- Thackeray, William Makepeace 202
- Thatcherizam 30, 36
- Thatcher, Margaret 24, 25, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 62, 77, 79, 140, 214,  
284
- era Thatcherizma 26
- monetarizam 31
- Thatcherizam. See Thatcherizam
- The Accused 304
- The Adding Machine 14
- Théâtre de Complicité 75
- Theatre du Soleil 50
- Theatre of Black Women 324
- Theatre of Comedy 73
- Theatre of the Oppressed. See Boal,  
Augusto
- Theatre Quarterly 62
- Theatre Upstairs 58
- Theatre Workshop 71
- Theatr Ffynnon 82
- Theatro Technis 76
- Theatr Powys 81
- The Beggar's Opera 71
- The Belle of the Belfast City 12, 272,  
280, 282
- The Bogus Woman 12, 20
- The Cheviot, the Stag, and the Black,  
Black Oil 53
- The Chuffinelles 60, 304
- The Comedians 210
- The Dada Painters and Poets 200
- The Dark and Light Theatre 75
- The Dirtiest Show in Town 48
- The English Shakespeare Company  
73, 74
- The Exterminator 213
- The First Blast of the Trumpet Against  
the Monstrous Regiment of  
Women 165, 221
- The General Will 53
- The Hairy Ape 13, 15
- The Hen and Chickens 75
- The Invisible Man 223
- The Living Theatre 50
- The Mahabharata 66
- The Merchant of Venice 72
- The Mermaid 45
- The Met 211
- The National Theatre 43, 55, 56, 62,  
71, 78
- The Nine Days and Saltley Gates 62
- The Northern Ireland Assembly 36
- The Other Company. See TOC (The  
Other Company)
- The Other Place 57, 67
- The Outsiders 285
- The Phantom of the Opera 65
- The Place 57
- The Poor Theatre 50
- The Rape 304
- The Real Inspector Hound 207
- The Recruiting Officer 44
- The Red Flag 137, 211
- The Rime of the Ancient Mariner 154,  
216, 217
- The Royal Hunt of the Sun 44
- The Royal Shakespeare Company  
(RSC) 43, 44, 49, 55, 56, 57, 58,  
66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 109,  
176
- The Singular Life of Albert Nobbs  
305. See Benmussa, Simone;  
See Nobbs, Alfred
- The Skating Minister. See \„Reverend

- Robert Walker (1755–1808)  
 Skating on Duddingston Loch  
 The Song of Norway 210  
 The Tale of Griselda 141  
 The Troubles / Na Trioblóidí 229  
 The Vampyre 217  
 The Warehouse 57  
 The War Plays 12  
 The White Man's Burden 265  
 Thorndike Theatre 45  
 Time Gentlemen Please 303  
 Tissue 304  
 TOC (The Other Company) 52  
 točak sreće/sudbine 170  
 Todd, Susan 77  
 tok/struja svijesti 110, 112, 153  
 Tony nagrada 114, 129  
 Top Girls 18, 58, 84, 93, 94, 140, 149,  
 150, 151, 152, 158, 175, 199,  
 211, 213, 229, 230, 231, 232,  
 256, 294, 296  
 Topper, Jenny 77  
 TOSG 81  
 Tourneur, Cyril 72  
 Towazugatari 140  
 tragedija 14, 15, 17, 18, 19, 26, 107,  
 150, 174, 195  
 Translations 12  
 transsemiotički citat. See citatnost  
 trauma 152, 155, 156, 216, 290, 291,  
 329, 331  
 Travers, Ben 42  
 Traverse Theatre 151  
 Travers Theatre 285  
 Travesties 16, 18, 57, 93, 94, 109, 110,  
 113, 115, 138, 158, 196, 199,  
 200, 201, 228, 229  
 travestija 110, 113, 169, 200, 201, 207,  
 221  
 Trevis, Di 77  
 Tricycle Theatre 272  
 Trifles 15, 16  
 Triple Action 68  
 trodimenzionalnost drame i teatra 18  
 Troppau, Martin 141, 213  
 Trupa 7:48. See McGrath, John;  
 See 7:48  
 Tubman, Harriet 327  
 tucker green, debbie 11  
 Turning the Earth – A Legacy of  
 Chain 50  
 turn-taking system 18  
 Tynan, Kenneth 44  
 Tzara, Tristan 110
- U
- Uliks / Ulysses 110, 200  
 uloga-u-ulozu 158, 173, 189, 196, 201,  
 204, 209, 215, 220, 224, 260,  
 263, 272, 275, 278, 286, 307,  
 313, 315, 328  
 Ulster Volunteer Force (UVF) 29  
 Uncommon Women and Others 296  
 unificirani identitet 94  
 unificirani subjekt 96, 231, 247, 256  
 nedostatak 103  
 Unity Theatre 47  
 univerzalizmi 98, 123  
 decentriranje 246  
 nepotpunost 119  
 univerzalizmi humanizma 252, 255  
 Univerzitet u Bradfordu 53  
 unutarinja drama. See drama-u-drami  
 unutarinja drama-u-drami. See dra-  
 ma-u-drami  
 UVF 29, 30. See Ulster Volunteer  
 Force (UVF)
- V
- vakantni citat 194  
 vanjska struktura dramskog teksta 14  
 vanjski okvir. See drama-u-drami  
 varijete 84, 135, 136, 138, 139, 174,  
 209, 211  
 Važno je zvati se Earnest 201. See Im-  
 portance of Being Earnest; See  
 Importance of Being Earnest  
 Vega y Carpio, Félix Lope de 44  
 Veliki lanac postojanja / Great Chain  
 of Being 165  
 Venables, Clare 58, 237

- verbalna komedija 132, 137, 138  
 verbalno u teatru 50  
 Vijeće okruga London 37  
 Vijeće za umjetnost 36, 61, 70. See  
     Arts Council; See Arts Council  
 Vijeće za umjetnosti Velike Britanije  
     61  
 Vijeće za umjetnost Velike Britanije  
     63, 70. See Arts Council  
 Vinaver, Michel 70  
 Vincent-Wallace, Hazel 58  
 Vindication for the Rights of Women  
     154  
 Vinegar Tom 84  
 Vinez, Antoine 70  
 vodvilj 72, 84  
 Volpone 16  
 vrijeme u drami 20
- W**
- Waiting for Godot 13, 206  
 Wakefield Tricycle 50  
 Walford, Glen 58  
 Waller, David 57  
 Walpole, Horace 202  
 Walter, Harriet 77  
 Walters, Julie 77  
 Wandor, Michelene 59, 231, 240, 241,  
     243, 244, 245, 249  
 Wannamaker, Zoe 77  
 Warner, Deborah 77, 239  
 War of the Roses 74  
 Wasserstein, Wendy 69, 296  
 Waters, Les 285  
 Waugh, Patricia 100, 227, 228, 252  
     uokviravanje 229  
 Weiss, Peter 49  
 Welfare State 47, 52, 68  
 Wells, Herbert George 223  
 Wertenbaker, Timberlake 10, 11, 69,  
     78, 82, 239  
 Wesker, Arnold 49  
 West End 44, 56, 58, 60, 63, 71, 129  
 When I Was a Girl I Used to Scream  
     and Shout 20, 296, 317, 322  
 White, Edgar 76  
 Whitehead, Tead 55  
 Whiting, John 42  
 Who 47  
 Wilde, Alan 252  
 Wilde, Oscar 111, 112, 113, 114, 199,  
     200, 201, 202, 229  
 Wilder, Thornton 269. See antiiluzi-  
     onistički teatar  
 William od Orangea 180, 283  
 Williams, Clifford 57  
 Williams, Nigel 55  
 Williams, Raymond 139  
 Williams, Roy 83  
 Williams, Tennessee 112, 221  
 Wilson, August 69  
 Wilson, Harold 24, 25  
 Wilson, Robert 66, 67, 88  
 Wilson, Snoo 49, 50, 55  
 Wilton, Penelope 128  
 Wollstonecraft, Mary 154, 157, 159,  
     215  
 Woman's Theatre Group 59  
 Women's Festival 59  
 Women's Street Theatre Group 59  
 Women's Theatre Group 238  
 Wong, Elizabeth 14  
 Wood, Charles 55  
 Woodhouse, Pelham Grenville sir 207  
 Wood, Peter 70  
 Wood, Victoria 77  
 World Trade Center  
     teroristički napadi 39
- Y**
- Yavin, Naftali 52  
 Yeats, William Butler 42  
 Yoruba 328  
 Young Vic 58, 175  
 Yvonne Arnaud Theatre 45
- Z**
- zakon oca 297, 307, 308, 309  
 Zima nezadovoljstva 26  
 znakovni jezik 274  
 žena



- društvena uloga. See britansko društvo
- eksploatacija 296
- femicid 296
- marginalizacija autorica 218
- monarhija 219, 231
- objektifikacija/ postvarenje 303, 306
- objektifikacija/ postvarenje 297
- objektifikacija/ postvarenje i rasijalizacija 327
- opresija 236
- prava i slobode 34, 235
- reproduktivna prava 236
- seksualizacija 296, 306
- seksualnost 213, 236, 263, 276
- seksualno uznemiravanje 296
- ženska
- sfera 296
- ženska dramska književnost
- marginalizacija 242
- ženska iskustva
- propitivanje istosti 146
- ženska kultura 239
- ženska pjesma 333
- ženska potlačenost 150
- ženska seksualnost 7, 257, 298, 306, 310, 313, 316, 318, 320
- i osporavanje esencijalizma 307
- sankcioniranje 213
- ženska sfera 181, 268, 274
- ženska solidarnost
- potiranje 149
- ženska spolnost
- i lezbijstvo 330
- kritika esencijalizma 295
- prikazivanje 312
- tabu 294
- ženska tijela
- osporavanje esencijalizma 296
- ženska žudnja 300
- ženske studije 247
- ženski ansambli 60
- ženski glas i tijelo
- pluralnost 300
- ženski kanon 242
- ženski kolektiv 182, 214, 243
- ženski narativ 153
- izostavljanje 296
- ženski rod
- konstrukcija 246
- mizoginija 165
- podređenost 298
- sankcioniranje 213
- ženski spol
- meganarativi o 266
- ženski subjekt 161, 174, 244
- čudovišno 160
- femicid 236
- i male gaze 232, 310, 313
- indoktrinacija esencijalizmom 232
- i postmodernizam 252
- i (radikalni) feminizam 294
- i rodne studije 300
- i trauma 286
- marginalizacija 235
- objekt muške žudnje 300
- objekt muške žudnje 299
- opiranje 236
- predstavljanje 242, 244, 294, 295
- prikazivanje 296
- promicanje 256
- rani 310
- repozicioniranje 256, 268
- sazrijevanje 286
- trauma 291
- u drami 244
- žensko
- menstrualni ciklus 296
- mentalno zdravlje 285, 291
- osporavanje heteronormativnosti 326
- osporavanje patrijarhalnih uloga 281
- osporavanje rasizma 326
- performativ roda 301
- predstavljanje 309
- rodne uloge 263
- ženski ansambli 238, 243, 245
- žensko iskustvo 236, 242
- i tjelesnost 296
- nehomogenost 305
- nevidljivost 296

- žensko nezadovoljstvo
  - stereotip i mizoginija 291
- žensko pismo 275, 299
  - drama 238
  - parodija 249
- ženskost
  - u muškom tijelu 310
- ženskost / femininost 285
  - kritika 294
- žensko tijelo 173, 276, 306, 312, 314,  
318, 321, 332
  - abortus 296
  - autonomnost 155
  - fetišizacija 298
  - fiksacija i fetišizacija 314
  - i konstrukcija slike 304
  - i male gaze 276, 298
  - i male gaze (osporavanje) 303
  - i rasijalizacija 332
  - kao mjesto pretjerane naglašenosti  
303
  - kao mjesto pretjerane nenaglašenost  
304
  - kostimiranje 303
  - nenaglašenost 310
  - očuđavanje 303
  - očuđenje hibridizacijom 305
  - pokoravanje 244
  - porod 296
  - reinskripcija 313
  - sankcioniranje 213
  - stvarno 312
  - trudnoća 296
  - viktimizacija 304
- ženstvenost / femininost 244, 278,  
303

## BILJEŠKA O AUTORICI

Ifeta Čirić-Fazlija je rođena u Bihaću gdje je završila osnovnu i srednju školu. Svoje univerzitetsko obrazovanje i titulu diplomiranog profesora engleskog jezika i književnosti stiče na Odsjeku za anglistiku Univerziteta u Sarajevu 1999. Zvanje magistricе književnohistorijskih nauka (2007.) te potom i doktorice književnohistorijskih nauka (2013.) stiče na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu. Od 2000. je zaposlena na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu gdje je prošla kroz sva nastavno-naučna zvanja do trenutne pozicije vanredne profesorice (Književnosti na engleskom i kulturoloških studija). U svom nastavnom i naučnom radu se bavi anglofonom kulturom i književnostima na engleskom jeziku, uz posebno (pod)usmjerenje na savremeni (anglofoni) teatar i dramu te rodne i feminističke studije.

Stipendistica niza inostranih i domaćih institucija, Ifeta Čirić-Fazlija je u sklopu studijskih i akademskih razmjena boravila na Univerzitetu u Edinburgu u Škotskoj, Univerzitetu u Bergenu u Norveškoj, Humboldt univerzitetu u Berlinu u Njemačkoj, Artois univerzitetu u Arrasu u Francuskoj, Univerzitetu u Granadi u Španiji, Saarland univerzitetu u Saarbruckenu u Njemačkoj, a u sklopu akademskih konferencija i na univerzitetima Hrvatske (Univerzitet u Zadru i Univerzitet u Zagrebu), Slovenije (Univerzitet u Mariboru), te Crne Gore (Institut za jezik i književnost u Podgorici te Univerzitetu Crne Gore u Nikšiću). Članica je organizacijskog i programskog odbora CELLTTS-a (*International Conference on English Language, Literature, Teaching and Translation Studies*), članica i zamjenica predsjednice Društva anglista u Bosni i Hercegovini (DAU-BiH), članica ESSE-a, i *Gender Studies Network* krovnog evropskog udruženja za anglofone studije (ESSE), i recenzentica za niz naučnih časopisa iz zemlje i inostranstva. Bila jedna od urednica časopisa *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu* (br. 26/2023 i 27/2024).

Kćerka, sestra, tetka, supruga, snaha i strina, Ifeta Čirić-Fazlija je i autorica i urednica niza naučnih studija i publikacija, od kojih su joj posebno drage "Humor and Women: Contemporary American Comedy" (2024), "Na Zapad!: Afroamerikanke u pokretu na Zapad SAD-a" (2024), "Slings and arrows of outrageous fortune': Post-Pandemic Anglophone Theatre and Drama" (2024), "Staging Race and Gender in the Era of Contemporary Crises: Dramas of African-American Female Playwrights" (2022), "Star-crossed Lovers in Sarajevo in 2002: Shakespeare My Contemporary?" (2016), "Govor tišine: Dramske pauze u djelima Samuela Becketta i Harolda Pintera" (2008), *Re-Examining Gender Concepts and Identities in Discourse(s) and Practice(s) Across Periods and Disciplines* (2022), i *Leaping across the Miles: Essays in British and American Drama* (2019).