

Elizabeth Robins: histerija, politika i izvedba

PREMIJERE

FESTIVALI

OBLJETNICE

RAZGOVOR

GLAZBENI

TEATAR

ESEJ

TEMAT

GAVRAN U

PARIZU

IZ STRANIH

ČASOPISA

TEORIJA

IZ POVIJESTI

NOVE

KNJIGE

DRAME

Uzevši u obzir da je teško govoriti o nekoj sustavnoj feminističkoj teoriji glume, ženska se revizija toga teorijski nelađodno, i inače terminološki i metodološki hibridnoga područja radije okretala njegovim socijalno-povijesnim interesnim facetama, rekonstrukciji pojedinih profesionalnih doprinosa ženskoga glumačkog odvetka, ali i prošlih kulturnih i vrijednosnih pretpostavki u percepciji statusa ženske glume, napose položaja glumica u kazališno-produkcijskom organizmu te njihova rijetkog ili bolje reći povijesno diskontinuiranog pristupa moći u upravi, odlučivanju, ali i stvaralačkom procesu. Poseban i slabije osjetljiv aspekt toga povijesnog interesa, međutim, tvori ženski doprinos glumačko-poetičkim prekretnicama, kao što je u uvodu nizu svojih zasebnih studija o različitim modelima glume (Ibsenovom kritičkom, Strindbergovom transformacijskom, Brechtovom paraboličnom, Pinterovom kinematografskom glumcu itd.), objedinjenom pod naslovom *Performing Women, Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, ustvrdila Gay Gibson Cima, ističući tendenciju kazališno-povijesnih pregleda da rodonačelnništvo tovrstnih revolucija, barem kada je u pitanju 20. st., pripisuje bilo dramatičarima ili velikim redateljsko-pedagoškim imenima, često i graditeljima cjelih glumačkih "sustava", te da se pritom zanemari udio što su ga u afirmaciji tih modela imale njihove izuzetne glumačke suradnice.

Odabir priloga koje će blok feminističke kazališne teorije u časopisu *Kazalište* posvetiti ovoj problematici vodi nas, međutim, najprije u posljednja desetljeća 19. st. Iako se tako "otkrice" nesvjesnog u glumčevu "radu na sebi" tek analogijom povezivo s Freudovim istodobnim teorijskim razmatranjima, prvenstveno prepoznaje u glasovitoj "psihotehnik" K. S. Stanislavskog, nepobitne srodnosti Ibsenove dramaturške i Freudove terapijske "analitičke" tehnike – kojima se, uostalom, sam bečki psihoanalitičar otvoreno ponosio – na pozornicu su feminističko-teorijskih razmatranja izvele i jednu kratkotrajno nazočnu, ali ne manje značajnu glumačku prethodnicu srodnih traganja u glumačkom radu, Amerikanke Elizabeth Robins, ujedno i kazališnu vjesnicu kasnije osobito propulzivne feminističke politizacije histerije. Da je riječ o glumici koja je u svojim londonskim postavama Ibsena devedesetih godina 19. st. prvi put iskušavala višeslojni glumačko-poetički kapital nesvjesnog izvora histeričarkine, poslovično obznanjivane "samo-dramatizacijske", "histrionske" simptomatike, koja je američku glumicu odvela ne samo, kako već Gibson Cima napominje, preobrazbi glumačkih pripremnih i izvedbenih navada 19. st., nego joj je ujedno i omogućila da razvije svoju dvojnju – dramatičarsku i sufražetsku – žensku izvedbenu "politiku", pokazat će članak nastao na tragu Gibson Ciminih sugestija, a iz pera Joanne Townsend, koji preuzimamo iz zbirke *Women, theatre and performance, new histories, new historiographies* iz 2000., urednica Maggie B. Gale i Viv Gardner.

Lada Čale Feldman

Saslušajte, molim vas, što mirnije možete, ženu koja nije navikla govoriti – uh – na Trafalgar Squareu – ili – uh – nije zapravo uopće navikla... govoriti. (*Ženama pravo glasa*)

Tim je riječima – koje je masa na Trafalgar Squareu, podrugljivo dovikujući, dočekala s prezirom, uz krike "mutava dama... tri pozdrava za mutavu damu", – američka glumica i spisateljica Elizabeth Robins uvela svoj lik Vide Levering pred neprijateljski raspoloženo gledateljstvo u svojem prosufražetski intoniranom komadu *Ženama pravo glasa*.¹ U pitanju je Vidin preokret iz tihe patnje u govor, preokret koji Robins očituje svojim izborom jezika. Do ovoga je trenutka u komadu izvanscensko gledateljstvo već steklo svijest o tome da je Vida u prošlosti trpjela od muške ruke, a i da je ta patnja uključivala pobačaj što ga je obavio "liječnik sumnjiva izgleda" u "samotnoj velškoj seoskoj kući" nakon što je Vidu napustio "obiteljski prijatelj" koji ju je zaveo.² Ali zaobilazni i eufemistički dijalozi kroz koje se probija povijest Vidina života govore svoju vlastitu priču o represiji, društvenim okolnostima koje, da se poslužimo Freudovom i Breuerovom analizom histeričnih pacijentica, onemogućuju da se kaže istina.³ Doista, u prvome činu tog komada jedan od ostalih ženskih likova opisuje Vidu u terminima koji se odnose upravo na potiskivanje jezika i znanja:

Gda Heriot: Bez obzira na sve te planove o skloništu, žilava je ona...

Bee: Ne izgleda...

Lady John (*pogledavši Bee i uznemirivši se*): Sigurna sam samo u ono što čini. Usta joj – uvijek ovako – kao da nešto golom silom drži za sebe.⁴

Uzevši u obzir da joj je u drugome činu dana prilika da progovori na pro-suфраžetskom okupljanju, Vidi je omogućeno poduzeti prijelaz od šutnje do govora te u tome procesu uspostaviti veze između svoje patnje i iskustva onih oko sebe. U ovome ču prilogu pratiti put same Robins duž srodne putanje koja je vodila do sposobnosti da se artikulira vlastita žudnja, kao i žudnje žena u društvu u kojemu je živjela, a kroz njezin rad kao glumice, dramatičarke i sufražetkinje u Londonu na prijelazu prošlog stoljeća. Tri drame i izvedbe ocvrtavaju ru-tu tog putovanja: produkcija *Hedde Gabler* iz 1891., u kojoj je Robins glumila Heddu, jednočinka *Alanova su-pругa*, što su je Elizabeth Robins i Florence Bell napisale ostavši anonimne, a u kojoj je Robins ponovno igrala glavnu ulogu, te *Ženama pravo glasa* (1907.), koju je Robins napisala u ime Ženske društvene i političke unije.

U svojoj raščlambi ovih dramskih komada i puta Elizabeth Robins prema politizaciji fokusiram se na dvije ideje koje su ključne za njezin napredak: prvo, na njezin svijest o načinima na koji njezin rad dotiče odnose između govora i šutnje, znanja i potiskivanja znanja, oko kojih ona i žene oko nje moraju pregovarati, i drugo, na način na koji joj njezin rad kao glumice i dramatičarke omogućuje da premosti te štetne diobe kroz izvedbu. Povlačeći paralele između njezinih izvedbenih strategija i onoga što nazivamo retorikom histerije, utemeljenom na figuri frojdotske histeričarke koja posve doslovno "utjelovljuje" rascjep između jezika pisanog ili "govorenog" teksta s jedne te jezika tijela koje govori s druge strane, htjela bih ustvrditi kako Robins rabi retoriku ove "izvedbene bolesti", koja uključuje javno uprizorenje privatne traume, kao sredstvo kojim će na pozornici artikulirati žudnje ženskog subjekta.

Usvajajući i razvijajući mnogoslonoj retoriku koja se za histeričarku sastoji od procesa konverzije i liječenja, uprizorujući diskurs tijela kao i diskurs govora, Robins se pokazuje kao umjetnika koja je uspjela izboriti složenu i moćniju poziciju s koje žena može govoriti. Radeći u međuprostoru govora i tijela, teksta i radnje, svojoj je publici otkrila različite mogućnosti i potencijale.

U onoj mjeri u kojoj je uopće moguće raspravljati o izvedbama koje su se stvarale ima tome i stotinu godina, moj je prvotni fokus praktična izvedba histeričke retorike što ju je poduzela Robins, vrativši tijelo ponovno u središte pozornice. Godine 1891. Robins je zaigrala Heddu Gabler u londonskoj prazvedbi Ibsenove drame. U drugome dijelu ovog priloga, naslovljenom "Izvedba histerije", tvrdim da je iskustvo u radu s Heddom Gabler Robins nagnalo da razvije novi stil glume utemeljen na protuslovlju unutar ženskoga rascijepljenog subjekta. Godine 1893., Robins je nastupila kao Jean Creyke u *Alanovoj supruzi*, komadu koji je napisala s Florence Bell. U trećem odjeljku priloga, "Pismo i histerija", nastojim ukazati na to da u ovome komadu, koje obnavlja neke teme iz *Hedde Gabler*, glumica u svojstvu dramatičarke nastoji reproducirati dvostruki diskurs govora i radnje koji je razvila kao izvođačica Ibsena. Godine 1907., dugo nakon što se povukla s pozornice, Robins je napisala sufražetski komad *Ženama pravo glasa*. U posljednjem dijelu priloga, naslovljenom "Politizacija histerije", koji se kraće osvrće na tu posljednju, konvencionalniju dramu, povlačim paralelu između glumičina rada na konstrukciji novog načina predočavanja ženskog subjekta na pozornici s jedne strane te s druge strane rada na konstrukciji novoga političkog ženskog subjekta u okviru kampanje u prilog sufražetskog pokreta: Robins se politizira kroz izvedbu.

Gluma i histerija: Hedda Gabler (1891.)

Upravo je komad o Heddi Gabler Henrika Ibsena, ženi za čiju se "histeriju" tvrdilo da "motivira... sve što poduzima".⁵ Elizabeth Robins priskrbio tekst unutar kojega će moći razviti dualnu izvedbenu strategiju glasa i govora s jedne te tihe izražajne geste s druge strane, i koji će je otpuniti prema političkom vidu, iako ga je u to vrijeme teško mogla biti u potpunosti svjesna. "Opća orijentacija Heddine priče... tako nas se malo ticala kada smo postavljali Ibsena da gotovo o tome uopće nismo ni govorili", izrekla je 1928. u svojem predavanju pred

Kraljevskim umjetničkim društvom naslovljenom *Ibsen i glumica*, a da je ipak njezina izvedba, čini se, obilježila novi osjećaj samoosvještenja: "Teško mi je uistinu predočiti što je ta mala uloga za mene značila, ne samo u smislu živog užitka u radu i glumi nego i u pogledu nečega za što ne znam bolje riječi nego *samopoštovanja*."⁶ Sposobnost *Hedde Gabler* da priskrbi poprište za razvoj ove nove vrste izvedbe što ju je ponudila Robins bila je utemeljena u onome što Gay Gibson Cima opisuje kao Ibsenovu inovaciju u ispisivanju "dvostruke linije radnje" za svoje likove: "Glumac više nije mogao govoriti o dvostrukoj svijesti jastva i lika, nego je morao raspraviti trostruke slojeve jastva, lika i uloge koju lik igra, što je bio fenomen koji je proizveo radikalnu izmjenu u glumačkoj umjetnosti."⁷

Igrajući ulogu Hedde, Robins je morala pronaći način da svojoj publici prenese svijest o svojem liku koja je operirala na mnogo različitih razina: prvo je Hedde, kćeri generala Gablera i "tajne" prijateljice Eilerta Lovborga, koja je Tesmanu skrivena, ali se otkriva kroz sadašnje poteze što oblikuju ishod komada; sadašnje Hedde, koja sudjeluje ne samo u "realističnom" svijetu svojega braka i društvenih odnosa nego i u svojoj vlastitoj melodramskoj priči kroz koju, kako Cima tvrdi, ona "stvara... za sebe ulogu koja se razlikuje od uloge koja joj je dodijeljena";⁸ Hedde, na posljetku, koja sudjeluje u dvjema istodobnim pričama, jednoj danoj na znanje, drugoj skrivenoj, kao u prizoru s fotografskim albumom u kojem sudjeluje i Lovborg i kao u završnom prizoru u kojem, kako Cima veli:

Hedda mora slijediti liniju radnje kojoj je svojstvena nadograđenost ili uzajamna prekrivenost pojedinih sastavnica: mora ne samo slijediti i postupno razumijevati Brackovu liniju radnje nego i usmjeriti svoje napore prema osluškivanju onoga o čemu govore Thea i Tesman, kako bi odredila svoju vlastitu budućnost.⁹

Na još dubljoj razini, Robins je morala portretirati rascjep između Hedde koja mora živjeti u suženom društvu kojim upravlja Brackov konačni dictum da "Judri ne čine takve stvari!" i Hedde koju opisuje kao "snop neiskorištenih mogućnosti, odgojenu da se boji života; previše je prilika da se u njoj razvije slabost; nema dovoljno prilika da se razviju njezine najbolje moći".¹⁰

Baš kao što histeričarkino tijelo koje govori preko svojeg simptoma komunicira ono što se ne može izrazi-

ti verbalnim jezikom, tako je i Robins, pristupajući ulozi Hedde, rabila jezik tijela kako bi istražila i nagovijestila postojanje druge, dublje protuslovne istine koja bi mogla objasniti Heddino dvostruko rascijepljeno jastvo. Poduzimajući taj pothvat, uprizorila je "povratak potisnutog", ne samo u odnosu na Heddinu histeriju nego i kroz tehniku glume koja je dopuštala trenutke onoga što se može nazvati jedino "melodramskom" gestom, kako bi prodira kroz "realističku" koprenu Ibsenova teksta: dokumenti koji se tiču glumičine izvedbene prakse u *Heddi Gabler* iz 1891. otkrivaju da je Robins tehniku realizma nadopunila "tijelom koje govori" naslijedjenim iz melodrame, koje joj je omogućilo da u potpunosti predstavi protuslovnju, histeričnu Heddu. Glumičini komentari o svojem razvoju te tehnike sugeriraju da je tijekom rada na razumijevanju te nove, psihološke složenosti lika, kao i na uprizorenju diskursa tijela baš jednako koliko i govora – radu koji je crpio tehniku realizma koliko i nijemi diskurs melodrame – i ona sama dospjela u mogućnost da iskusi, i započne predstavljati, svoju vlastitu subjektivnost. "Nijedan dramatičar nije do sada ženama kojima je profesija pozornica značio toliko koliko Henrik Ibsen", tvrdila je.¹¹ Ibsenov tekst *Hedde Gabler* potakao je Robins da započne svoj put prema istinskom predstavljanju jastva.

Pozadina cijele produkcije toga komada, u kojoj se već drugdje raspravljalo,¹² složene je naravi. Dok se još uvijek debatira oko razmjernih doprinosa Robins i Williama Archera, ono što jasno ishod jest da je sam pristup postavio neskvalidniji naglasak na kvalitetu glume, s produljenim pokusima i brizno organiziranom pozoriškom ekipom koja se udružila u naporu da istakne složenost Ibsenova portretiranja karaktera.

Tragajući za načinom na koji će predstaviti Heddu, Robins se poslužila onim što je u svojem predavanju za Kraljevsko umjetničko društvo iz 1928. nazvala "Ibsenovom vrhunskom sposobnošću da glumcima dade ključ – krajnji ključ – pod uvjetom da se ne ponašaju kao netko tko je previše ohol i previše neumoljivo sofisticiran a da bi ga se dohvatilo".¹³ Robins ne opisuje način na koji ova sposobnost djeluje, ali u diskusiji koja slijedi postaje jasno da misli na Ibsenovu uporabu psihologije kako bi se potezima lika pridalo neko značenje: razumijevanje "unutarnje dubine" lika priskrbilo je glumcu sredstva da te likove predstavi na pozornici. Osluškujući Ibsenovu šaptačku djelatnost (a ne "sugestije za

scensku akciju što su se uvriježile u posljednjih pedeset godina")¹⁴ Robins opisuje proces suradnje između dramatičara i glumca:

Ibsen je po obrazovanju bio do te mjere intenzivno *un homme du théâtre* da je, za razliku od svih drugih dramatičara koje poznajem, znao gdje neke od svojih ponajboljih efekata prepusti ti glumcu koji će ih izvesti te ih je stoga njima i prepustio. Kao da je znao da će jedino tako te efekte i postići – naime tako što će stajati postrance i promatrati kako mu čarolija djeluje ne samo kroz glumca nego zahvaljujući glumcu kao partneru u stvaranju.¹⁵

Opis što ga Robins nudi o radu na Heddi Gabler u predavanju *Ibsen i glumica* pokazuje da se, poput samog Freuda u njegovoj raspravi o liku Rebecce West iz Rosmersholma, uklopljenju u prilog "O nekim tipovima karaktera koji se susreću u psioanalitičkom radu", vratila unatrag, u Heddinu povijest, težeći ispuniti praznine, izgovore i zaoblaznja od kojih je sačinjen histerični tekst. Postupajući na taj način, međutim, čini se da se opasno približila identifikaciji sa samom Heddom Gabler. Pišući svojoj prijateljici i suradnici Florence Bell, kaže: "Znaš li da mislim kako čovjeka kad zahvati tu ulogu obuzme neka vrsta živčane bolesti... opsjednuta sam – dočepao me se neki podrugljivi, polupatetični demon i vitla mnome a da s moje strane nema ni pomoći ni prepreka."¹⁶ Međutim, upravo joj je ta nestabilna i kolebljiva pozicija omogućila da iz svoje analize izvuče političke implikacije tako što je i sebe i Heddu povukla u identifikaciju ne samo jedne s drugom nego s drugim ženama koje su poput njih raspolagale suženim mjestom u društvu: "Hedda nije bila sve mi, ali bila je mnogo od nas."¹⁷

Otkrivši "istinu" Heddina lika, sljedeće što je Robins morala svladati kao zadatak jest upustiti se u pokušaj da tu istinu prikaže na pozornici. Recentnije produkcije u tu su svrhu pribjegavale prolizima bez riječi koji su publici izravno otkrivali Heddinu histeriju, ali na realističkoj pozornici 19. stoljeća Robins je te kompleksne aspekte morala prenijeti unutar okvira Ibsenova teksta. Knjiga njezinih bilješki za izvedbu očituje načine na koje je kombinirala riječ i radnju, supostavljajući kretanje svojeg tijela usporedo ili protivno govorenom tekstu kako bi prikazala sukobe unutar Heddina karaktera, baš kao što su se i histerični simptomi Dore i Anne O. Freu-

du doimali kao "sudionici... u razgovoru".¹⁸ Angela V. John opisuje taj proces, pišući kako je Robins

rabila facijalne ekspresije i svoje ruke te modularala svoj glas da pripomogne publici u tumačenju kompleksnog karaktera kakav je Hedda, karaktera koji je u stanju reći jedno, a pritom misliti drugo. Hedda je i sama bila savršena glumica pa je publici valjalo pomoći da to uvidi.¹⁹

Ali kao i Gay Gibson Cima, John, čini se, taj rascjep, kao i proces prikrivanja i otkrivanja koji on iziskuje, smješta na svjesnu razinu karaktera: kao da se on odvija između "lika i uloge koju taj lik igra".²⁰ Karakter koji je u pitanju svjestan je svoje krivnje ili je i sam "savršena glumica": Cima veli da je "glumačko stvaranje Heddine svijesti o tome koliko je apsurdna uloga koju igra konstituiralo novu, subverzivnu razinu kazališta kako za glumice tako i za dionike publike".²¹ Htjela bih nasuprot tomu ustvrditi da je proces o kojem govorimo zapravo složeniji nego što to implicira argumentacija Gay Gibson Cime: naime da subverzivnost koju je glumica ponudila u portretu Heddine historije djeluje na opasnoj razini nesvjesnog koliko i na razini svjesnog uma. Heddina historija, njezino "potiskivanje" u lbenovnim riječima, znači da ona nije uvijek svjesna svoje krivnje, onoga što se potisnulo.

Robins je tako težila svojoj publici pokazati ne samo svjesno dvojestvo karaktera koji je igrala nego i historični simptom, ono što se ne može izreći u jeziku jer je bilo potisnuto iz svjesnog uma ili ga je on "zaboravio". Cima opisuje "introspektivnu, autističnu gestu," za koju tvrdi da ju je Robins upotrijebila kako bi publici pokazala Heddinu svijest o svojem dvostrukom jastvu. Ovdje bih željela ponovno promisliti i proširiti tu kategoriju, razvijajući analizu glumičnih gesta u ključnim trenucima napetosti kao retoričkih simptoma historije, "simptomatičnog čina". Ponovno proučavajući i prorađujući autističnu gestu kao specifično historičnu gestu, simptom koji govori omogućuje nam da lociramo još jednu, dublju razinu značenja glumičnih gesta u liku Hedde.

Cimin je glavni primjer glumičnina uporaba "autistične geste" u *Heddi Gabler* tijekom prvog susreta između Hedde i Gospode Elvsted nakon što ih Tesman ostavi nasamo, kada Hedda čuje da Thea priznaje da je ostavila Elvsteda kako bi Lovborga pratila "ravno do grada". Glumične zabilježbe u tekstu pokazuju da je rečenicu "Draga moja Tea, kako ste smogli hrabrosti?" planirala

izgovoriti tako što će "Još sjediti na naslonu stolice i gledati u prazno".²² Za Cimu je ta gesta pogleda u prazno glumici kao Heddi davala povod za introspektivni facijalni znak. Doista, ta se "gesta" više puta javlja kroz tekst u "važnim" trenucima, kao što je onaj u kojem Berthu napućuje da "ga (Eilerta) uvede unutra" prigodom prvog Lovborgova dolaska na pozornicu u II. činu.²³

Cimin drugi primjer iz knjige zabilježki, koji nudi kao primjer što pokazuje da je Robins radila na tome da prošle radnje i sjećanje ugradi u sadašnjost, odnosi se na prizor u kojem Brack Heddu izvješćuje o pravoj prirodni Lovborgove smrti. Evo kako William Archer opisuje način na koji je Robins taj prizor odigrala:

Umjesto da se iznenadi u trenutku u kojem Brack veli da mora raspršiti njezinu ugodnu iluziju, Gdica Robins je tri replike – "Iluziju?", "Što pritom mislite?" i "Ne vlastitom voljom?" – izgovarala odsutno, gledajući ravno pred sebe, očito uopće ne usvajajući ono što je Brack govorio. Znala je duboko uzdisati s olakšanjem..., uporno piljeći u viziju Eilerta kako leži rascijepjene lubanje, te se prokuditi tek u četvrtjoj replici: "Jeste li stogod prikrili?"

Nikada neću zaboraviti kako bi pitala "Ne vlastitom voljom?" s nekom vrstom snene začudnosti, kao da ni u kojem pogledu ne razumije što impliciraju Brackove riječi, a da se pritom ipak započinjala buditi, kao kad neki uporni vanjski zvuk prodire u san, a čovjek je budan tek toliko da se nejasno pita o čemu je riječ.²⁴

U svojoj knjizi zabilježki Robins je upisala "ozbiljna i odsutna" do replike "Iluziju?", dok je pored "Ne vlastitom voljom?" ispisala "tužne oči uprte u daljinu i smijeh koji nježno kaže, koliko bolje poznajem Eilerta od vas".²⁵ U svojem članku "Otkrivajući znakove" Cima ovu gestu privedi vlastitom tumačenju prema kojemu je posljednji indikacija da je Robins njome razotkrivala Heddinu "melodramsku, samo-dramatizacijsku radnju, okrenutu prema prošlosti, kao i njezinu sadašnju bitku da Bracka drži na sigurnoj udaljenosti".²⁶

Međutim, Elin Diamond isti prizor čita drukčije, odbacujući svijest koju Cima pretpostavlja i zamjenjujući je specifično historijskom emfazom koja je bliža onome što osobno želim ovim prilogom ugraditi u glumičinu izvedbu:

Obilježujući trenutke u kojima njezino tijelo predvodi tajne "emocionalnog pamćenja", Robins svjesno prikazuje označitelj historije, ne za svojeg sugovornika Bracka, nego za Drugog, gledatelja koji će dovršiti strujni krug značenja i iščitati njezinu istinu.²⁷

Jesu li gledatelji u publici postave iz 1891. bili u stanju iščitati istinu koju im je Robins ponudila pitanje je koje se tiče razmatranja kritičke recepcije u koje se ovdje ne mogu upustiti; željela bih zasad slijediti čitane glumičnih izvedbenih strategija koje je razvila Diamond. Proučavanje dodatnih ulomaka iz knjige zabilježki unutar te vrste čitanja znatno će osnažiti njezinu argumentaciju i omogućiti nam da tu vrstu uprizorenja historije pouzdanije lociramo unutar cijeloga glumičnina rada. Jer umjesto da se osloni samo na facijalne ekspresije koje je u pravilu teško "čitati", Robins je Heddu opskrblila i nervoznim tikovima i gestama koje su govorile umjesto nje u trenucima uzbuđenosti, rabeći "samo tijelo, njegove radnje, geste... kako bi prikazala značenje koje je inače nedostupno prikazivanju".²⁸

Pri prvom susretu s Gospodom Elvsted, kada Tesman odlazi s pozornice kako bi napisao pismo Lovborgu i kada Hedda Theu ispituje o njezinim odnosima sa suprugom i Eilertom, Robins dijalog nadopunjava bilješkom što opisuju geste koje, da se ponovno poslužimo Freudovom terminologijom u raspravama o svojim historičnim pacijenticama, gotovo kao da "se pridružuju... razgovoru".²⁹ Prizor se može rekonstruirati na temelju knjige zabilježki i prijepisa cijeloga izvedbenog scenarija pohranjena u *Zbirci dramskih djela Lorda Chamberlaina* u British Library. Glumične se zabilježke uz tekst izdvajaju uglatim zagradama:

Hedda (nehajno): A [proučava nevidljivu mrlju na haljini] Eilert Lovborg živio je u vašem susjedstvu oko tri godine, zar ne?

Gospoda Elvsted (gledajući je zbunjeno): Eilert Lovborg? Da, jest.

Hedda: Jeste li ga otprije poznavali – ovdje u gradu? [Još uvijek trljajući "mrlju"].

Gospoda Elvsted: Jedva. Mislim, znala sam ga po imenu, naravno.

Hedda: Ali često ste se s njime vidali na selu? [brzo resko duboko]³⁰

Gesta je potomak uslika prepuna osjećaja krivnje u

Lady Macbeth: "Gubi se, prokleta mrljo", ali ono što Robins s njome radi suptilno se razlikuje. Nasuprot znanju i priznatoj krivnji Lady Macbeth, Heddini su osjećaji za Lovborga višestruko potisnuti, kako u odnosu na znanje publike (u ovom trenutku komada), tako i s obzirom na znanje njezine vlastite svijesti. Robins se tako služi onime što bi se u svakom drugom pogledu moglo nazvati melodramskom gestom kako bi uprizorila ono što izgovoreni tekst u danom trenutku izvedbe potiskuje.

Ta se vrsta historijske geste ponavlja u sljedećem prizoru, kad se spominje Eilert. Kad se Tesman vrati i zapita ima li poruke od Lovborga, Heddin nječan odgovor prati rukom dopisana naredba, "oslanja se o zastor i kucka noktom o donji red zuba".³¹ Drugdje Robins prikazuje Heddino tijelo u stalnom pokretu, kao tijelo koje se kreće od sofe do prozora pa do stolice, tijelo koje se oslanja na naslone pokućstva u jednom trenutku, da bi se već u sljedećem odmaknulo, puno nemira i uzrujanosti, tijelo koje opovrgava riječi kojima ona održava odnose s društvom. U tim trenucima Robins stvara dvoslojni dijalog glasa i tijela, usvajajući historijsku retoriku da bi publici komunicirala istinu koju društvo što je okružuje unutar svijeta komada ne može naslutiti. Riječima Petera Brooksa, "jezik kao društveno definirana djelatnost neprimikadan je kada valja 'pokriti' područje označivog... [gesta obilježuje] oblik greške ili zjjeva u kodu, prostor koji označuje svoju nepogodnost da se prenese puni teret emocionalnog značenja".³² Tako i Robins brižljivo planira kako će publici komunicirati mnogostruko udvojenu prirodu Heddina karaktera. I dok se neke od tih dvojnosti odnose na njezinu svijest o krivnji ili na žudnju da se "djeluje" na način koji bi otkrio njezine prave misli, čini mi se da se specifično "gestički" momenti koje sam identificirala mogu tumačiti kao govori nesvjesnog – historična gesta koja se "pridružuje razgovoru", tako da analitičar koji se nalazi u publici može biti siguran kako je pred njime ili njome, kako bi to Freud donekle kompleksno izrekao, "područje patogene organizacije koja obuhvaća etiologiju simptoma" – Heddin fantazmatički život slobode i moći nad Eilertom Lovborgom.³³

Robins će doskora proširiti uporabu ovoga rascjepa, tako što će, u pokušaju da u svojstvu dramatičarke reproducira Ibsenove poduke iz kojih je učila o tome kako prikazati žensku subjektivnost, učiniti da tijelo svojim držanjem "govori" umjesto dijaloga. Stoga ću se sada

obratiti djelu koje je Robins napisala sa suradnicom Florence Bell, *Alanova supruga*.

Ispisujući histeriju: Alanova supruga (1893.)

Iako vrlo različita od *Hedde Gabler*, ova "studija u tri prizora" koju su napisale Bell i Robins, a koja se temelji na noveli naslovljenoj *Befriad* ("Oslobodenje" ili "Oslobodena"), može se djelomice smatrati "preradom" ideja koje su zaokupljale Ibsenov tekst. Dramatičarke su u svojem razumijevanju za teškoće ženskoga položaja u društvu, što ga je dodatno osnažila njihova uključenost u priču Ibsenove junakinje, ovdje ponudile alternativnu sliku žene koja prekoračuje ili pak nastoji pobjeći iz ograničenja patrijarhalnog društva. Jean Cryke, seljačka djevojka sa sjevera udata za muženog radnika, i Hedda Gabler, Generalova kći, supruga slabica Tesmana, mogu se na prvi pogled činiti vrlo različitim individuama, ali njihovim je situacijama i žudnjama svojstvena upadljivja sličnost: sličnost koja obje žene vodi prema krajnjem izboru između smrti i pokornosti. *Alanova supruga* tako dijeli i sličnost fokusa *Hedde Gabler*, ali osnovno što ovdje želim pokazati jest da je Robins, jednako pišući s Bell koliko i u vlastitoj izvedbi naslovne junakinje komada, rabila i proširivala svoju prethodnu izvedbenu praksu u *Heddi Gabler*. Reproducirajući i radikalno preispisujući "dvostruki diskurs" govora i radnje koji je razvila kao izvođačica Ibsena, u završnom je prizoru komada Robins pokušala uprizoriti diskurs nijemog, a ipak "govorljivog" tijela žene do Sokantnog učinka.

Naslov *Alanove supruge*, baš kao i naslov *Hedde Gabler*, smješta glavni ženski lik čvrsto unutar patrijarhalnog društva, u kojem je ženi moguće identitet steći samo u onoj mjeri u kojoj je posjeduje bilo suprug ili otac. General Gabler je mrtav, ali njegov utjecaj živi i dalje na reprimiranoj, histeričnoj kćeri, sada Heddi Tesman: u komadu dviju autorica Alan Cryke niti govori niti ga publika vidi, ali Jeaninu sudbinu oblikuje njezin odnos prema njemu, kao što zorno pokazuje kratki sažetak zapleta koji slijedi. U prvom je prizoru sretno udana i trudna, veselo iščekuje budućnost koja se nikada neće dogoditi, jer se do kraja prizora saznaje kako je Alan ubijen u nesreći. Njegovo mrtvo tijelo, na prekrivenim nosilima, u završnim se trenucima prizora iznosi na pozornicu. U drugome prizoru, Jeanino se dijete rada sakato, gotovo kao da je histerična Jean histerično ponovi-

la sakaćenje očeva tijela na tjelesnoj građi svojega muškog djeteta. U krajnjem očaju zbog pomisli da joj dijete možda nadživi njezinu vlastitu sposobnost da ga zaštiti, Jean ga odluči ubiti, prvo krstivši dječaka da mu spasi dušu. U trećem prizoru, Jean je dovedena pred sudsku vlast i upitana da objasni svoje poteze kako bi izbjegla vješanje za hladnokrvno ubojstvo vlastitog djeteta. Ali ona uporno šuti sve do završnih trenutaka komada, kada je odvode na stratište, puštajući da umjesto nje, u gestičkom dijalogu što ga Robins i Bell pomno opisuju, govori njezino nijemo tijelo.

Za razliku od Hedde Gabler u ranijem Ibsenovu komadu, liku Jean je dopušteno udati se za muškarca, a ne za znanstvenika poput Tesmana: dijalog između Jean i njezine majke u prvom prizoru naglašuje Alanovu tjelesnost, "muža koji je hrabar i jak, (...) koji voli brda i vrijesak, rado osjeća kako mu jaki vjetar puše u lice, a krv teče žilama".³⁴ Dok Heddi manjka hrabrosti ili slobode da se uda za "muškarca", pa se posve doslovcie smrtno dosadauje u braku s Tesmanom, Jean Cryke se pokazuje sposobnom to učiniti. Ali kako komad napreduje i ona će biti kažnjena zbog toga što tijelo daje vrijednosnu prednost u odnosu na Riječ – što ovdje predstavlja učiteljevo knjiško obrazovanje i koju personificira svećenik, Jamie Warren, odbačeni Jeanin svojedobni prosc – i to kaznom koja će na poslijetku uroditi i smrtnom presudom. Jean djeluje udajom za Alana, ali sile zakona ipak djeluju na njezino tijelo. Njezin otpor tim silama, uza sve znanje o ishodu takva otpora, u srcu je njezina odbijanja da govori u trećem prizoru: odbijanje i izbor koji se čini pozitivnijim od Heddina skrivenog povlačenja u smrt u svojoj zatvorenoj sobi, sobi vlastite unutrašnjosti. U tom prizoru Robins jezikom tijela zamjenjuje jezik podložničkoga govora, nadograđujući rascijepljeni izvedbeni diskurs što ga je razvila portretirajući Heddu Gabler, samo što se za razliku od te histerične žene Jean pokazuje kao netko tko ima nadzor nad sobom, tko djeluje u skladu sa svjesnim izborom: ovdje je naš fokus retorika histerije, a ne štetna bolest koja joj je u podlozi.

Tijekom cijeloga komada, Jean se smješta kao netko tko odbacuje Riječ i one koji je koriste za volju života usredotočena na tjelesno, na življeno tijelo. U spomenutom posljednjem prizoru, usprkos osakaćenim i onemogućalim tijelima koja su se oko nje namnožila, pokušava uspostaviti nadzor nad situacijom preko jezika svo-

jega tijela. Nesposobna i nevoljka da se upusti u obrazloženje sebi u prilog kroz riječi, znajući da bi, čineći to, sebe dovela u djelokrug diskursa autoriteta i kazne, Jean umjesto toga traga za različitim oblikom komunikacije. Njezin se otpor prepoznaje kao otpor: raspravljajući o njoj s Gospodom Holroyd na početku trećeg prizora, Pukovnik Stewart veli da se "doima čudno otvrdlom" i da je stoga valja privesti "boljem stanju svijesti" (AW, str. 25). Ovaj jezik "tvrdooće", kojemu se, kako smo vidjeli, Robins vraća kao označnici Vide Leverign, identificira obje žene kao nekonformiste u odnosu na društvena očekivanja podložničke ženstvenosti. Ali dok Vida pri kraju komada *Ženama pravo glasa* uspijeva uporabiti tu tvrdoću kako bi osnažila svoju volju da govori u svoje i ime drugih žena, Jean je još nesposobna da s gestičkog prijede na protest osnažen vlastitim glasom. Ona odbija "liječenje govorenjem" što joj ga nude Pukovnik Stewart i Warren, ali nije kadra izvesti vlastito liječenje dok je unutar granica njihova autoriteta. Pa ipak, opirući se tom "tretmanu", Jean odbija muškarcima pružiti mogućnost da konstruiraju vlastite naracije iz riječi koje bi im sama ponudila.

Kad Jean prvi put dovode pred Pukovnika i njezinu majku, krikom odaje da je majku prepoznala, a potom zapadne u šutnju. Gospoda Holroyd, koja nastupa kako bi je privoljela razgovoru s Pukovnikom, nagovara je da "kaže njegovoj visosti kako je došlo do toga da to učini. Reci mu da nisi bila pri sebi, da nisi ni znala što radiš malenom dječaku" (AW, str. 25). Jean i dalje šuti, odbijajući pružiti priču koja bi je lišila krivnje. Ali na pozornici ta se utišanost glasa postavlja nasuprot kretanjima Jeanina govorljiva tijela: iz predložka je jasno da glumačko tijelo mora iznijeti značenja koja se na pozornici ne mogu izraziti riječima. Tekst bilježi Jeanin odgovor na majčine poticaje na ovaj način:

Jean (šuti): Znala sam što me čeka.

Gospoda Holroyd: Oh, draga, kad bi mu barem mogla reći nešto što bi ga nagnalo da te pusti – misli, Jean, misli, zlato! Možda bi im mogla reći nešto što bi te spasilo.

Jean (bulji prazno u prostor pred sobom): Ne mogu im ništa reći. (AW, str. 25.)

Objavljeni tekst uklanja svaku dvosmislenost glede načina na koji bi se ovaj prizor imao odigrati, s obzirom da didaskalije eksplicitno tvrde kako su "Jeanine

rečenice dane kao naputci o onome što bi ona morala šutljivo prenijeti, ali ona ne govori do pred kraj čina" (AW, str. 41). Tako Jean šuti u većem dijelu ovog prizora, ali joj tijelo, koristeći se podukom što ju je Robins stekla portretirajući histeričnu Heddu Gabler, govori umjesto nje, sežući onkray granica autoritativne publike na pozornici da bi govorila kazalnicu publici koja, kao upućeno i aktivno gledateljstvo, može poraditi na tome da protumači te simptomatične poteze. Zanimljivo je da je uputa koja se Jeani daje na kraju navedenog ulomka – "bulji prazno u prostor pred sobom" – ista ona uputa koju, kako smo vidjeli, Robins rabi za Heddu Gabler u trenucima napetosti, kao što je trenutak u kojem ulazi Eilert. Ovdje se on eksplicitno povezuje s uskraćivanjem informacije, potiskivanjem znanja. Uskrata je potpuna, čak i među ženama: kad Jean ostave nasamo s majkom, pod paskom dvaju čuvara koji "stoje otraga, tako da se čini da ne slušaju", Jean odbija medij ili liječenje riječi. Gospoda Holroyd jasno daje do znanja da otpočetka nije otvorila usta (AW, str. 25). Umjesto toga nastavlja tiho komunicirati samo gestom.

U svojoj raspravi o melodrami Peter Brooks razlikuje nijemi *tableau* i gestu – u kojima glumci predočuju fiksnu vizualnu prikazbu reakcija u stavovima koji korespondiraju situacijama u njihovim dušama – od nijeme uloge, u kojoj lik mora izraziti sve to složenije ideje kroz gestu, a da to ne uspijeva. Brooks piše kako u tim slučajevima "gesta kao da zadobiva nabijenost značenjem za koje se može sumnjati kako predstavlja višak u odnosu na ono što ona može doslovno poduprijeti".³⁵ U konvencionalnoj melodrami, međutim, uvijek je nazočna i figura ili figure tumača, onih koji su sposobni prevesti ove nijeme geste u duge i komplicirane opise. Robins i Bell svojoj glumici ne dopuštaju taj predah, bilo kakav olako izvediv prijevod natrag u riječi: gospoda Holroyd, koja priznaje da je Jean "uvijek znala da joj nisam duhovno došla, kao i da ne znam naći riječi kojima bih joj se obratila", nije kadra prevesti njezin nijemi govor. Geste Jean Cryke, poput gesta nijeme uloge u melodrami, kao da i ovdje moraju ponijeti višak značenja u odnosu na ono što same mogu prenijeti, a da im manjka utješna sigurnosna mreža prijevoda natrag u riječi. I dok se neke Jeanine "izjave" oslanjaju na gestički kod pozornice iz sredine devetnaestog stoljeća, kao u prizoru u kojem glumica izražava osjećaj sućuti: "Jadna majka!", tako što "pruža ruku prema majci" (AW, str. 26),

druge rečenice koje se javljaju u dramskom predlošku teže je prikazati gestom, kao što pokazuju ovi primjeri:

Gđa Holroyd: Djevojko moja, kako si to mogla učiniti? Ne sjećaš li se? Da si im samo rekla sve što se dogodilo i zatražila milost, bilo bi ti oprosteno.

Jean (šutnovato se smiješi): Ne želim milost.

(šuti)

[...]

Warren: Jean, jedina ti je nada uzdati se u Njega koji ti jedini može oprostiti grijeh; obrati se Njemu prije nego što bude prekasno. Nemoj da umreš a da ti se ne oprost.

Jean (šuti): Neću umrijeti a da mi se ne oprost. (AW, str. 26-7.)

Gesta ne može podnijeti težinu takva govora. Ili prije, riječi koje tekst nudu neprikladne su aproksimacije onoga što bi valjalo komunicirati gestom. Jezik kao društveno definirana praksa još jednom se pokazuje neprikladnim sredstvom kad valja prekriti neka područja označavanja. Ali ono što je ovdje jasno jest to da Jean više ne želi govoriti jezikom riječi, da se odupire terapiji govornom na koju je tako uporno nagovaraju oni koji je okružuju: "Možda bi im rekla nešto što bi te spasilo." "Jean, Jean, kad bih samo mogla postići da progovoriš." "Govori, govori prije nego što bude prekasno. Reci im zašto si to učinila. Pusti to svoje buntovno srce!" Iako se u tekstu komada izričito tvrdi da Jean nije histerična ili "luda" i u kojem pogledu – "znala sam što me čeka" jedna je od "šutljivih" rečenica koje joj se pripisuju – Jean ipak usvaja jezik histerije, tijela koje govori, kao jedini jezik koji joj dopušta da izrekne ono što misli, a da se pritom odupre upisu svoje poruke u diskurs Riječi.³⁶ Jean Creyke zna da će ostati u posjedu vlastite priče samo ukoliko se odupre terapiji govornom. Pa iako se kraj koji odabire – smrt – može doimati uistinu vrlo lošim, on joj ipak omogućuje da zadrži svoju viziju tjelesne snage i žilavosti kao nečega što trijumfira nad restrikcijama Riječi i Zakona. Kada su preinačivale kraj komada za objavljivanje, Robins i Bell ponudile su ovakav argument za njezino ponašanje: "Možda ću ga tamo gore naći snažnog i lijepog i sretnog – u Alanovim rukama. Zbogom – majko – zbogom!" (AW, str. 28.) Poput Hedde, Jeanin je jedini bijeg smrt, jer ni ona, kao ni njezino dijete, ne mogu u društvu živjeti slobodno. Ali za razliku od Hedde, koju očaj i nesposobnost da utječe na druge

dovode do samoubojstva, Jean, čini se, svjesno izabire smrt kao sredstvo kojim će sebe, kao i svoje dijete, osloboditi. Ova se razlika u njihovoj poziciji očituje u njihovu odnosu prema tijelu koje govori: Heddino tijelo govori u njezino ime u trenucima napetosti, histerično, nehotično, dok u posljednjem prizoru Alanove supruge Jean svjesno rabi svoje tijelo i njegove geste kao sredstvo komunikacije, opirući se pokornosti Riječi i Zakonu te komunicirajući taj otpor publici 19. stoljeća bez medija izgovorene riječi. Odbijajući govorenu riječ, lik Jean Creyke odbija biti ponovno uključenom u sustav sudstva i moći što ga predstavljaju Pukovnik Stewart ili Jamie Warren. Ispisujući i izvodeći to odbijanje, Robins se opire i interpretacijskom obuhvatu svojega teksta te započinje politizirati histeričarkino tijelo koje govori. Sada ću se pozabaviti dovršenjem toga završnog stadija njezina putovanja i zaključiti svoj prilog kratkim razmatranjem njezina posljednjeg komada, napisanog u prilog sufražetskom pokretu.

Politizirajući histeriju: Ženama pravo glasa (1907.)

Vidjeli ste izvještaje o djevojci kojoj se u Manchesteru sudilo zbog ubojstva djeteta... Maloj radnici – nahoćetu od osamnaest godina – koja je dopuzala s mrtvim tijelom svojega novorođenčeta do stražnjih vrata gospodarove kuće i tamo ostavila dijete... Nekoliko dana poslije našla se na sudu u procesu zbog ubojstva svojeg djeteta. Njezin gospodar, oženjen čovjek, prijavio je, naravno, da je nešto "pronašao" na pragu svojih stražnjih vrata pa je to prijavio policiji te je bio pozvan na sud da svjedoči. Djevojka mu je nasred suda viknula: "Ti si otac!" Nije to mogao poreći. Istražitelj je na zahtjev porote muškarca ukorio, žaleći što prema zakonu ovaj ne snosi nikakvu odgovornost. Ali odšetao se na slobodu. A ta djevojka sad služi kaznu u zatvoru Strangersways.³⁷

U drugom činu komada *Ženama pravo glasa*, lik Vide Levering prepričava priču o ubojstvu djeteta svojoj publici na Trafalgar Squareu, ali i publici Court Theatrea u kojem se komad Elizabeth Robins prvi put izveo 1907. Držeći posljednji u nizu svojih govora na prosufradžetskom okupljanju, Levering, koja je i sama, narav-

no, bila prisiljena izvršiti pobačaj nekoliko godina prije, u rukama "liječnika sumnjiva izgleda", služi se ovom pričom kako bi istakla koliko se iskustva muškaraca i žena unutar engleskoga pravnog sustava međusobno razlikuju: "Ženu uhićuje muškarac, dovodi se pred muškarca suca, sudi joj porota koju tvore muškarci, osuđuju je muškarci, u zatvor je odvode muškarci i muškarci je vještaju! Gdje su u svemu tome bile one koje su u istom položaju kao i ona?" U Alanovoj supruzi Robins je ispricala priču o Jean Creyke, još jednoj ženi koja je dijete ubila u okolnostima koje su je dovele do očajja, pokazavši kako je Jean uhvaćena unutar tog muškog sustava pravde kojemu Vida Levering sad otkriva toliku pristranost, da je jedini izbor koji joj preostaje uteći se šutnji kao sredstvu otpora i odbijanja da se suraduje. Znajući da će joj glas prisvojiti za tuđe svrhe, Jean uporno šuti. Nasuprot tome, u *Ženama pravo glasa* Robins (poput same Vide) uspijeva od tihog ili kodiranog otpora zakoraknuti prema glasnoj kritici i protestu, rabeći "metodu koja je svojstvena piscima – pero"³⁸ te prevodeći svoju kritiku i protest u jezik pozornice, tijela i glasove koji protestiraju.

Na početku svojega priloga ustvrdila sam kako je govorom na okupljanju Vida pokazala sposobnost da poveže svoje iskustvo zavedene djevojke i majčinskog tijela s općenitijim iskustvom žena. Za razliku od Jean Creyke, koja se eksplicite odbija identificirati s patnjom drugih žena kada je podsjetila da i drugi pate kao ona, ljutito se pitajući "hoće li meni išta pomoći da mislim na te druge ojađene žene?"³⁹ Vida Levering sposobna je uspostaviti vezu između vlastitih prošlih iskustava i iskustava koja muče sve žene u društvu u kojem se nalazi: žene u istom položaju kao i ona koje je rijetko dopuštene poslušati. Uspostava te veze daje joj snagu da govori i unutar i protiv dominantnoga muškog diskursa te da to učini u cilju suradnje žena sa ženama i za žene, a ne stare vrste suradnje s patrijarhalnim poretkom na koju Jean Creyke nagovaraju njezina majka, Pukovnik Stewart i svećenik Jamie Warren:

Mi se žene moramo organizirati. Moramo se naučiti raditi zajedno. Sve smo mi – bile mi bogate ili siromašne, sretni ili nesretne – radile tako dugo i tako isključivo za muškarce, da jedva znamo kako raditi jedna za drugu. Ali moramo to naučiti.⁴⁰

Naglašujući vrijednost "zajedničkog rada", čineći to

u prizoru koji se u režijskom smislu oslanja na oblik kazališta s ansamblom koji je znatno udaljen od izoliranih figura Hedde Gabler i Jean Creyke, Robins je dospjela na kraj svojega puta prema političkoj svijesti i artikulaciji žudnje koji sam ovim prilogom ocrta. Komad *Ženama pravo glasa* još obilježuju trenuci otkrića koje nudi histerično tijelo – kao kad, primjerice, romantična junakinja Beatrice, odslušavši Vidin govor na sufražetskom okupljanju, i sama shvati vezu između Vidina opisa poroda, "mračnog časa" u životu svake žene, i njezina vlastitog zaručnika Geoffreya Stonora, prominentnoga konzervativnog političara, u kojemu iznenada prepoznaje "obiteljskog prijatelja" koji je Vidu zaveo godinama prije: "Ruke joj obuhvate grlo kao da pati od osjećaja da će se zagušiti. Na licu joj se vidi da zna."⁴¹ Ali ono što je ovdje različito jest činjenica da se zaplet komada ne okončava tim tihim histeričnim uvidom i nesposobnošću da se komunicira znanje koje je i Heddu i Jean Creyke odvelo u smrt: umjesto toga moć tijela i njegove brojne izdaje koriste se u političke svrhe u posljednjem činu, u kojem Beatrice i Vida zajedno porade na tome da prisile Stonora na isplatu duga što ga ženama duguje te da se i sam obveže podržati sufražetska nastojanja. "Muškarac koji se prema jednoj ženi – ili bogzna koliko više njih – ponio vrlo loše, sad će dobro služiti stotinama tisuća." Robins nije zaboravila poduku što ju je stekla od Hedde Gabler i Alanove supruge pa se kombinacijom tijela i riječi poslužila u svrhe političkog djelovanja u prilog žena.

Dok je iskustvo glume u Ibsenu pripomoglo Robins u novoj konstrukciji i prikazbi ženskog subjekta, korak prema političkoj subjektivnosti zbio se kao njezino prepoznavanje da ga je nužno poduzeti zajedno s drugim ženama: ono što je vidjela kao Ibsenovu vjeru u "moć jedne jedine velike ličnosti" predstavljalo je za nju ograničenje moći njegova rada u vrijeme kada su, kako je Robins tvrdila, "progresivne ideje jalove i bez učinka ne prošire li se i ne postanu li zajedničko mišljenje".⁴² U dugom završnom govoru Vide Levering u *Ženama pravo glasa*, Robins je tako proširila fokus tajnovite boli pojedinke, koju doživljavaju Hedda Gabler i Jean Creyke, kako bi iz nje izvukla poduku o nuždi zajedničkoga političkog djelovanja, nuždi da se progovori i govori zajedno kako bi se izbjegla mogućost da se sve ponovno "ugladi i ublaži nekim oblikom fraze kao što je fraza o 'izuzetnoj ženi', s promptnim dodatkom 'bez spola'".⁴³ Leve-

ring kaže Stonoru, kao što i Robins govori svojoj publici:

Došlo je vrijeme kada bi se žena mogla obazreti oko sebe i reći: kakvo je značenje moje tajne boli? Priključuje li se ona čemu? Meni se čini da se priključuje. Nisam više žena koja je posrnula na putu... Jedna sam od onih koje su ustale, u modricama i krvareći... pa rekne same sebi ne samo evo jedne žene kojoj je manjkalo sreće, nego i evo kamena zbog kojeg će mnoge posrnuti. Pogledajmo može li se on maknuti s puta drugih žena. Pa pozva ljude da se pridruže i pomognu.⁴⁴

PREMIJERE

FESTIVALI

OBLJETNICE

RAZGOVOR

GLAZBENI

TEATAR

ESEJ

TEMAT

GAVRAN U

PARIZU

IZ STRANIH

ČASOPISA

TEORIJA

IZ POVIJESTI

NOVE

KNJIGE

DRAME

Prevela i priredila Lada Čale Feldman

¹² Vidi primjerice Thomas Postlewait, "Prophet of the New Drama, William Archer and the Ibsen Campaign", *Contributions in Drama and Theatre Studies*, 20, Westport and London, Greenwood Press, 1986., str. 64-81; Joanne E. Gates, "Elizabeth Robins and the 1891 Production of *Hedda Gabler*", *Modern Drama*, 28: 1985., str. 611-19.

¹³ Robins, *Ibsen and the Actress*, str. 26.

¹⁴ Ibid, str. 52.

¹⁵ Ibid, str. 53.

¹⁶ Pismo Florence Bell, 1892., nav. u Angela V. John, *Elizabeth Robins, Staging a Life*, London: Routledge, 1985.,str. 60.

¹⁷ Robins, *Ibsen and the Actress*, str. 18.

¹⁸ Freud i Breuer, *Studies on Hysteria*, str. 383. Robinsina knjiga zabilješki uz tekst iz 1891. nalazi se u Fales Library, New York University.

¹⁹ John, *Elizabeth Robins, Staging a Life*, str. 58-9.

²⁰ Cima, "Discovering Signs", str. 19.

²¹ Gay Gibson Cima, *Performing Women, Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993., str. 48.

²² Robinsina knjiga zabilješki uz tekst iz 1891., I. čin, str. 6. Ta knjiga zabilješki uz tekst, u koju se Elizabeth Robins potpisala, sastoji se od strojopisnog rukopisa Heddinih replika i replika koje im neposredno prethode te od glumičnih bilješki na objema stranama. I. čin sadrži 13 stranica (2-14), II. čin 18 stranica (15-32), III. čin 16 stranica (33-48) i IV. čin 11 stranica (1-11): Fales Library, New York University. Nedavno objavljen komad Marie Irene Fornes, *Summer in Gossenssas*, bavi se glumičinom produkcijom *Hedda Gabler* te histeričarku uprizoruje na brojne zanimljive i složene načine. Usp. Maria Delgado i Caridad Svich, ur. *Conducting a Life: reflections on the Life of Maria Irene Fornes*, Lyme, Smith and Kraus, 1999., te Marc Robinson, ur. *The Theater of Maria Irene Fornes*, New York: PAJ Publications, 1999.

²³ Knjiga zabilješki uz tekst, II čin, str. 24.

²⁴ Pismo Charlesu Archeru, 8. srpnja 1891, tiskano u Charles Archer, *William Archer, Life, Work and Friendship*, London: Allen & Unwin, 1931, str. 186-8.

²⁵ Knjiga zabilješki uz tekst, IV čin, str. 6.

²⁶ Cima, "Discovering Signs", str. 120-1.

²⁷ Elin Diamond, "Realism and Hysteria Towards a Feminist Mimesis", *Discourse*, 13, 1990./91., str. 59-92, str. 79.

²⁸ Peter Brooks, "Melodrama, Body, revolution", u: Jacky Bratton, Jim Cook i Christine Gledhill, ur. *Melodrama, Stage Picture Screen*, London: British Film Institute, 1994., str. 11-24, str. 19.

²⁹ Freud i Breuer, *Studies on Hysteria*, str. 383.

³⁰ Knjiga zabilješki, I. čin, str. 9.

³¹ Ibid, II. čin, str. 23.

³² Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven i London: Yale University Press, 1976., str. 67.

³³ Freud i Breuer, *Studies on Hysteria*, str. 383.

³⁴ *Alan's Wife, A Dramatic Study in Three Scenes*, prvi put odigrano u Independent Theatre u Londonu, s uvodom William Archer, London: Henry, 1893., str. 7. Daljnja upućivanja na ovo izdanje daju se nakon citata u tekstu.

³⁵ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, str. 59-61.

³⁶ Archer jasno daje do znanja da Jean Creyke ne bi valjalo smatrati poremećenom. "Ona nije ni ludakinja ni junakinja. Ona je žena u stanju strašnog oćaja, to je sve, žena koja se ponaša kao neko biće kojeg na nekom drugom kraju svijeta jednako tako muče i koje se jednako tako ponaša u istom ovom trenutku u kojem pišem ove riječi." (Uvod, *Alan's Wife*, str. xiv-xvi, pretiskano iz Westminster Gazette, 6. svibnja 1893.)

³⁷ Robins, *Votes for Women*, str. 135.

³⁸ Elizabeth Robins, *Way Stations*, London, New York i Toronto: Hodder and Stoughton, 1913., str. 106.

³⁹ Robins i Bell, *Alan's Wife*, str. 21.

⁴⁰ Robins, *Votes for Women*, str. 135.

⁴¹ Ibid.

⁴² *Some Aspects of Henrik Ibsen*, Fales Library, New York University. Transkript predavanja održanog na Filozofskom institutu u Edinburghu, 27. listopada 1908.

⁴³ Elizabeth Robins, "Woman's Secret", u *Way Stations*, str. 13.

⁴⁴ Robins, *Votes for Women*, str. 145.