

Katero mesto v sodobni teoriji igre pripada ženski? Zadeva Pol Pelletier*

* Pričujoči prevod je nastal po angleškem prevodu Carrie Loffree.

¹ Feministična gledališka teorija osvetljuje tako nefeministična kot feministična dela. Prim. Enoch Brater, *Feminine Focus*, The New Women Playwrights (New York: Oxford University Press, 1989); Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (New York: Methuen, 1988) in *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1990); Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Michigan: University Microfilms Research Press, 1988) in *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); Linda Hart, *Making a Spectacle* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989); Linda Hart in Peggy Phelan, *Action Out: Feminist Performances* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993); Karen Laughlin and Catherine Schuler, *Theatre and Feminist Aesthetics* (Fairleigh: Dickinson U. Press, 1995); Peggy Phelan, *Unmarked* (U. of Missouri, 1992); Elsteth Trobyn, *Sexing the Self, Gender Positions in Cultural Studies* (Routledge, 1993).

Govorjenje o sodobnih teorijah igre je izziv. Področje je prostrano in vendar se zdi, da je zelo malo gledaliških teoretikov in praktikov zamejilo nek prostor znotraj tega področja; o razlogih za to bom spregovorila malo kasneje. Govoriti o teorijah igre, da bi razbrali, katera mesta v gledališču zavzemajo ženske, pomeni dvojni izziv, če že ni nekaj popolnoma nemogočega; vendar sem se odločila, da se te teme tukaj lotim, ker čutim, da je pomembna za gledališče in za feministična prizadevanja na vseh področjih umetnosti.

Presenečeno sem ugotovila, da vprašanje o mestu ženske v sodobni teoriji igre pri večini novejših razprav o ženskem gledališču navidez manjka, in to pri razpravah, ki postavljajo trdne temelje feministični teoriji dramske umetnosti.¹ Elizabeth Goodman je ena od redkih kritičark, ki se loteva tega predmeta. V svoji knjigi *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own* Goodmanna poudarja, da je potrebno povečati zavest o nalogi igralk pri oblikovanju teorije igre, rekoč, da je ta povečana zavest bistvena, če hočemo, da steče dialog med teorijo in prakso.² Ne gre drugače, kot da se strinjamo s to ugotovitvijo.

Ko opažam odsotnost zanimanja za teorije igre med feminističnimi gledališkimi teoretičarkami, nočem zanikati pomena raziskav avtoric, kot sta S. Bassnett³ in L. Ferris⁴, ki sta pisali o nalogi ženske na odru. Preprosto želim pokazati, da na področju teorije igre ženske ostajajo odsotne.

Razlogi za to odsotnost so kompleksni in izvirajo iz najmanj dveh problemov. Prvič, vprašanje o teoriji igre je težavno: Kaj je teorija igre? Kakšen je njen namen? Ali lahko resnično vpliva na gledališko prakso? Drugič, ženske so se že dolgo časa stežka lotevale teoretičnih vprašanj, šele v zadnjih dvajsetih letih so z delom teoretičark, kot so J. Kristeva, L. Irigaray, A. Ubersfeld in T. de Lauretis, pričele premagovati to oviro, ki dandanes ni nič manjša.

Vprašanje teorij igre združuje mnogo različnih študijskih področij in zastavlja številna daljnosežna vprašanja, ki jih bom tu skicirala:

1. Prvo vprašanje zadeva teorijo samo. Kaj je vključeno v pojem teorije? Kako premostimo vrzel med teorijami, ki so usmerjene k praksi, in tistimi, ki so usmerjene h kritiki?
2. Drugo vprašanje zadeva idejo igre. Kaj razumemo pod "teorija igre"? Kako lahko osnujemo tako teorijo? Kakšno je mesto te intelektualne na-

² "Novo definicijo feminističnega gledališča bi bilo najbolj koristno oblikovati na podlagi nazorov praktikov in delovnih izkušenj operativnih feminističnih društev," piše Goodmanova v *Contemporary Feminist Theatres*. V istem delu kasneje okrepi to idejo tako, da nakaže, da "bi bilo moč konstruirati teorijo feminističnega gledališča, ki jo praksa oblikuje in tudi sama vpliva na prakso". (Elizabeth Goodman, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own* (London: Routledge, 1993), 10 in 238.)

³ Suzan Bassnett: "Towards a Theory of Women's Theatre" v *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe* let. 10: *The Semiotics of Drama and Theatre*, ur. Herta Schmid in Aloysius Van Kesteren (Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 1984); *Feminist Experiences: Three Women's Movements in Four Cultures* (London: Allen & Unwin, 1987); "Women Experiment With Theatre: Magdalena '86", *New Theatre Quarterly* 3.1 (avg. 1987), 224-233; "Perceptions of the Female Role", *New Theatre Quarterly* 3.1 (avg. 1987), 234-236, *Magdalena: International Women's Experimental Theatre* (Oxford: Berg Publishers, 1989).

⁴ L. Ferris, *Acting Women: Images of Women in the Theatre* (Basingstoke: Macmillan, 1990).

⁵ *Pratiques théâtrales* 16 (Montreal: Fall 1982), 11-21.

⁶ Pelletier, *op. cit.*, 12.

⁷ Pelletier, *op. cit.*, 13.

loge v odnosu do gledališke prakse? Koliko cenijo te teorije praktiki? Kdo so pomembni misleci na tem področju?

3. Tretje in zadnje vprašanje, ki ga bom tu zastavila, je vprašanje o ženskah. Če predpostavimo, da obstaja mnogo teorij igre, katero mesto med njimi potem zavzemajo ženske? Kdo so pomembni sodobni misleci na tem področju? Kaj lahko ženski pogled prispeva k novim teorijam igre? Vprašanje, ki se ga lotevam v tem referatu, je zares kompleksno, ker presega samo vprašanje žensk in gledališča, zato da bi se dotaknilo vseh temeljnih področij gledališke teorije (namen teorije, pomembnost teorij igre). Pomembnost te teme je dejansko prav v njeni kompleksnosti in upam, da bom v pristopu k teoriji igre kot ženskemu vprašanju pokazala poseben prispevek, ki ga ženske umetnice lahko dajo temu področju. (...)

Kaj je ženska teorija igre

Za ilustracijo mojemu razmišljanju bi se rada osredotočila na primer ženske teorije igre, na metodo, ki jo je razvila Pol Pelletier in je opisana v njenem članku "Jouer au féminin"⁵, kar bi lahko prosto prevedli kot "Ženska igra". Pelletierjeva je feministična umetnica iz Quebeca, ki jo v montrealškem gledališkem okolju zelo dobro poznajo.

Pol Pelletier se upira obliki igre, ki jo na odru uporablja večina žensk, se pravi obliki igre, pri kateri igralkino telo ostaja pasivno. Zahteva "aktivno telo", pri čemer igralka ni prisotna le zato, da bi dopustila, da jo gledajo, ampak se v akcijo zavestno vključuje zato, da bi resnično kaj napravila s svojim telesom.

Prva igralkina skrb ne bi smela biti: "Gledajo me", ampak prej: "Gledam, kaj počnem, pri tem, kar počnem, sem popolnoma udeležena." Dejstvo, da je igralkina pozornost tako močno usmerjena na akcijo, ji daje držo, ki publiko očara... Celó čé je igralka na odru sama in se ne giblje, obstaja notranja aktivnost, delujejo nevroni, ritem krvi pulzira po žilah, miselna aktivnost... ustvarja elektriko, ki od atoma do atoma potuje po zraku, dokler ne doseže gledalcev.⁶

V tem odlomku se Pelletierjeva dotakne dveh vprašanj, ki sta temeljnega pomena. Prvič, vztraja, da mora igralka privabiti pozornost publike ne na sebe samo kot objekt, ampak na akcijo, ki jo uprizarja. Drugič, poudarja potrebo po ustvarjanju teles, ki akcije izvajajo. "Imam vtis, da imajo ženske telo za tisto, kar je najbolj intimno," pravi Pelletierjeva, "medtem, ko je pri človeku verjetno najbolj intimno čustvo."⁷

Po mnenju Pelletierjeve je žensko telo zaprto in utesnjeno, skrito za zaslone in zato center številnih napetosti.

Opazujem sproščanje energije, ki se – pogosto podzavestno – jasno kaže kot napetost ali živčni trzaji, to telo otrdi, ga omrtviči, prisili v nenaravne in utesnjene položaje. Nekatere igralké imajo na primer kruto navado, da nosijo vso svojo težo na eni nogi, rezultat tega je poudarjanje boka in na ta način poudarjanje njihovih "naravnih" krivulj. Zaradi tega se zmanjša prostor, ki

ga igralka zavzema na odru, središče težnosti se premakne tako, da je igralka oropana ravnotežja, energije in trdne osnove. Igralkina prisotnost potemtakem ne more biti kaj več kot nekaj nedoločnega, šibkega in lebdečega. Druge igralko potiskajo svojo glavo naprej, kot da bi hotele razkazovati svoj lep obraz, kar nujno ustvari precej napetosti v vratu in čeljusti. To pretrga vez, ki običajno povezuje glavo, noge in ude ter dopušča raztezanje. Za druge igralko se spet zdi, da so obsedene s svojimi očmi... Druge so obsedene z usti, drža njihovih ust je popolnoma nenaravna... Ali pa uporabljajo svoje roke tako, kot če bi se stalno dotikale nežnih, majhnih porcelanastih predmetov...⁸

Potreben je nekdo, kot je Pol Pelleter, ki se osredotoča na telesa na odru, na njihove močne in šibke plasti, da razbere vsa ta trzanja in napetosti. Kljub temu ni Pol Pelletier edina gledališka oseba, ki je opazila to značilnost. Grotowski je še ena, ki je zapisala, da je prvotna naloga igralca to, da se izvije iz svojega vsakdanjega življenja in osvobodi katerokoli potlačeno energijo, zato da bi dosegel stanje nevtralnosti. Pol Pelletier se s tem popolnoma strinja. Se pravi, da njeno delo ni toliko zanimivo zaradi izvirnosti, kot je zaradi pozornosti, ki jo posveča ženskim izvajalkam.

Gre le za začetek z nevtralne pozicije, stanja brez napetosti in pomena, le tako lahko ustvarimo zanimivo igralsko izkušnjo. Težava je v dejstvu, da ženske pri ustvarjanju te nevtralnosti stremijo k določenemu samouničenju. Tisti, ki izkusi intenzivni igralski trening z ženskami, si ne more pomagati, da ne bi odkrival prostranih brezen praznine.⁹

Roberta Sklar iz newyorškega "Woman's Experimental Theatre" je opozorila na isto težavo, ko je napisala:

Zdi se, da tradicionalni pristop do igre, pri katerem se lupijo plasti, rušijo obrambni mehanizmi in nato gradi iz nič, ne velja za ženske. Ženskih obrambnih mehanizmov ni moč zlomiti. Ženska se je naučila preživeti tako, da je v svetu, ki je ne sprejema kot del človeške rase, razvila obrambne mehanizme.¹⁰

Glede na revolucijo, ki jo je doživel feminizem v zadnjih petnajstih letih, bi bilo zanimivo slišati, ali bi se Sklarjeva dandanes enako izrazila. Kakorkoli že, ideja "aktivnega telesa", kot jo je opisala Pol Pelletier, ostaja središčna ideja v razvoju teorij igre, zlasti ženskih teorij, ker je povezanost žensk s svojimi telesi in telesi drugih osnovana na siloviti zgodovinski in socialni dediščini. V bistvu poskušata tako različni umetnici, kot sta Laurie Anderson in Karen Finley, to dediščino razrušiti.¹¹

Uveljavljanje nevtralnosti je dobra smernica, toda kakšni so rezultati tega, da se um in telo očistita vseh napetosti in motenj? Kakšni so učinki nevtralizacijskega procesa? Po mnenju Pol Pelletier stopijo nevtralna telesa v stik z arhetipi.

Igralec, ki vadi po metodi "grotowski" in ima neobhodno potreben talent, bo dosegel stanje čistosti. Toda v tem poroznem stanju ne-bivanja ga ne pričaka občutek izgubljenosti. To stanje je bolj podobno stanju ozmoze z velikimi arhetipi njegove civilizacije. Ti arhetipi mu dajo občutek moči, popolnosti in legitimnosti.¹²

Če je igralec, ki doseže stanje čistosti, soočen z arhetipi, kaj se potem dogaja z igralkinim obrazom? Igralka je soočena z istimi arhetipi, ki so več-

⁸ Pelletier, *op. cit.*, 14.

⁹ Pelletier, *op.cit.*, 14.

¹⁰ Citat po Pol Pelletier, *op. cit.* 15. Citirani odlo-mek je bil objavljen v *The Drama Review* 86 (junij 1980) na strani 35 v izdaji "Woman and Performance".

¹¹ Prim. moj tekst "From an Esthetic of Seduction to a Theory of the 'Ob-scene'", ki je bil predstavljen na letni konferenci Mednarodne zveze za gledališke raziskave v Helsinkih, avgusta 1993. Tekst bo tudi objavljen.

¹² Pelletier, *op. cit.*, 15.

¹³ Pelletier, *op.cit.*, 15.

¹⁴ Pelletier, *op. cit.*, 19-20.

¹⁵ Pol Pelletier tudi piše: Ko me ljudje vprašajo za moje mnenje o igralski vadbi, jim vedno povem, da če bi imela gledališko šolo, bi bila vsaj polovica tečajev v prvem letu posvečena zgodovini sedanjega položaja ženske, da bi lahko ustvarili novo notranjo mitologijo, kjer bi igralka lahko odkrila nova gonila, ki bi vodila njeno igro, se pravi, da bi ustvarili simbolni univerzum, o katerem sem že spregovorila. Imeli bi tudi veliko predmetov fizične vadbe: samoobramba, borilne veščine, gimnastika, vaje za moč... (Zato da bi ženska telesa pripravili do nevtralne pozicije, do stanja silovite praznine, morajo igralke trenirati, da si pridobijo veliko moči.) Imeli bi tudi improvizacijski tečaj, ki bi dopuščal raziskovanje tem ali idej, ki se pojavijo pri teoretičnih predmetih. Tako bi tudi razvijali kreativnost, igrali bi se z imaginacijo, z zavestnimi sanjami, s pisnimi vajami... Naj še enkrat ponovim, vse to bi bilo namenjeno temu, da posameznica goji občutek samoeksistence. Nikoli pa ne bi imeli tečajev, ki temeljijo na interpretaciji repertoarnih iger, ker bi nas vloge v teh delih prisilile, da ponovno potisnemo svoje boke naprej ali da prhutamo po odru, trepetamo s trepalnicami in mahamo z rokami. Zato da bi spremenili telo, moramo spremeniti um. (*Op. cit.*, 14.)

¹⁶ Julia Varley, "The Silence in the Valley of the Moon", neobjavljen rokopis, 2.

noma maskulinizirani, se pravi, razen če ni moč ustvariti novih. Ravno to je naloga, ki jo privzema sodobna feministična umetniška praksa.

Še enkrat citirajmo Pol Pelletier.

Ni dovolj, da "izpraznimo" ženska telesa. Njihovo meso moramo naučiti novih odnosov, novih poti, ki vodijo do videnja samih sebe in lastne povezave z zunanjim svetom... Potrebujemo... žensko kulturo; da bi prešli iz simbolnega univerzuma, v katerem so ženske drugorazredna bitja, namenjena temu, da "služijo", do novega simbolnega univerzuma, kjer se lahko ženske izživijo v svoji polni lepoti in moči.¹³

Katera vrsta igre bi nam omogočila, da odkrijemo in užijemo to novo kulturo? Pol Pelletier je približno pred petimi leti postavila temelje programu vadbe za igralce z naslovom "Dojo for Actors", zato da bi pripravila vadbo za zainteresirane igralce in igralke ter kot poskus odgovora na gornje vprašanje. Da bi pomagala igralki in igralcu pri resničnem obvladovanju prostora, ki njo (ali njega) na odru obdaja, dela Pelletierjeva v svojem centru s tehnikami osvobajanja telesa. Dela tudi po zakonih prisotnosti, se pravi po zakonih neravnovesja, odpora, pretiravanja in zavračanja stanislavskega čustva. Da bi vplivala na te vidike igre, je razvila tehnike, ki jih navdihuje Orient, tehnike, ki so osnovane na dihanju, zaustavljanju mentalne aktivnosti in povezavi igralca z energijo. Za Pelletierjevo mora absolutno vse priti od telesa.

Ali obstaja kaj razkošnejšega od telesa? Čutim resnično strast do kosti, mišic, živcev, kože in celotne gmote premikajočih se in spremenljivih udov, ki jih je mogoče združiti na toliko različnih načinov. Na odru želim videti ženske, katerih telesa bi bila zame prava paša za oči. Da bi prišlo do tega, je treba odkriti dve stvari. Najprej je treba odkriti divjost telesa v smislu primitivne prostosti in v smislu silne moči, ki jo imamo vsi, a nam je bila odvzeta...

Drugi element, ki ga hočem razviti, je to, kar imenujem "telesna imaginacija". Ko enkrat ponovno odkrijemo divje stanje bivanja, ko smo se enkrat znebili naših strahov, odkrijemo, da ima telo izjemno sposobnost domiselnosti.¹⁴

Morala bi citirati celoten članek, da bi lahko resnično izkazala priznanje kritičnemu in praktičnemu delu Pol Pelletierjeve. Četudi se zdi, da so nekatere njene trditve neprepričljive, četudi se zdi, da druge trditve veljajo tako za igralce kot za igralke, je teoretski tekst Pelletierjeve zelo močan in si povsem zasluži, da ga predstavimo in da na takšnih konferencah razpravljamo o idejah te feministke. Razlog je v tem, da članek Pelletierjeve ponuja vznemirljiv in vspodbuden primer, kakšna bi bila teorija igre, ki bi jo izoblikovale ženske.¹⁵

V besedilu "Tišina mesečeve doline" avtorica Julia Varley pripoveduje naslednjo anekdoto:

Ko sem vprašala Evgenija Barbo, zakaj v zgodovini gledališča manjkajo ženske, je odgovoril: "Zato, ker niso pisale." Ko sem ga opozorila na mnoge igralke, avtobiografije in pisma, je odgovoril drugače: "Zato, ker niso osnovalе teorije, ker svojih izkušenj niso pretvorile v refleksijo, nasvete in vizije, ki postanejo napotki za prihodnje generacije v gledališču."¹⁶

Barbovo opažanje je zares zanimivo; čeprav si vedno več žensk drzne stopiti na področje gledališke teorije in ravno pričenjajo kljubovati temu neukročenemu teritoriju, puščajo ženske teorijo igre, eno področje znotraj tega območja, relativno raziskano. Takšno žensko raziskovanje bi prav gotovo koristilo celoti gledališke prakse.

Julij 1995

Prevedla Darja Šterbenc

Josette Féral (Canada): profesorica na Université du Québec, Montreal. Avtorica knjige: *Kultura proti umetnosti: eseji o politični ekonomiji gledališča* (1990). Urednica raznih zbornikov: *Teatralnost in mise-en-scene* (1982), *Substanca* (1977). Številni članki v različnih publikacijah: *Discourse, Pirandello and the Modern Theater, Drama Review, New Theatre Quarterly* itd.