

FEMINISME EN THEATER

Elaine Aston, *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge / New York: Cambridge UP, 2003.

Wie de titel van dit boek niet aandachtig leest, vermoedt wellicht dat dit een zoveelste studie is van 'vrouwentheater'. De auteur maakt in de inleiding echter duidelijk aan haar lezers dat haar focus een hedendaagse feministisch-gekleurde analyse is van het theater van één decennium, met inbegrip van zowel mannelijke als vrouwelijke auteurs. De probleemstelling situeert zich in de visie dat het "feminist decade", vol hoop aangekondigd op het einde van de jaren tachtig, de verwachtingen niet heeft ingelost. De oorzaak daarvan ligt aan de ene kant bij een aantal ideologische verschuivingen en ontgoochelingen binnen de feministische beweging, maar aan de andere kant is ook de structuur van theatermanagement, subsidies en andere machtskanalen volgens Aston verantwoordelijk voor een gebrekkige doorbraak van de genderproblematiek in het theater.

De verschuivingen binnen het feminisme ziet Elaine Aston vooral in de veranderende visie op moederschap. De combinatie van 'moeder-zijn' met 'carrière maken' is volgens haar een van de grootste knelpunten in de leefwereld van de hedendaagse vrouw, een problematiek die zij gereflecteerd ziet in een aantal feministische theaterteksten van de laatste jaren van de twintigste eeuw. Daar tegenover stelt ze bijvoorbeeld één van de meest bekende feministische theaterwerken van de jaren '80, *Top Girls* van Caryl Churchill, waarin de kinderloze carrièrevrouw, een product van de liberale politiek onder Margaret Thatcher, centraal stond. *Top Girls* vormt zo het uitgangspunt voor deze nieuwe generatie van feministisch theater, en wordt een maatstaf waartegen de vernieuwing van de jaren '90 wordt gemeten. Aston slaagt er zo in om een theoretisch kader van hedendaags feministisch theater te ontwerpen dat onderbouwd is door de analyses van Hélène Cixous en Judith Butler, maar vooral sterke pijlers heeft in de theaterpraktijk van de jaren '90. Haar reflecties op haar eigen carrière als werkende moeder én academicus zijn hier ook bijzonder relevant. Zoiets gebeurt maar weinig in academische werken, dat privé-details een meerwaarde kunnen geven aan een wetenschappelijke studie.

Aston stelt dat het feminisme van de jaren '90 getypeerd werd door 'power' *feminism*, een concentratie op succes. In die context situeert ze ook het succes van de popband Spice Girls en hun mythe van *Girl Power*. Ze vraagt zich (terecht) af waar er binnen zo'n ideologie plaats is voor solidariteit tussen vrouwen, en of dit

de richting is die het nieuwe feminisme lijkt uit te gaan. Volgens die mythe kan elke vrouw de economische en culturele factoren van haar sociale realiteit overstijgen als ze maar voldoende zelfstandig denkt en handelt. Deze vraagstelling komt wel aan bod binnen de hoofdstukken over kindermishandeling en vrouwenmishandeling, maar blijkt voor verdere discussies minder relevant. De verscheidenheid aan toneelwerken die in dit boek immers in detail worden besproken, bewijst dat zulke stellingen te veralgemenend zijn, zelfs voor een afgebakend repertoire van theaterteksten binnen één decennium, en binnen één regio.

Feminist Views on the English Stage biedt een interessant kader om een aantal beter én minder bekende auteurs te interpreteren, gaande van Caryl Churchill en Sarah Kane tot schrijvers die op het Europese continent minder bijval genieten: Bryony Lavery, Phyllis Nagy, Winsome Pinnock en Timberlake Wertenbaker. Waar deze studie wel heel sterk in is, is in het aantonen van een verband tussen theatervernieuwing enerzijds en subsidiëring, politieke verschuivingen en theaterdirecties anderzijds. Een mooie illustratie hiervan is een beschrijving van de impact van "Clause 28" op het culturele leven in Groot-Brittannië. Deze wet van 1988 maakte het voor lokale overheden mogelijk om subsidies te weigeren aan artistiek werk dat erop uit leek te zijn homoseksualiteit te promoten. Ondanks de meer recente politieke veranderingen (het Nieuw Socialisme van Tony Blair) is deze wet nog steeds gangbaar. Aan de ene kant dreef de verminderde overheidssteun lesbische en homoseksuele theatergroepen nog meer in de marginaliteit, maar aan de andere kant gingen een aantal auteurs ook bewust in de tegenaanval. Bryony Lavery, bijvoorbeeld, schreef vanuit die context *Her Achting Heart* (1990), een humoristisch stuk dat het publiek niet alleen een lesbisch verhaal maar ook heel wat politieke en culturele commentaar toewierp.

Een ander stuk, maar dan van een Amerikaanse auteur, is Eve Ensler's ophefmakende *The Vagina Monologues*. Het overweldigende succes van de Londense productie in 1999, met steun van steractrices Kate Winslet en Cate Blanchett, is volgens Aston een bewijs dat er inderdaad nog een 'inhoud' is voor hedendaags feminisme. Er is nog een hele weg af te leggen voor alle vrouwen en kinderen in deze wereld vrij, veilig en waardig kunnen leven. *The Vagina Monologues* maakt eveneens duidelijk dat vrouwen mekaars steun en solidariteit nodig hebben om dit te bereiken. Het feit dat mannelijke recensenten en theaterbezoekers met dergelijke stukken weinig affiniteit voelen is iets wat door Aston beschouwd wordt als een gemiste kans van hun kant.

Elaine Aston heeft oog voor de publieke respons ten opzichte van de theaterteksten die ze behandelt. Zo probeert ze de soms bijzonder negatieve kritiek te

begrijpen én te weerleggen. Vaak voelt ze dat de critici formele experimenten en het afwijken van lineaire narratologie als gebreken beschouwen. Haar hoofdstuk over Phyllis Nagy, bijvoorbeeld, getuigt van een motivatie om complexiteit en onbegrijpelijkheid niet zomaar vanzelfsprekend als een zwakheid te beschouwen. Waar commentaren op Nagy's *The Strip* (1995) het stuk afdeden als "Utter Tripe" of "Ridiculous New Age Freak Show", vat Aston de kwestie heel eenvoudig samen in haar visie dat *The Strip* het de recensenten gewoonweg moeilijk maakte om hun "usual style of plot summary" toe te passen. De kwaliteiten van dit stuk lagen volgens Aston op een heel ander terrein waarvan deze (misschien eng-geestige) critici niet eens het bestaan vermoedden.

Tussen de auteurs die Aston in dit boek behandelt krijgt Sarah Kane bijzondere aandacht. Deze jonge auteur, die enkele jaren na haar opmerkelijke verschijning op de Britse theaterscène zelfmoord pleegde, werd tijdens haar korte carrière opgenomen binnen de cirkel van de "angry young men" waarin ook Mark Ravenhill, David Eldridge en Martin MacDonagh worden gesitueerd. Aston noemt haar de 'honorary male' van deze nieuwe generatie theaterauteurs. Haar stukken vol wreedheid en geweld gaven haar ook de naam van "bad girl" in het hedendaagse Britse theater. Ook al weigerde Sarah Kane steeds weer om beschouwd te worden als feministisch auteur of 'women writer', in dit boek wordt aangetoond dat Kane's kritiek op een verziekte mannelijke identiteit ("a diseased male identity") een aantal treffende parallellen vertoont met Judith Butler's feministische interpretaties rond maatschappelijke sexe-posities in *Bodies that Matter* (1993).

Verder wijdt *Feminist Views on the English Stage* ook een hoofdstuk aan de moeilijke positie van feministische zwarte auteurs in het Britse theater. Een aantal Britse auteurs met Aziatische (meestal Indische of Pakistaanse) roots krijgt aandacht, waaronder ook Ahub Khan-Din met zijn *East is East* (1996), een theatertekst die een tweede succes kende in de filmversie van een paar jaar later. De (mannelijke) acteur Khan-Din wierp met dit stuk een blik op een gemengde Brits-Aziatische familie waarin niet alleen de binaire oppositie mannelijk-vrouwelijk maar ook de polariteit tussen West en Oost centraal staat. De traditionele hiërarchie wordt complex doordat de moederfiguur in dit gezin een westerse vrouw is, de vader een gewelddadige Pakistaan, terwijl de kinderen worstelen met identificatie en dis-identificatie. Andere niet-Britse auteurs vonden het bijzonder moeilijk om naam te maken op de Londense theaterscène, maar volgens Elaine Aston heeft de hedendaagse aandacht voor vrouwen-theater wel een duwtje in de rug gegeven aan de "black women writers". Wat ze vooral vernieuwend vindt binnen deze traditie is het feit dat ze vaak radicaal afwijken van een realistische stijl,

een vorm die doorgaans geassocieerd wordt met het door mannen gedomineerde theater van de twintigste eeuw.

Feminist Views on the English Stage is een bijzonder toegankelijk boek dat in zijn focus op hedendaagse theaterproducties er toch in slaagt om enkele kritische commentaren op vernieuwingen binnen het feminisme te formuleren. Het is niet eenvoudig om dergelijke recente producties vanuit vogelperspectief te bekijken, en Aston weerhoudt zich ook van mogelijke speculaties omtrent ontwikkelingen in de toekomst. Voor een boek met zo'n microscopische focus (een feministische kijk op tien jaar theaterproducties, hoofdzakelijk in London) is de inhoud boeiend, verrassend en aangenaam leesbaar. Hoewel we geen direct antwoord krijgen op de vraagstelling of de jaren '90 al dan niet als een post-feministische periode kunnen worden genoemd, toch biedt het uitgangspunt van *Feminist Views* een vernieuwend kader dat aandacht schenkt aan kleine, maar veelbetekenende transformaties in het hedendaagse Britse theater.

Karen VANDEVELDE