

Pogled (prave) žrtve: jedno transmedijalno i feminističko čitanje *Gospođice Julije**

“To nije ni kazalište ni film; to je čudna druga stvar” (Pearson 2016). Ovako engleska kazališna redateljica Katie Mitchell definira svoju poetiku u intervjuu koji je, povodom postavljanja drame *Senka (Euridika govori)* austrijske autorice Elfriede Jelinek u berlinskom kazalištu Schaubühne am Leniner Platz, dala “kućnom teoretičaru” ovog kazališta Josephu Pearsonu. Čini se da ovo određenje na najbolji način sublimira vrlo posebno i osebužno prožimanje kazališne i filmske umjetnosti u predstavama ove kazališne redateljice, a koje ona najčešće ostvaruje u suradnji s engleskim video umjetnikom Leom Warnerom. Ovo se prožimanje ne može svesti na druge oblike spajanja ovih dviju umjetnosti (odnosno na korištenje video prijenosa u “živoj” scenskoj radnji): bilo one koji su nam poznati iz povijesti kazališta (Piscatorove režije, naprimjer), bilo one koji su danas rašireni i popularni (režije u stilu Franka Castorfa ili Renea Polescha, recimo).

U ovom radu prvo ćemo provjeriti može li (u kojoj mjeri) koncept *transmedijalnosti*, ili, još konkretnije, *transmedijalnog pripovijedanja (transmedia storytelling)*, onako kako ga teorijski određuju Henry Jenkins i Marie-Laure Ryan, biti od koristi u analizi ovog specifičnog medijskog prožimanja kao glavne odlike redateljske poetike Katie Mitchell. Kako je “isprobavanje” bilo kojeg teorijsko-metodološkog koncepta/aparata u analizi umjetničkog djela jalov i, zapravo, istinskom znanstvenom istraživanju neprimjeren pristup – jer, što se dobiva time ako na kraju dokažemo samo to da se dotični koncept ne može (ili čak i da se može) primijeniti u konkretnom istraživanju? – ovu polaznu točku treba zarotirati. Provjerit ćemo koje pretpostavke koncepta transmedijalnosti možemo kreativno upotrijebiti u dubinskoj analizi ove redateljske poetike, a zatim ih u tom cilju odmah i primijeniti.

Ovo će biti samo polazište za ostvarivanje drugog i ključnog cilja ovog rada: dokazivanje hipoteze da je upravo “upliv” filmskog jezika u kazališni sredstvo kojim se suštinski, radikalno mijenja interpretativna perspektiva, prije svega u predstavi *Gospođica Julija* koju Katie Mitchell režira također u Schaubühne prema drami švedskog klasika Augusta Strindberga, a koju ovdje tretiramo kao studiju slučaja. Promijenjeni interpretativni ugao je, tvrdit ćemo, nedvosmisleno feministički: vjerujemo da se ova hipoteza

lako dokazuje već teatrološkom analizom scenskog jezika Katie Mitchell, ali ćemo se, ipak, potpomoći i nekim bazičnim izvorima feminističke teorije filma. Pomoćnu hipotezu da *Gospođica Julija* nije usamljen slučaj u djelu Mitchell razvijat ćemo ukazivanjem na još neke njene predstave u kojima filmski jezik mijenja “ugao promatranja” i čini ga feminističkim: spomenutu *Senka (Euridika govori)* i *Valovi* prema čuvenoj prozi Virginije Woolf, koju je režirala u Narodnom kazalištu (National theater) u Londonu.

* * *

Prije primjene teorije transmedijalnosti, počnimo od onoga što bismo, parafrazirajući Heinera Müllera, mogli nazvati “opis slike”; drugim riječima, kako na pozornici, u predstavi *Gospođica Julija*, konkretno *izgleda* to specifično prožimanje teatra i filma... Sve što se događa na pozornici snima se pomoću velikog broja kamera i emitira na velikom ekranu koji visi iznad (kazališne) scenografije. Brojno ljudstvo na sceni uigrano realizira različite zadatke. Snimatelji snimaju fiktionalnu scensku radnju; dizajneri zvuka pred nama, koristeći raznovrsne predmete s jednog velikog stola, stvaraju zvučne efekte koji se sinkrono emitiraju na filmu; glumci nastupaju u scenskoj fikciji, odnosno *kreiraju je*, ali i snimaju, u tonskoj kabini smještenoj na pozornici, *OFF* glasove za film, ili čak pomažu u čisto tehničkim poslovima (preraspoređivanje scenografije, naprimjer).

Već ovdje, skoro na samom početku, neposredan “opis slike” mora se zaustaviti, jer sve drugo što se o ovim *scenskim slikama* može i treba reći funkcionira po, matematički rečeno, “negativnom” principu: ne više što one *jesu*, već što one *nisu*, jer se kao njihovo glavno obilježje izdvaja ono što ih razlikuje od sličnih kazališnih praksi. Kao što smo već na početku nagovijestili, upotreba filmskog jezika, konkretno video prijenosa (“prijenosa uživo”, kako ga rogobatno volimo nazivati), u predstavama Mitchell bitno se razli-

* Tekst je nastao u okviru rada na projektu “Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 19892014)” (projekt broj 178012) koji se realizira na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

kuje od upotrebe ovog postupka u radu gotovo svih kazališnih redatelja koji su mu skloni, a mi ovdje izdvajamo amblematične primjere redatelja koji su, kao i Mitchell, obilježili suvremeni teatarski život Berlina: Franka Castorfa i Renea Poleša. Prije svega, skoro u svim Castorfovima predstavama, a i u dobrom dijelu Polešovih (recimo, u jednoj od njegovih najčuvenijih – *Pablo u supermarketu Plus*), veliki dijelovi radnje odvijaju se na sceni, ali su zaklonjeni od pogleda publike jer se igraju *unutar* u potpunosti trodimenzionalnog dekora: neke zgrade ili sličnog objekta (kontejnera, recimo), sa sva četiri zida, podom i plafonom. Video prijenos tako postaje jedini način da se prati radnja koja se u *real timeu* odvija pred nama, ali je ne vidimo (u predstavama ovih redatelja ima, doduše, i momenata u kojima se radnja *udvaja*, kad se može istovremeno pratiti i na pozornici i na ekranu).

Ovakvo korištenje medija u kazalištu, a u kontekstu paradigme postdramskog, Hans-Thies Lehmann podvodi pod dvije funkcije koje, uzgred, ne moraju biti tako kategorijalno razdvojene, jer između njih ima preklapanja: upotreba medija u kazalištu i mediji kao konstitutivni elementi kazališne forme (Lehmann 2004: 304–315). Prva funkcija odnosi se na upotrebu medija za poigravanje scenskim kategorijama/relacijama kao što su blizina-daljina, prisustvo-odsustvo, mirovanje-pokret; Lehmannovim riječima – “kazalište tu pokušava integrirati i osvijestiti filmsko i televizijsko opažanje” (Lehmann 2004: 306). Od svih ovih vrsta opažanja, ili, preciznije, od opažanja svih ovih vrsta relacija, čini se da je filmskom i televizijskom mediju najprimjerenije *opažanje blizine*, odnosno mogućnost da se pomoću krupnog plana emitiranog na ekranu istaknu glumačka izražajna sredstva (mimička) i njihova značenja koja se u kazalištu, s udaljenošću gledatelja od pozornice, lako previđaju, ali i da se naglasi subjektivna vizura lika.

Postoji, doduše, i jedno drugo svojstvo/relacija koja se medijskim sredstvima ne samo lakše izoštava i opaža, nego se njima i proizvodi, a koja je upravo, kao što smo istakli, tipična za predstave Castorfa i Poleša: to je *odsustvo* glumca iz vidnog polja gledatelja. Drugačije rečeno, zahvaljujući video prijenosu na ekranu, publika u sali može pratiti *live* fiktionalnu radnju, onu koja se u tom trenutku stvarno odigrava, ali izmiče neposrednom opažanju, bilo zbog toga što se odvija unutar trodimenzionalne i zatvorene scenografije, bilo zbog toga što su izvođači na trenutak izašli sa scene ili čak iz kazališta u neki drugi prostor izvođenja: foaje, ulicu... Kao primjer prenošenja radnje koja je *išetala* iz kazališta, Lehmann navodi jednu predstavu Hansa van Manena (Lehmann 2004: 306), dok se naprimjer gledatelji Bitefa sjećaju istog tog postupka u čuvenoj predstavi *Eraritjaritjaka* Heinerja Goebbelsa.

Gore smo nabacili tezu da ove dvije spomenute Lehmannove funkcije medija u postdramskom teatru nisu nužno razdvojene, kako to on prikazuje. Spaja

ih upravo fenomen odsustva glumca s pozornice. Vidjeli smo već da Lehmann poigravanje relacijom prisustvo-odsustvo podvodi pod funkciju koju naziva “upotreba medija”, ali se ova relacija, u nastavku njegove argumentacije, javlja i kao bitna odlika druge funkcije koju on određuje kao “mediji kao konstitutivni (elementi) za neke kazališne forme”. Naime, kao primjer funkcije medija kao konstituenta kazališne forme, Lehmann eksplicitno navodi, između ostalog, upravo fenomen odsustva glumca.

Karakteristična je upotreba videa kako bi se integrirali odsutni glumci, po motu: Michael Kirby danas ne može biti ovdje, ali ga pokazujemo kao video sliku; jedna je glumica prestara da bi bila s nama na turneji, pokazat ćemo je na videu. (Lehmann 2004: 310)

Ne trebamo odlaziti u digresiju s elaboriranjem Lehmannove klasifikacije funkcija medija u kazalištu i problematiziranju koliko je ta klasifikacija konzistentna. Njegova klasifikacija je ovdje od koristi, podsjetimo, kako bismo bolje opisali funkcije medija u predstavama Castorfa i Poleša, one za koje smo preliminarno iznijeli hipotezu da su, u većoj ili manjoj mjeri, *različite* od funkcije filma u predstavama Katie Mitchell. Među njima se nalazi i *inspiriranje medijima*, kako ga naziva Lehmann, a što je, za razliku od prethodne dvije, izvjesno jasno razdvojena, drugačija funkcija medija u kazalištu.

Ovamo pripadaju brzo smjenjivanje slika, tempo konverzacije u kraticama, svijest o gegu karakteristična za televizijske humoristične serije, aluzije na trivijalnu zabavu televizije, na filmske i televizijske zvijezde, na svakodnevicu industrije zabave i njezine autore, citati iz pop kulture, popularnih filmova i vrućih tema medijske javnosti. (Lehmann 2004: 307)

Inspiriranje medijima shvaćeno na ovaj način, s naglaskom na televizijskom gegu, citatima iz pop kulture i aluzijama na trivijalnu zabavu, veoma je karakteristično za predstave Renea Poleša, prije svega za već spominjanog *Pabla u supermarketu Plus*.

Ako se sada vratimo na rad Mitchell, prva razlika koja se uviđa u odnosu na konkretne oblike i opće funkcije upotrebe medija u kazalištu Castorfa i Poleša jest baš to – *inspiriranje*. U predstavama Katie Mitchell, onoliko koliko nam je poznato, nema citata, aluzija ili tematiziranja popularnih oblika zabave, onih televizijskih. Naprotiv, filmizirana radnja *Gospođice Julije* vrlo je, kinematografski gledano, estetizirana i rafinirana. U kritici ove predstave napisali smo:

postiče se, filmskim jezikom, teška i sumorna nordijska atmosfera, ali koja je ujedno i nekako prozračna, poetična, snolika... Možda nije veliko kritičarsko učitavanje ako u ovoj filmskoj poetici prepoznamo svesnu posvetu jednom drugom švedskom velikanu – Bergmanu. (Medenica 2011: 134)

Ovdje bi bilo najadekvatnije mjesto da se kaže još nešto o kinematografskim odlikama tog, kako ga s pravom nazivamo, *filmiziranja* radnje. Za razliku ne samo od predstava spomenutih redatelja, već i od svih drugih u kojima se koristi video prijenos, on u projektima Katie Mitchell ima autonomnu, razrađenu, pa čak i, kao što smo već istakli, sofisticiranu kinematografsku kvalitetu. To nije prijenos koji djeluje improvizirano, mutno, *skakutavo* i koji u kontekstu filmske umjetnosti može stvoriti asocijaciju samo na “dogma stil”. Naprotiv, zahvaljujući velikom broju kamera, kadriranju, neprestanoj promjeni uglova snimanja i drugim sredstvima filmskog jezika postiže se pravo malo čudo: video prijenos pred nama se, na ekranima, prikazuje kao zaokruženo i estetski autonomno filmsko djelo. Vrlo je teško povjerovati da nije riječ o (unaprijed) montiranom filmu, već o video prijenosu koji, zahvaljujući kompleksnom načinu snimanja, stvara iluziju izmontiranosti.

Ipak, najvažnija razlika u upotrebi filma u usporedbi s Castorform i Polešom jest to što u *Gospodici Juliji*, kao i drugim predstavama Mitchell u kojima se koristi video prijenos, nema gotovo nijednog prizora koji je u potpunosti zaklonjen od očiju kazališnih gledatelja. Ponekad elementi razrađenog, naturalističkog dekora, ili snimatelji koji se nalaze između prostora za scensku igru i gledališta, zaklanjaju i tako otežavaju praćenje *žive* fiktionalne teatarske radnje, ali ona gotovo nikada nije u potpunosti nevidljiva i/ili ukinuta. Naprimjer, nikada nema situacija poput onih koje smo gore naveli: da glumci nisu samo zatvoreni u trodimenzionalnu scenografiju, već da u nekim prizorima i išetavaju sa scene u prostor foajea, ulice ili trga ispred teatra... Naprotiv, u predstavama Mitchell svaki, i najmanji dio radnje koja je snimljena i direktno, sinkrono emitirana na ekranu, događa se i na pozornici ispred nas. Drugim riječima, ovdje video prijenos nije *supstitut* za scensku radnju, već se javlja “samo” kao njeno udvajanje, što znači da gledatelji imaju u svakom trenutku mogućnost izbora da je prate ili na pozornici, ili na ekranu, ili simultano u oba *medija* (ako pojam medija *proširimo* pa njime odredimo i kazališnu umjetnost).

Kada sjednemo u kazališnu salu, mi smo, logično, kazališni gledatelji. U *Gospodici Juliji* u režiji Katie Mitchell nudi nam se, međutim, mogućnost da budemo i filmski gledatelji – da skoro u kontinuitetu pratimo film *Gospodica Julija* koji se snima pred nama i istovremeno emitira na tom velikom ekranu. Ako nas pretežno zanima Strindbergova priča, odnosno tumačenje iste, onda će nam pažnju više privlačiti film, jer kamere, scenografija i tehničari u stalnom pokretu, kako smo već istakli, otežavaju promatranje te iste fiktionalne radnje na pozornici. Ako smo pak kazališni profesionalci, pa nas manje zanima priča *Gospodice Julije* i/ili redateljčino tumačenje iste, onda će nam pažnju više privlačiti proces stvaranja predstave i filma, a koji je ovdje potpuno ogoljen. Praćenje procesa stvaranja ne iscrpljuje se u distan-

ciranoj ekspertnoj zainteresiranosti, jer mnogi od ovih postupaka stvaraju jako kazališno uzbuđenje – ono koje nastaje u susretu sa *scenskom magijom*. Ovdje prije svega mislimo na komponiranje zvučnih efekata, na scenski uzbudljivu koncentriranost i vještinu tehničarki zvuka koje na monitorima prate radnju i u pravim trenucima stvaraju, pomoću različitih rekvizita, odgovarajuće zvukove za film.

Najčešće gledateljsko stanje je, ipak, neprestano osciliranje pažnje između pozornice i ekrana, živog i snimljenog, predstave i filma. Ta nužna disperzija pažnje automatski dovodi do stanja *nesigurnosti*, koja osvješčuje, sasvim u duhu Brechta, poziciju kazališnog gledatelja. Drugim riječima, zato što neprestano donosimo odluku što ćemo pratiti i što nam pažnja oscilira, mi se ne možemo uživjeti u potpunosti u svijet Strindbergove dramske fikcije (bilo da je pratimo na pozornici ili na ekranu), već smo sve vrijeme potpuno svjesni da smo kazališni gledatelji. Tako ovaj upliv filma razvija i metadiskurs o samoj prirodi dramske iluzije i/ili kazališne situacije.

Sada je konačno došao trenutak da provjerimo koliko se i u kom obliku može upotrijebiti jedna od najaktualnijih teoretizacija odnosa različitih medija – koncept *transmedijalnosti* ili, još preciznije, *transmedijalnog pripovijedanja* – na analizu prožimanja kazališta i filma u inscenaciji *Gospodice Julije* koju potpisuje Katie Mitchell. Prvo ćemo sumarno nabaciti nekoliko neposrednih ili posrednih određenja ovih pojmova za koje smatramo da će biti od koristi u analizi medijskih transpozicija u našoj predstavi.

Transmedijalno pripovijedanje [...] najjednostavnije je pojmljeno kao prenos narativa s jedne na drugu medijsku platformu, kao isprepletani niz prelazaka preko raznorodnih granica, te kao kao osnovni proces tvorbe svet(ov)a priče. Posljednje određenje analitički “povlači” pojmove virtualnog narativa, mogućih svetova, podsvetova i multiverzuma... (Daković 2017: 18).

U nastavku ovog eseja Daković elaborira glavne, i za naše istraživanje bitne odlike transmedijalnosti, a prema shvaćanju Marie-Laure Ryan:

Transmedijalnost – kao izvedena iz “transfiktionalnosti” – odvija se kroz tri procesa: proširivanje, modifikaciju i transpoziciju (Ryan 2013: 361), koji obezbeđuju ekspanziju sveta priče preko medijskih platformi. Proširivanje originalnog sveta priče odigrava se pretvaranjem sporednih, sekundarnih likova u glavne, primarne likove sa novostvorenim pričama pridodatim osnovnom svetu. (Daković 2017: 25)

Od deset osnovnih točaka, pretpostavki transmedijalnog pripovijedanja koje razvija Henry Jenkins u svom često navođenom, lapidarnom, “blogerskom” eseju *Transmedia Storytelling 101*, za našu je analizu najkorisnija deseta. U njoj stoji sljedeće:

transmedijski tekstovi često rezultiraju u onome što se može sagledati kao praznine ili viškovi u odvijanju priče: to znači da oni uvode moguće zaplete koji ne mogu biti do kraja ispričani ili dodatne detalje koji

ciljaju na više od onoga što se može otkriti. Čitatelji tako imaju snažan poticaj da nastave razvijati te elemente priče... (Jenkins 2007)

Dosad smo o *filmskoj verziji* scenske radnje u *Gospođici Juliji* iznosili samo opće stilske odrednice vezane za njene kinematografske kvalitete – razrađeno, estetizirano, sofisticirano. Sad je moment da *zanatski* i poetički preciziramo ta kinematografska svojstva jer se ona, s jedne strane, mogu tumačiti upravo u kontekstu pojma transmedijalnosti i, s druge strane, a što je još mnogo važnije, ona najdirektnije uspostavljaju redateljičin interpretativni pogled na Strindbergov komad.

Kao što je poznato, glavni sukob u *Gospođici Juliji*, a na koji se njegova radnja skoro u cijelosti svodi, jest onaj između istoimene junakinje i njenog sluga Jeana. Kroz njega se prelamaju teme nepomirljivog klasnog sukoba i rata spolova. Na početku radnje Julija je klasno, pa uslijed toga i psihološki, superiorna u odnosu na Jeana, te sebi dopušta – a što je uvjetovano i njenim od majke naslijeđenim prezrivi-m odnosom prema muškarcima – da njime manipulira, igra se, čak ga i ponižava. Ovakvo ponašanje uvjetovano je i (potisnutim) autodestruktivnim porivom, sklonošću da se prepušta rizičnom ponašanju, a što se simbolički iskazuje njenim snom u kojem zamišlja da pada niza stube. Jean u početku ima izvjesno strahopoštovanje prema gospodarici, ali se ovaj odnos snaga u potpunosti zarotira kad ona *poklekne* i seksualno mu se poda. Od tada je on dominantan, seksualnim kontaktom on ju je, prije svega, društveno unizio, a zatim i psihološki podčinio. Njen se identitet rastače, ona ne zna više tko je, kompleks superiornosti pretvara se u svoje naličje, kompleks inferiornosti... Jean to sve nemilosrdno koristi da ostvari osobnu korist: nabavi novac za pokretanje hotelijerskog biznisa. Njegova nemilosrdnost i njena autodestrukcija kulminiraju u završnoj sceni u kojoj Jean, dajući joj britvu u ruke, gura Juliju na put samoubojstva. Tako se zaokružuje za Strindberga univerzalna priča o nepomirljivom sukobu među spolovima, *ratu do istrebljenja*, koji ovdje ima i socijalni korelat u vidu podjednako fatalnog sukoba između arivizma nižih slojeva, onih u potpunosti podčinjenih (posluga), i dekadencije aristokracije. To sve zajedno umnogome nadilazi nivo jedne pojedinačne, konkretne intrige. “Julija i Žan nisu ‘jednostavni likovi’ [...] Iako je dati odnos specifičan, on jedva da je ličan” (Williams 1979: 93).

Analizu glavne dramske priče i tematsko-motivskog korpusa Strindbergove *Gospođice Julije* ovdje smo pružili u izrazito sumarnom obliku, bez detaljnije razrade, jer nam ona, zapravo, i nije u fokusu interesa: nije nama jer nije ni redateljici. Naime, uz dvoje protagonista i nekoliko statista u ulogama seljaka koji nastupaju u sceni bez teksta (“balet”, kako je Strindberg naziva), u drami postoji još jedan, i to sporedni lik: kuharica Christine. Ona za sebe misli, a to i glasno ponavlja, da je Jeanova zaručnica i buduća supruga

(“smatram da je već vreme da vidiš i potražiš neko drugo mesto, pošto ćemo se ipak venčati”, Strindberg 1953: 98) – kao da uvjerava sebe da je to tako i podsjeća Jeana na obavezu koju je preuzeo. Christinina naklonost (ili fiksacija) prema Jeanu je očita, od nježnog čupkanja kose uz komentar “to je samo od ljubavi” (Strindberg 1953:30) i pravljenja lokni kako bi bila ljepša za njega, do spomenutog, sasvim nedvosmislenog planiranja braka. S druge strane, Jean nimalo ne djeluje “uvjereno”, podsmjehuje se Christini jer joj “nimalo ne škodi što te nazivaju mojim verenikom” (Strindberg, 1953: 31), mada status njenoga zaručnika nijednom ne poriče. Sve u svemu, djeluje kao da tu vezu gura pod tepih, da želi širom otvoriti prozore svog života i pustiti svjež zrak mnogo većih bračnih i poslovnih prostranstava – onih koje mu može osigurati Julija, odnosno njen novac. Kristina je uporna do kraja, Jeanovu slabost pokušava *lječiti* jednim načinom koji joj je poznat – inzistiranjem da idu u crkvu. Jedino što je u potpunosti destabilizira jest spoznaja da je Jean imao aferu s Julijom, i to ne toliko zbog same prevare, koliko zbog toga što ne može više poštovati osobu koja se ponizila toliko da bude sa svojim slugom. Zato odlučuje napustiti dom svojih gospodara i promijeniti posao. Ova reakcija i odluka bacaju bitno drugačije svjetlo na lik Christine. Lik prema kojem smo dotad suosjećali kao prema žrtvi ljubavne prevare, igre moći između Jeana i Julije, sada se preobražava u karikaturu “engleske sobarice” (ili sobara, spol je nebitan): potlačenog koji je duboko internalizirao klasnu podvojenost ne samo kao nepromjenjivo, vječno stanje, već i kao *poželjno* – sluga sa slugama, a gospoda s gospodom, *kako Bog zapovijeda*.

Ono što smo, sigurno rogovatno i vjerojatno neprecizno, nazvali zanatskim i poetičkim kinematografskim sredstvima upotrebljenima u predstavi svodi se, zapravo, na najvažniju odluku Mitchell: da filmiziranu verziju svog postavljanja *Gospođice Julije* snima iz vizure Christininog lika. Na ekranu se smjenjuju krupni planovi Jule Böwe kao Christine s njenim subjektivnim kadrovima: prizorima koji su sagledani i snimljeni onako kako ih glumica vidi. Ovdje treba napraviti važnu ogradu: ne dominiraju samo ekranom prizori sagledani iz Christinine vizure, već i scenom. To znači, drugim riječima, da već postavljanje mizanscena i scenografije na pozornici jasno i izričito uspostavlja Christininu perspektivu. Zbog rasporeda scenografije i glumaca u prostoru, prizori između Jeana i Julije često ostaju, doslovno, u “drugom planu”, njihove pojave bivaju udaljene i slabo vidljive, a glasovi ponekad jedva čujni – mada, nikad u potpunosti nepodložni gledateljskoj percepciji – dok je apsolutni vizualni i auditivni fokus na Christini. Tako je većina Strindbergovog dijaloga, a koji se odigrava između Jeana i Julije, odstranjena iz predstave/filma. Od njihovih scena publika vidi i čuje samo one koje i Christina vidi i čuje, i to tako što glumica viri kroz odškrinuta vrata ili prisluškuje s čašom prislonjenom na pod.

Ovako se dobiva superiorno opravdanje za upotrebu filmskog jezika u teatru. Inzistiranje na Kristininim subjektivnim kadrovima i krupnim planovima glumice Böwe koje vrši filmska redateljica Mitchell, nije samo zanatsko-poetički prosede filmske umjetnosti, već i (simbolička) šifra izoštrenog, zarotiranog, subvertiranog scenskog tumačenja komada *Gospođica Julija* koje nudi kazališna redateljica Mitchell. Drugim riječima, drama se interpretacijski *kadrira* na izuzetno svojstven način – iz vizure Christininog lika. Da je njen glavni razlog za upotrebu filmskog jezika u teatru upravo mogućnost izoštravanja subjektivne perspektive, subjektivnog pogleda na radnju, Mitchell nedvosmisleno objašnjava u citiranom razgovoru.

Mislim da je kazalište ograničeno u pogledu toga koliko duboko može zalaziti u svijest ili subjektivnost likova koje portretira. Ono je vrlo ograničena forma [...] Međutim, mislim da film može stvarno ući na taj subjektivniji teritorij i uhvatiti kako to izgleda biti određena osoba i gledati vani na svijet iz unutrašnjosti te osobe. (Pearson 2016)

Izoštavanje perspektive sporednog lika, medijska transfiguracija kojom se ispunjavaju praznine u aktualnoj priči radi razvoja nove priče... sve su to sredstva/funkcije transmedijalnog pripovijedanja kako smo ih gore odredili, a koje se mogu prepoznati u predstavi *Gospođica Julija* Katie Mitchell. Transmedijalno prevođenje narativa s jedne na drugu medijsku platformu ovdje nije provedeno u apsolutnom smislu, jer one koegzistiraju u istom umjetničkom iskustvu – kao što smo pokazali, gledatelji imaju mogućnost simultano pratiti predstavu i njenu filmsku verziju – ali, korištenje jednog medija i njegovih prosede (filmski subjektivni kadar i krupni plan) ovdje ima upravo funkciju tvorbe novih svjetova priče, i to ne samo u mediju *u koji se* originalna priča transponira (film), već i u onome *iz kojeg se* transponira (kazalište). Za shvaćanje Marie-Laure Ryan da se proširivanje originalnog svijeta priče odigrava pretvaranjem sporednih likova u glavne (čime se grade i nove priče) skoro da je teško pronaći bolji primjer od ovog, filmskim jezikom vođenog i uvjetovanog zaočketa u kazališnom tumačenju Strindbergovog komada. Jenkinsova tvrdnja da transmedijalno pripovijedanje uvodi nove “zaplete koji ne mogu biti do kraja ispričani ili detalje koji ciljaju na više od onoga što se može otkriti” odlično oslikava priču *Gospođice Julije* koja se konstituira onda kada se favorizira Christinina vizura. Ima mnogo nedorečenog, sukob Julije i Jeana koji uvjetuje i Christininu sudbinu ostaje nemušt, u drugom planu, a njene vlastite reakcije su nijeme, izrečene pogledima, tišinama, i samim tim ambivalentne, misteriozne.

Iako su Christinine reakcije izvjesno nedorečene, što je ono što je u njima, ipak, manje ili više – rječito? Kao što se lako može pretpostaviti, najrječitija je Christinina tuga i patnja zbog toga što ju je zaručnik odbacio zbog druge žene. U gornjoj, ovlašnoj analizi

drame iznijeli smo hipotezu da se lik Christine može doživjeti kao etički dubiozan zbog njenog neupitnog prihvaćanja klasnog jaza – zbog toga što nema problem s tim što je Julija spavala sa Jeanom već s tim što se njena mlada gospodarica unizila. U ovoj predstavi/filmu taj aspekt njenog lika nismo primijetili, ona sve vrijeme djeluje samo kao žrtva. Jule Böwe prikazuje ju kao osobu koja izdržava patnju prouzrokovanu time što je odbačena, odstranjena, marginalizirana... Ovdje gdje spominjemo glumačko tumačenje lika pravo je mjesto da se istakne još jedna odlika poetike Katie Mitchell: zahvaljujući mogućnosti koju pruža filmski jezik, krupni plan konkretno, osjećaji i stanja likova izgrađuju se izrazito svedenim sredstvima, samo pogledom, mimikom ili minimalnim gestom, što u teatru, naravno, nije moguće. Zato je gluma u njenim predstavama *hipernaturalistička*, onakva kakva može biti samo na – filmu.

Ovako se, međutim, ne izoštrava samo jedna pojedinačna, intimna vizura, već se radnja komada podiže na viši/općiji interpretativni nivo – onaj politički. Postavljanje Christinine vizure kao dominantne u dijegetičkom pogledu (ona iz koje se promatra i pripovijeda) ne znači da se time, kako bi se iz vizure nekih feminističkih studija filma zasnovanih na lakanovskoj tradiciji psihoanalize¹ moglo pretpostaviti, mijenja i rodni “odnos moći”, odnosno identitet subjekta u tom narativu. Kao što smo pokazali, u mimetičkom kontekstu (podražavanje jednog ljubavnog trokuta), Christina ostaje ono što je bila i u Strindbergovom komadu – *gubitnik*. Redateljica inzistira na njenoj fizičkoj izoliranosti, na participaciji u *mimezisu* na “voajeristički” način (sakrivena je u tami, iza vrata, samo promatra strast, borbu i neku *životnu punoću* koja se, i pored svih muka i patnji, ostvaruje između Julije i Jeana). Drugim riječima, izoštravanjem subjektivnog kadra Christininog lika kao glavne dijegetičke perspektive predstave i filma *Gospođica Julija*, redateljica ne pretvara ovaj lik, kako se dosljednim iščitavanjem ovog i srodnih psihoanalitičkih i/ili feminističkih izvora o filmu logički može pretpostaviti, u agens radnje, već, paradoksalno ili ne, samo podcrtava marginaliziranost ove pozicije.

Doduše, i sama Malvi, pozivajući se na Pam Cook i Claire Johnston (ovlašno) relativizira značaj promijenjenog, sada ženskog ugla gledanja, pokazujući da on ne dovodi nužno do inverzije patrijarhalno određenih relacija u narativnom filmu, kao što su subjekt-objekt, aktivno-pasivno, muško-žensko, sadizam-mazohizam.

Muški protagonista slobodno može da upravlja scenom, scenom prostorne iluzije u kojoj on artikulise pogled i kreira akciju. (U nekim filmovima je, naravno, protago-

¹ Ovdje prvenstveno mislimo na jedan od prvih i najutjecajnijih feminističkih i psihoanalitičkih eseja iz teorije filma, *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film* Laure Mulvey iz 1975. godine, koji je autorica kasnije i doradivala. Vidjeti: Mulvey, Laura [Malvi, Lora], 2017, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar Srbije.

nista žena. Ozbiljna analiza tog fenomena ovde bi me odvela isuviše daleko u stranu. Pem Kuk i Kler Džonston u studiji "The Revolt of Mamie Stover" u Fil Hardi (ed.), *Raul Walsh* (Edinburg, 1974), pokazuju na jednom dramatičnom slučaju kako je snaga tog ženskog lika više prividna nego stvarna.) (Mulvey 2017: 45)

Jedna druga feministička teoretičarka filma, Tania Modleski, također razvija tezu da pozicioniranje filmske junakinje kao *vlasnice pogleda*, odnosno subjektivnog kadra tumačenja – kao one iz čije se vizure promatra radnja – ne znači nužno i njenu transformaciju u subjekt.

Kao što je pokazao rad feminističke filmske kritike, seksualnost i znanje obično su kvalitete koje se međusobno isključuju u likovima filmskih heroína, u filmovima iz četrdesetih one su žanrovski razdvojene: u *filmu noir* žena je po pravilu erotizirana i postala je predmet muškog pogleda i, u okviru narativa, istrage, dok u gotskom filmu ona postaje subjekt ispitivačkog pogleda, ali se u samom procesu ona deerotizira na karakterističan način: mazohistička fantazija zamjenjuje seksualnu. (Modleski 1988: 61)

Ovo se viđenje može, u velikoj mjeri, primijeniti i na Christine u predstavi Michell, jer to što ona gleda Jeana, i to u njegovom odnosu s Julijom, nije nikakvo ostvarenje njene seksualne fantazije; naprotiv, njen pogled svodi se na čisti mazohizam u promatranju voljenog u vezi s drugom ženom.

Ovakvo tumačenje koje se, čini nam se, također može podvesti pod feminističko, još je pojačano tretmanom Julijinog lika. Nasuprot spomenutom doživljaju Julije kao nimalo podčinjene i pasivne, već kao ravnopravnog agensa u nepomirljivom ratu spolova, a koji se stječe na temelju čitanja drame, u predstavi Mitchell, a i tumačenju Luise Wolfram, Strindbergova junakinja prikazana je kao zbunjena, ranjiva, zaljubljena i prestrašena osoba. Ovakvo shvaćanje vjerojatno bi našlo potporu u produbljenoj i izoštrenoj psihoanalitičkoj, sociološkoj i/ili feminističkoj analizi samoga dramskog teksta, ali ta analiza nije predmet ovog razmatranja. Ukratko, Julijino poigravanje muškarcima, autodestruktivnost i *sklonost padu* samo se iz vrlo patrijarhalne, čak mizoginijske perspektive – za koju se iz ugla biografske metode tumačenja literature Strindberg lako da optužiti² – mogu odrediti kao *generičko ženske*, ili čak samo individualno-psihološke. Analiza zasnovana na metodama spomenutih znanosti razvila bi hipotezu da je

Julijin lik shvaćen na ovakav način (kao autodestruktivan, manipulativan prema muškarcima...) upravo (pervertirani) konstrukt patrijarhalnog društva: da je on oličenje pogrešnog načina da se nadiđe osjećaj socijalne, erotske i emocionalne osujećenosti.

Političnost predstave *Gospođica Julija* Katie Mitchell ide i *s one strane* feminizma, odnosno, preciznije i točnije, ukazuje i na neke složnije aspekte feminističkog diskursa. Naime, lik Christine identitetski nije određen samo time što je žena, već i time što je – služavka. Ona je, kao što smo vidjeli iz prikaza same drame, (emocionalno) osujećena upravo time što je zaručnik odbacuje radi društvenih ambicija koje želi ostvariti zavodjenjem gospodarice, ali i time što je u nju najdublje usađena svijest o neminovnosti (pa čak i ispravnosti) klasne podvojenosti (ne može cijeliti svoju gospodaricu otkako se *podala* sobaru). Ako bi se dijegetički dominantna, a mimetički inferiorna pozicija Christininog lika – koja se ogleda u tome što ona samo "viri" u život i svijet ispunjen nekim sadržajem – shvatila i kao redateljska oznaka ne samo za marginaliziranost žene, već i onih koji su društveno podređeni u građanskom svijetu, onda bi se, dakle, političnost predstave zaoštrila još više.

Ovdje bi se, naravno, mogla iznijeti primjedba da drugi lik sluge u komadu, sobar Jean, nikako nije "mimetički marginaliziran", da je on ravnopravni konstituent radnje s likom Julije i da čak, kako radnja odmiče, postaje njen motor – a što bi sve moglo uzdrmati shvaćanje da Mitchell postavlja Christine i kao klasno potisnutu i osujećenu. Međutim, ne treba zanemariti da i u samom komadu, a još više u ovakvoj redateljskoj postavci, postoji jaz između Christinine i Jeanove pozicije, da je on "opasan igrač", koji u jednom trenutku ima i realne šanse ostvariti društvene ambicije, dok je ona sve vrijeme "bespomoćni promatrač" tuđeg života. Kao čitatelji drame mi smo prilično uvjereni, jer smo svjedočili Jeanovoj velikoj ambiciji i beskrupuloznosti u odnosu prema Juliji, da će on svoj (malo)građanski san da bude gazda hotela (ili bilo čega), prije ili kasnije, uz pomoć ili bez pomoći Julije, izvjesno ostvariti.

Tako dolazimo do mogućnosti tumačenja redateljskog koncepta u ovoj predstavi kao politički veoma inventivnog, radikalnog, možda i paradoksalnog, a koji smo u kritici predstave formulirali ovako:

Isicanjem Kristinine pozicije, *Gospođica Julija* postaje priča o neprimetnim, "sporednim" ljudima, onima s margine drame, života i društva, a koji snažno vole i pate dok se "glavni junaci" iscrpljuju u taštini i vlastoljubivim seksualnim i klasnim ratovima. (Medenica, 2011: 135)

Uza sav rizik da ovo zvuči pretenciozno, možemo samo potvrditi ovaj zaključak o najvišem nivou političnosti predstave *Gospođica Julija* Katie Mitchell – koji, doduše, podrazumijeva nešto drugačije sagledavanje lika Julije u tumačenju Luise Wolfram od onog

² Evo jednog od stavova koji, posredno, potkrepljuje tu raširenu recepciju Strindberga kao "ženomrca" ili, kako se to ovdje sofisticiranije formulira – "antifeminista": "Kod Ibzena se javljaju asocijacije na feminizam, nasledni faktor i porodičnu dramu, sa potpunim dekorom – obično na *Lutkinu kuću* ili *Aveti*. Kod Strindberga, to su asocijacije na antifeminizam, histeriju [koja se vezivala, u patrijarhalnoj svijesti, isključivo za žene, op. a.] i dramu žestoke radnje ili izjava – kao što su naprimer *Otac* ili *Gospođica Julija*, ili *Igra smrti*" (Williams 1979, 86).

gore ponuđenog³ – te utvrdimo da mu nemamo što dodati.

* * *

Nadamo se da smo ovom analizom – i na nivou tumačenja kazališno-filmskog jezika i na nivou ponuđene interpretacije njegovih značenjskih/političkih implikacija – pružili samosvojan i konkretan prilog hipotezi koju, na općem nivou, postavlja Miriam Gillinson. “Naturalizam je samo jedan aspekt kazališta Mitchellove: feminizam, dekonstrukcija teksta i sve prisutnija sveprožimajuća upotreba multimedija postali su, posljednjih godina, podjednako bitni” (Gillinson 2017). Uostalom, ova tvrdnja analogna je pomoćnoj hipotezi uvedenoj i na početku našeg rada: feministička dekonstrukcija književnih djela, koja se postiže postavljanjem – pomoću izoštravanja *doslovnog* (filmskog) i metaforičnog (interpretacijskog) subjektivnog kadra – ženskog ugla gledanja, nije odlika samo ove, već velikog broja predstava Katie Mitchell. Gillinson tvrdi da je prekretnica u kazališnom radu Mitchell, ona koja je označila zaokret ka poetici čija su glavna obilježja upravo hipernaturalizam u glumi, dekonstrukcija teksta, multimedija i feminizam, bila predstava *Valovi*, koju je najpoznatija britanska kazališna redateljica postavila po čuvenom djelu jedne od najslavljenijih britanskih spisateljica svih vremena.

Mitchell nije bilo u interesu napraviti konvencionalnu kazališnu predstavu s jasno definiranim početkom, sredinom i krajem. Umjesto toga, ona je željela pronaći način da kazališno oponaša tehniku struje svijesti Virginije Woolf i da nekako postavi misao – kaotičnu, živu, trenutnu – na scenu. (Gillinson 2017)

To je bio početak ovakvog pristupa u radu Mitchell, a njegov je vrhunac – i zbog toga što je to jedna od njenih posljednjih predstava (2016), ali i zbog značaja autorice teksta i antičkog mita koji je bio njegovo polazište – ostvaren u predstavi *Senka (Euridika govori)*, također u produkciji berlinske Schaubühne. Mitchell je svojom osebjnom kazališno-filmskom poetikom, gdje je središnje mjesto i kazališne i filmske akcije praćenje dvoje mitskih ljubavnika na njihovim dugotrajnim putešestvijama liftom, dodatno izoštrila feminističku inverziju legende o Orfeju koji spašava voljenu Euridiku iz Hada, inverzija koju je izvorno postavila austrijska nobelovka: “[...] Elfride Jelinek postavlja središnje pitanje: je li itko uopće pitao Euridiku želi li se vratiti iz mrtvih” (Pearson 2016). Ona se, dakle, nadovezuje na polaznu

upitanost autorice i na sljedeći način određuje svoje tumačenje komada, a mi ostavljamo da ovaj rad bude sumiran ženskim glasom: baš dotičnim riječima same Mitchell, jedne od najvažnijih žena svjetske kazališne režije, profesije koja je, i pored velikih pomaka ostvarenih u tom pogledu posljednjih desetljeća, i dalje pretežno muška, čak *patrijarhalna* djelatnost (modernistička vizija redatelja, koji je sve do druge polovine 20. stoljeća bio gotovo isključivo muškarac, kao “demijurga”).

U tekstu Jelinek, podzemni svijet ne kontroliraju muškarci. Euridika može biti slobodna i otkloniti sve pritiske koji su na nju stavljeni u patrijarhalnom okruženju [...] Ono što je stvarno bitno u mojoj postavci teksta jest Euridikina pokretačka snaga; ona čini da se Orfej okrene zbog toga što se odlučila vratiti natrag [...] Mnogo ljudi je nekoliko hiljada godina poglavito bilo zainteresirano za njega, a moj zadatak je da pomognem da publika vidi događaje iz Euridikinog ugla. (Pearson 2016)

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

- Daković, Nevena, 2017. “Anonymous Storyworld; transmedijalno pripovedanje Šekspira i njegovog doba”, *Šekspir i transmedijalnost* (ur. Nevena Daković, Ivan Medenica, Ksenija Radulović), Beograd, Fakultet dramskih umetnosti.
- Gillinson, Miriam, 2017. “An introduction to Katie Mitchell’s theatre”, *The British Library*, URL: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-katie-mitchells-theatre>, pristup 31. listopada 2018.
- Jenkins, Henry, 2007. “Transmedia Storytelling 101”, *Henry Jenkins blog*, 21. ožujka, URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, pristup 31. listopada 2018.
- Lehmann, Hans-Thies, 2004. *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/TkH.
- Mulvey, Laura [Malvi, Lora], 2017. *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Medenica, Ivan, 2011. “Novo u Šaubine”, *Teatron* br. 156/157, god. XXXVI, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Modleski Tania, 1988. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, New York: Methuen.
- Pearson, Joseph, 2016. “Not Theatre, Not Film: Katie Mitchell’s Third Art in the Shadow”, *Schaubuehne* 26. rujna, URL: <https://www.schaubuehne.de/en/blog/not-theatre-not-film-katie-mitchells-third-art-in-the-shadow.html>, pristup 31. listopada 2018.
- Williams, Raymond [Vilijams, Rejmond], 1979. *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.
- Strindberg, August, 1953. *Gospođica Julija/Igra snova*, Beograd: Novo pokolenje.

³ U ovakvom tumačenju treba relativizirati aspekte Julijinog lika koje smo rekli da je donijela Wolfram (ranjivost, zbuđenost, prestrašenost...) i “držati se” onih koji više odgovaraju Strindbergovom tekstu: agresivnost, hirovitost itd., a kojih izvjesno ima i u ovoj glumačkoj interpretaciji.

SUMMARY

THE VIEW OF A (TRUE) VICTIOM: A TRANSMEDIAL AND FEMINIST READING OF *MISS JULIE*

In the play *Miss Julie* by the Berlin Schaubühne Company English director Katie Mitchell applies a very personal intertwining of theater and film arts. This intertwining cannot be reduced to other familiar forms of the fusion of these arts, namely, the use of video transmission in the dramatic plot. In order to analyze the specifics of such a theatrical language we will refer to the concept of transmediality or transmedial narration as laid out by Henry Jenkins and Marie-Laure Ryan. This will be a starting point for reaching the ultimate

goal of the analysis: to prove the hypothesis that the impact of film language on theater is precisely the way to fundamentally change interpretative perspective. This change of view is undoubtedly feminist which we shall endeavor to show by the analysis of the theatrical language but will also rely upon the basic sources of the feminist film theory. Our ancillary hypothesis that *Miss Julie* is not an isolated case in this respect in the work of Katie Mitchell will be substantiated by pointing to her other productions where she has used the same method: *Shadow (Eurydice Speaks)*, according to Elfriede Jelinek's play and *The Waves*, according to Virginia Woolf's fiction.

Key words: Katie Mitchell, theater and film, transmedial, feminism, post-drama, *Miss Julie*