

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

JUDITA FRANKOVIĆ

**INTERMEDIJALNOST U PREDSTAVI**

**JUDITH FRENCH**

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2016.

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad

**INTERMEDIJALNOST U PREDSTAVI  
JUDITH FRENCH**

Judita Franković  
Mentorica: dr. sc. Cvijeta Pavlović  
Zagreb, 2016.

## SADRŽAJ

<b>UMJESTO UVODA</b> .....	3
<b>TEKST ILI IZVEDBA</b> .....	4
<b>INTERMEDIJALNOST</b> .....	5
<b>GLUMAC/LIK</b> .....	8
<b>FILM</b> .....	13
<b>STRIP</b> .....	15
<b>KAZALIŠTE</b> .....	18
<b>PUBLIKA</b> .....	21
<b>MEDIJSKA SLIKA SVIJETA</b> .....	23
<b>ZAKLJUČAK</b> .....	25
<b>EPILOG</b> .....	26
<b>LITERATURA</b> .....	28

## UMJESTO UVODA

*"What a strange world we live in"*

said Alice

to the Queen of Hearts<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865. "U kakvom čudnom svijetu živimo." reče Alisa Kraljici Srca

## TEKST ILI IZVEDBA

Prije nego što se otisnem u razlaganje teme, osjećam potrebu iznijeti ponešto o okolnostima u kojima je nastajala predstava *Judith French* Vlatke Vorkapić. Da, kažem predstava jer je, paradoksalno, predstava nastala prije teksta<sup>2</sup> ili, u najmanju ruku, tekst je nastajao paralelno s predstavom. Ponajprije iz autoričine potrebe da radi s glumcima. Ona je na probu donijela nešto što bismo mogli nazvati kosturom ideje, ili je možda preciznije upotrijebiti termin *treatment*<sup>3</sup>, raširen u filmskim krugovima, s obzirom da je autorica u tom trenutku bila ponajprije filmska redateljica<sup>4</sup>.

Pri konstituiranju dramske predstave očekuje se da će svi sudionici krenuti od literarnog predloška, što u nastajanju predstave *Judith French* nije bio slučaj. Tekst *Judith French* nastao je kao posljedica rada na predstavi, nus-produkt zajedničkog rada. Tako da je proces nastanka teksta već u početku izokrenut od možebitnog "ispravnog" rada na predstavi u kojem kolektiv unaprijed dobije tekst koji će biti realiziran. U ovom slučaju, autorica je imala kostur priče, glumce i dramaturginju s kojima se upustila u istraživanje i improvizacije, a samim time istovremeno i u stvaranje teksta i izvedbe. To znači da su u tekst već utkane ideje i razmišljanja originalne postave, dok s druge strane, čitajući objavljenu dramu, autorica ne daje uvid u sva rješenja korištena u samoj kazališnoj izvedbi, čime daje do znanja da je konkretan kazališni tekst namijenjen primarno kazališnom izvođenju te da nije nastao kao drama za čitanje. Izostavljajući iz teksta neka scenska rješenja, autorica ostavlja slobodu novim naraštajima za nova "čitanja" i nova izvedbena rješenja. Tim malim odlomkom htjela sam dati do znanja da ću tekst predstave *Judith French* tretirati kao jedan od dijelova kazališne predstave i time izvedbu uzeti kao krovni pojam, a tekst kao jedan od njezinih konstitutivnih elemenata, kao što su to i drugi mediji, što ću pokazati u analizi.

---

<sup>2</sup> 2007. Vlatka Vorkapić dobila je za tekst *Judith French* nagradu Marin Držić za najbolji dramski tekst što je dodjeljuje Ministarstvo kulture. Predstava je bila gotova godinu dana ranije, ali iz produkcijskih razloga nije doživjela premijernu izvedbu. Na nagovor dramaturginje predstave Irene Ćurik autorica šalje tekst na natječaj i osvaja nagradu. Projekt nakon toga preuzima producentica Lidija Ivanda, koja omogućuje njegovu realizaciju. Praizvedba teksta i premijera predstave *Judith French* dogodila se 23.10.2008. u Centru za kulturu Trešnjevka u Zagrebu

<sup>3</sup> "A film treatment (or simply treatment) is a piece of prose, typically the step between scene cards (indexcards) and the first draft of a screenplay for a motion picture, television program, or radio play. And it may include details or directorial style". Wikipedia; <https://en.m.wikipedia.org>

<sup>4</sup> Vlatka Vorkapić diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu komparativnu književnost i češki jezik te filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti. Predstava *Judith French* bila joj je prva kazališna režija. Nakon toga u kazalištu je režirala još nekoliko predstava (prema vlastitom predlošku dječju predstavu *Oblak Vila* u produkciji kazališta Tigar Teatar, *Tko se boji Virginije Woolf?* Edwarda Albeeja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu i adaptaciju romana Pascala Brucknera *Gorki mjesec* na Dubrovačkim ljetnim igrama).

## INTERMEDIJALNOST

"(...) kazalište možemo promatrati kao intermedijalni prostor (...) u kojemu prije svega intermedijalnost igra veliku, ako ne i presudnu ulogu."

Darko Lukić<sup>5</sup>

Govoriti o intermedijalnosti u predstavi *Judith French* neće biti moguće a da prije toga ne definiramo sam pojmom intermedijalnosti, kao i pojam koji mu prethodi i od kojeg treba krenuti – pojam medij.

Riječ *medij*, kako navodi D. Lukić<sup>6</sup>, potječe od latinske riječi *medium*, čije je značenje *sredina*, *središte*. I zaista, on je sredstvo kojim se povezuju poruke između primatelja i pošiljatelja, dakle on je posrednik, medijator. Analogno tome, kazališna predstava posreduje poruku, ali različiti mediji tvore integralnu cjelinu. Tu svakako valja spomenuti i pojam *remedijacije*, koji su, kako navodi Lukić<sup>7</sup>, skovali David Bolter i Richard Grusin (referirajući se na pojam medijacije – posredovanja), ističući kako svaki medij remedijalizira druge medije i na razini sadržaja i na razini forme.

Lukić pri tome razlikuje<sup>8</sup> pojam medijacije (posredovanja) od pojma medijalizacije (medijski preoblikovane poruke), pri čemu se Vorkapić u svojoj drami bavi, i koristi, i jednim i drugim pojmom i istražuje njihovu primjenu. Lukić također napominje da medij u tom značenju nema izravne veze sa sadržajem nego s tehnologijom. Međutim, u kreativnom procesu nastajanja predstave pokazat će da se u njoj mehanizmi različitih medija koriste kako na formalnoj tako i na sadržajno-značenjskoj razini.

Ono što Vorkapić u predstavi postiže jest bavljenje medijima kao konstitutivnim elementima same predstave, ali i autoreferencijalnošću njih samih i njihovih mogućnosti upotreba i zloupotreba, tematizirajući i propitujući uz to i njihovo mjesto u suvremenom društvu (potreba za snimanjem i bilježenjem, mas-mediji, strip kultura, akcijske strip junakinje....)

Pojam intermedijalnosti označavao bi, dakle, prožimanje različitih medija čijom se uporabom, isprepletanjem i razmjenom njihovih posebnosti, zakonitosti i mogućnosti stvaraju novi učinci.

---

<sup>5</sup> Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb, 2011., str. 2.

<sup>6</sup> Isto, str. 4.

<sup>7</sup> Isto, str. 5.

<sup>8</sup> Isto, " U engleskom jeziku postoji razlika između pojmova medijacija (mediation) i medijalizacija (mediatization). Ovi su pojmovi prilično teško prevodivi na hrvatski, a označavaju razliku između posredovanja i medijskog preoblikovanja poruke. Medijalizirano (mediatized) nije isto što i posredovano (mediated) jer su svi oblici komunikacije posredovani (mediated) znakovima, ali nisu i medijalizirani (mediatized) tehnologijom.", str 5.

Svojim međudjelovanjem oni ne djeluju samo na formalnoj razini već i na sadržajnoj, a njihovim međusobnim djelovanjem stvaraju se nove semantičke razine i citatne "petlje".

Na taj način autorica u predstavi *Judith French* uporabom različitih medija promišlja konvencionalne načine kazališnog funkcioniranja i ukazuje na paletu mogućnosti koju pruža intermedijalnost.

U režijskoj koncepciji predstave *Judith French* ona se, kako piše i u najavi predstave, "koristi (se) podjednako filmskim, kao i kazališnim režijskim postupcima. Filmski postupci prisutni su već u strukturi teksta, pa režija iste samo naglašava. Tekst je građen po načelu klasične dramaturgije koja se danas dominantno upotrebljava upravo u filmskoj naraciji, a podrazumijeva u oba slučaja fabulativno nizanje scena koje su međusobno odvojene naglim rezovima. Tendencija je predstave tako na vanjskoj komunikacijskoj razini suprotstaviti sadržaj tretiran spomenutim klasičnim narativnim stilom njegovoj formalnoj strukturi, čija je pak najočitija strategija upotreba i problematiziranje metakazališnih elemenata. S druge strane, unutarnja komunikacijska razina će film (odnosno televiziju) tretirati opet na nivou forme, ali također i u sadržajnom aspektu. Na nivou sadržaja u fokusu je preispitivanje jako izražene potrebe čovjeka današnjice za snimanjem i na taj način dokumentiranjem vlastite svakodnevice. Doživljaji i sjećanja nisu dovoljni, odnosno ne zadovoljavaju kriterije egzistiranja dok se ne dokumentiraju – materijaliziraju i opredmete. Po toj je 'kritičkoj' potrebi naš broker pravi čovjek današnjice. Zasnivanje režijskog koncepta na dramaturgiji i poetici stripa koje prvenstveno karakteriziraju 'lepršavost, lakoću i eskapizam' u formalnom je smislu u očiglednom kontrastu sa samim sadržajem i težinom sukoba unutar situacija kojima ovaj smjera, dok značenjski za cilj ima isti podcrtati i naglasiti."<sup>9</sup>

Visoko<sup>10</sup> intermedijalnim pristupom, a na osnovi "kazališne hibridnosti"<sup>11</sup> autorica gradi priču, umnožava prostor, identitete, podtekstove.

Da bismo, međutim, uopće govorili o intermedijalnosti, potrebno je vratiti se pojmu intertekstualnosti.

Pojam je, kako stoji u *Pojmovniku suvremene književne teorije* Vladimira Bitija, u drugoj polovici 60-ih godina 20. stoljeća skovala Julia Kristeva "kako bi obilježila aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture. Upisivanjem različitih

---

<sup>9</sup> Iz programske knjižice predstave *Judith French*, Vlatka Vorkapić

<sup>10</sup> Ovdje samoinicijativno koristim riječ *visoko* u namjeri da istaknem kako autorica proširuje kazališne mogućnosti više nego što je to uobičajno te da koristi druge medije konstitutivno na više razina, a u usporedbi s činjenicom da je već samo kazalište intermedijalno (naime, ono je već u svojoj osnovi kombinacija i isprepletanje izvedbenih, književnih, vizualnih i glazbenih elemenata).

<sup>11</sup> Giesekam, 2007., str. 254 u Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb, 2011., str. 51.

*kodova diskurza i nediskurznih praksi u prostor teksta ona je željela opovrgnuti njegovu samodostatnost na kojoj su inzistirali strukturalisti.*"<sup>12</sup>

Prema Kristevoj, svaki je tekst svojevrsan mozaik referenci i različitih drugih tekstova, pa samim time ni jedan tekst nije zatvoreni sustav u izolaciji već je u dijaloškom odnosu s raznim drugim tekstovima. A takva definicija svakako bi se mogla aplicirati na predstavu *Judith French*. Naravno, biram pritom pojam intermedijalnost kao aplikabilniji termin s obzirom na temu kojom ću se baviti. Jer o tekstu ću govoriti, kako sam već rekla, kao o jednom od medija koji sudjeluje u konstituiranju kazališne predstave, pronalazeći pritom mjesta križišta ne samih tekstova u književnosti nego isprepletanja različitih medija i u tim žarištima prikazati predstavu kao "produktivnost", permutaciju medija, ako mogu parafrazirati Kristevu<sup>13</sup>.

Barthes zaključuje da takav pojam intertekstualnosti "*unosu u teoriju teksta sav obujam njegove društvene dimenzije, ali ne slijedeći putove njegova utvrđljiva porijekla, voljnog oponašanja nego slijedeći putove diseminacije*",<sup>14</sup> dok M. Čale Knežević upozorava da se ni jedno ne odnosi "*na pojavu neposrednih i namjernih citata, tehniku kolaža i patchworka*"<sup>15</sup>. Spominjem oba stajališta jer mi se čini da se u predstavi *Judith French* javljaju obje razine, i citatnost u poimanju Čale Knežević i intertekstualnost, kako su govorili Kristeva i, prošireno, Barthes, kao i *dijalog medija*<sup>16</sup>. Na kraju bih svakako dodala Genetteovo<sup>17</sup> razumijevanje pojma književnosti kao intertekstualni sklop citata, preuzimanja i aluzija podignutih na drugi stupanj.

Obradom i upotrebom različitih medija Vlatka Vorkapić uspješno pokazuje da je primjenom i integracijom različitih medija život kazališne predstave obogaćen različitim značenjima i mogućnostima čitanja. Stoga bih ovim radom željela pokazati kako autorica međusobnim intermedijalnim isprepletanjem tvori višerazinsku strukturu i bogatstvo semantičkih polja, potvrđujući Lukićevu tezu da je intermedijalnost zapravo "*proširila kazališni kod i rastegnula njegove granice*"<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., natuknica *Intertekstualnost*, str. 154.

<sup>13</sup> Isto, " Kristeva (1970) opisuje tekst *procesualno-konfliktno kao produktivnost (...) permutaciju tekstova, intertekstualnost: na prostoru se jednog teksta križa i međusobno neutralizira mnogo iskaza koji potječu iz drugih tekstova*". str. 154.

<sup>14</sup> Isto, str. 154.

<sup>15</sup> Isto, str. 154.

<sup>16</sup> Isto; ovdje parafraziram "*njemačku znanost o književnosti koja je bila obilježena jakom hermenautičkom tradicijom i u tom ključu o intertekstualnosti govorila o dijalogu tekstova kao procesu čitateljske konkretizacije teksta u kojemu tekst stječe svoj značenjski identitet*", *Dijalog tekstova*, 1983., 155 str

<sup>17</sup> Genette, Gerard: *Metalepsa* (prev. Ivana Franić), Disput, Zagreb, 2006. iz Palimpsesti, 1982. istoga autora

<sup>18</sup> Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zg, 2011., usp. str. 3.



## GLUMAC/LIK

Ako načelno prihvatimo (kažem načelno zbog specifičnosti rada na ovoj predstavi, a o čemu sam pisala u poglavlju *Tekst ili izvedba*) da rad na predstavi započinje literarnim predloškom, nastavlja se svakako izborom glumaca jer "*Glumac zajedno s redateljem postaje subjektom određena procesa kojemu je krajnji cilj vlastita vizija dramskog teksta u novoj, pozoričkoj verziji.*"<sup>19</sup>

Rekla bih, posebno sada s odmakom, da je san svakoga glumca dobiti priliku igrati, ali i kreirati takav kompleksan lik. Dijapazon izvedbenih mogućnosti tražio je cijelu paletu emotivnih, psiholoških, ali i fizičkih ekstenzija. Glumčeva fizičnost pri tome je izrazito važna, jer na kraju glumčevo tijelo jest njegov alat. Tijelo pamti, tijelo je inteligentan mehanizam i kao takvo istaknuto glumčevo oruđe. Glumac ima mogućnost dovesti svoje tijelo u neke nove fizionomije i na taj način odmakom od svoje neutrane<sup>20</sup> dati karakternu uvjerljivost svome liku. Tu mogućnost iskoristila sam radeći na Tonkinom liku. U početku, ona ničime ne odaje svoju prošlost, ali to nije ni potrebno jer je stigmom njezine prošlosti bilo moguće upisati u njeno tijelo, u njenu izvanjsku prezentaciju: biti nevidljiv, biti neprimjetan, ne postojati u postojanju.

*"Kao trag suze na licu. Točno znaš kuda putuje, kako se slijeva, pratiš njezin tok, zatim obrišeš prstom. S vremenom tragovi nestaju, udubina koju je na koži ostavio dodir drugoga odmah nestaje. Barem izvana, iznutra traje zato što tijelo pamti. Tijelo je naš najbolji spremnik pamćenja, pouzdan baš zato što ga ne uspijevamo svjesno kontrolirati. Mi zaboravljamo, tijelo pamti. Mi potiskujemo, tijelo se odupire. Mi donosimo odluke, tijelo ipak odlučuje. U sebi skuplja otiske, veže se uz prostore, pamti osjetilima."*<sup>21</sup>

U Tonkino držanje utisnuta je krivnja, njena pogrbljenost nagoviješta njezinu trauma. Je li njezin kraj njezina podsvjesna potreba za kažnjavanjem?

Damirovim raščlanjivanjem Tonkinog tijela<sup>22</sup> autorica obrće perspektivu renesansne ljubavne lirike. Petrarkističko-platonistički doživljaj žene/ženskoga tijela stavlja u suvremeni kontekst, žensko tijelo "slavljeno" je ne više terminologijom ljubavne ili trubadurske lirike nego secirano burzovnom

---

<sup>19</sup> Batušić, Nikola: *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., str. 186.

<sup>20</sup> Termin koji se koristi najčešće kod plesača i glumaca kako bi označio tzv. "nultu poziciju"

<sup>21</sup> Zlatar Violčić, Andrea: *Rječnik tijela*, Ljevak, Zagreb, 2010., str. 17.

<sup>22</sup> DAMIR: *Mogao bih te ja staviti na burzu!* (podigne je i stavi na stolić) TONKA: *Ti bi sve burzirao, burzer!* DAMIR: *Da vidimo...crvena kosa...da, tu ne bi štedio...to se uvijek isplati...oči, nos, usta (dotakne usta)...tu ne bi bilo previše oscilacija...ali sise...to ti je najlošije...to uopće ne bi bilo, kako?* TONKA: (kroz smijeh) *Likvidno...* DAMIR: *Ali ova udubina ...kod ključne kosti (dodiruje je) i ovo usko zapešće s tom smiješnom kuglicom od kosti...s tim bi se moglo profitirati, noge...siguran ulog s visokim potencijalom rasta...a dalje...ne znam...dalje mogu samo nagađati (Tonka je zaustavila njegovu ruku, ali on ju ne miče i gleda Tonku u oči) potpuna depilacija?...ne...brazilska?...po meni skroz precijenjena...klasična?...najbolja investicija (krene s rukom pema gore, Tonka ga ne zaustavlja)...dugoročno gledano...bez nepotrebnih iznenađenja...ali o tome mogu samo nagađati...morao bih istražiti*

retorikom, stavljeno u kontekst u kojemu sve ima svoju cijenu, a ako proširimo metaforu do krajnje granice i tijelo svedemo na organe, raste im i cijena, više vrijede rastrančirani na dijelove. Grudi u toj retorici postaju sise, najslabija točka, iako čvrste i skladne, one ne odaju dojam metaforičke punine mlijekom, prvom hranom u kojoj u potencijalnom stanju postoji sve drugo. I kao simbol obilja uskraćuje joj ga konstatacijom da na burzi ne bi bile likvidne, dokida joj ženstvenost u svojoj seksualnoj manipulaciji i prije samog čina penetracije i konačnog zaposjedanja, a u montažnom rezu nakon toga, mlijeko je već kiselo i proliveno, tjelesna konzumacija Judith French time gasi konzumentovu žed. Mlijeko je dotrajalo, fantazija je postala stvarnost i samim time više nezanimljiva. Konzumirana Tonka prerusena u Judith French za Damira postaje potrošna roba koja je ispunila funkciju.

S druge strane, na samom početku predstave to tijelo postaje medij medija, ili žrtva medija, to na neki način nije ni glumac ni lik, to tijelo je svijetleća reklama.

Paradoksalno, obrambeni mehanizam postaje homo ludens. Okvir njene igre počinje s ironičnim odmakom, da bi postao trodimenzionalan primanjem karaktera na sebe. Autorica tu, između ostaloga, tematizira odnos glumca i uloge, uloge koja preuzima bazni identitet u svrhu zadovoljavanja tuđih očekivanja s jedne i vlastitog preživljavanja s druge strane. Kada i do koje mjere je glumac lik, a lik glumac?

Pigmalionski odnos Damira i Tonke pak zrcali i nešto od odnosa redatelj-glumac. Kada Damir Tonku simpatično nagovara<sup>23</sup> na novi, ozbiljniji korak u njezinoj već započetoj preobrazbi u lik iz stripa, ona komentira "*na što se ja sve dam nagovoriti*"<sup>24</sup>, a na neki način gledano kroz prizmu odnosa redatelja i glumca, ta rečenica puno govori o glumcu kao o mediju koji će utjeloviti neki lik i neku ideju te kako je ponekad realizacija stvar nadmoćnijeg argumentiranja. Naravno, o odnosu redatelja i glumca moglo bi se pisati naširoko. Osobno držim da je glumac punopravni sudionik u stvaranju predstave, što naravno nije uvijek slučaj, ali u ovom je radu svakako to bio.

Kada se Tonka pogleda u ogledalo nakon Damirova "makeovera", to je vrsta *radoznalosti za ozrcaljenim protu svijetom*, kako kaže Schwanitz u svojoj *Teoriji sistema*<sup>25</sup> i odlučuje *se istražiti zemlju iza zrcala prije nego što sazna što je očekuje*, tako i glumica uskače u *crnu kutiju*<sup>26</sup> slijedeći

---

<sup>23</sup> Nakon Tonkinog pristanka da Damiru "glumi" Judith French, on rapidno nastavlja naprijed u želji da Tonka što prije bude što vjernija replika omiljene mu junakinje pa ju nagovara na šišanje i bojenje kose: Tonka: *Ma neću*, Damir: *Ajde daj, molim te.*, Tonka: *Da i šta će bit sljedeće?!*, Damir: *Ništa. Ona je uvijek crvenokosa.*, Tonka: *Na što se ja sve dam nagovoriti! Al' ak' mi bude onaj grozni izrast...* Damir: *Uvijek ćemo pazit da budeš svježe ofarbana.*

<sup>24</sup> Iz dramskog teksta *Judith French*

<sup>25</sup> Schwanitz, Dieter: *Teorija sistema i književnosti* (prev. Sead Muhamedagić), Naklada MD, Zagreb, 2000., usp. str. 15.

<sup>26</sup> U kazališnom žargonu naziv za u crno obojano kazališnu scenu "*a black box theatre (or experimental theatre) consist of a simple somewhat unadorned performance space, usually a large square room with black walls and a flat floor*". Wikipedia; <https://en.m.wikipedia.org>

redateljicu, ne znajući ishod, ali imajući pripremljen alat za istraživanje i neutaživu potrebu za igrom.

Glumčev je zadatak da se igra<sup>27</sup>, da nudi rješenja koja će vanjsko oko utjelovljeno u redatelju sastaviti u cjelinu. Igra mora biti temeljno načelo stvaranja, i to ona igra koja vješto balansira uvijek na rubu *paideie i ludusa* u smislu kako je to predložio još Platon<sup>28</sup>, istovremeno i potpuno slobodna i ograničena zadanostima.

Na puno mjesta u Tonkinjoj igri igru možemo vidjeti u bahtinovskoj<sup>29</sup> koncepciji kao "*transgresivnu političku snagu koja potkopava uvriježene forme društvenog ophođenja i ponašanja izvrgavajući ih smijehu, poruzi, krajnostima te nudeći obično oprečne svrgavajuće alternative*".

Dok sjedi zarobljena u tom kiosku bez pauze,<sup>30</sup> zrcali lik Charlieja Chaplina iz *Modernih vremena*<sup>31</sup>. Charlie je radnik na tekućoj vrpici u jednoj tvornici, njegova je dužnost učvršćivanje vijaka, Tonka je zaposlenica jednog kioska, njezina je dužnost rasprostiranje novina i časopisa. I kao što Charlija njegov posao odvodi u sanatorij tako i Tonku njezin, jer nakon gazde seljačine koji *sjedi preko puta, loče i bleji*<sup>32</sup>, ali koji je istovremeno puno benignija opcija, novi šef Damir svoje poslovne metode provodi perfidnije<sup>33</sup>. Charlieja napadaju strojevi, Tonku napadaju naslovi magazina i časopisa, metode manipulacije postale su sofisticiranije i puno ljepše zapakirane.

---

<sup>27</sup> Zanimljivo je usporediti sa slovenskom terminologijom: glumac-igralac, gluma-igra

<sup>28</sup> Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., natuknica *Igra*, "*Europska je tradicija promišljanja igre zacrtana, međutim, još Platonovom distinkcijom između nestrukturirane, slobodne igre (paideia, e. play) koju on zbog frivolnosti osuđuje te igre podvrgnute redu, pravilima i ciljevima (ludus, e. game)*". str. 137.

<sup>29</sup> Isto, str. 137.

<sup>30</sup> Iz Tonkinog monologa: "*Ma sve je to više-manje ok, al da čovjek mora bit' tu 8 sati dnevno bez da i jednom ode na WC, to nije humano, pa 2 minute mi treba da skočim do susjednog kafića, al gazda (oponaša gazdu) Tonka, ako još jednom zateknem natpis: "Vraćam se odmah", ne moraš se više uopće ni vratit'.*"

<sup>31</sup> *Modern Times*, 1936, SAD, c/b, 85 min, Charles Chaplin Productions iz *Filmski leksikon*, Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), str. 400-401.

<sup>32</sup> TONKA dobiva otkaz na kiosku jer: "*Jučer je u blagajni bio manjak od 900 kuna, nisam ja uzela, al je bilo u mojoj smjeni, gazda mi je to odbio od plaće i re'ko da od sutra više ne radim...*", DAMIR grabi priliku i nudi joj posao: "*Ista si Judith French*", TONKA: "*Dobro, to si mi već rekao. I?*" DAMIR: "*Ja bi' htio da ti budeš JF...sat-dva dnevno, za mene. (...) I onda? Sat-dva dnevno Judith French. Za stan i hranu...I novac, ti reci.*" TONKA: "*Dobro. Za stan i hranu. Al sam' dok ne nađem pos'o! Ok? Tonka malo oklijeva, a onda mu pruži ruku, kao da su sklopili neki važan posao. Damir se osmijehne, ali prihvatiti ruku.*" TONKA: "*A ugovor?*" DAMIR: "*Ugovor!?*" Pa...*dobro možemo napra...*" TONKA: "*Ma zezam te. K'o da sam na kiosku imala neki ugovor!*"

<sup>33</sup> DAMIR: "*Ima dovoljno mjesta...*" TONKA: "*Ma glupo mi je...*" DAMIR: "*Što ti je glupo? Prespavati na toplom i sigurnom?*" TONKA: "*Ma, ne znam...*" DAMIR: "*K'o da sam ti ponudio put na Bahame i to privatnim avionom. A to bi sigurno prihvatila.*" TONKA: (posprdno) "*Da, sigurno! (...)*" DAMIR: "*I...hoćeš prespavat?*" TONKA: "*Ne znam jel to pametno.*" DAMIR: "*A što je pametno? Prespavat na kolodvoru? Il 32-dvojkom noćni obilazak! Ili najbolja solucija, "Hitna", dva plastična stolca u čekaonici su genijalan anatomski ležaj.*" TONKA: "*Daj, neću tamo. A što tebe uopće briga di ću ja!?*" DAMIR: "*Ja te ne nagovaram. Ti sama znaš što je najbolje za tebe.*"

Autorica svoju ideju adaptira za kazalište, kao što i Damir adaptira strip *Judith French* za svoje privatno kazalište. Adaptacija je za Janka već ekranizacija jer on živi stripovsku realnost, ali tko će reći koja je realnost realnija. Autorica nas tu upozorava - *Društvo*, a ono će uvijek izabrati sebi socijalno prihvatljiviju realnost, onu koja izvanjskim manifestacijama odgovara prototipu uspješnog čovjeka, bez obzira na njegove metode.

Opet udvajanje radnje, kao što Vorkapić zajedno s glumcima i dramaturginjom u procesu stvaranja tekst od kostura, tako i Damir otjelovljuje, trodimenzionalizira lik Judith French sa svojom glumicom Tonkom. Autorica uokvirujući kazališnu stvarnost ukazuje na iluzornost "stvarne" stvarnosti u kojoj se Damiri svijeta monetom igraju kazališta i stvaraju pravila igre.

Zato trenutak u kojemu Damir Tonki daje 600 eura<sup>34</sup> nužno mora biti kraj igre.

U svim tim slučajevima čini mi se da autorica kroz Tonkin lik raspisuje i ideju o umjetnosti, o stvaranju. Pristati na igru, bez obzira na ishod, pristati na "*putovanje do ruba mogućnosti*"<sup>35</sup>.

Govoreći ničeanskim jezikom ona je i igrač i igračka: kao igrač pristaje utjeloviti novi identitet, kao igračka postaje žrtva svoje igre. Međutim, tretman i kod igre koji razvija i kojime operira daje joj legitimaciju nositelja ideje igre kao stvaranja, pronosnja ideja. Mislim da je Vorkapić najviše u Tonkinom liku kanalizirala množinu ideja o umjetnosti, među ostalima i ideju idealiziranog umjetnika kao homo ludensa koji se igra unutar zadanih pravila, koji se ne da kupiti, koji jest na margini, ali preživljava.

Tonka preuzima drugost u odliku Judith French i dozvoljava da ona postane njeno drugo ja, međutim njega projiciraju Damir i Janko, ona ga uvijek utjelovljuje brehtijanski, s odmakom, ironičnim komentarima ne dozvoljava svijetu stripa da postane realnost. S druge strane, tu kazališnu realnost uspostavljaju Damir i Janko svojom opsesijom materijalizirane Judith French. Njezin identitet je u oba slučaja prikraćen za ideju o drugome. Međutim, u izvankazališnoj stvarnosti drugost podrazumijeva umjetnikovu sposobnost preuzimanja identiteta lika, glumac i lik ogledaju se u zrcalnom odnosu postupno stvarajući sliku jednoga stvorenog od međusobnih drugosti, uvijek postavljajući pitanje koliko je od uloge u glumcu a koliko je od glumca u ulozi? I dok je kod Tonke to drugo lice ideja neke potencijalne paralelne stvarnosti koja može ponovno ispisati prošlost, kod

---

<sup>34</sup> DAMIR: *Znam kako da me oraspoložiš...Izvedi za mene jedan ples na štangi.* TONKA: *Ali Judith nije nikad na štangi.* DAMIR: *Tonka, ajde jedan ples na štangi, zar je to tako teško.* TONKA: *Ajd dobro.* (Tonka izvede nespretno neki okret i nasmije se) DAMIR: *Možeš ti to i bolje.* TONKA: *Nemoj mi sad s tom štangom...Ne znam ja to...* DAMIR: *Tonka, ajde manje pričaj.* TONKA: *Ne mogu.* DAMIR: *Ne možeš?! A sigurno ti je i glupo!* TONKA: *Pa je...* DAMIR: *Tonka, pitala si me kako da me oraspoložiš. Ponavljam, izvedi za mene ples na štangi!* (Damir ju grubo gurne na štangu) TONKA: *Nemoj!* DAMIR: *Što nemoj!?* TONKA: *Ne možeš tako sa mnom!* DAMIR: *Ne mogu!?* *Ajde pičku na štangu!* (Tonka se nasmije i ponovi njegovu rečenicu) DAMIR: *Ajde! Zato si ovdje!* TONKA: (uozbilji se) *Ne, nisam zato ovdje.* DAMIR: *Nisi!?* *Što je mala!?* *Nismo dogovorili tarifu, to te muči, nema problema...*(krene prema torbi i vadi novčanik. Vadi novčanice i licitira) DAMIR: *Koliko, 100, 200 eura (Tonka šuti), 500, evo 600 eura, vikend tarifa i jebeš koliko hoćeš!* (Tonka šuti) *što nije dovoljno, e jebi ga mala, sad je dosta, više ne vrijediš!* TONKA: *Odvratani si!*

<sup>35</sup> Schwanitz, Dieter, op.cit., bilješka 25., usp. str. 176.

glumice je drugo ja prostor stvaranja, istraživanja, igre. Pristanak na igru *neophodan je uvijet opstanka kulture, igra je starija od kulture, ona je slobodna*<sup>36</sup>.

Ali dok u sceni burze<sup>37</sup> stoji na stolu kao kakva smiješna verzija Boticcelijeve Venere<sup>38</sup>, nezaštićena i krhka, kao neki umjetnički artefakt, i postaje izložak ponuđen svima u publici za gledanje i moguće licitiranje, Tonka je ujedno i metafora glumačke izloženosti, pristanka na otvorenost i ranjivost bez obzira na ishod.

---

<sup>36</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri* (prev. Ante Stamać i Truda Stamać), Naprijed, Zagreb, 1992., vidi str. 9., 15. i 16.

<sup>37</sup> Vidi bilješku 20.

<sup>38</sup> Sandro Botticelli, *Rođenje Venere*, 1482.-1486., Galerija Uffizi, Firenca

## FILM

" *Tranzicijska predstava koja počinje kao Zgodna žena*<sup>39</sup>, a završava kao *Reservoirs dog*<sup>40</sup>"

Radio 101

Tako je predstavu okarakterizirao i najavljiavao Radio 101, opisom koji će čak i prosječnom, neupućenom gledatelju dati do znanja na kojem tragu je predstava koju odluče pogledati. Ova očito filmska referencija potencijalnog gledatelja može navesti na zaključak da u predstavi *Judith French* može očekivati nešto od filmskog koda, ali najvjerojatnije ne i koliko. Medij filma se, međutim, nameće kao logičan izbor s obzirom da je riječ o filmskoj redateljici. U trenutku kada je radila ovu predstavu, Vlatka Vorkapić još nije snimila svoj prvi dugometražni film *Sonja i bik*<sup>41</sup>, ali je bila poznata po svom dokumentarističkom filmskom radu, kao i seriji *Kad zvoni?*<sup>42</sup>. Lako je pretpostaviti da su joj sredstva filmskog izražavanja bila mnogo bliža nego kazališna i da je logično da ih kreativno upotrijebi u kazalištu.

Slogan Stojedinice doduše više upućuje na sadržajnu<sup>43</sup> filmsku referencu koja je samo segment filmskog jezika u predstavi.

Filmski kod uspostavljen je već prilikom ulaska u dvoranu kadriranjem scenskog prostora. Ako kadar tretiramo *kao vidno polje filma određeno okvirom (izrezom)*<sup>44</sup>, tada nam Vorkapić nudi

---

<sup>39</sup> Orig. *Pretty Woman*, američki film redatelja Geryja Marshalla iz 1990. " *Moderna inačica Pepeljuge koja tematizira neočekivanu ljubavnu priču između prostitutke i bogatog poslovnog čovjeka*", Wikipedia

<sup>40</sup> Film Quentina Tarantina iz 1992., " *Neo-noire krimi triller koji opisuje događaje prije i poslije jedne pljačke dijamanata*" Wikipedia

<sup>41</sup> Debitantski film *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić premijerno se pojavio u kinima 2012., a za scenarij je redateljica nagrađena Zlatnom Arenom u Puli

<sup>42</sup> Serija *Kad zvoni?* u produkciji HRT-a. U emitiranje je na istoj televiziji krenula 2005. Scenarij su supotpisali Vorkapić i Ferić. Rad na seriji bila je i prva suradnja Vorkapić i Franković

<sup>43</sup> Iz programske knjižice predstave *Judith French*, o tekstu:

*Sasvim obična, svakodnevna radnja odlaska do najbližeg kioska po kutiju omiljenih cigareta promijenit će životnu putanju dvoje ljudi. Dotadašnji slučajni prolaznici koji se inače nikad ne bi ni pogledali, jer pripadaju drugačijim miljeima i poslovnim ritmovima, ukrstit će svoje osobne putanje u naizgled bezazlenoj sferi dokoličarskog interesa: djevojka koja se tipičnim obratom današnjeg nemilosrdnog i nesigurnog života, u periodu od samo nekoliko sati, nađe bez posla i unajmljene sobe, i mladić arogantan i bezosjećajan od uspjeha koji materijalnim priskrbuje sebi nematerijalno. Novac spaja ljude, a dokolica usrećuje. Njegova dokolica su prostitutke prerusene u Judith French, no kao što i zarađeni novac ne predstavlja više od trenutnog zadovoljstva, tako i seksualno ispunjenje ne traje duže od vlastitih granica djelovanja. Prava sreća dokolice za ovog mladića bi bila stvarno lice omiljene junakinje. Njegovo posjedovanje. Slučaj je htio da to lice nosi djevojka s kioska, sreća je pripomogla da se djevojka nađe u bezizlaznoj situaciji, a naš akter, poput svakog uspješnog brokera, ne propušta dobru priliku. Predstavlja se, šarmira, nudi smještaj i hranu. Njen ulog bi bio samo nekoliko sati dnevno glumiti Judith French; odjevena u kostime, s rekvizitom i replikama iz stripa. Malo, kućno kazalište za jednu osobu. Ništa opsceno i 'čudno'. Djevojka je mlada, naivna i dobrodušna. Zaigrana. Ne vidi u tome ništa loše. Nema što izgubiti. Čak joj se i sviđa. Nalazi ga simpatičnim u tim njegovim smiješnim zanosima i fantazijama. Je li sreća prilika ili je prilika sreća?*

nekoliko okvira. Najprije je to okvir scene u kojemu vidimo dva prostora s još dva okvira unutar glavnoga okvira scene: jedan je kiosk u kojemu sjedi Tonka uokvirena prozorom kioska, dok je drugi okvir u pravom smislu filmski, jer se na projekcijskom platnu odvija svojevrsna video snimka. Takvim slojevitim kadriranjem prostora Vorkapić stvara svojevrsni mise en abyme<sup>45</sup> najavljujući cjelinu sastavljenu od dijelova različitih medija i umnažajući njihove autoreferencijalne mogućnosti. Naime, unutar kadrova kioska zrcale se stripovski kvadratići s glavnom junakinjom u centru kadra. Ona tada još nije ni svjesna svoga stripovskog identiteta, ali ih autorica kadriranjem dovodi u izravnu vezu. Istovremeno, okvir platna prikazuje ne baš uspješnu filmsku adaptaciju strip junakinje Judith French i najavljuje potencijalnu realizaciju odnosa protagonista.

Strip će svoju uspješnu realizaciju i ekranizaciju<sup>46</sup> dobiti u kazališnoj razini stvarnosti koja će biti prikazana u totalu i u kojoj će publika vidjeti "cijelu istinu", dok će u "filmskoj verziji" dobiti tek konstruiranu i izmanipuliranu verziju. Autorica to postiže uporabom mrtvog kuta, to jest onime što se u ključnim momentima zbiva izvan kadra. I dok će se u kazališnoj stvarnosti šišanje junakinje dogoditi, u filmskoj verziji ono ne postoji. Takvom manipulacijom autorica udvaja moguće istine i ishode. A samim udvajanjem medija i radnje istovremeno ukazuje na autonomnost i jednog i drugog i na kreativne potencijale svakoga od njih, na zbroj ishoda i istina iz vizure lika, ali i gledatelja. I dok u kazalištu publika gleda total, u filmskom mediju ona gleda izbor informacija iz svijeta, a takvim udvajanjem autorica uključuje i potencira gledateljevu aktivnost nudeći mu nekoliko paralelnih mogućnosti.

I same kazališne scene rađene su filmskim principom. U procesu nastanka predstave svaka se scena radila zasebno, kao kakva filmska kadar-sekvenca, a takav je princip nužno tražio montažni postupak kojime će se scene povezati. Jer scene su doslovno završavale rezom. Povezivanje je postignuto, ako tako mogu reći, kratkim međučinovima koji u vodviljskoj maniri postaju paralelna priča sada dvoje glumaca koji kroz medij plesa i fizičkog teatra pripremaju scenu i sebe za sljedeći prizor. Tako autorica dekonstruira kazališnu konvenciju skrivanja pripremljenih radnji pokazujući ih, a upućujući na njih tematizira odnos glumaca kao kolega koji zajedničkim radom zapravo stvaraju kazališnu stvarnost.

---

<sup>44</sup> Peterlić, Ante: *Filmska enciklopedija*, (gl. ur.), natuknica *Kadar*, str. 650-651.

<sup>45</sup> Hr. *Bezdanost*, natuknica u *Pojmovnik suvremene književne teorije V. Biti*, "Pojam heraldičke provenijencije (...) vezan uz poststrukturalističko čitanje teksta gdje u užem smislu označuje dio teksta koji zrcali neki konstitutivni aspekt njegove cjeline (L. Daellenbach, 1977). U širem smislu obuhvaća transgresivni, samorazvlačujući postupak kojim tekst bilo (neuspješno) pretvara svoj dio u cjelinu odn. izvija svoju unutrašnjost u vanjštinu ili pak promiče svoju cjelinu (okvir) u dio, odn. svija svoju vanjštinu u unutrašnjost." str. 27.

<sup>46</sup> *Adaptacija* (također, *ekranizacija*) natuknica u *Filmski leksikon*, ur.: Kragić, Gilić, "1. Preradba bilo kojeg knjiž. djela za film, 2. Film snimljen prema knjiž. djelu. pri adaptaciji knjiž. ili kaz. djelo prilagođuje se (adaptira) film. mogućnostima i redateljskoj predodžbi o tome koja doživljajna djelovanja knjiž. ili kaz. djela imaju prednost pri prijenosu na film." str. 1.

## STRIP

Povijest stripa navodi već Trajanov stup<sup>47</sup> kao jedan od prvih primjera priče ispričane kroz niz sličica, a sličnu ideju vidimo i u egipatskim hijeroglifskim natpisima, grčkim frizovima, srednjovjekovnim tapiserijama ili ilustriranim manuskriptima. Od tada, strip kakav danas poznajemo prešao je dalek put, no kako sam strip nije tema ovog rada, već radije jedan od korištenih medija u stvaranju sadržaja i forme, nepotrebno je ovdje prikazivati povijest. U formi stripa fokus je na okviru stranice, veličini i orijentaciji, pa u trenutku kada Tonka kaže kako je na jednoj sličici bič gore, a na drugoj dolje, autorica vrlo transparentno upućuje na zadanosti žanra, svojevrsnu dvodimenzionalnost, za razliku od kazališne ili filmske vizure.

U psihološko-socijalnim osvrtima na strip junake, napose na ženske akcijske i super-junakinje navodi se njihov doprinos društvenim promjenama i socijalnim pokretima koji ukazuju na osviještenost potrebe za ženama kao figurama progressa i snage, otpora i doprinosa, kao i na njihov odraz u medijima koji utječe na sliku o ženskoj snazi. S druge strane, valja napomenuti i kako su stripovske junakinje u većini slučajeva "humans" (ljudska bića). Uz poneku iznimku, one nemaju nikakve nadnaravne (super)moći, njihovo se herojstvo očituje najčešće naglašenim moralnim kodeksom ili umnažanjem određenih vještina koje najčešće koriste za opće dobro. Za razliku od dominantnih muških strip heroja koji najčešće imaju supermoć, oružje junakinja je inteligencija: akcijske junakinje razlikuju se od superheroja po tome što ih karakteriziraju ljudske osobine.

Junakinja stripa *Judith French* svojevrsan je hibrid između Modesty Blase<sup>48</sup> i Lare Croft<sup>49</sup>. Iz stripa<sup>50</sup> saznajemo da se ona "bavi antikvitetima (procjenjuje ih i sl.), ali i kolekcionarstvom. Veoma je cijenjena u svom zanimanju, odnosno jedna od najboljih; priča o njenom podrijetlu je priča o bezdušnom mornaru, prekooceanskom brodu koji je tek isplovio s obala Ekvatorske Gvineje, olujnoj noći, točki križanja nultog meridijana i Ekvatora, te dva prekrasna otoka Principe i Sao Tome, čiji su je stanovnici spasili kao novorođenče i potom odgojili kao svoju. Iako joj nisu prava obitelj, za nju su jedina. Kad je imala nekih 12 godina, po nju je došao mamin brat, ujak Guliano

---

<sup>47</sup> *Trijumfalni stup na Trajanovom forumu u Rimu podignut oko 106.-113. u slavu pobjede cara Trajana u vojnom pohodu protiv Dačana. (...) urešen je od baze do vrha narativnim reljefima koji u vidu spiralne trake obavijaju stup i u plitku reljefu pokazuju rat protiv Dačana. (...) postignuta je zavidna karakterizacija, čak i portretnost lica, bogata igra svjetlosti i sjene i mnogostruki prostorni planovi.* Wikipedia

<sup>48</sup> Fikcionalni karakter iz britanskog stripa autora Petera O'Donnella i ilustratora Jima Holdawayja iz 1963. Wikipedia

<sup>49</sup> Fikcionalni karakter iz franšize video igre Tomb Rider Square Enix-a. Glavni grafičar Toby Gard najprije je zamislio muškog protagonista sa šeširo i bičem, ali zamjerka je bila da karakter previše podsjeća na Indianu Jonesa. Tada je predložio ženski lik.

<sup>50</sup> *Judith French* izmišljena je akcijska strip junakinja čiji su izgled i ime kreirani prema glumici Juditi Franković. Strip je Vlatka Vorkapić kreirala za potrebe predstave Judith French i napisala cijelu jednu epizodu, *Bića iz zrcala*, čija će radnja biti okosnica drugog čina predstave.



*French koji ju je sve to vrijeme tražio, ne znajući jako dugo ni da mu je sestra s mužem nestala u oluji, a kamoli da je netom prije rodila. Do ovog nesporazuma i neobaviještenosti je došlo, jer on i sestra godinama nisu razgovarali, i to upravo iz razloga bračnog odabira jedine mu sestre, odnosno činjenice da je ona s Judithinim ocem pobjegla, što joj njeni nisu mogli oprostiti, iako im se ona redovito javljala. Poslije su se pokajali zbog svoje naglosti. Zato Judith French beskompromisno vjeruje u ljubav i sudbinu. Nakon što ju je uspio pronaći, ujak je odveo Judith doma, u Veliku Britaniju i dao u elitni, engleski internat. Tamo je Judith sanjarila svoje duge obale afričkih otoka i za svake praznike na njima odlazila, kako saznajemo iz jednog razgovora nje i njenog najvećeg protivnika".*

Vorkapić je maksimalno iskoristila činjenicu da sama mora dati okvir svojoj glavnoj kazališnoj stvarnosti, to jest da sama mora napisati strip čijom će se razinom stvarnosti poigravati unutar predstave. Ona izmišlja junakinju dajući joj glumičinu fizionomiju, a time i trodimenzionalnost unutar stripovske dvodimenzionalnosti. Ona na neki način stoga postoji i izvan stripa kao zasebni entitet i time već tematizira razine stvarnosti i intremedijalnosti.

Autorica autentizira svoju dvodimenzionalnu strip-junakinju dajući joj glumičino tijelo, ali i nomenklaturu, koje glumica pak posuđuje liku kazališne realnosti.

U unutarstripovsku razinu autorica upisuje i elemente popularne kulture, napose tzv. današnjih trakavice.

Trivijalne teme stavljene u drugi medij traže novo gledanje. Naime, naslovi<sup>51</sup> stripova koje navodi autorica, izmišljeni su za potrebe predstave, ali asociraju na naslove trivijalnih romana ili televizijskih sapunica. Za potrebe predstave autorica je jednu epizodu stripa raspisala u cijelosti<sup>52</sup>. Njezina fabula sadržajno zrcali meksičku sapunicu, ali premiještanjem završne borbe iz stripa u radnju drugoga čina predstave fabuli na neki način daje novi siže, drugi kontekst i proširuje njezino značenje. Umnažanjem fiktivnih stvarnosti autorica podjarmljuje njihovu bit, pa ironično, epizoda stripa postaje epizoda života koju *priča luđak, puna krika i bijesa*<sup>53</sup>. Takvim vođenjem priče autorica višeznačenjskom upotrebom intermedijalnosti stvara nekoliko paralelnih razina stvarnosti. U Jankovoj<sup>54</sup> stvarnosti, Damir postaje lik iz stripa izjednačen s ultimativnim zločincem i smrtnim neprijateljem glavne junakinje. Tonki je otvoren put za osvetu jer je transkodirana u svijet stripa.

---

<sup>51</sup> *Bića iz zrcala; Hvatač sjene, gonič vjetra; Slutnja u suton; Nijema dilema doktora Lastowskog.*

<sup>52</sup> Vidi bilješku 50

<sup>53</sup> Parafraza poznate Shakespearove rečenice iz 5. čina Macbetha, "Život je samo sjenka koja hoda,/ Kukavni glumac što na pozornici/Sat dva se šepuri i razbacije,/A potom ga više nema./To je priča koju idiot priča,/Puna krika i bijesa,/A ne znači ništa.". Kao naslov upotrijebio ga je William Faulkner za svoj roman *Krik i bijes*.

<sup>54</sup> *...neuspješni samoubojica, vječni stanovnik psihijatrijskih bolnica, dijagnoza: manično – depresivna psihoza s dubokom fiksacijom na strip Judith French gdje pacijent na može razaznati stvarnost, već ima tendenciju mijenjati izmišljene likove i događaje za stvarne. Iz dramskog teksta Judith French*

Međutim, upravo zbog toga što stripovskoj realnosti legitimitet daje *luđak*, ona i ne može biti ispunjena do kraja i kao takva ostat će zadovoljena samo u stripu. Tako Tonka ostaje osvetnica u maniri Bessonove Nikite<sup>55</sup>, prisiljena biti nešto što nije, više nego Tarantinova Mladenka<sup>56</sup>, koja svoju zadovoljštinu na kraju dobiva.

Propitivanje fikcije i zbilje najprisutnije je u drugom činu, gdje su paralelno uspostavljene dvije stvarnosti, ona Jankova, koja Tonkinom pojavom u njegovu prostoru dobiva konačnu potvrdu svoje istine, i Tonkina, koja je posljedica kazališne stvarnosti prvog čina, ali i njene pretprošlosti. Samim uvodom u drugi čin autorica ovlašćuje Janka kao meštra ceremonije koji svaku izvanstripovsku intervenciju, jer svijet stripa koji prihvaća kao ultimativnu stvarnost, montira i prekodira u stripovski kod: na početku, na razini sadržaja kada u pukotine Tonkina života upisuje biografiju Judith French, a potom i formalno u izvedbenom kodu kada i Tonka prihvaća Jankovovu igru pa sve do trenutka njegova samoubojstva. Taj trenutak eksplicitnog nasilja probija i samu kazališnu realnost.

Autoričin dokumentarizam<sup>57</sup> stripovskoj zbilji kriterijem dokumentarističko-znanstvene istine priskrbljuje prešutno uporište za ovjeru oponašane stvarnosti (realistički roman).

---

<sup>55</sup> Orig. *La Femme Nikita*, Luc Besson, 1990. "Turobni triler o mladoj kriminalci koja postaje elitni plaćeni ubojica u drž. službi". *Filmski leksikon*, ur.: Kragić, Gilić, str. 43

<sup>56</sup> Orig. *Kill Bill*, Quentin Tarantino. *A former assassin, known simply as The Bride (Uma Thurman), wakes from a coma four years after her jealous ex-lover Bill (David Carradine) attempts to murder her on her wedding day.* Wikipedia

<sup>57</sup> Podaci koje navodi u stripu (kao npr. divovski cvrčak koji jede kosu) bazirani su na činjenicama.

## KAZALIŠTE

*"(...) ta već gotovo zastarjela institucija ipak još iznenađujuće stabilno nalazi svoje mjesto u društvu i u susjedstvu tehnički naprednijih medija. Kazalište očito ispunjava neku funkciju koja je povezana baš s njegovim manama."*

*Hans-Thies Lehmann*<sup>58</sup>

Kako smo već na početku rekli, samo kazališe je već intermedijalno. Valja, međutim, naglasiti posebnost kazališnog medija, a to je ono što možemo nazvati "živa izvedba". Možda nije na odmet napomenuti da je, kako kaže Lukić,<sup>59</sup> i sama riječ intermedijalnost kazališnog podrijetla, navodeći da je naziv intermedij *"u kazalištu označavao divertiment ili zabavni dio (baletski, akrobatski, dramski, glazbeni) koji se prikazivao između činova u vrijeme stanka"*.

Možemo se samo složiti s konstatacijom Petera M. Boenisha<sup>60</sup> da je kazalište *"oduvijek ovisilo o re-medijaciji drugih medija kako bi postigli učinak", ono je istovremeno sinkretička umjetnost (...) i prostor intermedijalnosti kao susretište postupaka, protokola i posebnosti više umjetničkih praksa čije prožimanje i međudjelovanje preoblikovanjem tvori u završnici posve novu umjetničku praksu"*. U tom smislu kazališnu predstavu Barthesovim<sup>61</sup> rječnikom možemo nazvati *kibernetičkim strojem* ili hipermedijem koji u izvedbu uključuje više različitih medija.

I baš zato što se, *za razliku od filma i televizije, kazalište uvijek događa u apsolutnoj sadašnjosti, u prisutnosti ovdje i sada*<sup>62</sup>, to će uvijek i zauvijek ostati vrijednost kazališta kao medija bez obzira na to koliko unutar sebe integriralo drugih medija. I dok će Damir snimku gledati uvijek kao reprodukciju, kopiju stvarnosti, publika nikada neće zapravo gledati istu predstavu. Nešto što bi bila jednokratna izvedba, sada postaje reprodukcija; autorica ironično pokazuje suvremenu mogućnost manipulacije reprodukcije ukazujući time na labavu stvarnost kazališne predstave kao artefakta. Prema Abercrombie i Longhurst<sup>63</sup>, *kazalište je visoko-porozni medij*. Čak i kada je zabilježen kao snimka, on neće imati jednak učinak na gledatelja, ostat će krnja reprezentacija nečega što je u

---

<sup>58</sup> Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, str.1

<sup>59</sup> Isto, str. 51.

<sup>60</sup> Isto, str. 54.

<sup>61</sup> Isto, str. 53.

<sup>62</sup> Kattenbelt, 2006, 33 u Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, str. 62.

<sup>63</sup> Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, str. 67.

nekom trenutku bilo. Ostat će u usmenoj predaji, a tu se kazalište približava usmenoj književnosti: ideja o njoj živi od usta do usta i zbog te se karakteristike približava mitu. Postaje ponekad, ali samo ponekad, ono što bismo u kazališnom žargonu nazvali kulturnom predstavom.

Obredne momente kazališta u predstavi apostrofira Damirov odnos prema kostimima i rekvizitima Judith French, oni imaju svoje posebno mjesto, oni su važni. Tu povlačim paralelu s nekima od modernih teoretičara glume, napose sa Stanislavskim<sup>64</sup> koji pridaje kostimima i rekviziti sličnu važnost: oni su dio glumčeva karaktera i uloge koje treba s poštovanjem tretirati. S druge pak strane, gomilanjem rekvizita tokom predstave autorica metakazališno tretira prostor scene gdje se sada postupak ne pokušava sakriti već, naprotiv, on postaje vidljiv publici, ali i dupliciran na video snimci gdje ostaje kao dokazni materijal. Gomila pojedinačnih rekvizita postaje bezlična masa i samim time nečitljiva, ona se gomila na marginama scene kako Tonka postaje sve uvjerljivija u prezentaciji Judith French. "Smeća" ima sve više pa u tim proredima autorica upisuje potencijalni kaos koji će kulminirati na kraju prvog čina simboličkom smrću junakinje<sup>65</sup>.

Nakon toga dolazi do "velikog čišćenja" koje "režira" *luđak*. Pozornica je očišćena, ogoljena, pripremljena za stripovski ritual završne borbe dobra i zla<sup>66</sup>.

Izvođači predstavu u predstavi postupak nužno ukazuje na sebe i svoje konvencije. Kada Tonka na pitanje *Hoćeš biti Judith French?*<sup>67</sup> uzvraća pitanjem *Hoćeš da ti glumim Judith French?*, ona ukazuje na pokazivački karakter kazališta – ja nisam ona ali mogu se pretvarati da jesam, mogu "glumiti". I dalje, kada Tonka pita *A što ćeš ti glumiti?*, Vorkapić tematizira kazališnu igru kao skup kodova na koji pristajemo ako želimo biti njezin dio. Damirovom odlukom da bude publika ona propituje ulogu publike kao promatrača na distanci, ali i sukreatora koji, prihvaćajući pravila, ima

---

<sup>64</sup> Konstantin Stanislavski, 1863.-1938., ruski glumac, redatelj i teatrolog. Svjedočanstva njegova rada, ideja i metoda sadržana su u njegovim knjigama *Moj život u umjetnosti* (1926) i *Rad glumca na sebi* (1938); svojim je radom između ostalih utjecao na Mejerholda, Strasberga, Adler, Meisnera, Hagen; www.enciklopedija.hr

<sup>65</sup> DAMIR: *Kud ti si krenula?* TONKA: *Što si ti dopuštaš, daj mi stvari. Dosta mi je!* DAMIR: *Ma jel', tebi je dosta?!* TONKA: *Pogledaj se, stvarno si jadan!* DAMIR: *Ja jadan?! K'o mi to kaže?!* TONKA: *Pogledaj se kako živiš, drkaš na stripove!* «*Kasno je za kas, doktore Lastowsky!*» ... «*Nijema dilema!*»! «*Slutnja u suton!*»! *Jebala te Judith French!* DAMIR: *Da, stvarno, jebala me Judith French.* TONKA: *U kojem, ti, čovječe, svijetu živiš?!* DAMIR: *A ti, misliš da nisi dio tog svijeta?* TONKA: *Ne!* DAMIR: *Nisi? Ma, nemoj?!* *A što radiš zadnja tri tjedna? Pogledaj gore, vidiš kameru ... sve je snimljeno ... da pošaljemo mami u Krapinu malo snimljenog materijala, a? Što bi mama na to rekla, a tata – kol'ko bi tata piva morao popiti da ga Bog vidi sretnim?!*

(Tonka nemoćno stoji i gleda prema kameri. Zaleti se na Damira i počne ga udarati, naravno da mu ne može ništa. Zatim Tonka krene prema svojim stvarima.) TONKA: *Neka su ti oduzeli dozvolu! Ti ne zashužuješ dozvolu ni da živiš, kakav si!* DAMIR: *Kol'ko ti trebam platiti da ušutiš, kol'ko?* (Vuče je u mrtvi kut kamere i gura novac u usta.) DAMIR: *Jel' ti dosta?! Jel' ti dosta?!* (ustaje, a ona ispljune novac) *Da vidimo računicu ... što imamo ... jedno sasvim prosječno jebanje, svršila si, ha? ... Ak' svršiš jel' dobivam popust, ha?*

(Tonka se polako ustaje.) DAMIR: *Skroz sam dobar poslodavac. Mogla si pisat' kad god si htjela.* (Tonka ide prema svojim stvarima a onda se okrene na kameru.) TONKA: *I ovo si gledaj kad budeš sam! Drkadžijo! Koji si ti jadnik! Pozdravi se s Judith French! Nikad više ti neću biti Judith French!* (Damir krene po aparat za šišanje i s njim krene na Tonku.) DAMIR: *Pa i nećeš!* (Mrak. Zvuk brijaćeg aparata.)

<sup>66</sup> U završnoj sceni stripa *Bića iz zrcala* dolazi do konačne borbe između Judith French i Georgiusa u kojoj ona pobjeđuje bića iz zrcala, dobro pobjeđuje, dok je kraj drugog čina predstave neuspješan pokušaj realizacije stripovske stvarnosti.

<sup>67</sup> Iz dramskog teksta *Judith French*

pravo na svoju interpretaciju pokazanog sadržaja. Jer publika je od početaka kazališta bila integralni dio kazališnog čina, a glumac je na neki način o njoj ovisan, njegova egzistencija ovisi o njoj. Taj se odnos preslikava na fikcijskoj razini kazališne stvarnosti u kojoj je Tonka ovisna o Damiru. O njegovim odlukama ovisi njezina nova egzistencijalna prilika. Vorkapić je ovdje zagrebala u temu komercijalizacije i kapitalističkog promišljanja kazališta, gdje je uspjeh izjednačen s financijskim uspjehom, pa ako u tom kodu čitamo sam kraj predstave, zaključak bi bio da je umjetnost negdje na margini, na samrti, na aparatima za preživljavanje.

Na neki način to je i komentar socijalnog položaja glumca/umjetnika koji se teško nosi s novim kapitalističkim sistemom u kojemu preživljavaju "normalni", a zapravo socijalno prilagođeni monstrumi. Umjetnik se u svojoj ludosti da uspostavi fikcionalni svijet kao supostojeći, a u nemogućnosti istoga, odlučuje ili na samoubojstvo, ili negdje na margini preživljava povraćajući u maniri egzistencijalističkog antijunaka. Ali poanta je baš u preživljavanju, u ideji da umjetnik ipak preživi, možda osakaćen, ali s druge strane obogaćen životnim iskustvom. Nedavno je Werner Herzog rekao u jednom intervjuu: *"the best advice I can offer to those heading into the world of film is not to wait for the system to finance your project and for others to decide your fate (...) filmmaking like great literature must have experience of life in its foundation."*<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Werner Herzog Stipetić, 1942., njemački redatelj, "Najbolji savjet koji mogu dati onima koji žele raditi filmove jest to da ne čekaju novac od države i ne dozvole drugima da im kroje sudbinu, stvaranje filmova kao i vrhunska literatura u svojim temeljima imaju životno iskustvo". [www.ukpictures.com](http://www.ukpictures.com)

## PUBLIKA

Kazalište je po svojoj naravi čin gledanja i čin slušanja i za razliku od nekih drugih umjetnosti traži kolektivno gledanje, publiku. To je vidljivo i u terminologiji. Riječ gledatelj upućuje na osjetilo vida, a engleski termin audience na slušanje, no premda su oba su termina zapravo krnja<sup>69</sup> i ne obuhvaćaju cjelokupnost kazališnog doživljaja, nedvojbeno upućuju na dva osnovna osjetila potrebna za recepciju predstave. U suvremenim teorijama sve se više pozornosti posvećuje fenomenu publike.

U hrvatskoj teatrologiji o fenomenu publike osobit su doprinos dali Branko Gavella, Nikola Batušć, Boris Senker te Lada Čale Feldman, a u novije vrijeme Darko Lukić<sup>70</sup>.

Publika je u ovoj predstavi postavljena kao jedan od medija; vrijedno je prikazati kako kazališni čin predstave *Judith French* koristi publiku .

Iako se prostor predstave na početku čini vrlo klasično podijeljen između scene i gledališta, Vorkapić će svojim intervencijama pokazati suprotno. Zaista, u arhitekturi prostora publika sjeda u gledalište odvojeno od scene dvostrukim proredom stolica i s povišenom pozornicom, ali autorica istovremeno lik Janka<sup>71</sup> uvodi među publiku još dok ona ulazi, demantirajući građansku konvenciju kazališta kao prostora scene i gledališta kao dvaju nepovezanih entiteta. K tome, Janko tretira publiku kao svoje sudrugove, "luđake", zaposjedajući prostor gledališta i izjednačujući ga s prostorom bolničkog dvorišta. Na taj način Vorkapić vrlo suptilno stvara paralelne stvarnosti. Onu gledatelja kao dijela publike koja prihvaća kazališnu konvenciju gledateljske perspektive, ali je publici vrlo nenametljivo dana i uloga sustanara Jankovovog prostora, dvorišnog prostora jedne mentalne institucije. Autorica se tako poigrava gledateljevom ulogom ne samo kao promatrača nego i kao sudionika, što i zaključuje u završnom trenutku predstave, kada se nakon završene kazališne predstave, slijedom pretpostavljene konvencije aplauza, u dvorani pale svijetla, a publika se ogleda u ogledalu scene<sup>72</sup>. Ljudi u publici su istodobno i sudionici i svjedoci, i kako god bilo uvijek će u kazalište doći vidjeti sebe, ili barem dio sebe, možda onoga što mogu biti ili pak onoga što ne žele biti. Iz ovoga svakako slijedi i ideja o publici kao integralnom dijelu kazališne izvedbe. Jer iako proces nastanka predstave i upisivanje ideja i potencijalnih značenja u predstavu prolazi bez publike (ako ne računamo ljude koji na neki način sudjeluju u kreiranju predstave pa su prisutni na probama), njezin cilj svakako jest publika. Utoliko predavanjem predstave publici i u kazalištu

---

<sup>69</sup> Usp. str . 234. u Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališni identiteti*, Leykam international, Zagreb, 2010.

<sup>70</sup> Lukić, Darko: op. cit. bilješka 5 i 69 vidi tezu *publike* naspram *publika*

<sup>71</sup> *Tijekom cijelog prvog čina Janko je prisutan u gledalištu (...) tretira gledalište kao svojevršno bolničko dvorište*

<sup>72</sup> Tijekom cijeloga drugog čina u pozadini scene stoji veliko ogledalo prekriveno platnom koje pada kada ga Janko u činu samoubojstva povuče i u tom trenutku u ogledalu za počne zrcaliti publika.

može zaživjeti parafraza glasovite Barthesove krilatice "*rađanje gledatelja nastaje po cijenu smrti autora*"<sup>73</sup>. Izvedbom predstave pred publikom autor(ski) tim stvorio je predstavu, ali njeno čitanje/gledanje sada je u rukama publike, o čemu piše teatrolog Marco De Marinis. Na odnos predstava/gledatelj on gleda kao na svojevrsno manipuliranje predstave gledateljem, ali taj odnos istovremeno podrazumijeva vrlo aktivno sudjelovanje gledatelja, prepoznatoga i kao djelomice neovisnog stvaratelja značenja predstave.<sup>74</sup>

Takozvano prelaženje rampe ili rušenje četvrtog zida u svrhu uključivanja publike na različite razine nastavlja se na još nekoliko razina u predstavi. Kada Tonka odlazi na WC, ona prolazi kroz publiku i na taj način prostor gledališta postaje prostor fikcionalnog svijeta kazališne publike u kojemu su oni možebitni gosti kafića, prolaznici ili čak potencijalni kupci na Tonkinom kiosku. Vrlo direktno prelaženje rampe napravljeno je posebice u trenutku kada Tonka prodaje imaginarni kiosk jednom od gledatelja u publici.

Zanimljivo je ovdje primijetiti da oba lika, i Tonka i Janko, u toku predstave sudjeluju u prostoru publike, dok Damir postaje sudionik prostora gledališta tek u drugom dijelu, kada je tamo prisilno doveden.<sup>75</sup>

Takvim postupcima Vorkapić na neki način izjednačava publiku sa sudionicima predstave, a samim time i čini je kreativnim sudionikom izvedbe, ravnopravnim konstitutivnim elementom predstave koji sudjeluje u njezinim kazališnim stvarnostima i na neki način svojim sudjelovanjem potencijalno kao svjedok nastavlja život kazališne predstave u usmenoj predaji.

Kroz odnos Tonke i Damira Vorkapić se dotiče i elitizacije kazališta. Proces razmjene informacija sveden je sada ne na glumca i anonimnu masu gledatelja, već na glumca i vrlo konkretnog pojedinca koji plaća svoju privatnu izvedbu, ali je na neki način i režira, dobivajući karakteristike demiurga<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Esej Rolanda Barthesa *Smrt autora* iz 1968., u kojemu iznosi ideju da se "*rođenje čitatelja mora dogoditi po cijenu smrti Autora*" usp u Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališni identiteti* str. 232.

<sup>74</sup> "*Produkcija i recepcija predstave dubinski su povezani procesi iako relativno neovisni jedan o drugome*", De Marinis u Lukić, Darko: *Kazalište u svom okruženju, Kazališni identiteti*, str. 233.

<sup>75</sup> Prvi puta u cijeloj predstavi Damir prelazi rampu 4. zida kada ga Janko vezanog kroz publiku unosi na scenu.

<sup>76</sup> U platonističkoj filozofiji božanstvo koje stvara svijet pomoću ideja i materije.

## MEDIJSKA SLIKA SVIJETA

Tematizirajući medije autorica obuhvaća veliki dijapazon tema koje u duhu suvremenog stanja i opće klime ironično kritizira.

Već u prvom Tonkinom monologu (*Lego*)<sup>77</sup> kroz sadržajno izvedbeni kod propituje odnos prema medijima i njihov utjecaj na pojedinca i društvo.

U monologu *Lego* Vorkapić je koristila nekoliko medija da bi progovorila o mas-medijima, ali i društvu kao takvom, naime koristila se jezikom kako strukturalno tako i semantički. Tonka sjedi u kiosku koji gledano iz perspektive publike izgleda zapravo istodobno kao zatvor od različitih magazina i novina ili kao stripovski kvadratići koji Tonkinim monologom počinju oživljavati. Međutim, iako zbog svijesti da se radi o glumcu dobivamo dojam da ona inicira radnje, radnje su zapravo inicirane izvanjskom dijegetičkom silom, novinski naslovi počinju oživljavati jednim pucketanjem prsta, oni postaju svoj vlastiti entitet koji obuzima lik bacajući ga mahnito u svim smjerovima, istovremeno, ga ne puštajući izvan okvira. Autorica ovdje formu stripa koristi za konstruiranje dvodimenzionalnog prostora koji postaje trodimenzionalan kada dvodimenzionalnost postene preskučena: reklame sada izlaze iz okvira svog medija i prodiru u sve društvene sfere, uvijek u istom reklamnom tonu, s osmijehom na licu. Tonku kao da je preuzeo reklamni demon, od reklame danas nije moguće pobjeći, ona se nalazi na svakom koraku. U tom izokrenutom svijetu *istinito je trenutak lažnoga*<sup>78</sup>. Informacija o nekoj prirodnoj katastrofi prezentirana je odmah nakon objave o novim deterđentu u istom senzacionalističkom kodu. Svaka je informacija samo materijal koji mora popuniti praznu stranicu i sutra više ne vrijedi. I kao što se vrti Jankovova centrifuga,<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> TONKA: *I Lego prebacio proizvodnju u Kinu i gastro-kritika: u restoranu «Karibuna» korektna ali tako neuzbudljiva hrana i kanibal pojeo ljubavnika s umakom od brusnica i izgrebli mercedes gradonačelniku i povučeno 33 tisuće multivitaminskih sokova jer sadrže boju za ambalažu i kemijskom olovkom pijan ozlijedio dvojicu policajaca i vratila se crna ali nosi se s bijelom i održan dvodnevni seminar o borbi protiv pranja novca u kasinima i osiguravajućim društvima i deblji ljudi rjeđe se ubijaju i Marta Stewart: Kako sam uredila svoju zatvorsku ćeliju i krema za bokove i grudi - pošaljite masne stanice tamo gdje im je mjesto i u Londonu počelo suđenje Kapetanu Kuki i recentne kozmetičko-sociološke studije pokazuju da se žene koje nose crveni ruž češće smiju i 246 milijuna djece u dobi između 5 i 17 radi na različitim teškim poslovima i George Clooney o idealnoj ženi: idealna žena mora imati osobnost Julije Roberts, smijeh Nicole Kidman, izgled Michelle Pfeiffer i ambicije Jenifer Lopez i svakih 40 sekundi u svijetu netko izvrši samoubojstvo i 5 dana ekstremno niskih cijena i umrla zbog pada u lonac vruće masti i fluorescentne svinje svijetle zeleno u mraku i...*

<sup>78</sup> Debord, Guy: *Društvo spektakla*, usp. str. 38., tezu 9.

<sup>79</sup> Jankov monolog na početku drugog čina: JANKO: *Evo me opet ovdje. Kako ovaj put? Bilo je rano jutro, prije pet, nije još ni svanulo. Probudio me je zvuk veš-mašine. Stara ju je uključila ... jeftina struja ... Otiš'o sam pišat' ... i veš se vrtio u mašini ... vrtio ... vrtio ... gužvao se jedan s drugim ... jedan preko drugog ... bilo je odvratno, ali nisam mogao prestat' gledat'. (tijelom oponaša to okretanje) A onda se sjetim jedne crvene majice ... crvene ... koja je zabunom bačena s bijelim vešem na 90 stupnjeva ... i vrte se i vrte ... a bijele majice, gaće, potkošulje su poružičastile oko jedne jedine crvene ... i bijesno se vrte oko nje ... guše je ... ali nije crvena majica kriva, pa nije se sama bacila u veš-mašinu ... Van! Ja bi van, al' nema pomoći i dalje s bijesnim nekad bijelim a sad ružičastim vešom i dalje se vrtim, vrtim ... guši me bijes ružičastih gaća, majica ... ja sam kriv ... što su one poružičastile ... veš-mašina ne prestaje ... vrti se, vrti ... a onda ... onda pomislim ... kako se tek osjeća vunena vesta na previsokoj temperaturi ... sva se skupila ... ne mogu stajati, sjedam na pod, naslanjam se na vrata ... skuplja se, skupljam se, skuplja se, skupljam se ... Sva se skupila ... i meni se koža skupila i steže me, steže ... steže! Nema druge, moram napraviti proreze, proreze, proreze (pokazuje po rukama, pravi pokrete kao da se reže) režem, režem, stara lupa na vrata, pokušava otvoriti, ne može, jer ja režem, ...*



reklamna vrtnja ide uvijek u krug i nikada ne prestaje, što Vorkapić potencira uporabom veznika "I". Taj veznik koji na sebe veže sve bez ikakva pitanja, postaje žrtva vječnosti svoje sudbine. Povijesni trenutak u kojemu smo zatečeni je *"povijest spektakla koji je istovremeno i jezik i program naše društveno-ekonomske formacije. Međutim, reklama koja falsificira stvarnost proizvod je same te stvarnosti. Stvarni život materijalno je prožet kontemplacijom spektakla i na kraju ga "potpuno upija i ravna se po njemu"*<sup>80</sup>.

Autoričin ironični komentar takve stvarnosti uspostavljen je na više intermedijalnih razina. Tonku naslovi najprije bombardiraju kao neki stripovski *bangovi* i *tresovi* dok ne zauzmu njeno tijelo i preuzmu treću dimenziju te postaju svojevrstne televizijske reklame u kojima netko pleše i/ili pjeva dok vam/nam prodaje, primjerice, sredstvo za čišćenje wc-a. Gledatelj će pritom pomisliti da su naslovi izmišljeni, ali autoričina dokumentaristička prošlost joj to ne dozvoljava. Svaki je naslov u monologu preuzet iz izvankazališne stvarnosti i time je postao stvarniji od nje same, a udvajanjem i nebulozniji, strašniji. Dobivamo učinak onoga što bi O'Shaugnessy i Stadler<sup>81</sup> nazvali *modelom otupljivanja osjetljivosti prema kojemu dugotrajna izloženost određenom tipu medija može u publikama proizvesti i ojačati toleranciju na stvari koje bi im inače bile problematične*.

Vorkapić u tom trenutku obrađuje još jedan od medijskih fenomena, možda i nesvjesna koliko će te situacije, nekoliko godina kasnije, biti opće mjesto: potrebu za snimanjem samoga sebe i uopće bilježenje kao dokaz postojanja. Jer ono što nije snimljeno nije se ni dogodilo. Christopher Lasch u svojoj knjizi *Narcistička kultura*<sup>82</sup> ukazuje na činjenicu da je narcizam bitna odrednica suvremenog društva, a Damir je kao pravi Narcis ovisan o svome liku i reprodukciji stvarnosti, koju time kao da posjeduje, njezino bilježenje, snimanje, na neki način pruža mu lažni osjećaj vječnosti. Očaran svojim likom u odrazu, Damirov identitet zrcali se u Georgiusu<sup>83</sup>, glavnom negativcu stripa *Bića iz zrcala*. U suludom nastojanju da sve bude zabilježeno radije nego doživljeno *intima je danas gotovo nestala*<sup>84</sup> jer svatko danas može snimiti nekoga gotovo bilo kada i bilo gdje, bez pitanja.

---

<sup>80</sup> Debord, Guy: *Društvo spektakla*, usp. str. 37, 38 i 39, teze 8 i 11

<sup>81</sup> Lukić, Darko: *Cijeli svijet su publike, Stanje istraživanja publika u suvremenoj zapadnjačkoj teatrologiji*. pomet.adu.hr, 19.01.2010.

<sup>82</sup> Lasch, Christopher: *Kultura narcizma: ameriško življenje v doba zmanjšanjih pričakovanj*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 2012.

<sup>83</sup> U stripu *Bića iz zrcala* Georgius i Judith postaju ljubavnici, ali ona otkrije da je on biće iz zrcala i na kraju ga ubija

<sup>84</sup> Usp. Willy Pasini: *Ponovno otkrivanje intime*, Izdavački centar Rijeka, Biblioteka Doba vodenjaka, 2010., prev. Nataša Modrić Tićak

## ZAKLJUČAK

Temeljeći svoju dramu na tri lika i koristeći se principom intermedijalnosti, Vorkapić je napravila predstavu koja obiluje referencama i citatima, a sve u službi punokrvnog kazališnog događaja.

Gledajući predstavu (možda više nego čitajući samu dramu, jer u njoj nisu upisani svi kodovi provedeni u kazališnoj predstavi), sve je više-manje jasno, autorica svijet predstave vodi daleko od bilo kakve hermetičnosti i potrebe za zbunjivanjem gledatelja. Ovim radom željela sam pokazati bogatstvo referencija i citatnosti, višeznačnost podteksta predstave, kao i spretnu upotrebu intermedijalnosti u njezinu oblikovanju. Željela sam pokazati kako je autorica koristila intermedijalnost u formalnom i sadržajnom kodu, ali i transkodirajući i upisujući slojeve mogućih značenja citirajući i referirajući se na različite formalno-sadržajne elemente različitih medija.

Vorkapić nije u bjesomučnoj potrazi za novim, još neizmišljenim, nikada viđenim teatrom, ona je u potrazi za autentičnom i uvjerljivom izvedbom i pričom, a na tom putu koristi i kolažira tehnike i medije koji joj u tome pomažu, istovremeno istražujući i propitujući njihove tehničke i umjetničke potencijale, njihove granice i mogućnosti brisanja tih granica, poštujući njihove zakonitosti i posebnosti, ali i manipulirajući njihovim suodnosima. Tematizirajući istovremeno i postupak i sadržaj i izvedbu i formu ona stvara bogat intermedijalni stvaralački prostor, ali i vrijeme. Kroz svakodnevnu priču koja lako može biti samo jedan od sutrašnjih novinskih podnaslova, Vorkapić obuhvaća cijeli niz tema i motiva ne samo hrvatske već i cjelokupne današnje realnosti, te ih kritički, ali i duhovito i ironično, isprepleće koristeći se intermedijalnošću kao kreativnom i strukturalnom snagom.

*Tekst Judith French duboko je uronjen u sadašnjost. Autorica se u njemu pozabavila temama koje kao proizvod ubrzanog ritma današnjeg života, ali i sve veće potrebe za promatranjem umjesto djelovanjem, snažno određuju našu svakidašnjicu: sve prisutnijim gubitkom privatnosti pojedinca, životom sve više nalik orvelovskoj stvarnosti, rastom količina informacija koje nas napadaju i salijeću sa svih strana, oblikujući naše stavove te rapidnim smanjenjem slobodnog vremena koje iz nas čupa vrijeme za emocije.<sup>85</sup>*

---

<sup>85</sup> Iz kritike Igora Tretinjaka na [www.kazalište.hr](http://www.kazalište.hr)

## EPILOG

*"Svaki bijeg je uzaludan! Sudbini ne možeš pobijeći, a ona se voli igrati"*

*iz stripa Judith French – Hvatač sjene, gonič vjetra*

Vlatku Vorkapić upoznala sam na audiciji za seriju za koju je zajedno sa Zoranom Ferićem napisala scenarij. Riječ je bila o teen seriji od 20 epizoda za HRT. Slučaj je htio da je jedna od glumica iz "main casta" mjesec dana prije snimanja izašla iz projekta. U tom trenutku glas o Glumačkom studiju Teatra Exit proširio se u glumačkim krugovima. Inicijalno nastala iz potrebe da se odgoji kazališna publika, ta je alternativna akademija svojom pedagogijom odgajala i neke nove moguće glumce. Jedna od tih mogućnosti, a prema parametrima zadanog lika koji se najednom oslobodio u projektu Vlatke Vorkapić, bila sam i ja, zajedno s još nekolicinom exitovskih mogućnosti. U to vrijeme bavila sam se monolozima Strinbergove gospođice Julije, pa me mogućnost da nastupam na televiziji nije pretjerano impresionirala ili je to tada bio moj dobro sastavljen obrambeni mehanizam u slučaju negativnog ishoda. Poslana mi je bila scena koju za audiciju trebam pripremiti. Sanja Paro bila je tip "cure" meni toliko dalek, a mom glumačkom apetitu baš zbog toga privlačan: bila je kći nekakvog bogataša kojoj je priprema za školski dan bila čitanje horoskopa.

S distance je lako imati obrambeni mehanizam i relativizirati priliku, ali kada se zaista počelo događati, postajalo je sve teže.

Audicije su nešto slično kao odlazak zubaru: čekaš u čekaonici, znaš otprilike što te čeka iza vrata, ali ne znaš koliko će točno trajati i hoće li jako boljeti. I ja sam nakon nekoliko *pacijenata* prozvana, i to u školsku klupu, s potencijalnom filmskom partnericom, Ivom Šulentić.

Onda odigraš svoje, možda dobiješ poneku uputu i pošalju te van ili doma, da pričekaš rezultate.

Rekoše mi da dođem ponovo i poslaše me doma s dvije nove epizode, *evo pripremi još i ovo*. Sljedeći put pojavim se na audiciji s kriškama celera jer naša je junakinja, pod utjecajem medija zadojena idejom o ženskom tijelu, naravno stalno na dijati.

Odigram to, zajedno s još nekoliko "cura" koje su prošle u takozvani uži krug. Kažu mi O.K. i pošalju me doma s još nekoliko novih epizoda, da pročitam, i nekoliko novih scena koje trebam pripremiti. Ideja da dobijem tu ulogu više mi nije nimalo neprivlačna. Kako se borba nastavlja, zazubice sve više rastu, O.K., još smo samo dvije, danas se moraju odlučiti. Sjedimo u čekaonici, anestezija popušta, trema je sve veća. Kažu nam, *hvala možete ići, javit ćemo vam što smo odlučili*.

Na pola puta prema kući javljaju mi da sam dobila ulogu. Ne znam kako bih reagirala, pa odem doma i operem suđe da se prizemljim, a onda odem do kioska i kupim sve teen časopise da vidim na što "briju" 15-godišnjaci.

Desetak godina poslije i s isto toliko zakašnjenja pišem ovaj rad zbog kojega odem u sve zagrebačke knjižnice, posudim sve knjige i istražim bespuća interneta kako bih napisala *Intermedijalnost u predstavi Judith French* i zaključim – ipak je lakše biti glumac!

## LITERATURA

- BATUŠIĆ, Nikola: *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991.
- BEKER, Miroslav: *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
- BITI, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
- CHEVALIER-GHEERBRANT: *Slovar simbolov* (prev. Stane Ivanc), Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1993.
- CURTIUS, R. Ernest: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* (prev. Stjepan Markuš), Naklada Naprijed, Zagreb, 1998.
- DEBORD, Guy: *Društvo spektakla* (prev. Goran Vujasinović), Arkzin biblioteka Bastard, Zagreb, 1999.
- GENETTE, Gerard: *Metalepsa* (prev. Ivana Franić), Disput, Zagreb, 2006.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens-o podrijetlu kulture u igri* (prev. Ante Stamać i Truda Stamać), Naprijed, Zagreb, 1992.
- KRAGIĆ, Bruno i GILIĆ, Nikica (ur.): *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.
- KUKKONEN, Karin i KLIMEK, Sonja (ur.): *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, Berlin/New York, 2011.
- LASCH, Christopher: *Kultura narcizizma: ameriško življenje v času zmanjšanih pričakovanj* (prev. Marjana Karer), Mladinska knjiga Založba, Ljubljana, 2012.
- LUKIĆ, Darko: *Kazalište u svom okruženju. Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb, 2011.
- LUKIĆ, Darko: *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*, Leykam international, Zagreb, 2010.
- ORAIĆ, TOLIĆ Dubravka: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
- PETERLIĆ, Ante (ur.): *Filmska enciklopedija I A-K*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1986.
- PETERLIĆ, Ante (ur.): *Filmska enciklopedija II L-Ž*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990.

SCHWANITZ, Dieter: *Teorija sistema i književnosti* (prev. Sead Muhamedagić), Naklada MD, Zagreb, 2000.

TOMASOVIĆ, Mirko: *Vila Lovorka: studije o hrvatskom petrerkizmu*, Književni krug, Split, 2004.

## SAŽETAK

Ovaj diplomski rad istražuje kako i do koje mjere su u predstavi *Judith French* korišteni različiti mediji (tekst, glumac, lik, strip, film, publika, kazalište) na formalnoj i sadržajnoj razini te kako je Vlatka Vorkapić njihovom primjenom i integracijom oblikovala svijet kazališne predstave.

## SUMMARY

This thesis investigates how and to what extent are different media (text, actor, character, comic, film, audience, theatre) used to create both formal and content level of the play *Judith French* and how did Vlatka Vorkapić articulate the world of the play by their application and integration.