

**TRANSDIANA ILI TEATRALIZACIJA POPULARNE IKONE U
DRAMI „JOHN SMITH, PRINCEZA OD WALESA” TOMISLAVA
ZAJECA**

Ivica Baković

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

Keywords: popular culture, theatre, gender, queer, Diana Spencer, croatian drama, Tomislav Zajec

Summary: The paper discusses the relation between the popular culture and croatian drama of the nineties analysing the signs of popular culture in the play John Smith, Princess of Wales by Tomislav Zajec. The focus of the paper is the status of princes Di as a popular icon of the nineties and the concept of queer identity in the play.

Želimo li se pomnije baviti vezom između popularne kulture i hrvatske dramske književnosti (i kazališta), svakako je nužno početi od devetnaestostoljetnog žanra pučkog igrokaza (drugi nazivi) u kojem se pučka kultura uvodi na kazališne daske, i to ne samo u hrvatskoj kazališnoj tradiciji, nego i u ostalim (južno)slavenskim kazališnim tradicijama, a sve pod utjecajem bečkoga pučkog komada, tj. podunavske kazališne sfere. Početak 20. stoljeća hrvatsku je dramsku i kazališnu tradiciju obilježio nastanak klasika, Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* (1900.-1902), još jedne postaje koja se ne smije zaobići kada se govori o odnosu između popularne kulture i književnosti. Ovoga puta, za razliku od pučkog igrokaza, u kojemu je pučko, tj. popularno, dominantna odrednica žanra, u Vojnovičevoj *Trilogiji* znakovi popularne kulture su tek sporedni, no svakako važni elementi. U ovom dramskom tekstu, znakovi popularnog imaju ulogu označivanja globalnog konteksta u kojem se radnja drame odvija, konteksta europske kulture, pri čemu su ujedno i simboli koji, prodirući u zatvoren i konzervativan život dubrovačkih gospara, označuju smjenu generacija, doba i načina življenja. Uzmemo li za primjer ples Can-can, *dance macabre* što se odvija *Na taraci*, u posljednjoj jednočinki *Trilogije*, primijetit ćemo da je ples zrcalni odraz tadašnjeg europskog društvenog života – u pariškim se kavanama pleše isti ples. Can-can na kraju *Trilogije* simbolično označava i kraj dominacije strogih životnih uzusa dubrovačke vlastele, simbolično predstavlja isto ono što predstavlja i odlazak Ide za učiteljicu, odlazak

Vuka, kmeta-gospara u Ameriku, konačno početak je to života u kojem glavnu ulogu preuzimaju *bastardi* gospara, krležijanski *klanfari*.

Krajem 20. stoljeća nastaje jedna druga drama, jednočinka koja, iako možda nije obilježila nacionalnu tradiciju toliko koliko je to učinila *Trilogija*, njezina važnost za hrvatsku dramsku književnost (još i više kazalište) nije zanemariva. Riječ je o drami *John Smith, princeza od Walesa* (1998.) Tomislava Zajeca.

Tema ovoga rada bit će upravo odnos popularne kulture i dramske književnosti na primjeru ovog teksta, tj. analiza znakova popularne kulture u drami. Budući da je osnovna tema i problematika Zajecove drame vezana uz, mogli bismo reći čak, bliži povijesni događaj, smrt Diane Spencer, princeze od Walesa, što se naslućuje i iz naslova drame, analiza znakova popularne kulture u navedenom dramskom tekstu bit će usredotočena na povijesni lik Diane Spencer ili, točnije, na značenje upisano u jednu od najvećih ikona popularne kulture 20. stoljeća. Važnost Diane kao ikone i kao fenomena za kulturalne studije i vizualne studije obrazložit ću na osnovu dostupnih tekstova pisanih na tu temu, ili bolje reći predstaviti ću neke od analiza Diane kao popularne ikone, s posebnim osvrtom na neka tumačenja medijskog zanimanja za njezinu smrt. Zatim, u analizi drame, cilj je istražiti koja se sve značenja upisuju u tekst i u reprezentaciju Diane kao znaka suvremene svakodnevice vezane uz danas neizostavne medije, prije svega tisak i televiziju.

Tomislav Zajec, *John Smith, princeza od Walesa*

Nastala i izvedena koncem devedesetih godina 20. stoljeća, Zajecova jednočinka *John Smith, princeza od Walesa*, podnaslovljena kao *Zgoda iz britanskog života, u jednom prizoru*, prvi je njegov dramski tekst. Dramu je 1998. objavio kazališno-teorijski časopis *T&T (Theater & Theory*, broj 10), a premijerno je izvedena 1. travnja 2000. godine u kazalištu ZKM u režiji Dražena Ferenčine. Iako se drama ne bi mogla savršeno uklopiti u domaće primjere tzv. „in-yer-face“ kazališta (uvrstiti je u kontekst europske nove drame nije ipak toliko nevjerojatno), nije nevažno što je nastala upravo u kontekstu kazališnih devedesetih. Prvi je dakle kontekst koji nam je važan pri upuštanju u čitanje ovog komada upravo kazališni i europski. Kazališni svjetovi novih mladih gnjevnih autora jednako odražavaju vanjski svijet nove Europe kao što to čini i svijet Zajecove jednočinke, i to ne održavajući samo vlastito, nacionalno, hrvatsko društveno stanje, tj. ne odražavajući taj svijet ni u većoj ni u manjoj mjeri nego li šire, europsko pa čak i globalno društveno stanje. Upravo nas na tu činjenicu upućuje i drugi kontekst koji je važno imati na umu, a to je upravo tema ove drame – smrt Diane, princeze od Walesa.

Na tridesetak stranica teksta riječ je o sredovječnom muškarcu Johnu Smithu, automehaničaru iz predgrađa koji se u privatnosti svoga doma transformira u *princezu od Walesa*, tj. preoblači u Dianu Spencer. No, priča ne staje samo na preoblačenju, John Smith u potpunosti preuzima ulogu Lady Di, on postaje ona. Tijekom radnje saznajemo da je upravo to i razlog njegova razvoda od supruge (Kathy Lee). Čitatelj/gledatelj ulazi zapravo *in medias res*, radnja se odvija jedne večeri, po dolasku s posla, i to iste večeri kada se (na kraju drame) saznaje za pogibiju Diane Spencer.

Ono što bismo mogli povezati s tzv. tipičnim postavom drugih komada europske nove drame je okosnica radnje, od usamljenog života automehaničara Johna u predgrađu, sukoba s mušterijom Patrickom Bennetom, pripadnikom bogatog, visokog sloja, do nasilnog razrješavanja istog sukoba, kao i sukoba s bivšom suprugom, zapravo sa svim likovima koji Johna gledaju kroz *naočale normalnog*, sažalijevajući ili osuđujući ga. Ostali likovi su također tipični (ili tipizirani) pripadnici londonskog predgrađa, oni na koje se u literaturi iz kulturalnih studija katkad referira pod nazivom „Tesco“ – Will Kronck, Johnov gazda, *vlasnik automehaničarske radionice u predgrađu*, Kathie Lee, Johnova bivša supruga, *razvedena žena (...) polualkoholičarka, nezaposlena šnajderica*, žrtva Johnove opsesije, ali ponovno spremna žrtvovati se za njegovo izlječenje; i na koncu, Patrick Bennet, Johnova mušterija: *razmažen kicoš iz londonskih viših krugova*. Ovaj krug likova ne odudara značajno ni od moguće galerije tipičnih hrvatskih likova kraja devedesetih koja se sastojala od običnih radnika i novopečenih bahatih bogataša.

Čitatelj/gledatelj od početka do kraja komada zapravo tek u nekoliko trenutaka pred sobom ima lik Johna Smitha, većinu vremena Smith glumi Dianu. Oni znakovi koji bi u dramskoj radnji upućivali na povezanost s dramaturgijom nove europske drame su nasilje (u dvjema scenama s bijesnom Johnovom mušterijom Patrickom Bennetom i na kraju drame) i likovi na rubu (društvene) egzistencije. Ovome bismo mogli pridodati i jedan od često prisutnih motiva nove drame, a to je „nastranost“¹ („queerness“) likova i situacija, u ovome slučaju bila bi to tzv. nastranost Johna Smitha kojega drugi likovi otkrivaju kao transvestita, o čemu će biti više riječi kasnije.

¹Termin *queer* katkad se prevodi na hrvatski kao *nastran/o*, a češće se ostavlja u engleskoj verziji. S obzirom da ćemo se u analizi drame služiti i ovim terminom, odlučio sam se za njegov hrvatski prijevod jer smatram da se iz riječi *nastran/o* jasnije može iščitati kompleksnost termina, njegova ironija, ali i samo značenje na koje upućuje. Osim što termin upućuje na položaj osoba koje su njime označene u društvu, a koji je položaj često ruban, upravo *na/po strani* (nerijetko diskriminacijski), upućuje, u našem slučaju, i na ulogu Diane Spencer u društvu onih koji su obilježeni, o čemu će biti riječi i na sljedećim stranicama.

Znakovi popularne kulture u drami Princeza Diana – znak vremena

Diana Spencer, poznata i kao Lady Di, vjerojatno najpoznatija princeza od Walesa u 20. stoljeću, prema nekim napisima u medijima i najpoznatija žena kraja 20. stoljeća, a prema medijima i prema (popularno)znanstvenoj literaturi, najfotografiranija osoba 20. stoljeća (Mirzoeff, 1999: 240), glavna je tema i preokupacija dramskoga teksta *John Smith, princeza od Walesa* pa je nužno upoznati se s njezinim statusom u popularnoj kulturi, a time i u kulturalnim studijima. U čuvenom intervjuu za BBC² Diana je, među ostalim, izjavila: *s godinama vidite se kao dobar proizvod što stoji na policama i prodaje se dobro, i drugi zarađuju mnogo novaca na vama (during the years you see yourself as a good product that sits on a shelf and sells well, and people make a lot of money out of you)* i time najtočnije opisala svoj položaj medijske ikone svoga doba. Njezina pojava uvelike je obilježila posljednja dva desetljeća prošloga stoljeća, posebice devedesete godine, kada je postala jedna u nizu značajnijih mitskih ikona stoljeća. Camille Paglia će početkom devedesetih u svom eseju *Diana Regina*³, odgovoru na biografiju princeze Diane Andrewa Mortona, reći da je Diana *danas najmoćnija slika u svijetu popularne kulture*. Njezino ime na listi ikona prošloga stoljeća možda i ne govori mnogo, uzmemo li u obzir da takvih popisa ima najmanje toliko koliko je uglednih tjednika i tabloida u svijetu ili pak poznatijih Internet portala specijaliziranih za praćenje zbivanja u svijetu politike, kulture, i ponajviše u svijetu poznatih. Osim što je predmet zanimanja nebrojeno mnogo novinarskih članaka, kako za života, tako i neposredno nakon smrti, postala je i predmetom analiza brojnih znanstvenih publikacija, posebice onih iz područja kulturalnih i vizualnih studija. Ono što potiče znanstvenike iz ovoga područja da se bave fenomenom Di je činjenica da njezin lik, točnije njezina slika/fotografija otvara vrata novoga, globalnog doba, svijeta kakav poznajemo danas. Jer, njezin lik prelazi granice nacionalnog (britanskog), njezina je popularnost bila globalnog karaktera, a za razliku od prijašnjih svjetskih zvijezda, ona je bila kombinacija *pop star, fashion model and royal figurehead* (Mirzoeff, 1999: 231). Ponajprije lokalna, britanska, a zatim i globalna popularnost princeze Diane rezultat je njezine *običnosti* i u masama je prihvaćana i percipirana kao prava kraljevska ličnost, primijetit će Couldry: *Dajana je, kao što se tvrdilo u mnogim posthumnim odavanjima priznanja toj princezi,*

²Transkript intervju: <http://scoop.evansville.net/diana.html>

³U to je vrijeme na britanskoj TV postaji Channel 4 Paglia sudjelovala u emisiji Without walls: Diana unclothed.

bila „prava“ kraljevska ličnosť (iako je zapravo bila član kraljevske porodice samo putem braka) zato što je bila „običnija“ od (pravih, po rođenju) članova kraljevske porodice koji su izgubili kontakt sa „običnim ljudima“. (Couldry, 2003: 227). Njezin je ulazak u kraljevsku obitelj 1981. godine značajno modernizirao monarhiju, pomladio kraljevsku obitelj (Richards, 1999: 2), ona je bila posljednja šansa da stari sustav dobije ljudsko lice (Mirzoeff, 1999: 235), a s rastom njezine popularnosti u medijima, raslo je i zanimanje za kraljevsku obitelj kao važan čimbenik britanske popularne kulture (Chaney, 2003: 210).

Akademski interes za fenomen ove ikone porastao je nakon njezine smrti, a o tome svjedoči niz publikacija s ciljem znanstvene analize reakcija, odjeka u društvu koje je događaj izazvao. Premostiti jaz između novinarskog diskursa i pisanja o Diani i akademskog, znanstvenog pristupa problemima pokušaj je, među ostalima, zbornika *Planet Diana: Cultural Studies and Global Mourning*, nakon čega slijedi nekoliko sličnih zbornika iz područja kulturalnih studija. Ono što se postavlja kao problem većine analiza jest upravo Dianina smrt i masovno globalno žaljenje za njom. Trenutak je to u kojem mnogi prepoznaju najveću masovnu tugu, mobilizirano žaljenje, do tada. Lewis će primijetiti da se njezin pogreb čini kao najujedinjujuće iskustvo u povijesti čovječanstva (Lewis, 2003: 9).

Od trenutka stupanja u kraljevsku obitelj, Diana stupa i na svjetsku medijsku pozornicu i postaje prvim članom kraljevske obitelji koji u medijima dobiva status (pop) zvijezde (pop star, Brunt, 1999: 30). Od toga je trenutka njezin život preslikavan na stranice popularnih časopisa, a mase, i to ne samo u Velikoj Britaniji, nego i diljem svijeta, pratile su njezin život kao što se prate (tada posebice američke) sapunice poput Dallasa ili Dinastije. Njezina je popularnost počivala na tome što, iako kraljevska ličnost, Diana nije prihvatila kraljevsku distancu prema popularnoj kulturi, nego je, naprotiv, sama isticala vlastitu pripadnost njoj, vlastitu naklonost popularnom, dakle niskom, i zbog toga je ona prva princeza koja je sudjelovala u masovnoj kulturi postmoderne svakodnevice (Mirzoeff, 1999: 251). Pripisivali su joj tako titule poput naše pop princeze (*our pop Princess*, Julie Burchill) ili pak one najpoznatije narodne princeze (*People's Princess*) kojom ju je posmrtno ovjenčao britanski premijer Tony Blair. Zbog njezine svakodnevne prisutnosti u medijima (posebice tiskanim), ali i svakodnevne prisutnosti medija u njezinu životu, s njezinom smrću nestao je dio svakidašnjeg života (Mirzoeff, 1999: 241). Prostor pred ulazom u palaču Kensington, u kojoj je Diana živjela, nakon njezine smrti postao je mjesto odvijanja tzv. cvjetne revolucije (Mirzoeff, 1999: 240) tijekom koje je stanovništvo (ne samo britanski puk) pozivalo kraljicu Elizabetu i ostale članove kraljevske obitelji da pokažu osjećaje simpatije, da spuste zastavu

na pola koplja itd. Prostor pred palačom Kensington, ali i ulice Londona postale su ono što se u antropološkoj literaturi naziva *rite de passage*, britanski *rite de passage* (Mirzoeff, 1999: 240).

Diana je kao medijska ikona stvarana od osamdesetih sve do njezine smrti, lokalno i globalno postojala je ponajprije kao *slika*, što možemo povezati i s Peirceovim razumijevanjem *znaka* u njegovoj trijadičnoj podjeli na ikoničke, indeksne i simboličke znakove, a pri čemu u ikoničke znakove ubraja *slike, dijagrame i metafore*. Slike, kao ikonički znakovi koji *imaju zajednička jednostavna svojstva s predmetom* i koji se sastoje od *zбира svojstava koje dijele predmet i znak*, odgovaraju upravo pojmu *zvijezde*. U našem slučaju oni doslovno odražavaju lik subjekta o kojem je riječ, lik koji je *gospodario* tiskovnim medijima, naslovnicama diljem svijeta, dakle medijima koji se prije svega oslanjaju na sliku u dominantno vizualnoj kulturi. Fotografijama je dokumentiran Dianin život ili, kako to vidi Mirzoeff, ispričana je bajka sličnoga početka kao mnoge bajke na kojima smo odrasli – trenutka kada princ uzima za ženu *djevojku iz puka*, iako bi ovdje bilo bolje reći *djevojku iz popularne kulture*. Fotografija je kreirala, reći će Mirzoeff, bajku o princezi, *sa svim rodnim stereotipima koji dolaze uz takvu bajku, i onda je doslovno razriješila pred našim očima*. Doima se slika ove zvijezde kao potvrda Baudrillardove tvrdnje da je *zvijezda silovito ostvareni ideal koji utjelovljuje samo jednu strast, onu slike i prisustvo želje u slici* (Baudrillard, 2001: 158). No, sliku princeze kao da je kreirala upravo ona publika koja je za princezom plakala, namećući standarde koje princeza iz bajke mora zadovoljiti (vitkost, ljepota, itd) (Mirzoeff, 235-236), upisujući u tu sliku svoje želje. Pri tome, slika Diane (jer teško je govoriti o njoj kao osobi) odgovarala je idealu, emblemu popularne kulture i bila karika što spaja elitnu (visoku, što želi reći kraljevsku) kulturu i popularnu kulturu, ono nisko, priprosto (u britanskom smislu riječi *vulgar*), i to kao princeza koja je voljela slušati Duran Duran, Wham! ili pak gledati sapunice. Upravo je ona, komentirajući svoju naklonjenost sapunicama, prepoznala ono što je danas bitna karakteristika *globalnog sela* u kojem živimo, razlog gledanja sapunica, kako navodi Diana svome biografu Andrewu Mortonu, je u činjenici da ju TV program uvijek vraća u svakodnevicu, gdje god bila (prema Mirzoeff, 1999: 251). U tome možemo naći i mogući odgovor na pitanje o odnosu između nacionalne kulture i televizijske kulture u doba kada je u jednom dijelu svijeta moguće i „uživo“ pratiti zbivanja na drugome dijelu svijeta, zahvaljujući moći televizijske *živosti* (Ausslanderov *lifeness*) Iako je živjela u (ovisnosti o) fotografiji, njezina smrt je bila ponajviše televizijski događaj jer, čak i uz brojne Internet stranice njoj posvećene, televizijski prijenos uživo pratila je gotovo

trećina svijeta.⁴ Mirzoeffa to vodi do tvrdnje, kojom i zaključuje svoju knjigu, da je Dianin pogreb bio *inauguracija pikseliziranog planeta* (*pixelated planet*) (Mirzoeff, 1999: 253), njezina smrt je, što se vizualnih studija tiče, simbolično obilježila početak *globalne vizualne kulture* (Mirzoeff, 250). I na takvom planetu Diana je *prva ikona novog doba elektronske slike* (Mirzoeff, 250), doba u kojem se slike razmjenjuju trenutno (TV, Internet).

Izvođeci Lady Di

Ono što ostaje od Diane je slika, medij u kojem zapravo živjela za široke mase, konstruiran upravo prema željama te iste mase, koja je priče i slike iz Dianina života konzumirala. Ona je konstruirana pomoću našeg kapaciteta stvaranja značenja (Lewis, 2003.) i nama je, masi konzumenata, isporučena kroz masovne medije, pri tome je ta slika strogo kontrolirana i podređivana različitim komercijalnim, nacionalnim, institucionalnim interesima.. Mase su kupovale imitaciju, priču, što podsjeća na Baudrillardovu misao da je suvremena kultura označena odsustvom *materijalne stvarnosti*, sve je posredovano, imitacija, simulakrum, tako i život Lady Di.

U drami *John Smith, Princeza od Walesa* upravo je riječ o imitaciji, imitaciji slike i pokušaju izvođenja identiteta iščitanog iz te medijski plasirane slike. Nekoliko znakova već u prvoj didaskaliji pri opisu scene (Johnova stana) potvrđuje ovu misao: *Po zidovima slike kraljevske obitelji, uglavnom izrezane iz časopisa „Sun“, nevjesto uokvirene. Tek nekoliko sugestija: slika vjenčanja Diane i Charlesa u Katedrali sv. Pavla, Diana kao djevojčica za ljetovanja u zapadnom Sussexu, Diana na putovanju u Kanadi* (Zajec, 2007: 32). Sugestija scenskog inventara upravo upućuje na kanale kroz koje je kazališna publika primala informacije o životu princeze. Pokušaj glavnoga lika da izvede Dianu počinje upravo od fotografije te mu se kao jedina mogućnost potencijalne uspješnosti izvedbe nameće imitacija fotografije, što nužno rezultira maskom. John Smith, transformirajući se u Dianu postaje maska iz inventara masaka popularne kulture, a koju čine: *jeftina imitacija rozog Channelova kostima, s lažnim biserima oko vrata i plavom perikom (...) licem koje podsjeća na masku* (Zajec, 2007: 32). Sljedeći korak izvedbe, nakon nanošenja maske, kostima, jest imitiranje radnji (opet, onih najčešće predstavljenih u medijima): *naš junak (...) počinje trpati puding u sebe. (...) Zatim naglo ustaje, hvata se za usta (...), a onda u polumraku lijevom rukom pridržava periku dok se nadnosi nad niski musavi sudoper i glasno povraća.* (Zajec, 2007: 33). I treći je korak

⁴Prema Mirzoeff 1999.: 750 milijuna gledatelja gledalo je njezino vjenčanje, 200 milijuna njezin intervju na BBC-u 1995, a 2,5 milijarde gledatelja njezin pogreb.

transformacije samoodređenje govorom – započinje Johnov monolog (koji se proteže većim dijelom drame), i to riječima: *Ja... ja... ja Diana, princeza od Walesa... Narodna Princeza... Kraljica Srca... Majka Budućeg kralja, ja...* (Zajec, 2007: 33). U tri koraka transformacije, kojima slijedi govor o privatnom i javnom životu Diane iz usta njezine imitacije, prepoznajemo Austinove performativne iskaze, no još više performativne činove o kojima govori Judith Butler. Iako Butler (Butler, 1988.) govori o performativnim činovima kao strategijama konstruiranja roda, pratimo li praksu teoretičara izvedbenih umjetnosti, ali i praksu same Butler⁵, možemo o performativnim činovima govoriti u okviru kazališne izvedbe.

Radnja drame obuhvaća izolirani trenutak u životu glavnoga lika, a iz početne didaskalije, kao i iz kasnijeg dijaloga s Kathie Lee, možemo iščitati da je set činova koje John Smith izvodi na sceni ponavljan, tj. samo opetovan ritual koji mu omogućuje da postane Drugo (rodno i klasno). Ponavljanje je svaki puta ponovno doživljavanje, uživljanje u sebi zadanu ulogu. Možemo na osnovu ove pretpostavke izvesti zaključak da se stiliziranim ponavljanjem navedenih činova proizvodi tijelo, označeno u ovom slučaju znakovima popularnog imaginarija što ga društvo (koje je predstavljeno u publici) veže uz sliku Diane, drugim riječima, u Johnovoj praksi koju upoznajemo na početku drame, čitatelj/gledatelj prepoznaje Dianinu odjeću, frizuru, pokrete, a time zapravo *tekst* nastao kroz svakodnevne medijske prakse, tekst koji je formirao on sam (dakle čitatelj/gledatelj), kao pripadnik mase koja je konzumirala proizvod „Lady Di“.

No, vratimo se još na ono što se daje iščitati iz teksta, posebno didaskalija. Pri tome, potrebno je napomenuti i podsjetiti da ovdje pribjegavamo čitanju dramskog teksta u stalnom suodnosu s njegovom kazališnom izvedbom, bilo konkretnom ili samo zamišljenom, dakle, dramski tekst nužno shvaćamo kao izvedbeni, kao predložak izvedbi, a ne samo kao književni. Tako se omogućuje specifično čitanje opisane situacije na početku teksta: *U trenutku kad publika počinje ulaziti u dvoranu, prazna pozornica obasjana je blagim svjetlom koje otkriva neugledan, jednosobni stan. (...) Dok publika zauzima svoja mjesta, na pozornicu ulazi John Smith. (...) Publika je gotovo sasvim zauzela svoja mjesta i svjetla se pomalo prigušuju, pa John Smith počinje žuriti (...).* (Zajec, 2007: 32). Iz

⁵ Pojašnjavajući pojam performativnih činova, Butler pribjegava usporedbama s situacijama iz kazališnih praksi: *In order to describe the gendered body, a phenomenological theory of constitution requires an expansion of the conventional view of acts to mean both that which constitutes meaning and that through which meaning is performed or enacted. In other words, the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts.* (Butler, 1988: 521)

citiranih mjesta u tekstu možemo uočiti izostanak jednog od klasičnih i važnih elemenata predstave – zastora. Funkcija zastora je prije svega skrivanje, skrivanje onoga što se nalazi na sceni, semiotiziranog prostora, od pogleda publike prije početka predstave, onoga što se ne podvrgava semiotizaciji. Tako pomaže da se očuva iluzija na kojoj počiva kazališni svijet. Podignuti zastor čini vidljivim skriveni svijet iluzije. Podignuti zastor u ovom slučaju, kao i osvjetljenost publike (što je uobičajeno prije početka predstave) i osvjetljenost pozornice, svakako postaju važni znakovi za iščitavanje teksta. Prostor scene (stana) otvara se pred očima publike, a publika jest javnost. Ponajprije je to potvrda da ovaj komad prikazuje samo isječak iz života junaka, sugerira se na taj način da je radnja odavno počela i da gledatelj/čitatelj pred sobom vidi tek finale, ono što se odvija te *kolovoške večeri*. Izloženost pogledima publike problematizira i odnos između scene i gledališta, ukidanjem tradicionalnog zastora omogućuje se publici da prodre u prostor fikcije, ali i da se granice prostora fikcije i prostora stvarnosti dovedu u pitanje. Pogled je ovdje ključan, a pogled javnosti nad privatnu sferu Johna Smitha odgovara pogledu, tj. nadzoru javnosti nad životom stvarne Diane, i utoliko je situacija u kojoj se publika našla ulazeći u gledalište identična njihovoj svakodnevici jer Dianin život je postao dio svakodnevice i iskustva običnih ljudi.

Već smo utvrdili da su mediji plasirali konstruiranu sliku Dianina života, sliku koju su konstruirali sami konzumenti (čitateljska publika tabloida), tj. mediji koji su pratili kako potrošači „dišu“ i što se dobro prodaje. Bila je toga svjesna i sama Diana (vidi gore navod iz intervju za BBC) – kamere (televizijske i fotografske) su bilježile njezinu pozu. Pozovemo li u pomoć Baudrillarda, možemo tvrditi da je Diana konstruirana kroz novu realnost, *hiperrealnost*, koja nema supstancu ni fiksnu formu. Uzbudenost koja opsjeda konzumente proizvoda *Diana* je puka simulacija i njihova žudnja ne može biti zadovoljena te na taj način, prema Baudrillardovoj misli, konačna konzumacija proizvoda se stalno odgađa, žudnja nije nikad ispunjena jer jedna vodi drugoj žudnji, *praznom avataru*. John Smith samo je imitacija Diane, i to kazališna, gotovo neuspjela. No, način na koji John imitira Dianu za nas je posebno zanimljiv. Kao (vjerojatno) jedina mogućnost koliko-toliko vjerne imitacije nameće se junaku kostimiranje, preoblačenje u ženu, tj. *cross-dressing*, transvestizam.⁶ Praksa je to koja je po svojoj definiciji

⁶Ovdje se susrećemo s terminološkim problemom. Naravno, preoblačenje nije doslovan, a ni dobar prijevod engleskog termina *cross-dressing*, pa ću zato dalje u tekstu koristiti engleski termin. Drugi termin koji bi ovdje pristajao je i *transvestizam*, termin koji je početkom 20. stoljeća skovao njemački liječnik i seksolog Magnus Hirschfeld. No, prema njegovoj definiciji pojma, *transvestizam* uključuje i osobe koje su promijenile spol pa bismo tako mogli shvatiti pojam kao širi od pojma *cross-dressing*, no i od pojma *transvestizam* u današnjem smislu riječi

teatralna, praksa koja je kroz povijest vezana upravo uz kazalište, uz izvedbene prakse narodne kulture. S jedne strane, praksa Johna Smitha može se protumačiti kao cross-dressing, primjerice kao razlog što ga je napustila žena (Kathie Lee). S druge strane, kazališnim rječnikom, posebice s obzirom na to što se radi o kazališnom komadu, možemo tumačiti praksu kao kostimiranje.

Analiziramo li ponajprije praksu cross-dressinga, možemo primijetiti da je ona vrlo važan element i znak u popularnoj kulturi 20. stoljeća (naravno, ne samo 20. stoljeća). Transvestizam se može povezati uz Baudrillardov pojam simulacije, a i Baudrillard sam u svojoj knjizi *Simulacija i zbilja* piše o jednom vidu transvestizma – o transseksualnom. Transseksualno on vidi kao neku vrstu *umjetne sudbine* te smatra da ono smjera *prema artifičijelnosti* (Baudrillard, 176) i to u smislu *travestije*. Isto bismo mogli reći i za *transvestno* u onom smislu u kojem to možemo shvatiti u drami. Dakle, riječ je, prema Baudrillardu, o *igri znakova koji se očituju u odijevanju, morfologiji, pokretima* (Baudrillard, 2001: 176). U nastavku će Baudrillard zaključiti da je *režim travestije postao sama osnova našeg ponašanja, sve do našeg traganja za identitetom i razlikom. Više nemamo vremena tražiti identitet u arhivima, u pamćenju (...). Nama treba trenutno pamćenje, neposredno ukapčanje, neka vrsta publicitarnog identiteta koji se može provjeriti u istom trenutku.* (Baudrillard, 2001: 178-179). John Smith primjer je ovakvog *travelosa* u suvremenom svijetu, praznog označenog koje traži svoga *označitelja* u imaginariju popularne kulture, točnije, u tabloidskom svijetu zvijezda, ili možda možemo reći *avataara*, praznih znakova iza kojih stoji samo konstruirana priča. Diana je u ovom slučaju taj *označitelj* koji kruži u kulturi i opire se određenju, *označitelj* čije se *označeno* stalno odgađa, simbol jedne prakse u društvu konzumerističke kapitalističke kulture, okrenute simboličkim vrijednostima (Lewis, 2003: 250). Osim toga, politika transvestizma politika je preispitivanja društvenih datosti, posebice ako pristupimo fenomenu sa stajališta Judith Butler koja transvestizam prepoznaje kao parodiju roda koja je *upravo parodija shvaćanja o originalu.* (Butler, 2000: 138). Iako je pojam roda najvažniji kod Butler, uz pojam roda, transvestit izokreće, i to u karnevalesknom smislu, pojam kulturne i društvene datosti, ono što je *normalno*. Čineći to

(jer danas postoji poseban termin transrodne osobe i transspolne osobe). Budući da u našem slučaju nije riječ ni o koncepciji transrodnosti, ni o koncepciji transseksualnosti, nego prije svega o situaciji u kojoj muškarac utjelovljuje drugu, konkretnu osobu, pripadnicu suprotnog spola i to čini kroz praksu preodijevanja, tj. *cross-dressinga*, koristit ćemo se ovim, engleskim terminom. Još jedan razlog korištenja termina *cross-dressing* je njegova povezanost s kazališnim praksama preodijevanja, koje nemaju uvijek nužno veze sa spolnim ili rodnim identitetima.

postaje *nastran* (*queer!*), upravo kao i lik u drami. Lik u drami, dakle, kroz niz radnji, točnije performativnih činova (primjerice, osim već prije spomenutih, geste rukama ili pak promjena glasa koja se odvija usporedno s fizičkom transformacijom), postaje kopija Diane. Kako je predmet kopiranja/imitacije zapravo *skinut* s fotografija, iz vizualnih medija, predmet je i sam kopija, tj. imitacija. Postavlja se pitanje postoji li uopće original/na Diana ili original zapravo nije dostupan. Oponašajući Dianu, John Smith kao da implicitno otkriva njezinu imitativnu strukturu, tj. strukturu „originala“ čiji je identitet (ponavljam, u medijima) utemeljen na izvedbenim praksama koje dominiraju u svijetu *zvijezda*, dodatno još u ovom slučaju i konstruiran unutar diskurza poznatih bajki, što smo već i napomenuli). Na taj način, John kao imitator otkriva da ono što on imitira zapravo i jest imitacija, no ne pretpostavljenog originala (Dianina stvarnog života), nego narativnih praksi bajki. Svima poznata slika Diane se tako parodira i razlaže pred publikom. Prisjetimo li se da danas u teoriji i kulturalnim studijima *tekst* nije samo književni tekst nego je i sve izvan književnosti, mogli bismo povući paralelu između travestije kao književnog postupka i travestije u ovom slučaju: drama travestira priču o Diani, jedan od poznatijih (pop)kulturalnih tekstova kraja 20. stoljeća.

Zanimljivo je promišljanje Diane u okviru koncepcije *nastranog* (Spurlin, 2002) i njezinog čina prekoračenja granica roda u okvirima kraljevske obitelji i tradicije. Naime, Spurlin primjećuje kako je Diana uspješno obavljala svoju rodnu ulogu činom vjenčanja za princa Charlesa i rađanjem nasljednika (Spurlin, 2002: 156). Izvodila je zapravo ritual, sve je bila tradicionalno unaprijed utvrđena kazališna predstava u kojoj je ona tumačila ulogu princeze. Njezino odbijanje da se pokori nametnutoj (rodnoj) ulozi prepoznaje Spurlin u njezinim javnim optužbama Charlesa za nevjeru, čime je iskoračila iz tradicionalne uloge žene i unijela (ženski) nered u kraljevske uzuse. Spurlin zaključuje da se slično *nastranoj performativnosti*, *Dianin život, posebice nakon braka, odvijao unutar heteroseksualne matrice, no istodobno je iz nje iskoračivao* (Spurlin, 2002: 164). Na osnovu ovih zaključaka Spurlin razmatra status Diane kao gej ikone, ponajviše zbog njezinog prelaženja granica dopuštenog i prihvatljivog (primjerice, svima poznat Dianin zagrljaj osobe zaražene AIDS-om bez rukavica). O takvom prelaženju granica prihvatljivog, kršenju rodnih uloga riječ je i u Zajecovoj drami. John Smith, određen kao *sasvim običan muškarac*, svojim preodijevanjem krši pravila rodne igre, a prva je posljedica razvod braka (o čemu saznajemo u tekstu). Svi likovi koji se pojavljuju uz Johna Smitha svjedoci su njegove *nastranosti*, i svaki od njih reagira na svoj način te nudi rješenje problema. Njegov poslodavac Will prvi svjedoči Johnovoj transformaciji u drugu ulogu te, tumačeći to kao

posljedicu stresa, pokušava iznaći lijek. U njegovim prijedlozima prepoznaje se strategija spašavanja ugrožene muškosti jer je riječ o tipičnim, stereotipnim praksama koje se pripisuju muškarcima (gledanje nogometne utakmice, *čačkanje* po automobilu itd). Kathie Lee preuzima stereotipnu ulogu žene i svaljuje krivnju na samu sebe kao nedovoljno dobru suprugu. Patrick Bennet preuzima ulogu nasilnika i napada Johna, ne samo zbog štete na svome automobilu nego i zato što u njemu, a zabunom i u Kathie Lee, za koju misli da je također transvestit, prepoznaje *bolesne perverzijačine*, *bolesne nakaze*. Ovakve tri reakcije odgovaraju zapravo različitim reakcijama društva na *nastranost*. Dianino odbijanje citiranja roda složeno se preslikava u Johnovoj imitaciji, no dok Diana u stvarnosti umire i ostaje samo ikona, slika, fotografija, njezina imitacija/njezin imitator ispaljuje tri hica – u Patricka, Kathie-Lee i Willa. Već smo na početku spomenuli moguće udvajanje razina iluzije u drami, i zaključili da John obitava u svojoj vlastitoj iluziji u kojoj je on Diana, a likovi oko njega Horace, Camilla ili kraljica majka. Shodno tome, John koji puca u druge likove jest (na drugoj razini iluzije) Diana koja puca u likove iz svoga života, a neki od njih u javnosti su prepoznati kao sukrovci za njezinu tragičnu sudbinu. U kazalištu se nudi iluzija da Diana zapravo nije mrtva, nego upravo njezini navodni suparnici.

Televizija, koja je upaljena od trenutka kad Kathie-Lee dolazi Johnu, dobiva važnu ulogu jer prikazuje stvarno stanje stvari izvan iluzije, tj. Dianinu nesreću. Televizija kao znak na pozornici, tj. u tekstu dolazi do izražaja upravo u trenutku objave Dianine smrti. Kao i u izvankazališnoj stvarnosti, i u drami se pažnja sa slike (onih slika na zidu, ali i slike Diane, kao kopije) premješta na novi vizualni medij – televiziju. Prisjetimo se da su smrt i pogreb Diane bili prije svega televizijski događaji u čemu neki prepoznaju potvrdu globalne televizijske kulture. Televizija preuzima ulogu veze s izvankazališnom stvarnošću te, na taj način, postavlja radnju drame u širi i konkretni povijesni kontekst, dakle tu večer kada je stradala Diana (31. kolovoza 1997). Kako ono što se odvija na pozornici ima status iluzije, fikcije, televizijsko izviješće, uokvireno u fikciji, kao da problematizira taj status svojim dokumentarističkim karakterom. Situacija je sljedeća: Kathie-Lee i John, koji je u tom trenutku transformiran u Dianu, gledaju izvanredni program na televiziji na kojem izvješćuju o smrti princeze Diane, a pritom su oboje predmet promatranja od strane publike. Drugim riječima, publika u kazalištu gleda Dianinu kopiju/imitaciju kako gleda smrt svoga originala/predloška. Priroda kazališnog znaka jest njegova dvostrukost, tj. on jest *znak znaka* (Fischer-Lichte, 1992: 9) pa kazalište *reflektira stvarnost kulture kojoj pripada u dvostrukom smislu riječi: odražava tu stvarnost i predstavlja je tako odraženu kao refleksivnu misao*. (Fischer-Lichte, 1992:

10). U odnosu na publiku, kao javnost, zbir članova kulture, kazalište postaje *model realnosti kulture unutar koje se publika konfrontira sa značenjima te iste realnosti* (Fischer-Lichte, 1992: 10). Budući da kazalište publici odražava zajednički kontekst, a ujedno i refleksiju o tom kontekstu, možemo ustvrditi da se i u slučaju teksta koji analiziramo odvija takav proces. Televizija pak, kao znak koji istodobno predstavlja televiziju kao kulturnu činjenicu i kao znak koji nosi određeno značenje unutar okvira fiktivnog (mogućeg) svijeta, upućuje na problem svoga statusa u realnosti te kulture, tj. u izvankazališnom kontekstu, ali i na status samog fiktivnog svijeta u čijim okvirima djeluje. John Smith/Diana, gledajući iz svijeta iluzije vijest o smrti Diane, gleda u vlastitu smrt. Publika koja promatra Johna Smitha kako gleda emisiju, promatra svoj vlastiti odraz. Kao što je John Smith kreirao svoju vlastitu Dianu u drami, tako je i publika (dakle, javnost) kreirala svoju vlastitu sliku Diane. I zbog globalnog statusa Diane kao ikone, uopće nije važno kojoj to (nacionalnoj) kulturi pripada publika jer Diana kao znak prelazi granice nacionalnog. Napokon, i medij koji uzima ulogu prikazivanja istine – televizija – predstavlja vlastitu kulturu – televizijsku kulturu. Tada pitanje pripadnosti kulturi nema jednoznačan odgovor jer granice nacionalne kulture nadilazi *televizijska kultura* (Lewis, 2003: 12).

I što tada, ako je suditi prema odrazu koji nam nudi Zajecova drama, znači smrt Diane i negacija iste od strane Johna Smitha, Dianine kopije. Smrt originala/predložka u ovom slučaju podsjeća na misao Fredrica Jamesona o smrti subjekta, tj. o smrti individue (Jameson, 1987: 114) u svijetu u kojem *više nije moguća stilska inovacija* i u kojem preostaje jedino *imitirati stilove, govoriti kroz maske, glasovima stilova u imaginarnom muzeju* (Jameson, 1987: 115). No, kako govoriti, u Dianinu slučaju, o smrti subjekta, tj. originala/predložka, ako je zapravo i teško jasnije odrediti je li uopće postojao subjekt *Diana, princeza od Walesa*, predložak koji John imitira, ili je riječ samo o maski iza koje se krije praznina? John je, kao i većina drugih, *poznavao* Dianu s fotografije, Dianu kao ikonu, njezin život posredstvom medija. Negirajući njezinu smrt (jer je on ona⁷), relativizira se uopće važnost originala, on je izvan dosega, ono što je vidljivo je slika, priča, konstrukcija.

Kao da je kazališna iluzija u kojoj igra John Smith pred nama, publikom, javnošću, upravo masom, odraz stvarnosti te iste publike, javnosti i mase koja isto tako igra u svijetu i promatra, nadzire, svoje idole, ikone i zvijezde. Ti znakovi čije slike masu svakodnevno okružuju,

⁷ *Mislim, nije moguće da daju takve glupe neistine po medijima. (...) A ja sam sasvim živa.* (Zajec, 2007: 57)

opsjedaju u vrlo kratko vrijeme od kraja devedesetih do kraja prvoga desetljeća 21. stoljeća nisu ostali samo na Diani, princezi od Walesa, nego je na tu pozornicu stupila čitava jedna galerija ikona čije se egzistencije promatraju, nadziru, a ponajviše, dobro prodaju.

Literatura:

- Brunt. Rosalind. 1999. Princess Diana: A Sign of the Times. Jeffrey Richards, Scott Wilson, Lindy Woodhead. Diana, The Making of a Media Saint, London i New York: I.B. Tauris. 20-39
- Butler. Judith. 2000. Nevolje s rodom. Zagreb: Ženska infoteka.
- Butler. Judith. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal. sv. 40, br. 4. 519-531. <http://www.jstor.org/stable/3207893> (4. ožujka, 2010.)
- Čejni. Dejvid. 2003. Medijalizovana monarhija. Dejvid Morli i Kevin Robins (prir). Britanske studije kulture: geografija, nacionalnost i identitet, Beograd: Geopoetika. 210-221
- Childs. Peter i Storry. Mike (ur). 2002. Encyclopedia of contemporary British culture. London i New York: Routledge.
- Fischer-Lichte. Erika. 1992. The Semiotics of Theatre. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- Kouldri. Nik. 2003: Obična slava kraljevske porodice. Dejvid Morli i Kevin Robins (prir). Britanske studije kulture: geografija, nacionalnost i identitet, Beograd: Geopoetika. 222-234
- Fiske. John. 2003. Reading the Popular. London i New York: Routledge.
- Jameson. Fredric. 1987. Postmodernism and Consumer Society. Hal Foster, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Port Townsend: Bay Press. 111-125
- Lewis. Jeff. 2003. Cultural Studies – the Basics. London: Sage Publications.
- Mirzoeff. Nicholas. 1999. An Introduction to Visual Culture. London i New York: Routledge.
- Paglia. Camille. 1997. From huntress to hunted: Camille Paglia talks about the glorious rise and „tacky end“ of Princess Diana. (intervju s Andrewom Rossom) http://www.salon.com/1997/08/31/paglia_15 (13. kolovoza 2010.)
- Richards. Jeffrey. 1999. The Hollywoodisation of Diana. Jeffrey Richards, Scott Wilson, Lindy Woodhead. Diana, The Making of a Media Saint. London i New York: I.B. Tauris. 59-73
- Spurlin. William J. 2002. I'd rather be the princess than the queen! Mourning Diana as a gay icon. Adrian Kear i Deborah Lynn Steinberg (ur). Mourning Diana: Nation, Culture and the Performance of Grief. London i New York: Routledge. 155-168
- Zajec. Tomislav. 2007. John Smith, princeza od Walesa. Leo Rafolt. Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 29-62