

Pregledni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.67.12>

UDK: 82.0:792

82-1.09:792

Primljen: 7. VI. 2023.

Prihvaćen: 1. XI. 2023.



POEZIJA I NJEZINI IZDAJNIČKI JEZICI NA SCENI: PROLEGOMENA MOGUĆIM SUODNOSIMA

Leo Rafolt

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,

Akademija za umjetnost i kulturu

lrafolt@gmail.com

Problemi koji se obrađuju u tekstu, od poezije i kazališta do intersemiotičkog prijevoda i plesa, smještaju se u širi kontekst translacije izvedbenosti. Autor se bavi složenim procesima prevođenja između različitih umjetničkih disciplina, posebno naglašavajući ulogu jezika, tijela i njihovih međusobnih odnosa. Intersemiotički prijevod, kako ga autor opisuje, otvara prostor za nove načine razumijevanja i interpretacije umjetničkih djela. Ples, kao i poezija, prema autoru, proizvodi različite razine označavanja koje se mogu prenijeti i reinterpretirati unutar druge umjetničke discipline. Ferlinov *Sad Sam Lucky* predstavlja zanimljiv primjer takva intersemiotičkog prijevoda, gdje se plesom interpretira poezija Srečka Košovele. Također, autor se dotiče pitanja tišine i neverbalnosti poezije u umjetničkim izvedbama te povezuje fenomen glasa s različitim aspektima umjetnosti. Na primjeru plesnih projekata inspiriranih poezijom istražuje se kako se poetski potencijal može prenijeti u pokret i scenski izraz. U zaključnom dijelu razmatraju se i pojedini projekti na hrvatskoj sceni, pri čemu se ističe važnost intersemiotičkog prijevoda kao načina interpretacije poezije na sceni. Pitanja o granicama i razlikama između jezika, tijela, zvuka i svjetla unutar umjetničkih izvedbi čine središnju temu. Naposljetku, tekst istražuje kompleksne veze između različitih umjetničkih disciplina, naglašavajući dinamiku prevođenja iz poetskog izraza u neki drugi te kako ta dinamika oblikuje i obogaćuje umjetničko iskustvo.

Ključne riječi: poezija, intersemiotički prijevod, kazalište, ples

I.

Poetske strukture utkane su u jezik kazališta još od samih početaka izvedbene umjetnosti, bilo da je riječ o sporom „otimanju” kazališnih fenomena različitim stihovnim matricama ili pak o prevođenju jezika poezije u najrazličitije registre „otjelovljenja”, svojstvene, ponajprije, izvedbi. Naime, upravo postojanje dvaju navodno različitih sustava – denotacije i konotacije – omogućuje tekstu, u najširem smislu riječi, da djeluje poput igre, da nalaže da se svaki (jezični) sustav odnosi na drugi, najčešće prema zahtjevima određene iluzije. Razmišljajući o transparentnosti jezika, koji može postojati između različitih „fenomenologija” ili različitih svojih „ostvaraja”, Lotman je jednom napisao: „Stranica izgleda kao zid ćelije na kojoj je zatvorenik u različito vrijeme piskarao svoje grozničave zapise koji za njega imaju neke unutarnje asocijacije, ali koji se za vanjskog promatrača čine nepovezanima. Mnogi zapisi nisu tekstovi, već mnemoničke kratice tekstova sačuvanih u autorovom umu” (Lotman 1990: 76). Lotman je to napisao ne bi li pokazao kako procesi dekodiranja ovise o različitim društvenim i kulturnim kontekstima, ako ne i o obmanjujuće različitim mehanizmima, a ne samo o prevoditeljskim alatima za moguće međusobno razumijevanje ili međusobnu komunikaciju u određenoj semiosferi, u „semiotičkom prostoru potrebnom za postojanje i funkcioniranje jezika, ali ne i zbroja različitih jezika” (Lotman 1990: 123). Lotman je uvelike svjestan da je određeni jezik, isto kao i njegov prijevod, uvijek funkcija, skup semiotičkih prostornosti i njihovih granica, koje postoje samo unutar određene teorijske matrice. U stvarnosti jezici postoje samo unutar različitih procesa semioze i stoga su „erozivni i puni prijelaznih oblika. Izvan semiosfere ne može biti ni komunikacije, ni jezika (...). Sama činjenica da je ljudska kultura univerzalna, da postoje i konvencionalni i slikovni znakovi (ili bolje rečeno, da su svi znakovi u određenoj mjeri konvencionalni i reprezentativni), dovoljna je da pokaže da je semiotički dualizam minimalni oblik organizacije radnog semiotičkog sustava” (Lotman 1990: 123–124). Prijevod jednog jezika u drugi, odnosno jednog semiotičkog sustava u drugi, ovisi o razlikama stvorenima u semiosferi.

Gilles Deleuze često je zamišljao fenomene razlike i ponavljanja kao motor u dinamičnom procesu uspostavljanja jezičnog empirizma. Njegova osnovna pretpostavka bila je da su pojmovi razlike i ponavljanja u osnovi međusobno povezani, jer razlika je u suštini ponavljanja, a ponavljanje se nalazi u samom kretanju razlike, istovremeno – kao put do njega. Kao takva razlika je izvan svake veze, opravdana samo po sebi, kao razlika koja se ne

razlikuje od nečega – kao u području (jezičnih) prikaza, negativno određenih razlika itd. – već se jednostavno razlikuje. U ovoj vrsti struktura razlika je unaprijed određena kao jednostrana razlika. Razlika je drukčija. Jedini je stoga mogući koncept razlike – razlika izvan koncepta; upravo zato što svaki pojam razlike – primjerice odabir, podjela, ograničenje, transformacija, parafraza, prijevod, *differentia specifica* ili *omnis determinatio* – točno propušta točku „diferencijacije” koja joj je nametnuta. Prema Deleuzeu, filozofija nije uspjela definirati razliku i ponavljanje jer je razliku uvijek tumačila kao negativnu cjelinu, a ponavljanje kao golo fizičko dupliciranje primjera. Deleuzeov koncept ponavljanja mogao bi se staviti u vezu s idejom reprodukcije ili performativnošću *sui generis* s jedne strane i s idejom prevodive varijacije s druge strane. Kada smo suočeni s ponavljanjem koje se odvija pod krinkom ili pak obuhvaća pomake, ubrzanja, usporavanja, varijante ili razlike, koje postoje samo u mjeri u kojoj su sposobne odgoditi uspostavu ekvivalencije ($a=b$), dakle samo približno, čini se da se i sama riječ ponavljanje počinje koristiti simbolički, kao analogija ili metafora (Deleuze 1994: 24), podsjećajući nas tako na zloglasno izjednačavanje pojmova *traduttore* i *traditore*. Samim time, intersemiotičko prevođenje funkcionira upravo tako da, namjerno, ponovno stvara razliku ponavljanjem, ali ovaj put izvan određenog idiomatskog okvira. Svaki prijevod, dakle, nalazi se unutar prostora trajne intersemioze, neprestano podsjećajući na vezu između različitih konteksta, točnije njihove materijalnosti, i procesa prevođenja kao takvog.

Kad se pak radi o složenim procesima prevođenja između književnosti i kazališta, poezije i izvedbe, ili apstraktnih suvremenih plesnih dijela, gdje su mnogi semiotički sustavi, barem na izražajnoj razini, potpuno distancirani, njihova semantika kao da nudi naizgled otvorenu prevodivost. Jakobson je intersemiotički prijevod definirao kao „tumačenje verbalnih znakova pomoću znakova neverbalnih sustava znakova” (Jakobson 1959: 261), želeći izbjeći „transmutaciju” kao povlasticu gore spomenute udaljenosti između dva ili više idioma. Jednostavnije rečeno, ako unutarjezični prijevodi obuhvaćaju neku vrstu ponovne formulacije, odnosno tumačenje jednog sustava verbalnosti pomoću drugih znakova tog jezika, a međujezičnost bi označavala tumačenje verbalnih znakova pomoću nekog drugog jezika, onda bi intersemiotičko prevođenje trebalo označavati tumačenje verbalnih znakova pomoću čiste neverbalnosti, ili barem pomoću sustava gdje jezična referencija egzistira kao samo jedna od mnogih. Stoga bi na površini tog „drugim riječima ponovljenog teksta” valjalo tumačiti i sam koncept „prije-

voda” između sinkretičkih semiotičkih sustava, poglavito plesne ili kazališne izvedbe, te nešto konvencionalnijih tekstualnih i jezičnih semiotičkih sustava ili, da se izrazim u čisto deleuzovskom smislu, unutar jezika koji postoji tek kao reakcija na materiju koja je potpuno nepovezana s jezikom, već je nelingvistička „tvar” koju se preobražava. Proces takve ponovne formulacije trebao bi nadalje dekonstruirati predrasude na kojima se temelje razlike među jezicima, kao i pretpostavljenu neprevodivost, rigoroznu razliku između (statičkog) označitelja i označenog. Stoga, intersemiotički prijevod, kao i svaka vrsta prevođenja, nije povezan samo s jezičnom kompetencijom, već i s tumačenjem *razlike* koja (kao takva) razlikuje.

Izvedba je, kao i književnost, razlikujući stroj *sui generis*, koji neprestano rekreira varijante, varijacije ili pak čistu neodređenost, kao što i uspostavlja nove načine prikrivanja, sugeriranja, aludiranja, ilustriranja, impliciranja itd. Ključna su pitanja koja proizlaze iz definiranja intersemiotičkog prijevoda u kontekstu „razlike”, bilo kao „ponovne semiotizacije” ili „ponovne formulacije”, sljedeća: prvo, kako se različiti semantički prijenosi ili male razlike u značenju mogu percipirati u svjetlu semiotičkih struktura, koje su često potpuno različite prirode; i drugo, koja se značenja stoga zadržavaju, a koja mijenjaju u ovom procesu „ponovnog oblikovanja” i/ili „ponovne semiotizacije”. Intersemiotički prijevod, naime, postoji samo ako se prihvati pretpostavka da različite razine označavanja djeluju zajedno, zbog čega bi čak i pjesnička polisemija najapstraktnijeg sadržaja mogla biti djelomično prevedena, na drugoj razini, u, primjerice, vizualnu umjetnost, fotografiju, u „tekstove” u kojima poveći broj „jezika” djeluje sinkretno, poput filma, kazališne predstave ili plesa.

Kad Deleuze veže ideju o dvije vrste ponavljanja, golog i prikrivenog, uz pojam umjetnosti, on ne samo da izokreće odnos između ponavljanja i represije (unutar područja psihoanalize), već i implicira da je prva kontaminirana tom razlikom koja je razlikuje od potonje (Deleuze 1994: 3-27). Označavanje, dakle, nikada nije fiksno, već uvijek odnos između pojmova i njihovih objekata – i to u bilo kojem području reprezentacije – dok čisti smisao, naprotiv, predstavlja izražajni sadržaj koji se pripisuje konceptu ili objektu, a koji ne mora nužno nastaniti to reprezentacijsko polje. Objekt koji se konceptualizira može imati smisla bez ikakva značenja na isti način kao što u nekim slučajevima pojmovi možda nisu „potpuno razumljivi” ili su, naprotiv, „beskrajno (ne)razumljivi” (Deleuze i Guatari 1986: 3).

Za Umberta Eca, intersemiotički prijevod je temelj kulturnog prijenosa kao takvog, često kao „re-semiotizacija”. Prema njemu, svaka kultura

„neprestano prevodi jedne znakove u druge znakove, jedne definicije u druge definicije, riječi u ikone, ikone u prividne znakove, prividne znakove u nove definicije, nove definicije u propozicijske funkcije, propozicijske funkcije u primjerne rečenice i tako dalje; na taj način i svojim pripadnicima predlaže neprekinuti lanac kulturnih cjelina koje pak čine druge kulturne cjeline, a time ih prevode i objašnjavaju” (Eco 1979: 71). Stoga se u intersemiotičkom prevođenju različita značenja stalno prebacuju iz jednog konteksta u drugi, jedne diskurzivne prakse u drugu ili iz jednog okvira sukcesije u sljedeći. Književni tekstovi, primjerice, gotovo su predodređeni da budu vokalno predstavljeni, prevedeni u drugo područje semioze, utjelovljenja ili kako kaže Barthes: „Semiološki, svaka konotacija je polazna točka koda (koji se nikada neće rekonstituirati), artikulacija glasa koji je pak utkan u tekst” (Barthes 1990: 9).

II.

Dobar primjer krajnje napetosti koje poetski tekst može „proživjeti” u svojem intersemiotičkom prevođenju složen je koreotekst *Sad Sam Lucky*, samostalna izvedba hrvatskog koreografa Matije Ferlina, koja čini nastavak serije *Sad Sam*, započete u siječnju 2004. u Amsterdamu, kad je premijerno izvedeno prvo djelo. Na hrvatskom jeziku *Sad Sam* znači „sad jesam” ili čak „sad sam sâm”, čime se – već u naslovu – aktivira diferencijski potencijal prijevoda. *Sad Sam Lucky* eksperimentira s jezikom i govorom kroz imaginarni susret sa slovenskim pjesnikom Srečkom Košovelom, čije ime označava sreću u većini južnoslavenskih idioma. Iako je umro 1926., u dobi od samo dvadeset i dvije godine, Kosovel je danas prepoznat kao ključna figura poetskog modernizma, osobito po tekstovima nadahnutima impresionizmom, ekspresionizmom, a nerijetko i konstruktivizmom. U svojoj izvedbi sam na pozornici sa stolom za pisanje i hrpama papira Ferlin se upušta u fizički ples prevođenja, nevidljivi razgovor i/ili simultanu interpretaciju vođenu stihovima modernističkog pjesnika. Somatske razlike između onog što je rečeno na sceni (engleske reminiscencije na Kosoveljevu dramaturški modificiranu poeziju) i onog što je samo koreografirano, utjelovljeno, podčinjeno pokretu (rigorozno precizan Ferlinov koreotekst), otvaraju i artikuliraju specifičnu vrstu prevoditeljske politike, koja počinje upravo u točki u kojoj se eksploatira otpor riječi prema utjelovljenju. Najstvarnija stvarnost modernosti je tu „zadržana na mjestu: njezino kinetičko biće” (Lepecki 2006: 14).

Sličan postupak somatskog „in-wordinga” izvodi se u većini Ferlinovih djela iz serije *Sad Sam*, ali možda najizravnije u njegovu posljednjem komadu *Sad Sam Matthäus*, gdje *Matthäus Passion* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 244; u izvedbi Philippea Herreweghea i Collegium Vocale Gent; Rafolt 2022: 181-192) Ferlin „prevodi” u trosatnu koreografiju u stvarnom vremenu s različitim tekstualnim reminiscencijama na njegove prošle izvedbe i na vlastiti život. Plesnu modernost takve vrste treba interpretirati u kontingentnom odnosu prema prijevodu kao takvom ili, drugim riječima, u stalnom pokušaju da se „riješi” tekstualnosti koja mu je koreografski nametnuta, odnosno da iznova stvori vlastiti pojam koreo-*grafije*, koja prevodi i preoblikuje „dok inscenira”. Ferlinov *Sad Sam Lucky* nije tek fizički odgovor na djelo slovenskog avangardnog pjesnika, jedinstveni *hommage* tom autoru, već i pokušaj da se pristupi njegovoj poeziji ili njezinoj tekstualnosti, kao i da se distancira od nje, koristeći različite dramaturške alate, česte i u procesu prevođenja lirike, kao što su ironija, distanciranje, igra riječi itd. „Danas imam puno posla. Nije li to veselo?” Ferlin neprestano apstrahira Kosovelove stihove iz njihova imanentnog sadržaja, pa ga na taj način i intersemiotički nadograđuje, ali na posve drugoj razini tekstualne bliskosti, prevoditeljske iskrenosti. Fizički nivelirajući između suzdržanosti i eksplozije, između lakoće geste i težine tijela u sudaru s tlom, s cikličkom strukturom, izvođač nas neumorno vraća na početnu točku, na frazu „Danas imam puno posla. Nije li to veselo?”, koja odjekuje iz pjesme Srečka Kosovela. Ples je tu predstavljen kao manjinska umjetnost, poput poezije unutar književnog polja, a njihova zajednička stvarnost preplavljena je apstraktnošću ili neprevodivošću, čak i „manjinskom aumom”, u Deleuzeovu i Guattarijevu smislu, u smislu sklopova učinaka i heterogenih redova znakova, koji se ne mogu svesti na binarne strukture značenja, podvrgnuti nekom dominantnom i/ili transcendentnom označitelju. „Ne postoji ništa što je tako veliko ili revolucionarno osim onog manjinskog. Mrziti sve jezike gospodara” (Deleuze i Guattari 1986: 26). Prevođenje poezije nerijetko dovodi do pogrešnog tumačenja, gdje se jedan umjetnički i pjesnički koncept restrukturira kao utjelovljenje drugog, navodno „potpunijeg” koncepta, književnosti i umjetnosti, pri čemu je manjinski jezik pogođen visokim stupnjem deteritorijalizacije, obično kao inherentno politički (Deleuze i Guattari 1986: 16–17).

Čin Ferlinova stvaranja, kao i njegovo „prevoditeljsko posegnuće” za Kosovelom stoga valja shvatiti kao istodobno sastavljanje i rastavljanje ili, kako Deleuze i Guattari često naglašavaju, kao pisanje s dvostrukom funkcijom – „prevesti sve u sklopove i demontirati sklopove, pri čemu su to

dvoje ista stvar” (Deleuze i Guattari 1986: 47). Ferlinov koncept „prevođenja” poezije u somatski diskurs suvremenog plesa, nadalje, otvara prostor za tumačenje plesnog žanra kroz neku „rivalsku poziciju” (Lepecki 2017: 22) unutar područja umjetnosti. Na neki način svaki ples, kao i pjesnički žanrovi – uglavnom zbog svoje neverbalnosti i apstraktnosti – ovise o prevođenju, što ih smješta na nestabilno tlo umjetničke ovisnosti o razlici koju uspostavljaju. Doista, Ferlinova djela teško je definirati samo s logocentričnog ili, s druge strane, somatocentričnog stajališta, pa se i njegov pojam koreografije može definirati isključivo u odnosu na višak pokreta koje isključuje, kao i višak tekstova koje utjelovljuje. To se često događa i u pjesničkom diskursu.

III.

Pjesnički tekstovi (na sceni) očito se oblikuju iz osebnog „zamaha struktura” kao da su u nekom sukobu sa zakonima prirodnog jezika. A ipak, pjesnički tekst doživljavamo kao tekst na prirodnom jeziku, kao nešto što koliko-toliko ispunja svoju komunikativnu funkciju. „S druge strane, ako stav da je poezija samo poruka na prirodnom jeziku dobije prednost, gubimo osjećaj njezine specifičnosti. Visoka sposobnost modeliranja poezije povezana je s njezinom transformacijom iz poruke u kôd. Pjesnički tekst je vrsta klatna koje oscilira između sustava 'ja – on(a)' i 'ja – ja'. Ritam se podiže na razinu značenja, a značenja se oblikuju u ritmu” (Lotman 1990: 33). Svi ti „neprirodni” i „protuprirodni” elementi pjesničke komunikacije mogu se prenijeti u jezik plesa, stvarajući nova značenja iz ostataka pjesničke komunikacije, osobito ritma ili praznina. Ipak, deteritorijalizacija jezika i tijela plesača u tom smislu ne postiže se isključivo prenošenjem jezika u pokret, nego i aktiviranjem posredničkog entiteta, koji je kao takav posve kapilaran – ljudskog glasa. Dok je mehanički glas telefonske poruke nespretan, uznemirujući i neobičan, varijable ljudskoga glasa zapravo pojačavaju učinak stvaranja smisla (Dolar 2006: 22). Fizika i fiziologija glasa počesto su bile opsjednute upravo međusobnom *tijela i jezika, jastva i drugosti, kao fonosa i logosa, zoe i biosa* itd. Dolar tvrdi da je Freudu upravo glas taj koji razlikuje superego od zakona, jer je superego upravo nepisana verzija zakona, nemogućnost govora zakona (Dolar 2006: 100). Oslanjajući se na Freuda, Dolar naglašava i fenomen tišine, ili neverbalnosti, kao negativ glasa, njegovu sjenu, obrtanje, a samim time i nešto što može dočarati glas u čistom obliku, što bi čak trebalo učiniti označitelj vidljivim ili prepoznatljivim (Dolar 2006: 152).

Hrvatska je plesna scena nerijetko posezala upravo za intersemiotičkim prevođenjem poezije u pokret, bilo nalik ovom Ferlinovu pokušaju, s direktnim referencijama na predložak, bilo nekim slobodnijim oblikom transpozicije ili pak kreativne interpretacije, kao u slučaju *Amoroso* (2014), projekta umjetničke organizacije Kik Melone, iza koje stoji Silvia Marchig. Uz Sonju Pregrad i Pavla Heidlera, autorica je improvizacijski istraživala poetski potencijal tekstova Sylvie Plath, i to u tri prostora, pri čemu se okom filmske kamere nastoji (p)osvjedočiti plesni „izlazak u javnost”, u smislu podjele procesa, prevođenja i komentiranja građe na sceni. Na sličan način poeziju je Dubravka Mihanovića na plesnoj sceni utjelovila i Zrinka Šimičić Mihanović u komadu *7 tišina za 7 dana* (2011). Poezija je tu čvrsto ishodište i okvir projekta, a svjetlo, zvuk i ples u tom prevodilačkom procesu zauzimaju jednako važnu poziciju i putem svog medija uzvraćaju, odnosno razvijaju središnju temu tišine koju poezija neminovno nosi svojim isprekidanim grafizmom. Iako je zajednička igra svjetla, tijela i zvuka glavni cilj ovog projekta, poezija se u njemu čita kao svojevrsni epilog, prvo otjelovljen, a potom putem projekcije na zidu. Mnogo direktniji oblik prevođenja poezije na scenu u drugi performativni režim predstavljao je prvi autorski projekt Zagrebačkog glumačkog ateljea, monodrama *Ja koja imam nevinije ruke*, zasnovana na životu Vesne Parun, praizvedena 2014. u Teatru &TD, a kasnije igrana u Bitoli (2015), na Festivalu Fringe u Edinburghu (2016) i sl. Autori projekta Vesna Tominac Matačić i Ivan Leo Lemo usredotočili su se na stvaralaštvo i intimni svijet Vesne Parun, a osim najvažnijih epizoda iz njezina života kroz predstavu se iznose njezini poznati i manje poznati lirski uradci, bilo kao motivi ili u cijelosti. Sličan je pokušaj transpozicije poezije na scenu i „koncertna predstava” *Cvit samoće* Nere Stipičević, koju je autorica strukturirala kao svojevrsan ritual institucionalizacije, u kojem ne samo da se raskrinkavaju mnogi problemi suočavanja pojedinca s osobnim strahovima nego se unutar tako postavljena autorskog rada umjetnica odlučuje za promjenu imena u umjetničko Freeda Nera Immortelle. Hibridnost tog projekta vidljiva je u svim segmentima, od umjetničke inicijacije unutar multiartistički koncipiranog projekta „FreeDA” (2015), sve do *Cvita samoće*, pseudorecitalom koji nastaje u suradnji s francuskim glazbenikom Vadimom Erudačijem i redateljicom Miom Melcher te nizom glazbenika.

Problemi s kojima se u ovoj predstavi susreću izvođači, kao i u svim prethodnim slučajevima, intersemiotičke su naravi. Gdje se nazire početak, a gdje kraj poezije? Koja je razlika između uglazbljene i izgovorene poezije ili otpjevane pjesme? Ako je u koreografskim modalitetima izmještanja poezije

u teatar glavno polazište bilo utjeloviti određeni poetski i lirski habitus, ovdje je to stvaranje neke vrste audiodoživljaja u kazalištu, odnosno prevođenje lirskog potencijala „zvukovnosti” u neku vrstu pročišćenog auditivnog podražaja. Manjinska aura poezije i plesa, koju je, primjerice s Kosovelom, razotkrivao Matija Ferlin, ovdje se problematizira svojevrsnim skopičkim obratom u kasnoj modernosti. Jer zaboravili smo slušati, sve više gledamo, a i to što vidimo toliko je ubrzano da rijetko možemo opisati što smo vidjeli, a kamoli čuli. U mitopoetskom svijetu poezije koja dopire kroz različite modalitete do gledatelja/slušatelja ove predstave, takav se skopički primat nastoji postupno dekonstruirati ili barem osvijestiti. Sličnim se modelom istraživanja inscenacijskog potencijala poetskog diskursa koristio i Eugen Stjepan Višić u suradnji s dramaturginjom Ivanom Vuković i redateljicom Kristinom Grubišom, napravivši izbor ljubavne poezije s naglaskom na svojevrsnu „iscrpiljuću” emocionalnost lirskog objekta. Monodrama *Ljubavno pismo ili ljubav koja se nije dogodila. Još*, premijerno izvedena 2020., nastala je iz poezije i po motivima raznih pjesnika, primjerice klasičnih ljubavnih pjesnika poput Pabla Nerude, Jacquesa Préverta, Rabindranatha Tagorea i Charlesa Bukowskog, ali i suvremenih dalmatinskih stihova Jovice Škare, pulske kantautorice Elis Lovrić itd. Izvođač se u ovoj monodrami poigrava kodiranjem poezije u formu neposrednog glumačkog izraza, ponajviše kao pažljivi oslušnik i tišine (oduzetosti glasa) i intimističkih nijansi ljubavnog jezika, intimnog obraćanja – i partnerici i samom sebi. Od takve strukture maksimalne povjerljivosti izvođač nipošto ne bježi, katkad je i potencirajući upravo činjenicom da na sceni mladi umjetnik nema ni masku ni glumačku distancu, s gardom suzdržanosti ili odmjerenosti, već je ispovijedan koliko su to i sami pjesnici i pjesnikinje na koje referira, koje citira, koje utjelovljuje. Na sličan se monodramski način opusima hrvatskih i europskih pjesnikinja bavila Marija Sekelez, primjerice u izvedbi *Dvije Vesne ili Ljubav mi je najčudnije čudo* (2019), posvećenoj pjesnikinjama Vesni Parun i Vesni Krm-potić. Marija Sekelez i prije se bavila lirskim opusom Vesne Parun, a u formi pseudorecitala izvela je i predstave o Marini Cvetajevov i Emily Dickinson.

IV.

Posve osobit je oblik izvedbeno-poetske transformacije u suvremenom hrvatskom kazalištu predstava *Biografije ptica* (2022), unutar koje se istražuje izvedbeni potencijal pjesničke riječi mimo forme recitala. Silvio Mumelaš i

skladatelj Vid Adam Hribar na klavijaturama, naime, pokušavaju prevesti poeziju u performativni diskurs ne prevodeći je, nego naprotiv demistificirajući njezin tumačiteljski potencijal upravo na tragu Deleuzova uspostavljanja razlike kao *prima vista* razlikovanja. Cijela je predstava tako zamišljena kao proba glumca i glazbenika koji se prvi put susreću i koji u kratkom vremenu moraju zajedno osmisliti pjesničku večer, na kojoj će se čitati, recitirati, interpretirati, štoviše i kritički komentirati pjesnici poput Villona, Keatsa, Zagajewskog, Milosza, O'Hare i dr. Stalnom autotematizacijom položaja pjesništva, kako u kazalištu (glumi) tako i u široj javnosti čitatelja („Glumci tretiraju pjesnike kao musave nećake, a pjesnici prestravljeni šute!”), izbjegava se stvoriti jasan i jednoznačan „tumačiteljski sugovor”, po kojem bi glumišna interpretacija poezije tobože bila uzvišenija od intimnog čitanja, već se svaki oblik transfera poetske ekspresije u glumački habitus ironijski propitkuje, posebice u kontekstu pjesničkih večeri ili recitala uz zvukove nekog glazbala kao ekstremnog oblika najčešće klišeizacije performativnog potencijala poetskog diskursa. Nesporazum između pjesnika i njihovih interpretatora, otisnut na letku predstave, metaforiziraju stihovi Wang Jiaxina: „Ako je poezija ponešto nejasna, / to je normalno. / Ne ljutite se. / Mi pjesnici nastojimo pisati / jednostavno kao jelovnik, / ali ljudi listaju jelovnik / naprijed i nazad, / i još ne znaju čega unutra ima.”

Jedan od modela prijenosa poezije u izvedbeni kontekst – možda najprirodniji – koji dosad spomenuti modeli napadaju, poetsko-izvedbeni su recitali, u kojima se najčešće poetske sekvence glumački interpretiraju bez pokušaja da se mogućnosti lirskog izraza utjelove u nekom drugom polju semioze. U hrvatskom kontekstu takvi su projekti Gorana Matovića i Teatra poezije, najčešće posvećeni kanonskim opusima hrvatskih pjesnika. Primjerice, različite zagrebačke gostionice tako postaju mjesto susreta *Sjećanje na Tina*, lirske manifestacije koja je pokrenuta u 1960-ima, a od 1980. nastavlja je Matović, uz mnogobrojne umjetnike. Slične poetske recitale Goran Matović i Irena Šekez Sestrić posvećuju umjetničkom djelovanju Paula Eluarda, Antuna Branka Šimića, Vesne Parun, Dobriše Cesarića, Jozefine Dautbegović, Zvonimira Goloba, Arsena Dedića, Branislava Glumca, Jorgea Luisa Borgesa, Vladimira Majakovskog i dr. Predstava *Sve što ti želim reći*, kao i većina izvedbi tog tipa Teatra poezije, strukturirana je kao ispovijest ljubavnika koji razgovaraju kroz poeziju u formi pseudodijaloga. Likovi kojima se ne znaju imena upoznaju se slučajno, čitajući svoje horoskope u novinama, da bi se njihov dijalog postupno usložnjavao kolažiranjem različitih pjesničkih citata i refleksija. Od istog se kolažnog tkiva stihova i proze sastoji i predstava *San i ludilo*,

ovaj put monografski posvećena Tinu Ujeviću, djelomično i Arsenu Dediću. Matović se odlučio „obnoviti” tu predstavu u nekoliko navrata uključujući nove suradnike poput Sare Renar (Teatar & TD, 2022), nove snimke vlastitog nastupa s Arsenom Dedićem i sl. Možda je najdalje u smislu otkrivanja lirske transformacije u performativnom kontekstu Teatar poezije otišao s predstavom *Janko Polić Kamov – Psovka* (2021), koja je praižvedena u tunelu Grič u zanimljivoj (avangardnoj) interpretaciji Tanje Vrvilo, Damira Bartola Indoša, Nikše Marinovića i Pavla Vrkljana. Scenski portret književnika, buntovnika i inovatora Janka Polića Kamova, iako koncipiran monografski, izgrađen je ovdje suigrom izvedbe, glazbe i filmskih zapisa, ali nipošto recitalski kao u prethodnim projektima tog teatra.¹

Dva zanimljiva primjera konceptualnog prijenosa poezije na scenu u mnogo hibridnijem smislu diferenciranja poezije i njezina mogućeg utjelovljenja ili, s druge strane, problematizacije njezina „manjinskog” statusa u odnosu na dominantni narativni diskurs, izvedbe su (zanimljivo, obje posvećene ženskoj poeziji) *Ne čitaš žene* (2021) u režiji Ivice Buljana i *One* (2023) u režiji Jure Radnića. Buljanov poetski performans nosi naslov pjesme Olje Savičević Ivančević, a u njemu se izvode pjesme suvremenih hrvatskih pjesnikinja kao što su Sanja Baković, Olja Savičević Ivančević, Monika Herceg, Lidija Deduš, Ana Brnardić, Martina Vidaić, Dorta Jagić, Vanda Mikšić i Marijana Radmilović. U takvu poetskom performansu tekstovi su isprepleteni i dramaturški složeni tako da stvaraju narative šest različitih žena na način da i pjesnikinje i glumice gotovo istodobno progovaraju o majčinstvu, ljubavi, boli, patnji, sreći i djelićima svakodnevice koji život čine podnošljivim. Osobit tip prevođenja koji Buljan provodi, u isti mah hipertrofirajući tjelesnost i vokalnu ekspresiju glumica – i dvoje plesača, stvara osobitu (postdramsku) dramaturgiju koja graniči s dokumentarno-šću kazališnog čina ili s autoreferencijalnim čitanjima drama, primjerice onima koje je u nas izvodila Ivana Sajko (Rafolt 2011: 195). Sličan pokušaj performativne transpozicije na daskama hvarskog komunalnog kazališta u predstavi *One* izvodi šest članica nagrađivane amaterske družine Dramskog studija mladih Hvar, prenoseći publici stihove Zorke Bibić, Monike Herceg,

¹ Zanimljivo, u Beogradu je od 1963. do 1992. u okviru Centra za umetnost i kulturu Radničkog univerziteta Đuro Salaj djelovao Teatar poezije. Teatar poezije bio je jedino kazalište tog tipa sa stalnim repertoarom, odnosno s izvedbama koje su se temeljile isključivo na poetskim tekstovima; zaokružene scenske forme, koje su pratile izložbe posvećene pjesnicima i knjige objavljene u istoimenoj ediciji. Repertoar Teatra poezije činile su izvedbe djela južnoslavenske i europske poezije svih razdoblja.

Božice Jelušić, Vesne Krmpotić, Olje Savičević Ivančević i Darije Žilić. Takvi fragmenti ženske angažiranosti, usko vezani uz njihovu intimu, zajedno s kratkim prepiskama iz njihove svakodnevnice čine zanimljiv intertekst koji se, baš kao u Buljanovoj režiji, odupire svakoj mogućoj recitativnosti, funkcionirajući poput univerzalnog narativa u dokumentarnom tipu teatra.

V.

U većini navedenih oblika prijenosa poezije na pozornicu, bilo da je riječ o stvaranju novog koreoteksta, o recitalu ili o performativnom poigravanju s poetskim materijalom, poezija gotovo da se istovremeno opire i recitaciji i glumi, prolazeći niz simptomatskih kodova, koji stvaraju značenje kroz koje tekst napreduje u narativnom tkivu. Ti se načini rada zatim nejasno definiraju kako bi odgovarali specifičnom odnosu između poetskog teksta i njegove cjelokupne, nove strukture. U Schleiermacherovoj teoriji jezičnog izraza subjekt nije baš prikladno filozofsko polazište jer već postoji kao odnos. Kriza subjekta, dakle, sastoji se u činjenici da subjekt ne stvara istinu u kojoj postoji, već može samo svjedočiti o njoj. Nakon Schleiermacherovih argumenata Manfred Frank je želio pokazati kako jezični izraz postaje dvostruko označen: prvo, manifestirajući sustav ili ukupnost jezika, ali također podrazumijevajući da jezik postaje jezik samo kroz svoje performative, između ostalog i kroz govor. Nijedan jezični izraz ne može se stoga razumjeti bez dvostruke odredivosti prema govoru. Kao što je Lotman isticao da je razumijevanje u umjetnosti, kulturi i životu osuđeno na to da je „stupanj razumijevanja istodobno i stupanj nerazumijevanja” (Lotman 1990: 80), tako i Frank naglašava da je jezik povijesno otvoreni (parasemički) sustav, individualan i univerzalan odjednom, gdje je univerzalni sustav onaj koji se temelji na uglavnom opozitivim sporazumima između govornika (svakim govornim činom često mijenja opće značenje), dok individualni sustav pretpostavlja stilove i žanrove ili obradu jezika s obzirom na govornikovo vlastito razumijevanje tema. Zbog toga ne postoje pravila koja uvijek vrijede u razumijevanju književnih djela ili umjetničkih djela, načela koja bi se mogla koristiti za dešifriranje svakog teksta iz svakog razdoblja. Slijedeći Frankove hermeneutičke pojmove, moglo bi se pretpostaviti da su umjetnički tekstovi podložni svim zamislivim tumačenjima, pa se stalno „prevode” i upravo zbog toga razumijevanje ne treba (pogrešno) zamijeniti za tumačenje (Frank 1994: 111). Anglosaksonska teorija tumačenja koristila se pojmom razlike u smislu upravo za označavanje takve razlike između verbalnog značenja ili bilo kojeg neutralnog značenja

neovisnog o vremenu i značaju ili bilo kojeg proizvoljnog odnosa koji postoji između verbalnog značenja i bilo čega drugog (Hirsch 1967: 101). U tom smislu Ferlinov pokušaj da Kosovelovu poeziju prevede u novi tjelesni jezik rekonstrukcija je njezina značenja, dakle uvijek novog i drukčijeg, otkrivenog samo u nekoj vrsti performativnog proricanja, kao predmeta novih dramaturških „pregovora”. U Buljanovu i Radnićevu slučaju, s druge strane, riječ je o poigravanju s poetskim materijalom, koji pak uključuje „pregovaranje” na barem nekoliko intersemiotičkih planova, od onog koreografskog, redateljskog, glumačkog i sl. Poetski tekst tu funkcionira kao neka vrsta partiture iz koje će se poneki – mahom izolirani dijelovi – iskoristiti za stvaranje novog značenja kao što bi se to učinilo i u tradicionalnom (i nerijetko jednostranom) odnosu dramskog i redateljskog teksta. Ali prijenos poezije na scenu, njezin „re-wording”, pokazuje da je aktivnost pisanja uvijek nepotpuna, zahtijeva čin čitanja kao vlastito hermeneutičko proširenje. Različiti dramaturški postupci, dakle, funkcioniraju kao prevoditeljski enzimi, katalizatori bioloških sustava, izvanredni molekularni uređaji koji će odrediti uzorak transformacije. Svako tumačenje je u posljednjem stupnju hipotetski postupak. Značenje se ne može izvući iz gramatike, pa čak ni iz vokabulara, jer ono što značenje donosi nije uzrokovano, već motivirano posredovanjem prevoditelja, spremnog pokušati iscrpiti tekst, dok je svjestan da to zapravo nije moguće. Performativno tijelo uvijek je željno razgraničenja i mapiranja onog što utjelovljuje: čak i ako se odnosi na konkretna područja, na riječi, prevodeći ih, spremno je prihvatiti činjenicu da se nesporazum koji proizlazi iz prijevoda nikad ne može u potpunosti razriješiti. Ako govor iskrivljuje (jezičnu) namjeru, predajući svoja područja ingerencije onom *što će se o nečem reći*, onda performativno tijelo pokušava tu namjeru (jezika) sačuvati, čak i ako je zbog neminovne interpretacije prostora između *riječi* i *svijeta koje ta riječ označava* neslaganje vjerojatnije od konsenzusa. Možda je to razlog deteritorijalizirane prirode plesa među izvedbenim umjetnostima, kao i poezije među književnošću, odnosno njihove česte nesigurnosti u svijetu kojim dominira neoliberalna fantazma nužnosti krajnjeg razumijevanja, „globishom”, zamagljivanjem žanrova, stilova, tjelesnih razlika, dopuštajući svima da govore jednako i utišavajući ih jednako.²

² Izvan interesa ovog rada ostali su u suvremenom teatru iznimno popularni fenomeni poput lirsko-dramskih struktura i poetskih performativa, primjerice Ivane Sajko, Monike Herceg ili Espija Tomičića. Od novijih pristupa adapt-autorstvu valja spomenuti i knjigu Nataše Govedić (2021).

LITERATURA

- Barthes, Roland. 1990. *S/Z*. London – New York: Blackwell.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Frank, Manfred. 1994. *Kazivo i nekazivo*. Zagreb: Naklada MD.
- Govedić, Nataša. 2021. *Stil za stil: živa rampa adapt-autorstva*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Hirsch, Edward Jr. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Jakobson, Roman. 1959. On linguistic aspects of translation. *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jandl, Ernst. 2018. *Otvaranje i zatvaranje usta*. Zagreb: Meandar Media.
- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York – London: Routledge.
- Lepecki, André. 2017. Performance and Corporeality: Suspension of the ‘Human’. *Points of Convergence: Alternative Views on Performance* [ur. Marta Dziewańska i André Lepecki]. Warsaw: Museum of Modern Art.
- Lotman, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of the Culture*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Rafolt, Leo. 2011. *Priučeni na tumačenje: deset čitanja*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Rafolt, Leo. 2022. Imati mesiju iza leda nije lagodan položaj. *Treća: časopis Centra za ženske studije*, 4.

SUMMARY

POETRY AND ITS TREACHEROUS LANGUAGES ON THE STAGE: PROLEGOMENA TO THEIR POSSIBLE CORRELATIONS

The problems dealt with in the text, from poetry and theater to intersemiotic translation and dance, are placed in the wider context of performance translation. The author deals with the complex processes of translation between different artistic disciplines, especially emphasizing the role of language, body and their mutual relations. Intersemiotic translation, as the author describes it, opens up space for new ways of understanding and interpreting works of art. Dance, like poetry, according to the author, produces different levels of signification that can be transferred and reinterpreted within another artistic discipline. Ferlin's *Sad Sam Lucky* is an interesting example of such an intersemiotic

translation, where the poetry of Srećko Košovel is interpreted through dance. Also, the author touches on the issue of silence and non-verbality of poetry in artistic performances and connects the phenomenon of voice with different aspects of art. Using the example of dance projects inspired by poetry, it is explored how poetic potential can be transferred into movement and stage expression. In the final part, individual projects on the Croatian scene are considered, emphasizing the importance of intersemiotic translation as a way of interpreting poetry on the scene. Questions about the boundaries and differences between language, body, sound and light within artistic performances form a central theme. Finally, the text explores the complex connections between different artistic disciplines, emphasizing the dynamics of translation from poetic expression to another and how this dynamic shapes and enriches the artistic experience.

Ključne riječi: poetry, intersemiotic translation, theatre, dance



Autorska prava: © 2023 Autor(i). Ovaj rad dostupan je za upotrebu u otvorenom pristupu, pod licencom „Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna”. Vidi: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.hr>.

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. See: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.