

Andrej Mirčev

DEKODIRATI POLISEMIJU IZVEDBENOG TEKSTA

Erika Fischer-Lichte: *Semiotika kazališta*

Disput, Zagreb, 2015.

Prijevod: Dubravko Torjanac



Nakon iznimno značajne knjige Erike Fischer-Lichte¹ *Povijest drame I i II*, kojom autorica iz interdisciplinarnе perspektive locira transformacije kazališnog medija u dijakronijsko-historijskom kontekstu identitetskih (de)konstrukcija, 2015. godine (također u izdanju Disputa) i godine (ponovno) u izvrsnom prijevodu Dubravka Torjanca, objavljena je i knjiga *Semiotika kazališta: Uvodna raz-*

repcijom Pintera u našoj zemlji, smatram da bi bilo korisno objaviti ga na hrvatskom jeziku u nekoj od teatroloških publikacija (možda čak i u ovom časopisu).

U cjelini gledano, monografija na vrlo zanimljiv način prikazuje recepciju Pintera diljem svijeta, kako u kazalištu tako i u stručnom diskursu. Tekstovi stavljaju naglasak na različite aspekte shvaćanja i doživljavanja pisca u svojim matičnim državama, makar svi nastoje dati kratak pregled najvažnijih izvedbi, kritika, prijevoda i teatroloških prosudbi. Knjiga će sigurno biti korisna anglistima, ali i teatrolozima i kazalištarcima jer svi iz nje mogu dobiti baš one informacije koje im najviše trebaju. A sve kako bismo imali prilike češće vidati Pintera na našim scenama, čitati ga u prijevodima i u stručno-znanstvenim publikacijama.

vima njegovo je dramsko pismo dobro poznato i cijenjeno.

Zadnji tekst u monografiji pripada Susan Hollis Merritt koja piše o Bjeloruskom slobodnom kazalištu u njegovoj produkciji *Biti Harold Pinter* koja je igrana diljem SAD-a i svijeta. Trupa i njezini voditelji smatrani su državnim neprijateljima u Bjelorusiji jer su javno i diljem planeta govorili o kršenju ljudskih prava u toj zemlji i diktatorskom režimu koji tamo vlada. Stoga su trpjeli velike političke pritiske i nastojali su izbivati iz Bjelorusije koliko god su mogli i kad su god bili pozivani da igraju predstavu.

Nakon prikaza svih autora i njihovih radova u ovoj knjizi, posvetit ću se opširnije prilozi Acije Alfirević o recepciji Pintera u Hrvatskoj. Hrvatska je publika prvi puta upoznala Pintera početkom studenog 1964. kada su u Zagrebačkom dramskom kazalištu (današnjoj Gavelli) izvedene dvije njegove jednočinke *Kolekcija* i *Ljubavnik*. Dva dana pred premijeru, nepoznati novinar *Večernjeg lista* objavio je pisca kao najzanimljivijeg predstavnika suvremene europske dramaturgije. Iznio je Pinterove bibliografske podatke rekavši da se radi o pjesniku tišine koji smatra da je čovjek najiskreniji dok šuti jer su riječi uvijek lažne. Nakon premijere, Marija Grgičević u *Večernjem listu* napisala je da tekst oštrim humorom i nedostatkom interesa za likove ostavlja hladan dojam. Hvali redateljicu Georgiju Para koji je nastojao podcrtati značenje samoga teksta te glumicu Nevu Rošić koja je igrala lik Sarah. Jozo Puljizević u *Vjesniku* je nazvao Pintera velikim nesporazumom,

no pridružio se pohvalama redatelju. Usprkos uglavnom nepovoljnim kritikama, predstava je maknuta s repertoara nakon trideset izvedbi.

Nakon dvije godine premijerno je izveden, ponovo u Parovoj režiji, Pinterov *Povratak* na Maloj sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, dok je u travnju 1969. premijerno prikazan Pinterov tekst *Lift za kuhinju* zajedno sa Shafferovim *Javnim okom* u Zagrebačkom dramskom kazalištu u režiji Vanče Kljakovića. Marija Grgičević ocijenila je Shaffera povoljnije, ali je Pinter više impresionirao Naska Frndića, koji je pohvalio i redatelja te glumca Antu Dulčića u ulozi Bena. Predstava je odigrana 29 puta.

Pinterove su drame doživjele najčešća uprizorenja sedamdesetih godina prošlog stoljeća, osobito u zagrebačkom Teatru &TD. To je kazalište u prosincu 1971. godine premijerno izvelo *Krajolik* u režiji Mire Marottija, a već u svibnju 1973. tamo je održana premijera *Starih vremena* u režiji Relje Bašića. Dvije godine kasnije, *Rođendan* je prvi puta izveden u Splitu 1975. Anatolij Kudrjacev ocijenio je Pinterov tekst vrlo kvalitetnim te pohvalio redatelja Vlatka Perkovića i glumce, ali je prognozirao da predstava neće zanimati širu publiku. I zaista, povučena je nakon samo tri izvedbe.

Sljedeće, 1976., godine Tomislav Rađić je u &TD-u režirao *Ničiju zemlju*. Grgičević ju je ocijenila najboljom režijom Pintera dotada i izvrsnom ocijenila glumu, a predstava je doživjela 32 izvedbe. *Prijevara* koju je Georgij Paro postavio u Teatru u gostima

1979. godine, prikazana je čak 88 puta, a kritika je uspješnom ocijenila uglavnom glumu.

Osamdesete godine bilježe samo dvije postavе Pinterovih drama: u ožujku 1984. pojavio se *Pazikuća* u režiji Mladena Škiljana u Kazališnom klubu HNK-a Zagreb, a u travnju 1988. Marin Carić postavio je *Lift za kuhinju* na Maloj sceni Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Nakon 24 izvedbe u kazalištu i na Igrama, predstava je prestala igrati.

Neposredno prije rata, u siječnju 1991. Želimir Orešković režirao je *Planinski jezik* u Teatru Bursa u Dubrovniku. Tek je 2004. neki Pinterov tekst ponovo prikazan u Hrvatskoj, kada je mladi Marin Lukanović u Rijeci postavio *Prijevaru* koja je igrala ukupno 17 puta. Kritike su bile brojne i vrlo povoljne. U sezoni 2006./2007. Gradsko kazalište Joza Ivakić iz Vinkovaca produciralo je *Lift za kuhinju* u režiji mladog glumca i redatelja Vjekoslava Jankovića.

Najnovija produkcija Pintera u Hrvatskoj datira iz ožujka 2012. godine. Na Maloj sceni dubrovačkog Kazališta Marina Držića Lawrence Kiiru režirao je *Ljubavnika*. Davor Mojaš u kritici je pohvalio redatelja, glumce, scenu, kostime i glazbu.

Acija Alfirević zaključuje da su, u početku, kritičari relativno loše reagirali na Pinterove tekstove, makar su se trudili da ih shvate i smjeste u kontekst teatra apsurdna. S vremenom, sud se mijenjao u Pinterovu korist, a i publika je voljela neke od predstava prema njegovim tekstovima. Budući da se autoričin tekst detaljno bavi

načne kombinacije i kompliciraju proizvodnju (shodno tome i recepciju) značenja. Iako u današnjem kontekstu hipermedijaliziranog, tehnološki posve transformiranog krajolika kazališne izvedbe navedena definicija možda djeluje i reduktivno (s čime bi se u međuvremenu Fischer-Lichte i sama složila), iskazanim fokusom na uživost kazališne izvedbe pretpostavljena je i specifična tranzitornost, tj. efemernost kazališnog čina, koja osim videografskog, fotografskog ili pisanog traga, iza sebe ne ostavlja nikakav materijalni artefakt.⁴ Za razliku od likovnog djela ili arhitekture, gdje je materijalna organizacija djela postojana, u slučaju kazališne izvedbe suočeni smo s *apsolutnom sadašnjosti*, koja nas, kako to sugerira Fischer-Lichte, stavlja u poziciju da znakovni sklop predstave postoji samo u procesu tvorbe, odnosno da se tvorba i recepcija izvedbe događaju istodobno te da jednom odigranoj predstavi možemo pristupiti samo teorijski, ne više i estetski.

Locirajući semiotiku kazališta u praksi analiziranja načina na koji kazalište funkcionira kao sustav tvorbe značenja, autorica će primijetiti da je riječ o istraživanju koje se može integrirati u tri različita polja teatrologije: teoriju kazališta, povijest kazališta i analizu izvedbe. Na tragu trostruko formulirane distinkcije znanosti o kazalištu, knjiga je strukturirana s obzirom na takvo trojako mapiranje kazališnog kôda: razina sustava, razina norme i razina govora tj. specifična semiotičke strukture neke konkretne izvedbe. Razdioba knjige na tri poglavlja (pored uvoda) korespon-

dira, dakle, s naznačenom distinkcijom, koja osim što osigurava analitičnost,⁵ jamči i jasnu argumentacijsku liniju. Nisu čudni, stoga, i navodi autorice da je riječ o djelu koja se dokazalo u okvirima sveučilišne nastave, posebice u onom segmentu koji se odnosi na analizu konkretnih izvedbi odnosno proučavanje povijesti kazališta iz perspektive promjene semiotičkih režima. S druge strane, dio teksta posvećen kazališnom kôdu kao sustavu (a u kojem se sagledavaju jezični i kinezički znakovi kao znak glumčeve djelatnosti, tj. glumčeva pojava znaka biva promatrana u kontekstu maske, frizure i kostima) iznimno je poticajno štivo ne samo za teoretičare kazališta, već i za sve one druge aktere koji ga praktično oblikuju: redatelji, dramaturzi, glumci, scenografi i sl.

Dok je u prvom dijelu fokus bio na raščlambi osnovnih semiotičkih modusa kazališne izvedbe (glumac, scenski prostor, akustički znaci i kazalište kao semiotički sustav), što rezultira klasifikacijskim okvirom u kojem se kazalište razmatra u svjetlu osobitosti kazališnog znaka, drugo je poglavlje (kazališni kôd kao norma) posvećeno analizi kazališnog kôda u razdoblju baroka. Jedan od argumenata na kojem počiva knjiga teza je da je svaka kazališna norma „specijalan, povijesno uvjetovan sustav za tvorbu značenja” te da kazališni kôd kao norma (za razliku od kazališnog kôda kao sustava) predstavlja „specifičan odabir mogućnosti koje sustav općenito nudi.”⁶ Polazeći od pretpostavke artificioznosti znaka koja karakterizira barokno razdoblje,

a koja se najpreciznije može locirati u toposu *theatrum mundi*, u ideji potpunog izjednačavanja kazališta i života, Fischer-Lichte zaključuje da je to bio (povijesni) trenutak u kojem je kazalište postalo gotov savršen simbol i potpuna reprezentacija svijeta. To za sobom nadalje povlači teatralizaciju života i genezu umjetnog znaka, čiji je konačni cilj legitimacija univerzalnog božanskog i političkog poroka na čijem je čelu kralj kao božji namjesnik. Na primjeru transformacije kazališnog znaka do koje je došlo na prijelazu iz baroka u prosvjetiteljstvo napuštanjem starog i nastankom novog kinezičkog kôda, autorica će legitimirati učinkovitost semiotički orijentirane povijesne teatrologije, koja nastoji odgovoriti „na koji je način kazalište u nekoj kulturi u određenom trenutku stvaralo značenje i koji su čimbenici uvjetovali taj specifičan način stvaranja značenja.”⁷

U trećem poglavlju Fischer-Lichte iznesene će teze oprimiti i demonstrirati kroz analizu predstave *Henrik IV.* Luigija Pirandella. Nakon što je u prvom dijelu poglavlja (naslovljenog *Izvedba kao tekst*) izvedbu odredila kao „strukturirani sklop znakova” te skicirala metode analiza kazališnih tekstova i postupke konstitucije značenja, posljednji dio knjige bit će realiziran u obliku iscrpnog analiziranja izvedbe (kao teksta), gdje će svi uvidi i teze iznesene na prethodnim stranicama biti aplicirane na konkretan kazališni događaj (predstava *Henrik IV.* u režiji Augusta Fernandesa, premijerno izvedena 1978. godine u Frankfurtu). U tom smislu, argumenti se strukturiraju u trajektoriju koji se

od apstraktnih, teorijsko-filozofskih uvida kreće prema konkretizaciji teorije, čime se ostvaruje jasnoća, koherentnost i plauzibilnost diskursa. Zahvaljujući takvom metodološkom postupku, knjiga će zasigurno postati obvezatna literatura za seminarsku nastavu iz teatroloških ili dramaturških kolegija.

Za razliku od drugih humanističkih disciplina i društvenih znanosti, gdje je semiotička metoda već odavno etablirana, knjiga *Semiotika kazališta* demonstrira analitički potencijal semiotičkog modela primijenjenog na kazališnu izvedbu. U kontekstu, pak, hrvatske teatrologije radi se o publikaciji koja će nesumnjivo doprinijeti daljnjem razvoju ove znanosti i diferenciranijem pristupu fenomenima domaćeg kazališne produkcije. Unatoč kompleksnom, na trenutke i vrlo apstraktnom teorijskom jeziku, pred čitateljem je, dakle, štivo koje razotkriva semantičku konstituciju kazališne izvedbe, omogućavajući mu da pronikne u njezin znakovni univerzum. Spoznajni horizont koji se nedvosmisleno proširuje čitanjem *Semiotike* utjecat će na intenzivniji dijalog sa scenskim događajem, čiji tajni jezik ovdje biva raskrinkan, ali i legitimiran u svojoj neuhvatljivosti, bogatstvu, začudnosti i tankočutnosti.

¹ Erika Fischer-Lichte (1943.) poznata je njemačka teatrologinja i teoretičarka izvedbe, koja je svojim opusom od devet napisanih i preko deset uredničkih publikacija presudno utjecala na oblikovanje ne samo njemačke, nego i svjetske teatrologije. Osim plodne spisateljsko-teorijske djelatnosti, Fischer-Lichte je tijekom svoje profesure na berlinskom Institutu za teatrologiju (pri Freie Universität) vodila nekoliko iznimnih znanstvenih, interdisciplinarno intoniranih projekata (*Kulture izvedbe*, *InterArt*, *Estetsko iskustvo u znaku razgraničenja umjetnosti*), koji su omogućili metodološke i diskurzivne inovacije u polju znanosti o umjetnosti i u okviru kojih je stasala mlada generacija teatrologa, povjesničara umjetnosti i teoretičara.

² Fischer-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta: Uvodna razmatranja*, Disput, Zagreb, 2015., str. 15.

³ Fischer-Lichte, Erika, *ibid.*, str. 35.

⁴ Pišući, između ostalog, u trećem poglavlju o problemima bilježenja i arhiviranja izvedbe, Fischer-Lichte anticipira diskusiju koja se intenzivno počela odvijati posljednjih desetak godina, a koja se fokusira na komplicirani odnos između izvedbe uvijek *inificirane* iščeznućem i njezine rekonstrukcije u obliku fotografije, videosnimke ili nekog drugog oblika notacije.

⁵ Jedno od temeljnih metodoloških obilježja teorijskog pisma Fischer-Lichte određeno je inzistiranjem da se problem postavi u šire dijakronijske i sinkronijske okvire. Kombinirajući potom različite discipline i interpretativne strategije, argumentacijske se linije razvijaju na način da su uvijek u direktnoj relaciji sa konkretnim stanjem stvari tj. konkretnim primjerima. Drugim riječima, konzekventno povezivanje teorijskog i praktičnog dijela istraživanja rezultira izrazito čitljivom i razumljivom teorijom, koja osim usko stručnoj publici može biti poticajna i širem čitateljstvu.

⁶ Fischer-Lichte, Erika, *ibid.*, str. 207.

⁷ Fischer-Lichte, Erika, *ibid.*, str. 208.