

Zagreb

marija.zivkovic01@gmail.com

UDK: 821.133.1.09-31 Laclos

Stručni članak

IZGUBLJEN U PRIJEVODU: BALETNA ADAPTACIJA ROMANA *OPASNE VEZE*

Sažetak

U radu se analizira odnos epistolarnoga romana *Opasne veze* Pierrea Choderlosa de Laclosa i njegove baletne adaptacije, praizvedene 4. ožujka 2019. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, u koreografiji i režiji Giorgija Madije. Komparativnom analizom ključnih sadržajnih i stilskih odrednica tekstualnoga predloška te njihovih scenskih opredmećenja (koreografskih, kostimografskih, scenografskih, glazbenih i rasvjetnih) propituje se – u okviru kazališne semiotike i teorije adaptacije – kongruencija romaneskoga i scenskoga uobličenja. Dolazi se do zaključka da je autor jezični skup znakova uglavnom deficitarno transponirao u kazališni, ponajprije zato što nije pronašao odgovarajuće istovrijednice za pisma kao provodnike radnje i modus karakterizacije likova. *Prijevod* djelatnih, afektivnih, refleksivnih i drugih sadržajnih razina romana, baš kao i stilsko određenje plesne cjeline, uglavnom su ostali na doslovnoj razini, odnosno na razini simbola: na izvornik asociraju pisma, krinoline, perike, konstrukcija dvorca i drugo, ali ne i prepoznatljivost ključnih sadržajnih točaka romana i karakternih obilježja likova, dok su poveznica s baletom špice, ali ne i optimalno izabran baletni vokabular.

Ključne riječi: *Opasne veze*; roman; balet; adaptacija; znak; simbol

LOST IN TRANSLATION: A BALLET ADAPTATION OF THE NOVEL *DANGEROUS LIAISONS*

Abstract

The paper analyses the relationship of the epistolary novel *Dangerous Liaisons* by Pierre Choderlos de Laclos and its ballet adaptation, which premiered on 4 March 2019 in Croatian National Theatre in Zagreb, with the choreography and directing done by Giorgio Madia. With a comparative analysis of key substantial and stylistic determi-

nants of the textual template and their scenic materialisations (choreographic, costume design, scenographic, musical and lightning) a congruence of novelistic and scenic moulding – within theatrical semiotics and adaptation theory – is questioned. A conclusion is made that the author transposed the linguistic sign set mostly deficiently into a theatrical one, primarily because he did not find adequate counterparts for the letters as the conduits of the plot and a mode of characterisation. A *translation* of active, affective, reflexive and other substantial levels of the novel, as well as the stylistic determination of the dance segment, remained mainly on the literal level, i.e. a symbolic one: letters, crinolines, wigs, the construction of the castle and other things associate to the novel, but not to the distinctive key substantial points of the novel and character traits, while the connection to the ballet are the ballet shoes, but not the optimally chosen ballet vocabulary.

Keywords: *Dangerous Liaisons*; novel; ballet; adaptation; sign; symbol

Uvod

Adaptacija se prema Lindi Hutcheon i Siobhan O'Flynn može opisati kao:

- priznati prijenos prepoznatljiva drugoga djela; kao vanjski entitet ili proizvod, adaptacija je najavljeno i opsežno prenošenje nekoga djela. To „transkodiranje“ može uključivati pomak medija (npr. iz pjesme u film), žanra (npr. iz epa u roman) ili pak promjenu okvira, a time i konteksta: primjerice, pričanje iste priče s različitih stajališta može stvoriti različitu interpretaciju.
- kreativni i interpretativni čin prisvajanja/spašavanja; čin adaptacije. Kao proces stvaranja uvijek uključuje i (re)interpretaciju i (re)kreaciju, što se još naziva i prisvajanjem ili spašavanjem, ovisno iz koje se perspektive promatra.
- prošireni intertekstualni angažman s adaptiranim djelom; gledano iz perspektive procesa recepcije – adaptacija je oblik intertekstualnosti; adaptacije se mogu doživjeti kao palimpsesti kroz prisjećanja drugih djela koja se pojavljuju u različitim ponavljanjima.¹

Adaptacija je, dakle, izvođenje koje nije izvedeno – ona je djelo koje je drugo, a da nije drugotno. Većina teorija adaptacije smatra da je priča onaj zajednički nazivnik, odnosno srž onoga što se prenosi kroz različite medije i žanrove, od

¹ Usp. Linda Hutcheon – Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, drugo izdanje, Routledge, 2013., str. 7-8.

kojih svaki tu priču obrađuje na različite načine: kroz pripovijedanje, izvođenje ili interakciju. Stoga se prilikom adaptiranja nekoga djela traže istovrijednice u različitim znakovnim sustavima za različite elemente priče: njezine teme, događaje, likove, motivacije, gledišta, posljedice, kontekste, simbole, slike i drugo.²

Kazališna poruka može se dekodirati jedino uz pomoć velikoga broja kodova, ističe Anne Ubersfeld. No, s obzirom na broj kodova u kazališnoj predstavi kazališni je znak vrlo složen pojam koji dovodi ne samo do koegzistencije nego i do superpozicije znakova.³ Za pojam znaka karakteristično je da gubi na preciznosti te je teško odrediti minimalan znak – nemoguće je odrediti minimalnu jedinicu predstave koja bi bila nešto poput odsječka vremena u kojemu se okomito redaju svi kodovi (jedan je znak kratkotrajan – pokret, pogled, riječ, a drugi traje tijekom cijele predstave – scenografija, kostim). Druga je karakteristika da svaki kazališni znak, čak i onaj koji vrlo malo nagovještava i čisto je ikonički, može pretrpjeti „ponovnu semantizaciju“; svaki znak, pa i onaj slučajni, funkcionira kao pitanje postavljeno gledatelju te zahtijeva jedno ili više tumačenja. No, prilikom analiziranja znaka u kazalištu osnovnu poteškoću predstavlja njegova polisemija. Polisemija je prvenstveno u svezi s procesom određivanja značenja; pored osnovnoga značenja, takozvanoga denotativnog (obično vezana za osnovnu fabulu), i uglavnom „očigledna“, svaki znak sa sobom donosi i drugostupanjska značenja koja predstavljaju izvjesno pomicanje u odnosu na prvo.⁴

Epistolarni romani iz očitih su razloga kompleksni za dramatizaciju.⁵ Unatoč tomu, *Opasne veze* Pierrea Choderlosa de Laclosa iz 1782. godine doživjele su posljednjih desetljeća brojne adaptacije u različitim medijima, s bitno različitim pristupima. Primjerice, predstava Christophera Hamptona iz 1986. godine pretočila je pisma u dijaloge te premjestila fokus s ironiziranja dekadentne aristokracije na međusobno intenzivno intelektualno nadmetanje dvaju glavnih manipulativnih likova. S druge strane, Hamptonov scenarij za film Stephena Frearsa iz 1988. godine, iako prema vlastitom kazališnom komadu, priči je dao istaknutiji moralni naglasak. Međutim, u viziji Miloša Formana, prema scenariju Jeana-Claudea Carrièrea, priča je pretočena u film *Valmont* iz 1989. godine, koji je više nalik Molièreovoj komediji nego moralnoj tragediji snimljenoj

² Usp. isto, str. 9-10.

³ Usp. Anne Ubersfeld, Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, 1982., str. 24.

⁴ Usp. isto, str. 26-27.

⁵ Usp. L. Hutcheon – S. O’Flynn, n. dj., str. 40.

godinu dana ranije. S obzirom na to da su prema tomu romanu napravljene još televizijska miniserija, opera, nekoliko baleta te popriličan broj drugih scenskih i filmskih adaptacija, može se zaključiti kako se poteškoće u dramatizaciji toga djela vjerojatnije doživljavaju kao inspirativni nego kao destimulativni čimbenici.⁶

U nastavku će se analizirati zagrebačka baletna adaptacija romana *Opasne veze* s obzirom na primjerenost transponiranja jezičnoga skupa znakova u kazališni, odnosno s obzirom na primjerenost izbora znakova kao onih koji, prema Marku O'Connellu i Rajei Airey, prenose informacije o nekome važnom predmetu ili zamisli, za razliku od simbola koji nastoje pokrenuti niz percepcija, vjerovanja i emocionalnih odgovora.⁷

1. Odnos teksta i predstave

Balet *Opasne veze* praizveden je 24. ožujka 2019. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu prema koreografiji, režiji i oblikovanju svjetla Giorgia Madije, dok su libreto i dramaturgiju osmislili Annegret Gertz i Giorgio Madia, scenografiju Domenico Franchi, kostimografiju Domenico Franchi i Giorgio Madia, a u glavnim ulogama nastupili su Tomislav Petranović kao Vikont de Valmont, Natalia Kosovac kao Markiza de Merteuil, Iva Vitić Gameiro kao Gospođa de Tourvel, Asuka Maruo kao Cécile de Volanges, Andrea Schifano kao Vitez Danceny, Edina Pličanić kao Gospođa de Volanges i drugi.

Epistolarni roman zahvalan je za postavljanje na scenu, kako uočava Miroslav Beker, s obzirom na to da je zbog različitih ravnopravnih stajališta, bez nametanja autorskoga gledišta, bliži dramatizaciji od drugih proznih vrsta.⁸ Stoga žanrovska pripadnost *Opasnih veza* nije sasvim jednoznačna, nego je, zahvaljujući polifonijskomu slogu u kojemu se ne javlja sâm autor nego sudionici u fabuli, bliža drami; neprestano se izmjenjuju pisma koja imaju funkciju dijaloga jer je riječ o nagovaranju, prihvatanju ili odbijanju, pitanju i odgovoru. Na jednome su polu suprotstavljenih strana inteligentni, sofisticirani, tašti, manipulativni i pokvareni Markiza de Merteuil i Vikont de Valmont kao predstavnici zla, zbog

⁶ Usp. isto.

⁷ Usp. Mark O'Connell – Raje Airey, *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola: Identifikacija i analiza vizuelnog rečnika koji formuliše naše misli i diktira reakcije na svet oko nas*, JRJ, 2007., str. 6.

⁸ Usp. Miroslav Beker, *Roman 18. stoljeća*, Školska knjiga, 1992., str. 208.

spletkarenja, egoizma i cinizma, a na drugome polu lakovjerni i životno neiskusni Cécile de Volanges i Vitez Dancený kao predstavnici naivnosti; ostali likovi sudjeluju ili kao pomagači ili kao protivnici jedne ili druge strane.⁹ Pisma su dominantni plesачki rekviziti i u Madijinoj adaptaciji, međutim u plesnoj predstavi ona ne mogu biti dostatno sredstvo za ispunjavanje funkcije koju imaju u romanu – uspostavu i održavanje sadržajne dinamike te okvir za karakterizaciju likova.

Prema Annei Ubersfeld diskurs lika kao poruke ima pet funkcija:

1. Referencijalna funkcija – inventar svega onoga što nam lice priopćava o drugima ili o sebi, no jasno je da je ono što lik otkriva o vlastitoj „psihologiji“ samo tanak sloj u masi referencijalnih priopćenja; tu se nalazi *realizam* diskursa lika, ali upravo na tome terenu referencijalna funkcija diskursa lika ne može biti analizirana, a da se ne vodi računa i o drugim diskursima.
2. Konativna funkcija – govor lika jest radnja, ili to može biti, s obzirom na to da primorava na radnju (i/ili na neki drugi diskurs) ostale protagoniste; proučavanje konativne funkcije ne vrši se samo na polju glagolskih načina, što se po sebi razumije, nego mu je predmet cjelokupno *retoričko* funkcioniranje diskursa, cijel postupak dokazivanja po čemu je lik uistinu *govornik*: naredba, uvjeravanje i slično – svi načini diskursa kao čina povezana s konativnom funkcijom.
3. Emotivna ili ekspresivna funkcija – u načelu je okrenuta pošiljatelju čije emocije treba izraziti, a u kazalištu je okrenuta primatelju-gledatelju, sa zadatkom da podržava i *na njega prenese* emocije za koje na kraju i sám gledatelj zna da ih nitko uistinu ne osjeća; pritom sintaksa, semantika ili leksička obilježja nisu jedini pokazatelji emotivne funkcije diskursa lika, nego se emocije često mogu pobuditi samo zahvaljujući odnosu između diskursa i njegova konteksta.
4. Poetska funkcija – u načelu se samo posredno dotiče diskursa lika kao subjekta iskazivanja; ako se poetičnost nekoga kazališnog teksta uopće može analizirati, onda to može biti jedino poetičnost cjelokupna diskur-

⁹ Usp. *isto*, str. 208–221.

sa ili njegovih elemenata (sekvencu po sekvencu), a ne poetičnost nekoga tekstualnog sloja (što ga izgovara glumac-lik) izdvojena iz cjeline teksta.

5. Fatička funkcija – prisutna je u svakoj poruci koju šalje glumac-lik, koji u isti mah kaže: „Govorim vam, čujete li me?“; fatička funkcija istovremeno je upućena scenskomu sugovorniku i gledatelju; no u diskursu lika ne postoji ništa što bi moglo biti promatrano neovisno o dvama pratećim „diskursima“ – jednoga povezana s *kontekstom*, a drugoga s *gestom*.¹⁰

Analogno tomu, funkcije izražavanja baletnih likova u svojem su punom opsegu također peterostruke, a razlika je u tome što je plesačko osnovno izražajno sredstvo pokret, koji u odnosu na govor jest osjetno manje precizan, ali u vještju dramaturškom i koreografskom uobličenju ne mora biti i manje plastičan i sugestivan. Međutim, za to je potrebna prije svega cizelirana i jasna razrada geste, koja kod Madije većim dijelom izostaje. Prema klasičnoj koncepciji gesta je sredstvo izražavanja i eksteriorizacije nekoga psihičkog sadržaja vezana za čovjekovu prošlost i intimu (osjećaj, reakcija, značenje), koji tijelo ima zadatak priopćiti drugomu.¹¹ Iako nijedna tipologija geste nije uistinu zadovoljavajuća, kako primjećuje Patrice Pavis, u ovome kontekstu primjereno je razlikovanje koje suprotstavlja gestu kao oponašanje i originalnu (ili izvornu) gestu: „Gesta kao oponašanje je gesta glumca koji realistički ili naturalistički utjelovljuje lik, rekonstruirajući njegovo ponašanje i njegove gestovne ‚tikove‘ (ustvari, stilizacija i karakterizacija su neizbježne te čak uvjetuju taj gestovni učinak stvarnosti).“¹² Iako se velik dio Madijine koreografije sastoji upravo od gestikulacije, ona je mahom teško razumljiva i manjkavo tipološki diferencirana u odnosu na karakterno dijametralno različite glavne likove, zbog čega nedovoljno pridonosi kako njihovu prepoznavanju i diferencijaciji tako i uvjerljivoj gradaciji dramskih trenutaka. Madija se u *prepričavanju* radnje gotovo više oslanja na nedovoljno razumljiv gestualni nego na autentičan baletni izraz, što je, osim u kontradikciji sa stilskim određenjem djela, također i suviše velik otklon od glumačkoga stila epohe koju u tome segmentu očito nastoji što realističnije evocirati, a koja je upravo za iskazivanje strasti imala razvijen spektar znakova;

¹⁰ Usp. A. Ubersfeld, *n. dj.*, str. 207-209.

¹¹ Usp. Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti/Centar za dramsku umjetnost/Izdanja Antibarbarus, 2004., str. III.

¹² Usp. *isto*, str. II3.

primjerice, Fischer-Lichte navodi da djelo isusovca Franciscusa Langa *Dissertatio de actione scenica*, objavljeno 1727. godine u Münchenu, može poslužiti kao pouzdan izvor i u pogledu pariških kazališta, s obzirom na to da su glumački stil razvijen u Parizu isusovci smatrali uzornim te im je poslužio kao polazište za vlastite kazališne izvedbe koje su organizirali po školama i samostalnim dijelovima Europe.¹³ Lang posebnu pažnju posvećuje iskazivanju strasti – divljenju, preziru, preklinjanju, patnji, uskliku, prigovaranju, bodrenju, pitanju, kajanju i strahu – navodeći za svaku strast određene znakove gestikulacije po kojima ih gledatelj jasno može prepoznati.¹⁴ U predstavi su, međutim, znakovi za spomenute osjećaje i radnje relativno teško odgonetljivi, a s obzirom na to da se velik dio koreografije temelji upravo na njima, kao i na nedovoljno širokom i odgovarajućem baletnom vokabularu, cjelina je u biti monotona te dobrim dijelom i teško shvatljiva onima koji nisu upoznati sa sadržajem romana. Time nisu ispunjeni neki od temeljnih zanatskih postulata, kako ih je vidio Laclosov suvremenik Jean-Georges Noverre.

Svaki složen i razrađen balet koji ne pokaže jasno i bez zabune radnju što nam je predstavljajući; čiji zaplet mogu da odgonetnem jedino uz pomoć programa; svaki balet, čiji plan ne bih mogao sagledati i koji mi ne bi prikazao ekspoziciju, zaplet i rasplet, nije, shodno mojim zamislima, više od plesnog divertismana, bolje ili lošije izvedenog, koji će na mene da ostavi samo osrednji utisak, – budući da nema nikakvog karaktera i da je lišen bilo kakvog izraza.¹⁵

Madia je svoju transpoziciju romaneskne građe u kazališni prostor determinirao kao nekonvencionalni balet,¹⁶ što je sintagma kojoj je teško naći uporište unutar okvira baletnoga stila. Naime, termin *balet* ispravno je upotrijebljen jedino ako je riječ o djelima koja su temeljena na *danse d'école*, kako ističe Horst Koegler, odnosno na kodiranome akademskom plesu i njegovim legitimnim proširenjima.¹⁷ Postavu tijela karakteriziraju vertikalna, općenita izduljenost te okrenutost kukova i stopala prema van, a, uz karakteristično ovladavanje gravitacijom zračnoga prostora, ono što privlači baletnu publiku, prema Lincolnu Kirsteinu, jest oštrij fokus na izvođenju koraka, odnosno na jasnim sastav-

¹³ Usp. Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame I*, Disput, 2010., str. 213.

¹⁴ Usp. *isto*, str. 214-215.

¹⁵ Jean-Georges Noverre, *Pisma o plesu i baletu*, Theatricon, 2011., str. 18.

¹⁶ Usp. *Opasne veze* (koreograf i redatelj: Giorgio Madia), HNK, 2019., str. 15.

¹⁷ Usp. Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, drugo izdanje, Oxford University Press, 1987., str. 32.

nicama plesnoga govora koje se ne moraju nužno odvijati najvećom brzinom ili neprekinutim tijekom, nego kroz naglašenu fleksibilnost, lakoću i snagu.¹⁸ Posljednje tri sastavnice u Madijinoj produkciji često izostaju, ponajprije zato što je većina koreografije bliža dvorskim plesovima ili pantomimi nego esenciji baletnoga izraza na koji asociraju ponajviše špice; no one su iskorištene više kao dekorativno nego kao nezamjenjivo plesno sredstvo. Takav autorov pristup svjestan je otklon od suvremenoga radi približavanja povijesnomu. No, čak i uz uvažavanje postavljena, iako vrlo nategnuta, stilskog okvira nazvana *nekonvencionalnim baletom* velika zastupljenost dvorskoga stila plesa ne može se uvjerljivo opravdati time što je roman nastao potkraj 18. stoljeća. Premda je baletna tehnika kodirana početkom 19. stoljeća, kako prenose Debra Crane i Judith Mckrell, balet je već krajem 17. stoljeća postao profesionalno zanimanje, čime su u drugi plan pali njegovi dvorski izvođači te su plesne dvorane morale ustupiti primat kazališnim pozornicama.¹⁹ Za ples je neobično bitan čimbenik tehnička vještina izvođača, prema pojašnjenju Selme Jeanne Cohen:

Za razliku od glumca, čiji je fizički potencijal ostao do danas praktički nepromijenjen, plesač stalno proširuje raspon svojih mogućnosti – u nastojanju da ovlada pokretima koji bi bili viši, brži i savršeniji od dotad viđenih. Da bi mu se u tome pomoglo, njegovo se školovanje produljilo i produbilo, te je u oblikovanju snage, fleksibilnosti i koordinacije ono postalo sistematičnije.²⁰

Složena baletna tehnika, koja u današnje vrijeme gotovo ima dodirnih točaka s akrobatikom i kontorcionizmom, a ogleda se u maksimalnim ekstenzijama, kompleksnim skokovima, višestrukim vrteškama i slično, vrlo je slabo zastupljena i iskorištena, čak i kod glavnih likova. Iako bi tehničke mogućnosti plesača trebale biti osnovni zadovoljeni uvjeti prilikom izbora za glavne baletne role, one su u ovoj predstavi u najvećoj mjeri ostale skrivene zato što Madia pred izvođače ne postavlja natprosječne, često ni prosječne, zadatke – te zato što većinu protagonista u tome aspektu tretira približno jednako. Koreografski segmenti u kojima je zastupljen baletni idiom nerijetko su ispunjeni masovnim scenama u kojima su postavke uglavnom svedene na jednostavnije elemente i

¹⁸ Lincoln Kirstein, „Classic Ballet: Aria of Aerial“, Roger Copeland – Marshall Cohen (ur.), *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1983., str. 243.

¹⁹ Usp. Debra Craine – Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, drugo izdanje, Oxford University Press, 2010., str. 37.

²⁰ Usp. Selma Jeanne Cohen (ur.), *Ples kao kazališna umjetnost: Čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, drugo prošireno izdanje, Cekade, 1992., str. 15.

kombinacije (male i srednje skokove, *pirouettes*, *bourrées* i drugo), čiji su jedini kriteriji uspjelosti održavanje stroge simetrije formacija i plesačka sinkronizacija, no ne i stilaska kompleksnost i od nje neodvojiva tehnička superiornost. Bitan odmak od takva pristupa Madia ne radi ni kod glavnih likova, čak ni kod triju središnjih, čiji je ljubavni trokut uglavnom propustio upečatljivije koreografski dočarati, ne uvršćujući *de facto* nijedan dojmljiviji solo, bravuru ili *pas de deux* (koji je, prema Johnu Martinu, na određen način simbol baleta, s obzirom na to da združuje njegove esencijalne karakteristike: u *adagiju* zajedničku plesačku ravnotežu i sklad linija, snagu i stabilnost plesača te lakoću i profinjenost plesačice, u varijacijama zasebno, puno i slobodno djelovanje, a u *codi* vrhunac *suigre*²¹) kao naznaku da su u pitanju glavni likovi i pokretači radnje, odnosno plesači koji su na vrhu statusne piramide središnjega nacionalnog teatra. Stoga, premda Alastair Macaulay s pravom upozorava kako *klasični balet* i *balet* nisu apsolutni sinonimi jer je očigledno da danas postoji mnogo baleta koji su vrlo daleko od klasičnih,²² vrlo je diskutabilno kreće li se Madijino djelo i unutar najrastezljivijih granica obaju pojmova.

Osim što pribjegava stilskomu laviranju i koreografskoj dehijerarhizaciji likova, Madia ih propušta i pojavno diferencirati – još manje polarizirati – zanemarujući time činjenicu da je vanjska pojava s jedne strane prvi znak koji gledatelj uočava, kako primjećuje Erika Fischer-Lichte, a s druge je strane uočljiva puno duže od svih drugih znakova koje glumac stvara, zbog čega je osobito važno značenje koje se tomu znaku pripiše na početku (primjerice, ponajprije kruna čini kralja, uniforma vojnika, svećenička mantija redovnika i slično): „Sve što od nekog lika očekujemo, na početku se temelji isključivo na njegovoj vanjskoj pojavi. Utoliko nam je identitet lika vanjskom pojavom – barem što se početka tiče, što se takoreći tiče naših polaznih hipoteza o liku – dostatno zajamčen i potvrđen.“²³

Većina plesača u *Opasnim vezama* gotovo je identično našminkana, muškarci slično kao i žene, s neprirodno svijetlim puderom, relativno tamnim sjenilom, ružem u nijansi nešto tamnijoj od boje usana i transparentnim rumenilom – što je odabir za koji autor ne nudi suvisao razlog te kojim anulira funkciju ma-

²¹ Usp. John Martin, „Ideal baletne estetike“, *Kretanja*, Hrvatski centar ITI, 15-16., 2011., str. 48.

²² Usp. Alastair Macaulay, „Razmišljanja o plesnom klasicizmu“, *Kretanja*, Hrvatski centar ITI, 15-16., 2011, str. 62.

²³ E. Fischer-Lichte, *Semiotika kazališta: Uvodna razmatranja*, Disput, 2015., str. 108.

ske da denotira lice i stas određena lika, odnosno da bude indikator njegove životne dobi, spola, rase, zdravstvenoga stanja, društvenoga položaja i karaktera.²⁴

Baš kao i lice i stas, i kosa se u mnogim kulturama tumačila ne samo kao znak za prirodno-biološka obilježja – dob, spol ili rasnu pripadnost – nego i kao znak za karakterne odlike. No, za razliku od lica, koje se u našoj kulturi interpretira u odnosu na cijeli niz osobina, kosa je ponajprije znak za seksualnost i za postojanje moralnih kvaliteta, obuhvaćenih oprekom *dobro* i *zlo*, odnosno posebnih osobina povezanih s tim kvalitetama. Razlikovna obilježja, od kojih polazi odgovarajući proces konstitucije značenja, stupanj su obraslosti, boja, kakvoća i dužina kose (pri čemu se, primjerice, plavu kosu može tumačiti kao znak nevinnosti, a crnu kao znak da je žena koja je nosi zla i pokvarena, što je stereotip koji stoljećima prevladava u literaturi). Frizura, nadalje, može biti i pokazatelj klasne pripadnosti, društvenoga statusa, zvanja, nacionalnosti ili regionalne pripadnosti, a može funkcionirati i kao znak za epohu iz koje lik potječe.²⁵ Frizure u *Opasnim vezama* jasno upućuju na epohu iz koje radnja potječe, ali ne i na puno više od toga. I glavni i sporedni muški likovi nose gotovo identične perike, jednako kao i svi ženski – izuzev časnih sestara koje imaju pokrivala za glavu kao dio habita – čime ne samo da se dokidaju razlike u njihovu društvenom statusu, karakternim obilježjima i specifičnosti uloga nego i sâmo prepoznavanje koje je ionako već otežano unificiranom šminkom.

Izbor kostima također otežava prepoznavanje likova na svim razinama, a usto se za to ne pružaju očigledni ili možebitni razlozi. Fischer-Lichte kostim smatra najvažnijim od svih elemenata koji konstituiraju vanjsku pojavu glumca – onim po kojemu će gledatelj u pravilu ostvariti identifikaciju lika, a dominantan je vizualni element zato što, količinski gledano, pokriva cijeloga glumca, zbog čega je upadljiviji od maske ili frizure.²⁶ Funkcije i mogućnosti kostima mnogostrukke su: pokazivanje životne dobi i spola određenoga lika, njegove nacionalnosti i regionalne pripadnosti, vjerskoga opredjeljenja, društvene klase, kaste ili sloja, aktualna položaja, zvanja i drugoga. No, osim znakovnih funkcija koje su usmjerene na ustroj i razvoj identiteta određenoga lika, kostim može ostvarivati i općenite simboličke funkcije koje se ne odnose isključivo na lik, nego na cijelu

²⁴ Usp. *isto*, str. 114.

²⁵ Usp. *isto*, str. 122-128.

²⁶ Usp. *isto*, str. 129.

izvedbu. Pomoću sličnosti i kontrasta u bojama, kroju ili ornamentu kostim može ukazati na postojanje i promjenu određenih odnosa među likovima te istaknuti značenje određenoga lika (važni likovi mogu, primjerice, nositi kostime izrazitih i jarkih boja, a takozvani sporedni „bezbojne“, sive nijanse). Kostim je, dakle, s jedne strane povezan s maskom i frizurom, a s druge strane s gestičkim i proksemičkim znakovima. Naime, način gestikulacije i način kretanja uvjetovani su danim kostimom, s tim da pritom treba razlikovati kretnje koje kostim nameće i one koje potiče; primjerice, uz kožu pripijena haljina i visoke pete ne dopuštaju široke korake, dok korzet i krinolina dopuštaju samo odmjerene, uspravne kretnje.²⁷ Madia ni izborom kostima gledatelju ne omogućava puno više od najosnovnijega: prepoznavanja povijesne epohe u kojoj se radnja odvija. Krinoline su čvrsta asocijacija na modu 18. stoljeća, no pritom nisu i zadovoljavajuće funkcionalan izbor s obzirom na to da su sašivene od suviše teških materijala koji otežavaju osnovne pokrete donjih ekstremiteta – prvenstveno velike skokove i maksimalne ekstenzije – a k tome skrivaju liniju plesačica, što je s autentičnim baletnim stilom nespojivo. Osim toga, Madia je čitav vizualni identitet predstave, pa tako i kostime, sveo na svega četiri boje: bijelu, modru, zelenu i crnu. Bijelu boju nosi uglavnom Markiza de Merteuil, no samo u rijetkim prilikama – najčešće onim privatne prirode, poput odlaska na spavanje (sama ili u muškome društvu). Ta je boja inkompatibilna kako s njezinim karakterom tako i sa situacijama u kojima je nosi, tim više što je ne nosi jedini lik kojemu bi uistinu pristajala – Gospođa de Tourvel. Stoga se stječe dojam da je taj izbor jedini koji se mogao uklopiti u stroge koloritne okvire scenografije i oblikovanja svjetla – bijeli krevet i prozračnu rasvjetu – a istovremeno naglasiti odmak od drugih likova i javne sfere. Izuzev opatica, čiji su habit crni, svi drugi likovi odjeveni su u modre i zelene kostime s primjesama bijeloga, što je izbor za koji je teško naći objašnjenje u simbolizmu boja. Plava, naime, prema *Rječniku simbola* nije od ovoga svijeta, nego upućuje na predodžbu o mirnoj i uzvišenoj vječnosti koja je nadljudska ili neljudska,²⁸ a zelena je, pak, umirujuća, osvježujuća, topla, *ljudska* boja.²⁹ S obzirom na negativne karakterne osobine dvaju od

²⁷ Usp. *isto*, str. 132-139.

²⁸ Usp. „Plavo“, Jean Chevalier – Alain Gheerbrandt, *Rječnik simbola: Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, četvrto prošireno izdanje, Nakladni zavod Matice Hrvatske – Mladost, 1994., str. 511.

²⁹ Usp. „Zeleno“, J. Chevalier – A. Gheerbrandt, *n. dj.*, str. 783.

triju glavnih likova, kao i na činjenicu da je sadržajna bit romana prikaz moralne dekadencije vladajuće klase u predrevolucionarnoj Francuskoj, izbor modre i zelene kao dominantnih tonova čini se gotovo ironičnim; međutim, za ironičan autorski rakurs Madia ne daje drugih naznaka pa se stječe dojam da je dotični izbor naprosto proizvoljan. Osim prema bojama, diferencijacija likova na temelju kostima otežana je i zbog njihovih krojeva, ne samo zato što su mahom u pitanju krinoline nego i zato što se one međusobno većinom ne razlikuju po kakvoći materijala, dužini ili voluminoznosti. Jedna od rijetkih razlikovnih mogućnosti jest dekoltiranost Markize de Merteuil, odnosno zakopčanost do grla Cécile de Volanges, no takve su razlike rijetke i odviše suptilne za širok dijapazon karakterno i iskustveno dijametralno različitih likova.

U predstavi se, također, u nekoliko scena pojavljuju i razodjeveni plesači, prvenstveno lik Vikonta de Valmonta. Njegova je, međutim, razodjevenost relativno *neopravdana* i nedovoljno svrsishodna zato što predstavljanje cjelokupna sadržaja dotični lik uglavnom neuvjerljivo dočarava kao naglašeno strastvena, intrigantna i naposljetku fatalna, zbog čega te *nage* epizode ostaju bez pravoga učinka te prije ostavljaju dojam njegova ekshibicionizma nego pogođena karakternog pokazatelja (primjerice, u jutarnjoj obnaženosti nakon koje slijedi odijevanje). Pavis ističe kako se učinci golotinje ne mogu generalizirati, pa je nužno zaustaviti se na razlučivanju pojedine upotrebe golotinje i glavnoga načina reagiranja publike.³⁰ Za razliku od nagosti u slikarstvu, kiparstvu ili filmu, u kazalištu se pred gledateljem nalazi osoba od krvi i mesa; otuda „nezaobilazna“ erotika, ali i snažniji osjećaj nelagode te „užitak pomiješan sa strahom da će nas uhvatiti na djelu kao voajere“. No, upravo taj učinak golotinje izostaje u ovoj predstavi jer su kontekst i način njezine upotrebe odviše neuvjerljivi da bi gledatelj mogao osjetiti bilo nelagodu bilo užitak kao posljedicu provirivanja u tuđi, generalno *papirnat* prikazan, život.³¹

Neverbalni akustički znakovi, zvukovi i glazba, iskorišteni su s različitim uspjehom. Mogućnosti zvukova da nadomjestе dijelove scenografije, pojedine rekvizite i intencijske geste usmjerene na njih Madia vješto upotrebljava kroz, primjerice, zvuk topota konja kao asocijaciju na povijesno vrijeme zbivanja i poveznicu/razdjelnicu dvaju događaja, zvuk kiše kao naznaku atmosfere, smi-

³⁰ Usp. P. Pavis, *n. dj.*, str. 120.

³¹ Usp. *isto*, str. 121.

jeh kao oznaku karaktera i/ili trenutačna raspoloženja i slično. Glazbu, međutim, osjetno slabije funkcionalno iskorištava. Značenjske su mogućnosti glazbe, prema Fischer-Lichte, četverostruke: značenja koja su povezana s prostorom i gibanjem, značenja koja se tiču objekata i zbivanja u prostoru, značenja koja se odnose na karakter, ugođaj, stanje, emociju i značenja koja su povezana s nekom idejom.³² Glazba, nadalje, može upućivati na vrijeme, a može biti i indikator psihičkih karakteristika određenoga lika (vedrine, melankolije, bezbrižnosti i slično); može, također, predočiti određena psihička zbivanja (misli, snove, sjećanja i slično) ili pak izraziti osjećaje (ljubav, mržnju, bijes i slično).³³ Izabравši za glazbeni okvir dijelove opusa austrijskoga skladatelja Josepha Haydna (1732. – 1809.), Madia je ostvario korespondenciju s vremenom radnje u romanu, iako ne i s mjestom radnje. Međutim, izbor i vrijeme umetanja pojedinih skladbi relativno se rijetko poklapaju s afektivnim, refleksivnim i djelatnim sadržajnim točkama, odnosno njihova je usuglašenost sa stupnjem (ne)dramatičnosti određenoga zbivanja ili pak karaktera lika i vrste odnosa koji su u žarištu gledateljske percepcije češće nenamjerna i kriptična, a rjeđe logična i prepoznatljiva. Usto, izbor isključivo Haydnovih skladbi generalno je suviše jednoobrazan za uvjerljivo predočavanje svih sadržajnih peripetija i dramskih kovitlaca.

Osnovna scenografija u formi je rafinirane, prozračne i raskošne konstrukcije dvorca, odnosno samostana, čija polivalentna struktura jednostavnom manipulacijom dopušta pogled izvana, odnosno iznutra. No, tu eleganciju i raskoš ne slijedi i izbor namještaja koji se sastoji od tek nekoliko osnovnih, i to razmjerno prozaičnih komada. Mjestimice je promašen i odabir rekvizita, prvenstveno *hoverboardi* opatica, čiji bi izbor bio opravdan da je u funkciji prijevoznoga sredstva nekoga od glavnih likova, i na taj način spajanja prizora. Unutar zidina samostana njihova je funkcija krajnje nejasna zato što ih prečesta upotreba lišava prvotnoga učinka i ostavlja jedino dojam iterativnosti.

Pomalo paradoksalno Madia se mnogostrukim rasvjetnim mogućnostima služi izražajnije i upečatljivije nego koreografskim, kostimografskim ili glazbenim; promjenom boje, intenziteta, usredotočenosti i slično, te njihova ritma izmjene, upečatljivo osvjetljava ili komentira određeno zbivanje, odnos ili protagoniste, stvara atmosferu, održava dinamiku predstave i drugo.

³² Usp. E. Fischer-Lichte, *Semiotika kazališta*, str. 179–180.

³³ Usp. *isto*, str. 183–184.

Zaključak

Iako su Madiji na raspolaganju stajali brojni mogući zahvati na tekstu – kraćenje, preustrojavanje priče, stilsko *omekšavanje*, smanjenje broja likova ili mjesta radnje, dramsko sažimanje koje se usredotočuje na nekoliko ključnih trenutaka drame, montaža i kolaž stranih elemenata, modifikacija zaključka, modifikacija fabule u odnosu na diskurs režije³⁴ – on je nastojao što doslovnije slijediti tekstualni predložak. Međutim, režijskim, koreografskim, kostimografskim i drugim rješenjima zadan cilj uglavnom nije dosegnuo, ponajprije zato što nije pronašao odgovarajuće istoznačnice za pisma kao provodnike radnje i modus karakterizacije likova. S obzirom na to da je ukupnost informacija kojima se neki lik određuje u dramskome kontekstu konačna i ograničena, kako ističe Manfred Pfister, za razliku od broja informacija koje je moguće spoznati o nekome stvarnom karakteru, koji je u principu neograničen, ograničenost informacija o liku „ima za posljedicu to da svaka pojedinačna informacija unaprijed zadobiva neku višu vrijednost tako da se i nekoj informaciji usputnoj u principijelnoj analizi pretpostavlja njezina važnost, dok se u prosuđivanju neke realne osobe polazi od toga da su jedni podaci relevantni, a drugi slučajni i irelevantni“³⁵.

Madia u većini aspekata svoje produkcije ostavlja dojam da tu činjenicu smatra sporednom te na koreografskome i vizualnome planu likove ne čini dovoljno prepoznatljivim, a još manje karakterno naglašeno različitim, zbog čega niti njih ponaosob niti njihove odnose, a ni njihovu *dramu* ne uspijeva učiniti *realističnom*. Analizom ključnih sadržajnih i stilskih odrednica tekstualnoga predloška te njihovih scenskih opredmećenja (koreografskih, kostimografskih, scenografskih, glazbenih i rasvjetnih) nameće se zaključak da je Madia jezični skup znakova uglavnom deficijentno transponirao u kazališni, s obzirom na to da su njegov *prijevod* djelatnih, afektivnih, refleksivnih i drugih sadržajnih razina romana, baš kao i stilsko određenje plesne cjeline, uglavnom ostali na plošnoj razini, odnosno na razini simbola shvaćenih u najopćenitijem smislu: kao konkretnih stvari koje prema manje ili više ustaljenoj vezi upućuju na kakvu ideju ili apstrakciju, pri čemu vidljivo evocira nevidljivo, a „teško izrazivo predočava

³⁴ Usp. P. Pavis, *n. dj.*, str. 21.

³⁵ Manfred Pfister, *Drama: Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, 1998., str. 241.

se uvriježenim ili motiviranim znakovima kojih je značenje trenutačno dostupno i lako razumljivo“³⁶. Na izvornik asociraju pisma, krinoline, perike, dvorac i slično, ali ne i prepoznatljivost ključnih sadržajnih točaka romana i karakternih obilježja likova čiji je glavni *prijenosnik* baletni stil, no s njim su jedina čvršća poveznica špice, ali ne i optimalno izabran baletni vokabular.

³⁶ Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, 2012., str. 289.