
NEVENA DAKOVIĆ

FILM I POZORIŠTE PO-MO TREND

TOKOVI I SVOJSTVA POZORIŠNE KOMUNIKACIJE

Analiza odnosa dva medija, započeta kao deo multimedijalnog projekta, obuhvata teorijsko razmatranje i praktično ispitivanje tokova i svojstava pozorišne komunikacije. Kako osnovica svega ipak treba da bude pozorište, mogućnost povezivanja s filmom se pokazala kao dvojaka. Na jednoj strani, prirodno se nametnula oveštala i danas s pravom zapostavljena tema poređenja utvrđivanja razlika "filma i pozorišta", njihovih izražajnih sredstava, jezika, stila, žanrovskih preferencija. Jednostavnija, bila je mogućnost analize "prenosa" tj. ekranizacije pozorišnih komada u kontekstu stilsko-medijskih razlika i dramaturških intervencija. Pošto je polazište "pozorišta na filmu" zapravo sam dramski tekst, čija se egzistencija praktično i načelno odvaja od pozorišne predstave, cela stvar je smeštena u širi okvir – problematiku adaptacije.¹⁾

No, praksa je pokazala da ove dve mogućnosti nisu apsolutno odvojene, već veoma povezane. Teorijska razmatranja o prednosti jednog ili drugog medija dokaziva su na bilo kom odabranom primerku, tj. istorijat pozorišnih adaptacija na filmu je poligon za proveru teorijskih hipoteza sličnosti/razlika. Praktično dokazivanje, posle teorijskog dela, je nužni put proširivanja rada. U

¹⁾ Razlike pozorišnih i filmskih adaptacija nastaju, kako usled različitosti medija, tako i zbog autorskih interpretacija i poimanja teksta ili konteksta doba. U najvećem broju slučajeva nismo u privilegovanoj poziciji poređenja predstave i filma npr. Šekspirovih komada u režiji istog autora poput Orsona Velsa, Lorenza Olivijea ili Keneta Brante; ili Tenesi Vilijamsa u multimedijskoj obradi Elije Kazana, što bi predstavljalo idealnu laboratorijsku situaciju koja minimalizuje sve ostale razlike.

međuvremenu, pojavila se treća podtema – povezivanje i prožimanje teatra i filma kao neizbežni deo postmodernističkih tendencija, sagledano, u ovom radu, kroz prizmu prvenstveno filmskih teorija, manje pozorišnih, a ponajmanje prakse.

Do pedesetih godina, filmske teorije, autoriteta poput Krakauera, Arnhajma, zaključno s Andre Bazenom, insisitirale su na odeljenosti starijeg pozorišta i mlade filmske umetnosti. Semiotika i strukturalizam su u centar pažnje postavili prirodu filmskog jezika i njegovog definisanja sa striktno lingvističkog aspekta. Šezdesetih godina, prevladavanje komunikacijsko sociološkog prilaza preusmerilo je interesovanje ka fenomenu publike i procesu recepcije umetničkog dela. Danas, temeljna nedoumica je koliko je uopšte smisljeno insistiranje na razlikama i apsolutnoj podvojenosti dva medija? Moderno doba postmodernizma, opšteg umetničkog sinkretizma, tematskog i stilskog eklekticizma, negira klasicistička odvajanja, hijerarhijske lestvice, pledirajući za paralelne, ravnopravne egzistencije, medijske međuticaje, prožimanja, sadelovanja. Klasifikacija oblasti uticaja – od proširivanja izražajnih mogućnosti, modusa, stila, korišćenja stereotipa i arhetipa, brisanja žanrovskih granica do sve većeg približavanja modela pozorišne filmskoj recepciji – pokrivena je sveobuhvatno filmizacijom pozorišta koje se izjednačilo ako ne i nadvladalo teatralizaciju filma.

Pozorište i film su danas u aktivnoj interakciji, čije su posledice u skladu s postulatima postmodernizma shvaćenog u opšteprihvaćenom smislu "mešanja "visoke" i "niske" kulture; napada i parodiranja umetnosti prošlosti; dovođenja u pitanje svih apsoluta; utapanja stvarnosti u kulturu recikliranih slika" nečega što "ima veze sa dekonstrukcijom, potrošačkim duhom, televizijom i informacionim društvom, sa krajem komunizma"²⁾. Upravo tokovi dvosmernih uticaja, skoro završeni, pozorišta na film i aktivni feed back filma na pozorišta logični su i pojmljivi tek ako se utvrde osnovne karakteristike oba medija koje se međudejstvom otkrivaju kao varijabilne odlike. Nesumnjivo je da će najveći deo teza danas zvučati arhaično i da se može prihvatiti jedino uz

²⁾ Brooker, Peter (ed.): *Modernism/Postmodernism*, London, Longman, 1992, pp. 3.

veliki oprez i brojne ograde, uz uvodne rečenice tipa "on tvrdi", "čini se" ili "moje mišljenje je..". No, vredi truda prihvatiti i onu najtvrdju liniju razgraničenja pozorišta kao elitne, visoke umetnosti i filma kao masovne, niske, da bi se raspravljalo o odnosu pozorište-film danas kao egzemplifikaciji karakteristika doba postmodernizma.³⁾ Izuzetno vizuelno bogatstvo, ironija u odnosu na koncept savršenog prihvatanja pozorišne iluzije, eksplozija označavajućih koja vodi haosu i polivalentnoj interpretaciji označenog, reinterpretacija pozorišnih klasika uz medijsku hibridizaciju, participacija itd. kao i spektakularizacija, brojne filmske referense, žanrovski i stilski eklektizam, približavanje postupcima filmske režije kao filmsko/postmodernističke odlike, vidljive su i na našim skromnim pozorišnim prostorima. U opusu predstava JDP, poput *Pozorišnih iluzija*, *Hamleta*, *Main Kampfa*, više nije reč o korišćenju filma kao integralnog dela pozorišne predstave kao nekada *Majstor i Margarita* ili *Cement već* o ugrađivanju filmskih arhetipa tj. menjanja i bogaćenja narativa i filmskih postupaka, odnosno filmizacije naracije i režije, njihovoj asimilaciji u savremene pozorišne predstave, što se poklapa s po(st)-mo(dernističkim) trendom.

Sve ovo su argumenti predviđanja o mogućoj budućnosti umetnosti: sve umetnosti će se stopiti u jednu koja će biti veličanstvena sinteza i globalni spektakl sinkretičkog delovanja. Alternativna teza je da će posle ove faze doći do novog razdvajanja granica; svaka umetnost doseći će savršenstvo autonomnog izraza dajući materijal za niz studija, "Novih Laokona" ispunjavajući mit totalne umetnosti ili balaševsko – makluanovsko predviđanje o potiskivanju jedne umetničke forme drugom, ali, to već pripada povratku modernizmu.

Ovaj rad je ograničen na hronološki pregled teorija "zabluda" o odvojenosti dva medija i ukazivanje na one malobrojne vizionare koji su isticali jedinstvenost koncepta režije, delovanja na publiku, ostvarivanja željene recepcije kroz zbivanja na sceni i na ekranu. Medijska, režijska, ekspresivna bliskost je očigledna kroz

³⁾ Prema opoziciji u odnosu na modernizam, Hasana kao odlike postmodernizma navodi: antiformu, igru, slučaj, anarhiju, anticipaciju, dekreaciju, dekonstrukciju, antitetičnost, odsutnost, disperzaciju, tekst/intertekst, označavajuće, idiolekt, antinarativ, ironiju, neodređenost itd.

generalna razmatranja. Asimilacija filmskih referenci, elemenata popularne kulture koji potiču iz filma, otvaranje aluzivnog spektra, filmska vizualizacija, vezani su za analizu svakog pojedinačnog primera (tj. svake predstave) radi ilustracije i definitivno zaslužuju niz posebnih radova. Istovremeno, ovaj put je ukazivanje kako "filmsko obrazovanje" postaje jedan nivo "horizonta očekivanja" i u pozorištu.

Senke prethodnika i temeljne zablude

Kada je 1911. godine Ričoto Kanudo film prvi put nazvao "VII umetnost"⁴⁾, time je široko otvorio vrata za estetsko razmatranje filma poređenjem sa ostalim, tradicionalnim umetnostima. Film je inicijalno određen kao izražajno eklektički, utemeljen na najboljem "pozajmljenom" iz drugih umetnosti: slici slikarstva, pokretu i tempu igre, temama i motivima književnosti, glumi, scenografiji i dekoru pozorišta.

Tradicionalisti su, počev od Vejčela Lindzija, preko Arnhajma i Krakuera, zaključno s Andre Bazenom,⁵⁾ težili da iskažu ograničenja filma u odnosu na savršeno dočaravanje stvarnosti i time definišu autentični i originalni filmski jezik – osnovni uslov postojanja jedne umetnosti. Od samih početaka, film je ekvilibrirao između asimptotskog približavanja stvarnosti, pre svega, reprodukcije postojećeg i čudesnog korišćenja novih iluzionističkih mogućnosti za kreaciju, stvaranja fikcije, oblikovanja novih, paralelnih svetova samo prividno nalik našem. Termini poput reprodukovanja ili produkovanja korišćeni su i sa pozitivnim i sa negativnim vrednosnim predznakom, u zavisnosti da li je u pitanju realistička ili iluzionistička teorija. Prve situiraju film kao deo tendencije što vernijeg reprodukovanja stvarnosti, na kraj linije koja vodi od realističkog slikarstva preko fotografije do "pokretnih slika", skrećući pažnju i na nedostatke filma u predstavljanju stvarnosti; dok druge ističu čudesne mogućnosti filma i filmskih trikova, opet, u realističkom dočaravanju, ali ovog puta u stvarnosti nepostojećih i nemogućih zbivanja i pojava. Film, iako se to često previđa u razmišljanjima svih teoretičara ostaje, dakle,

⁴⁾ Riccioto, Canudo: *Le manifest de sept arts* (1911), u prevodu *Teorija VII umetnosti*, "Filmska kultura" br. 41-42, 1964, Beograd. Prevod: D. Stojanović.

⁵⁾ Nazivi knjiga i radova navedeni su dalje u tekstu.

delovanje iluzije, ali pod paskom dve vrste načela – realizma i iluzije, spontanosti i konvencija. Francuski vizualisti: Delik, Epštejn, For, Kler⁶⁾ su isticali magične, dijaboličke osobine, kvalitet dočaravanja vizuelnog ritma želeći skoro da odrede film u Platonovom smislu kao "senku senke" ili "iluziju iluzije" (onako kako "klasičari" podređuju teatar u opoziciji s filmom), dok "klasičari" govore o "iluziji stvarnosti". Teatar je uvek ostajao delovanje iluzije kroz konvenciju scene i realističnost fizičkog prisustva, čulnu konkretnost.

Često i spontano nametnuto poređenje s teatrom, jer i film i teatar jesu učesnici "invazije slike" (naravno uz strip, slikarstvo i elektronske medije) uperene na civilizaciju i život XX veka, daje argumente u prilog i jedne i druge vrste teorija, krećući se oko navedenih domena stvaranja nove i reprodukovanja stare stvarnosti, striktno podeljenih – dakle film je iluzija realizma, a pozorište iluzija konvencija realizma.

Bartelemy Amengual odnos prikazivačkih sistema pozorišta/filma određuje kao odnos: iluzije iluzije/iluzije realnosti; igre i konvencije/real. vizije sveta dočarane fotografijom; svesne fikcije misli/optičke iluzije čula; predstave pred svedocima/pristupa nesvesnom, drugom svetu gde nema granica publike i glumca; aktivnog gledaoca/pasivnog gledaoca.⁷⁾

Krećući se u oblasti ontoloških razlika i stepena realističnosti, Andre Bazin tvrdi da pozorište prihvata sve iluzije osim iluzije prisustva, a film sve stvarnosti osim stvarnosti prisustva. Iluzija na filmu počiva na realizmu, a u teatru na prihvaćenim uslovnostima i konvencijama pozorišne scene. Pored toga, naglašava da problem adaptacija nije estetski već sociološki problem – omasovljavanja publike i prilagođavanja (snižavanja) intelektualnog nivoa, pri čemu film uvodi i stvara popularnije stereotipe (kao aktuelne varijante arhetipa). Razvoj koji bi oplemenio pozorište na filmu treba da ide od "filmovanog pozorišta" kao rudimentarnog, primitivnog oblika ka "filmskom pozorištu" suptilnoj sintezi najboljih osobina. Ekranizacija je, zapravo, bogaćenje

⁶⁾ Ažel, Anri: *Estetika filma*. Beograd, BIGZ, 1978. Prevod: Dr Dušan Stojanović. Str. 19-48.

⁷⁾ Barthelemy Amengual: "Theatre et Cinema". *Image et Son*, n. 71/72. Paris, april/mais, 1954, pp. 14-16.

teksta filmskim izrazom, nuđenje nove interpretacije tj. jednostavno "umnožavanje" putem filma.⁸⁾

Sociologija publike, prema mišljenju iz pedesetih godina, ukazuje na veću popularnost filmskih od pozorišnih glumaca. Istovremeno, kompleks "dvojnika" deluje povratno, učvršćujući modne trendove i popularni imidž kod publike, tako da se ekran od okvira i prozora pretvara u masku koju publika nosi i kroz čije proreze gleda svet.

Bela Balaš⁹⁾ govori o tri inovativna elementa filma: promenljivom odstojanju, krupnom planu i montaži. Prvi negira fiksnu tačku posmatranja, drugi obezbeđuje dejstvo mikrodramatike i mikromimetičko praćenje rađanja emocija, a treći manipulaciju kategorijama stvarnosti – vremenom i prostorom. U teatru je sve čulno objektivno, a film je igra prisutnog – odsutnog kroz lik glumca. Slika daje osećanje neposrednog prisustva percipirane stvarnosti koja je čulno sva istog reda, a čiji svaki element odlikuju antropokosmomorfizam i logomorfizam. Film je centrifugalni – drama se proširuje do kosmičkih dimenzija čulnom slikom, apstraktna ideja dobija konkretnu formu u montaži. Pozorište, suprotno tome, je centripetalno, preferirajući kamernu atmosferu i kontemplaciju.

Vrstu sinteze daje Suzan Sontag¹⁰⁾ oslanjajući se na ruske formaliste i Panovskog. Bazična priroda filma se ustanovljava upravo emancipacijom od teatarskog modela, krećući se od izveštačenosti do prirodnosti i neposrednosti, od statičnosti do fluidnosti, od formalnosti do pseudo spontanosti. Teatar počiva na predstavljenom ili opisanom materijalu, a film je apoteoza realizma i nestilizovane stvarnosti. Film koristi prostor i kontinualno i diskontinualno, filmska naracija ima svoju sintaksu-ritam spajanja i razdvajanja, a način manipulacije vremenom pretvara film u savršenu vremensku mašinu.

⁸⁾ Bazen, Andre: *Šta je film (II)?: Film i ostale umetnosti*. Beograd, Institut za film, 1967. Prevod: Ivanka Pavlović.

⁹⁾ Balaš, Bela: *Teorija filma*, "Filmska kultura", Beograd, Filmska biblioteka, 1948.

¹⁰⁾ Sontag, Susan: "Film and Theatre" in: Mast, Ferald, Cohen, Marshal (ed.): *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1974.

Dok su strukturalisti raspravljali o odlikama "čistog filma", kulminirajući podelom Kristijana Meza¹¹⁾ specifične/nеспецифичне filmske kodove, od šezdesetih godina rasprave obuhvataju i komunikacijski aspekt problema. U domenu recepcije, cilj je utvrditi odnos strategija prijema poruke, kako na strani gledaočevog kraja komunikacionog luka, tako i analogno strategija predaje poruke, na strani reditelja.

Uslovno, Dejvid Lodž¹²⁾ sve razlike klasifikuje podelom umetnosti prema Jakbsonovoj dihotomiji metafora/metonimija. Drama i teatar pripadaju metaforičkim aktivnostima, počivajući na načelima paradigme, odabira, zamene na osnovu sličnosti (koja se uočava i funkcionise prema Frojdovim principima poistovećenja i simbolike). Istorijski nastao iz žrtvenog obreda, teatar je uz sva ograničenja i danas vrsta rituala analognog stvarnosti. Svaka drama, stilom ma koliko naturalistička, u biti je metaforička, jer se prepoznaje kao predstava.

Film je, nasuprot tome, metonimijskog karaktera, jer filmski svet nije sličan, već susedan u odnosu na afilmski. Njihov bazični odnos je odnos korelata, jer film transformiše a ne podražava svet sopstvenim izražajnim ograničenjima (odsustvo boje, 3D). Filmski tekst nastaje kombinovanjem, povezivanjem, ostvarivanjem odnosa susednosti (prema načelima sintagme) a u skladu s principima zgusnutosti i izmeštenosti.

Rezimirajući promišljanja o razlikama filma/teatra moguće je odrediti ih kao tri oblasti i tri vrste zabluda:

A) Filmske/pozorišne priče i teme: Filmski narativ često polazi od priča pozajmljenih iz pozorišta rušeći i prevazilazeći sve klasične dramaturške norme. Ukida se hijerarhija i odvojenost žanrova a samim tim i žanrovski kanoni kao uzori; Aristotelova tri jedinstva padaju u zaborav pred fleksibilnim manipulacijama filmskim prostorom i vremenom. Film je kinestezičniji medij kome odgovaraju zbivanja u bazičnim sekvencama: potere, krize, spas, dok teatru više odgovaraju intelektualni i kontemplativni sadržaji – što je veoma uslovno. Prva teza

¹¹⁾ Mez, Kristijan: *Jezič i kinematografski medij*, Beograd, Institut za film, 1975. Prevod: Gordana Velmar - Janković.

¹²⁾ Lodge, David: *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija, topologija moderne književnosti*, Zagreb, Globus/Stvamost, 1988. Prevod: Giga Gračan i Sonja Bašić.

o tipičnim sadržajima tvrdi da film više voli strasnu i brzu radnju, puno fizičkog zbivanja i površne likove a pozorište se, nasuprot tome, opredelilo za dubinsku psihologiju likova, razvijanje radnje kroz dijalog, monolog, filozofska promišljanja.

Načelno, ovim se prenebregava postojanje "lakših" ili "nižih" pozorišnih žanrova poput farse, burleske, vodvilja i, naravno, melodrame, koji prema početnim kriterijumima imaju pravu filmsku priču, i iz kojih zapravo nastaju prvi filmovi. Tvrdnja o vezanosti porekla filma i bulevarskog, popularnog pozorišta je ograničenog dometa, ali tačna.

Druga generalna predrasuda je da se film može prilagoditi i limijerovskom i melijesovskom mitu, i fikciji i dokumentarizmu, a pozorište samo melijesovskom. Čak i površnom posmatraču jasno je da se ovo može opovrgnuti na primer trendom drama "popularne istorije" koje su u poslednjem talasu preplavile Beograd: *Princ Pavle, Ruženje naroda, Đeneral Milan Nedić*. Dosledno oslonjene na dokumente i činjenice o autentičnim zbivanjima, "otkrivaju" gledalištu vrstu potisnute "neoficijelne istorije". U drami Siniše Kovačevića *Đeneral Milan Nedić*, vidljiva je i ne mala uloga dokumenata i zapisnika sa saslušanja. Pitanje je koliko i kako se izjednačuju režiserske intervencije u dokumentarnom filmu i piščev rad u pisanju drame, u odnosu na stvarnost?

B) Naracija, režija: Film je ontološki realističniji od pozorišta, ali i moćniji u stvaranju iluzije, oživljavanju sveta snova i realizaciji trikova. Film u naraciji slobodnije manipuliše vremenom i prostorom, prava je inkarnacija (Henri) džejmsovskog pripovedanja (mešanje I i III lica).

U pozorištu, raspodela gledaočeve pažnje je demokratska, dok su rediteljski postupci i akcenti samo putokazi. U filmu veličina plana i montaža nameću diktat, izdaju zapovest kako i šta videti, dok samo dubinski kadar (prirodno korišćen u mnogim pozorišnim komadima prenesenim na film) omogućava demokratski izbor. Ovde se uglavnom zaboravlja da je i pozorište počelo sa razbijanjem scenskog prostora, uporednim flešbekom itd. (kod nas na primer još od predstave *Švabica* preko komada Ljubiše Ristića), korišćenjem filmske scenografije, vizuelnosti i sloboda.

C) Receptivni uticaj: U domenu recepcije mogu se izdvojiti dva polja uticaja: percepcija i interpretacija. Promena percepcije je posledica nove koncepcije scene i diktata režije. Nestankom klasične scene kutije, nemaju više svi gledaoci privilegiju posmatranja sa fiksne tačke iz gledališta. Potom, reditelj više ne ostavlja mnogo prostora za rasipanje pažnje već pokušava da suzi polje posmatranja i interesovanja.

Izmenjen modus interpretacije filmskog dela je dvojaka posledica – korišćenja nove tehnologije i proširivanja korišćenog spektra značenja popularne kulture – i filma. Ontološka realističnost filmske tehnologije činila je nužnim redefinisane filma kao nove, masovne, industrijske umetnosti. "Umetničko delo u veku tehničke reprodukcije"¹³⁾ izgubilo je auru tradicije i neponovljivog rituala – originalnosti "ovde i sada" – sve što obezbeđuje privilegovani tradicionalni položaj. Recepcija je neobavezna i lagodnija, upućena kao "serija šokova rasejanoj masi", sa željom da se kroz zabavu dođe do novih saznanja. Kao deo ovovekovne industrije, film može biti i "popularni oblik" knjige i pozorišta sa ciljem da zadovolji "potrebe za zabavom i razonodom kod proseka poluobrazovanih i neobrazovanih". Iz ovako inferiornog definisanja filma u odnosu na pozorište, utemeljenog na teoriji o poreklu filma iz nižih oblika teatra (bulevarskog pozorišta, vodvilja, mjuzikhola) logične posledice su razlike u profilu publike. Podela na elitnu i popularnu, obrazovanu i masovnu publiku sada potpuno pada u vodu postmodernističkim zatvaranjem jaza dva medija.

Tradicionalno sociološko određenje koje film postavlja, a utemeljeno umetničkim i ekspresivnim elementima, kao oblik niže, popularne, industrijske umetnosti, počiva na nekoliko određenih argumenata. Film je umetničko delo namenjeno reprodukovanju, masovnoj publici koja svaki film doživljava pod približno istim uslovima (svaki put se projektuje ista kopija). Filmska emocija je kolektivna i prilagođena prosečnom "Svakome", a sadržaj je elementarno razumljiv svima. Aluzivni spektar i korišćenje elemenata masovne kulture

¹³⁾ Benjamin, Valter: "Umetničko delo u veku tehničke reprodukcije" u: Benjamin, Valter: *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974. Prevod: Branimir Živojinović.

je veće nego u pozorištu, oslonjeno na popularne, folklorne oblike. Cilj filma je eskapizam, sanjarenje, uteha, kinezički efekat recepcije a tek sekundarno pouka, najpre emotivni a potom intelektualni angažman, dok se suprotno podrazumeva za pozorište. Ova opozicija je lako oboriva makar banalnim argumentom da sve umetnosti najbolje funkcionišu počivajući na emotivnoj komunikaciji sa gledaocem i na stepenu uverljivosti stvaranja magijskog realizma. Erik Bentli tvrdi da je film "izdanak ogovaranja i sanjarenja" da pruža "eskapistički realizam i hipnotički uticaj". Eksplicitno, film je zabava i bekstvo, a pozorište ozbiljna pouka i promišljanje, što je tačno samo poređenjem različitih žanrova. Vodvilj je podjednako bekstvo i rasonoda, koliko je psihološka drama ili politički triler ozbiljna analiza i nedoumica.

Skica za drugu istoriju

Iole pažljivom posmatraču nije mogla da promakne činjenica da, dok je teorija insistirala na čvrstim i nepremostivim granicama dva medija, praksa i poneki teorijski spisi su ih intenzivno brisali i negirali. Skica manje promišljene istorije teorije o uticaju filma na pozorište vrti se oko ključnog mesta Sergeja Ejzenštajna. Precizno ustanovljavanje direktnog filmskog uticaja na pozorišni izraz je neprecizno i nezahvalno. U određenom trenutku razvoj pozorišta prirodno ulazi u fazu korišćenja slobode koju će doneti film kao medij – spektakularnosti, razbijanja prostora, stvaranja nove pozornice, mešanja žanrova i brisanja njihovih granica. Podudaranje ove faze sa pojavom filma zamagljuje direktnu povezanost. Rajnhard, Krejg i Apija osavremenjavaju pozorište utirući put multimedijalnom duhu. Katedrale i cirkuske arene postaju novi pozorišni prostori, asimilujući arhetipe i stereotipe masovne, moderne kulture, tj. aktiviranja celokupnog istorijsko-epistemološkog i umetničkog iskustva. Pozorište je eklektički, maštoviti medij baš u duhu medijske prinove – filma.

U doba revolucionarne umetnosti "Crvenog Oktobra", staromodno pozorište je sa svih strana pritisnuto avangardnim eksperimentima. Novi elementi, poput aktuelnih parola, dokumenata sa ulice, dnevnih šlagera, postaju umetnički označavajući, dok pokretni teatarski dekor glumci nose na rolšuama (projekat Ambis). Značaj tradicionalista je potpuno negiran, a dominiraju ekscentri-

čna burleska holivudskog tipa ("Fetra-Fenomenalna tragedija"). Prateća muzika je puka galama i mašinski balet, čime se, na drugoj strani pozorište približava eksperimentima francuskog filma – vizuelnom ritmu, sinkopiranoj montaži, dijaboličkom duhu (F. Leže: *Mehanički balet*, A. Gans: Točak).

Posledice premise da se stvaralački i analitički rad moraju objediniti, su tomovi knjiga koji intencionalistički i postanalitički objašnjavaju Ejzenštajnovu praksu. Inspirisan Mejrholdovom *Maskeradom* i japanskim jezikom nastaje njegova scenografija za komad *Meksikanac* – prva realizacija ideje po kojoj scenografija treba da aktivira/koristi i prostor gledališta. Ring za boks-meč je izvučen kao proscenijum do polovine gledališta u parteru, čime je narušena koncepcija tačke gledanja sa fiksiranog mesta u parteru. *Tranche de la vie* na način filma, "uleteo" je u službu umetnosti, sugerišući surovu stvarnost pozorišnoj publici. Teatarska iluzija se približila realizmu odupirući se konvencijama. Ejzenštajn inovaciju pozorišta određuje kroz termine atrakcije – kao obrasca receptivnog delovanja na publiku i montaže koja vodi razbijanju prostora i vremena na filmski način, jasno se krećući ka multi (i inter) medijalnosti.

"Osnovni materijal pozorišta nalazi se u samom gledaocu – i u našem usmeravanju gledaočeve pažnje u željenom pravcu (ili ka željenom raspoloženju) što i jeste glavni zadatak svakog funkcionalnog teatra (agitovskog, plakatskog, zdravstveno – prosvetnog). Sredstva za postizanje ove svrhe nalaze se u celokupnom nasleđenom pozorišnom aparatu (naklapanje Ostuževa vredi koliko i ružičasti triko primadone, udaranje u talambase koliko Romeov monolog, cvrčak na ognjištu ništa manje od đula ispaljenog iznad glava gledalaca). Jer, sva ta sredstva, svako na svoj način, vode jednom jedinstvenom idealu – od njihove pojedinačne nužnosti ka zajedničkoj vrednosti, kao atrakcija."¹⁴⁾

Marta, 1924, samo godinu dana pre legendarne *Oklopnjače Potemkin*, u predstavi *Kola mudrosti – dvoja ludosti*, pored delova cirkusa, varijetea, commedie dell'arte i pravoslavne religiozne procesije kao antireligiozne manifestacije, prikazan je i film "Detektivski dnevnik

¹⁴⁾ Ejzenštajn, Sergej: *Montaža atrakcija*, Beograd, Nolit, 1964, str. 23.

Glumova". Simbioza dva medija je još jedno izvoriste željene atrakcije-šok efekta koji je gledaocu podsticaj za intelektualni(i emotivni) angažman.

"Atrakcija (u našoj dijagnozi pozorišta) jeste svaki agresivni momenat u pozorištu, to jest, svaki element koji izvlači na površinu ona gledaočeva osećanja ili psihološka stanja koja mogu uticati na njegovo iskustvo – svaki element koji se može proveriti i matematički proračunati u cilju izazivanja izvesnih emotivnih šokova po određenom redosledu i u okviru celokupnog utiska, što jedino omogućava prihvatanje krajnje idejnog zaključka."¹⁵⁾

Drugi termin je par excellence tehnički izraz – montaža kao središna faza umetničkog proizvodnog procesa. Iako je kod montaže najbitnija mogućnost uporednog praćenja i odvijanja dve radnje, ostvarena najpre u savremenoj literaturi, sam Ejzenštajn naglašava sopstveni "dug" Dikensu koji je montažni metod ostvario igrom komparacije detalja (kadrova), neizmenjenih, čak i međusobno nezavisnih. Grifit je bio sledeća stepenica stvaranjem montažnog tropa, ali ostajući na nivou slikovne komparacije ne trudeći se da dosegne smislaono i likovno. Pravi status prisutnosti i praktičnog načela montaža dobija tek sa Ejzenštajnom, kao način ostvarenja organske ideje koncepcije. Anahronično filmski način razmišljanja odredio je smer razvoja pozorišta. Montaža je najefektniji način manipulacije pažnjom, vremenom, prostorom i oblikovanjem materijala, jer je tajna montažne konstrukcije zapravo tajna emocionalnog i intelektualnog govora.

"Suštinski gledano, to u osnovi određuje eventualna načela konstrukcije kao akcione građe (cele predstave). Umesto statičnog "odraza" nekog zbivanja, koji obuhvata sve mogućnosti za akciju u granicama logične radnje tog događaja, prelazimo na jedno novo polje – na slobodnu montažu proizvoljno odabranih, nezavisnih (u okviru date kompozicije i predmetnih veza koje objedinjuju zbivanja) atrakcija – sve u cilju uspostavljanja mekih krajnjih tematskih efekata. To je montaža atrakcija."¹⁶⁾

¹⁵⁾ *Ibid*, str. 30.

¹⁶⁾ *Ibid*, str. 25.

Ciklični razvoj

Opozicija film/pozorište je u početku prevaziđena/ /stvorena spontanom evolucijom vođenom ekspresivnim zahtevima. Evolutivnu vezu dva medija teorijski uspostavlja Nikolas Vardak¹⁷⁾ tvrdnjom da je pronalazak kinematografa samo nužna i poslednja etapa realističko/ /romantičnog ciklusa. U 19. veku sve umetnosti, roman i drama teže podjednako i romantizmu i realizmu, snolikom bekstvu od svakodnevice, ali i hvatanju ukoštac sa istom. U pozorišno prikazivačkom domenu ovaj dvostruki postaje jedinstven. Izuzetno romantični narativi, melodrame raskošnog, neverovatnog zbivanja moraju se što realističnije predstaviti ili se gubi željeni efekat potpune receptivne očaranosti. U trenutku kada romantični narativ prevladava predstavljачke mogućnosti konvencijama ograničene pozorišne scene, zahteve realističkog slikovnog predavljanja može da zadovolji samo film. Filmske odlike teatra već u poznom 19. veku najočiglednije su u rutinskim melodramama: niz slika, paralelna akcija, flešbek, promene scena kroz zatamnjenje, senzacionalizam priče i spektakularnost scenske postavke. Iz trijumvirata melodrama, spektakl, pantomima, začelih i produciranih na filmskim osnovama, u terminima, na način filma iako u pozorištu, na kraju romantično-realističkog ciklusa nastaje film. Spoj kvaliteta melodrame i spektakla, ključan za nastanak filma kao medija, određuje komercijalnost i vrednosti ranih majstora – Pastrone, de Mil, Grifit. Pozorište je stvorilo film, ali je film i pre nastanka ozbiljno uticao na pozorište.

Dvadesetih godina ovog veka, pitanje je može li se povratni uticaj stvorenog filma na teatar tumačiti istim Vardakovim ciklusom. Imajući na umu da postmodernizam odlikuje generalni relativizam (i vrednosni i epistemološki), onda je Vardakova teorija ciklusa zapravo održavanje ravnoteže relativne dominacije realizma ili romantizma. Pozorište je od romantične otišlo ka angažovanoj, realističkoj drami, kojoj je za održavanje realističko-romantične ravnoteže bilo potreban/raskošno scensko predavljanje, ali ne zasnovano na konvencijama pozornice kutije ili kulisa, već na šoku stvarnih prostora i vremena koji prodiru na scenu. Raskošni realizam Krega,

¹⁷⁾ Vardac, Nicholas: *Stage To Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Harvard University Press, 1949.

Apije, Rajnharda, podstaknut filmskim mogućnostima je samo početak takvog kretanja.

Danas, zadržimo li se na našem pozorištu posljednjih dvadesetak godina, vidno je prevladavanje ove faze ciklusa. U trenutku kada vizuelni zahtevi za privlačnost narativa prevladavaju realističke kvalitete priče, teatar se okreće glamuroznosti, fleksibilnosti i opsenarskim prosedeima filma. Zauzvrat, novi izraz obogaćuje značenja narativa postupcima diseminacije, polivalentnosti značenja, povezivanja aluzivnih spektara dotada krajnje hermetičnih referensi. Koncentracija na hipnotički efekat označavajućeg reartikuliše označeno. Pozorište se kroz "pozajmljene" stereotipe okreće većoj publici, jer je tekst reinterpretiran prema duhovnoj klimi doba, ali istovremeno deo označenih ostaje kao idealno, otvoreno, nikad u potpunosti dosegnuto značenje.

Pored žanrovskih, medijsko postmodernističko mešanje menja i tvrdi granicu spektakla/stvarnosti: ponekad je potpuno zanemarujući da bi je posle potvrdilo i uspostavilo, prolazeći put od romantičarske opsene do realističkog buđenja, dekonstruišući klasičan efekat pozorišne iluzije. Relativizacija granica i mogućnosti prihvatanja i uživljanja u spektakl, povratno menja označeno i narativ.

Pod uticajem bogatstva romantično spektakularne prezentacije pozorišni narativ se menja, dok danas ne uspevamo razdvojiti tri tipa predstava (čak i na mikro-uzorku jugoslovenskog pozorišnog repertoara):

- a) moderni ili kolažni narativ je izmenjen i obogaćen spektakularnom režijom i snažnom vizuelnošću prizora koji sadrže i omaž, citate itd. (režije Ljubiše Ristića poput *Crne ruke*, komadi Nenada Prokića *Strah od granice*, *U potrazi za Marselom Prustom*, režija Tomaža Pandura *Božanstvena komedija* ili Harisa Pašovića *Ptice*).
- b) klasičan narativ je izmenjen uz dodatak ironične relativizacije, hipertrofiranog izraza i konvencija (*Pozorišne iluzije*).
- c) ponekad je realistički redukovan i razoren na naznake koje gledalac asocijativno tumači, a ponekad klasično postmodernistički iščitano (kao

Hamlet koji u režiji Gorčina Stojanovića postaje spoj italijanskih "peplum" filmova i stripova).

Nova vizuelnost, spektakularnost i reinterpretacija pozorišta je filmski dug u po(st) mo(dernističkom) duhu doba.

