

Primljeno :1990-01-03  
Received

Promatrajući dramsko kazalište i igrani film kao dva autohtona a međusobno unekoliko i konvergentna umjetnička fenomena, autor na paradigmatškoj i sintagmatškoj osi njihove strukture utvrđuje zajednički koordinatni sustav. Na diskurzivnim kvalitetama unutar toga sustava određuje potom razlike koje navode na razmatranje formae substantialis obaju medija.

Kazalište i film su, u procesu stvaranja te u konačnoj izvedbi i izgledu, kolektivne umjetnosti sinkrazijskog karaktera – prva prastara, druga najmlada. U konstelaciji svih umjetnosti svaka od njih ima svoju samostalnost i posebnost a međusobno su komplementarne. I jedna i druga imaju razvijeni svoj jezik, što ih, svaku zasebno, određuje kao osobite kulturne i komunikacijske pojave.<sup>1</sup>

Složenim svojim estetskim priopćivanjem, i kazalište i film, svaki na svoj način, prenose određene poruke oblikovane skupom uvjetnih znakova koji im stoje na raspolganju. Sinkretički izrađenom unutrašnjom organizacijom jedinica jezika, i jedna i druga je umjetnost utvrdila vlastiti sistem diferencija i njegovu strukturu, što je omogućilo osebujne estetske sadržaje i oblike.

Ako promatramo strukturu kazališta i filma, dakako svaku za sebe, na paradigmatškoj ćemo i sintagmatškoj osi njihove strukture uočiti osobitost repertoara i kombinacije simbola što podliježu izvornoj poetskoj obradi na mimetičkoj i izražajnoj razini.

Svaka umjetnost, pa tako i kazalište i film, osobit su osjetnik za sve ono što nas okružuje, pretražnik smisla svega izvan nas i svega u nama, što onda pretvaraju u novu, autentičnu svoju stvarnost. Da bismo mogli bez poteškoća pratiti autentične stvarnosti kazališta i filma te sveze i razlike među njima, valja nam odmah utvrditi da je *raison d'être* i jedne i druge umjetnosti u iznalaženju predstavljajćkih dispozitiva ka konačnom svom potpunom ispunjenju.

<sup>1</sup> Riječ je o dramskom teatru i o igranom filmu.

Iznalaženje predstavljačkih dispozitiva jest nužnost koja se u proizvođenju dramskog kazališta i igranog filma nameće od samog početka stvaralačkog procesa: nužnost koja se učvršćuje u sjecištu paradigamske i sintagmske osi strukture djela, odakle počinje centripetalno kretanje za njegovo zaokruženje, tj. za uobličavanje nečega što ćemo kasnije prepoznati kao model ujednačivanja razlika.

Budući da se kazališni model ujednačivanja razlika razlikuje od filmskog modela, i jednu nam i drugu strukturu valja promotriti svaku za sebe. Kada budemo utvrdili dva zasebna identiteta, sama će se od sebe ispostaviti i njihova konvergentnost.

### *Kazališni diskurs*

O kazališnom diskursu možemo govoriti na dvjema razinama: na razini teksta i na razini predstave, ne dajući pri tom prednost ni jednoj od njih, već ih promatrajući kao samosvojne interferentne veličine što su usmjerene na uspostavljanje kazališne činjenice.

U kazališnoj činjenici stvari na razini teksta funkcioniraju formom i supstancijom koje kao posebnu veličinu najprije određuje autor teksta. Na ovom, prvom stupnju, imamo strukturu koja djeluje samostalno kao književna faktura što se može čitati na pasivan, zatvoren i na aktivan, otvoren način. Pri prvom načinu čitanja autorovo, tj. piščevo djelo ostaje fiksnom veličinom koja se realizira na razini individualnoga izravnog primanja; u drugom se pak slučaju piščevo djelo otvara kao predložak za prenošenje do njegova potpunog ispunjenja kao fenomena masovne komunikacije. Ovim potonjim tekst pisca biva izložen na razini predstave, što i jest pravi smisao njegova postojanja, te stoga i mora sadržavati dovoljno poticajnih predstavljačkih dispozitiva za daljnu izradu do konačnog svog izgleda u datoj izvedbi.

Dramski kazališni tekst je specifična pjesnička tvorevina koja pretpostavlja svoj dvostruki život, s time da je njezin drugi život, onaj na kazališnim daskama, pravi te iznova uvijek nov. Tekst pisca je, dakle, apsolutna veličina,<sup>2</sup> a predstava je relativna veličina. Prva se veličina ostvaruje dijalozima, tj. govorom dramskih lica, i didaskalijama, tj. izravnim očitovanjima pisca. Dijalozi i didaskalije su potencijalni materijal za relativizaciju preko stvaralačkog postupka kolektivnog autora predstave<sup>3</sup> koja se objektivira u određenom vremenu i u određenom prostoru pred

<sup>2</sup> Dramski tekst izravno predstavlja svoju realnost, jer između primaoca i predstavljenog svijeta ne stoji ništa izvan njega.

<sup>3</sup> Tj. redatelja, scenografa, kostimografa i glumca, a kadšto i nekih drugih specijalista (skladatelja, koreografa i sl.).

kolektivnim primaocem na kojega je upućena da bi se konačno oblikovala kao komunikacijski i kulturni fenomen.<sup>4</sup>

Polazeći od pretpostavke da je kazalište, kao i sve druge kulturne pojave, sustav znakova, dakle komunikacijski fenomen, reći ćemo da se on ostvaruje i određuje u složenom komunikacijskom procesu: POŠILJALAC, kolektivni<sup>5</sup> – PORUKA (tekst – predstava)<sup>6</sup> – KOD (lingvistički – nelingvistički)<sup>7</sup> – PRIMALAC (publika).<sup>8</sup> Svaki element u ovom komunikacijskom lancu proizvodi vlastite izražajne strukture koje se komplementarno stječu u poruci s estetičkom funkcijom te dobivaju kvalitete intencionalne komunikacije.

Kazališna predstava je složeno izgrađen smisao.<sup>9</sup> Njegovom izgrađivanju svojim smislom doprinose svi njegovi elementi što su usmjereni na buđenje primaočeve pažnje te ga potiču na interpretativni napor tako što mu otvaraju mogućnost dekodiranja. Ta se mogućnost otvara selekcioniranjem i kombiniranjem intencionalnih znakova iz pošiljaočeva aktivna i primaočeva pasivna kontingenta znakova.

U trenucima konkretizacije kazališne predstave tekstualno-predstavljajući znakovi skupljeni na paradigmatškoj osi bivaju aktivirani duž sintagmatske osi, što na pojmovno-asocijativnom polju, u konvergenciji pošiljalac-primalac, sugerira sintetičnu viziju stvarnosti podvrgnutoj simboličkoj i metaforičkoj interpretaciji u opsegu koji ostvaruju aktivnosti uzduž dviju osi.

Na paradigmatškoj su osi sakupljeni umjetni znakovi koje je moguće aktivirati po određenim pravilima. Nju zamišljam kao okosnicu na kojoj su koncentrirane sve mogućnosti kazališnog izraza, pa je grafički predočavam kao okomitu crtu. Sinmtagmatska os pak, koju vidim kao vodoravnu crtu, jest otvorena mogućnost kombiniranja umjetnih znakova u značenjske cjeline što se ulančuju u konvergentne strukture.

Dovođenjem dviju osi u aktivan međusobni odnos dobit ćemo koordinatni sustav:

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld bi rekla da kazalište «postoji da bi reklo, ali [...] i da bi bilo» – *Čitanje pozorišta, ...*, str. 31.

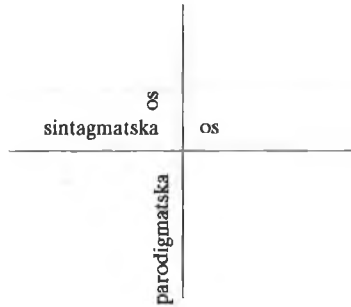
<sup>5</sup> Vidi 3. bilješku.

<sup>6</sup> Dvije autonomije u jednome.

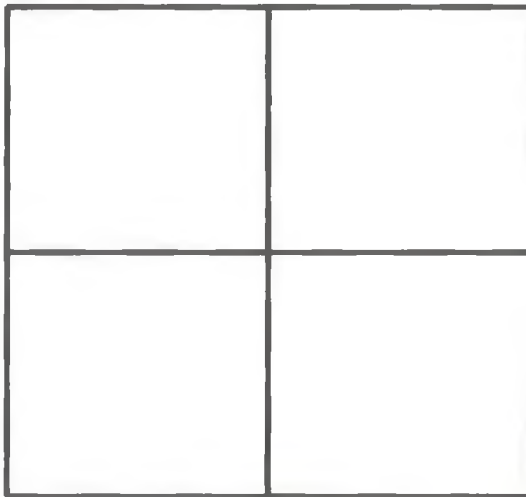
<sup>7</sup> Pod lingvistički kod svodimo verbalne znakove, a pod nelingvistički neverbalne umjetne znakove, vizualne i auditivne.

<sup>8</sup> U kazalištu se pretpostavlja kolektivni gledalac koji je sačinjen od individualnih reakcija.

<sup>9</sup> Rekli bismo: »slika« izabranog fragmenta stvarnosti, s kojim, na neki način, dijeli osobine.



Na mjestu gdje se dvije osi sijeku, tj. u žarištu (a to je točka na kojoj se koncentriraju sve aktivnosti kolektivnog autora), uspostavljaju se određeni odnosi između veličina. Iz tog se ishodišta, koje možemo zamisliti i kao raskršće lingvističkih i nelingvističkih mogućnosti, rađa predstava koja se unutar koordinatnog sustava ispunja i uokviruje u ravninu što se dijeli u četiri kvadranta:



Pred nama je ikoničko polje sastavljeno iz četiriju izražajnih konstelacija koje se u semantičku vrijednost ozbiljuju po visini i po duljini. Iznad sintagmatske osi odvija se radnja koju začinju, razvijaju i dovršuju dramska lica. Ispod sintagmatske osi paralelno se s radnjom stavljaju u djelovanje ideje i osjećaji. Na razini radnje, u lijevom gornjem kvadrantu imamo narativnu, a u desnom gornjem kvadrantu aktantsku kvalitetu. Na razini ideja i osjećaja, u lijevom donjem kvadrantu imamo persuazivnu, a u desnom donjem kvadrantu intuitivnu kvalitetu:

#### DRAMSKA LICA I RADNJA

NARATIVNO	AKTANTSKO
PERSUAZIVNO	INTINUITIVNO

#### IDEJE I OSJEĆAJI

Riječ je, sve u svemu, o jednom cjelovitom poetskom i retoričkom fenomenu što nastaje istovremenom rotacijom svih kvadranta u trenucima materijalizacije konačne umjetnine, tj. predstave, kada se sve kvalitete fuziraju u živu audio-vizualnu sliku koja nastaje, istovremeno i nestaje, do nove prilike, u jednom konvencijama omeđenom prostoru i vremenu pred očima i ušima primaoca.

Kazališna predstava je, sumirajmo, fenomen koji funkcioniра kao entitet opažen od publike u tijeku njegova ispunjenja.

#### *Filmski diskurs*

Posljednja konstatacija iz prethodnog razmatranja navodi nekako i na filmski diskurs, jer podsjeća na ono što Christian Metz, pod utjecajem Etiennea Souriaua, naziva »filmofanijom«,<sup>10</sup> a što sadrži mimetičke i izražajne kvalitete, dakako u entitetu koji je projekcijom ponuden opažaju publike.

<sup>10</sup> Vidi C. Metz, *Jezik i kinematografski medijum...*, str. 6-7.

Filmski diskurs pretpostavlja cjeloviti poetski i retorički fenomen što se opredmećuje isključivo u krugu kolektivnog autora te je fiksiran za odloženo izlaganje, gdje i kada se ispunjuje kao zasebna umjetnička pojava u činu kolektivnog prijama.<sup>11</sup>

Budući da se ovdje bavimo isključivo pitanjima s područja filmske poetike, u sintagmi »kolektivni prijam« zanemarit ćemo prvi član a promotrit ćemo ono što nam se nudi pod pojmom »prijam« u isključivo tehničkom smislu. Riječ je, naime, o bitnoj odrednici filma a koja se podvodi pod sintagmom »pokretna kamera«.

Kamera je svevidni promatrač-registrator zbivanja i odnosa što se u igranom filmu za nju aranžiraju i glume. S njom se nosioci akcije i značenja kontempliraju iz različitih pozicija, kutova i udaljenosti po vertikali i horizontali, te se tako registriraju elementi iz kojih će se montažom načiniti umjetnina. S pomoću kamere pošiljaoci poruke njezine primaooce uvlače u njezinu unutrašnjost navodeći ih da mijenjaju svoj identitet u skladu sa stupnjem identifikacije na koji su navedeni u svakom trenutku u kojem se, zapravo, »ukida«, kako kaže Arnold Hauser, »immanentnost estetske objektivnosti«.<sup>12</sup>

Ako se vratimo našem koordinatnom sustavu, kameru ćemo zamisliti u njegovom ishodištu. To će nam omogućiti da kameru točno shvatimo kao pokretno mehaničko sredstvo za registraciju aranžiranog ili pomno izabranog, najčešće jednog i drugog zajedno, materijala što će se kroz kasniju montažu objediniti u znak, tj. u složeno izgrađen smisao.

Dakle, fizička osnova filma jest u «tekstu» koji je zapisala kamera. Taj je tekst nepromjenljiva struktura što sugerira novu konačnu strukturu do koje se dolazi montažom.<sup>13</sup>

Postavimo ovu činjenicu u naš koordinatni sustav! Što ćemo uočiti? Svakako: KAMERU kao sredstvo kretanja na raznim razinama paradig-matske osi, a MONTAŽU kao sredstvo sintagmatske organizacije onoga što je kamera izdvojila kao elemente za filmsku priču.

Ako za filmsku kameru kažemo da je stvaraočevo »treće oko«, za montažu ćemo reći da je njegova »treća ruka«. Ovaj nas analogizam napućuje na to da kameru shvatimo kao duh filma, kao pogonsko i misaono njegovo gorivo, a montažu kao opioljiv njegov dio. Riječ je, dakle, o materijalu i kroju, o sadržaju i obliku. Da bi mogao funkcionirati kao, lotmanovski rečeno, modelativni sustav u kojemu se materijalizira slika, tj.

<sup>11</sup> Kolektivni se prijem kod filma umnogome razlikuje od sličnog fenomena kod kazališne predstave. Naime, film ima daleko individualniji prijem koji se kolektivizira tek naknadnim reakcijama poslije prikazbe. Za razliku od kazališne predstave koja funkcionira u izravnom dohru s receptivnim subjektom, film na tom planu funkcionira mehanički odloženo.

<sup>12</sup> A. H a u s e r, *Sociologija umjetnosti...*, str. 150.

<sup>13</sup> Montaža je postupak s kojim se oblikuje smisaona cjelina djela.

model izabranog fragmenta stvarnosti, film je cjelina koju ostvaruje niz solidarnih pojava što se s pomoću kamere organiziraju u kadrove koji će montažom biti složeni u »tekst«, tj. u lanac znakova što su u vremenu i prostoru uređeni po pravilima koje predviđa filmski kod.

Zgotovljeni film je stalna, nepromjenljiva struktura, tekst na razini poruke u užem smislu.<sup>14</sup>

### *Kazalište – film*

Dok je filmska umjetnina jedinstvena definirana struktura što se ostvarila sinhroniziranom aktivnošću svih članova autorskog tima, dotle kazališnu umjetninu možemo promatrati na dvjema razinama: na razini teksta pisca i na razini »teksta« predstave. Na prvoj razini imamo nepotrošivu strukturu<sup>15</sup> kao stalnu mogućnost za pasivno, tj. knjiško čitanje, te za aktivno, tj. kazališno čitanje. Na drugoj pak razini imamo efemernu strukturu s tek eventualnim reminiscentnim kvalitetama i to ponajvećma zahvaljujući fizičkoj osnovi bića kazališne predstave, tj. tekstu pisca.<sup>16</sup> Kao, što bi rekao Ingarden, intersubjektivan i intencionalan predmet, tekst se pisca može reproducirati čitanjem i izvođenjem. Biće kazališne predstave je međutim fenomen koji smisao svoje fizičke osnove troši u svom ograničenom prostoru i vremenu.

Kazališna umjetnina sadrži dvije cjeline koje valja suprotstaviti u njihovim konkretizacijama, filmska umjetnina pak egzistira u jednoj cjelini te se kao takva i konkretizira.<sup>17</sup> Kolikogod da film nalikuje kazališnoj predstavi, on je po tome bliži tekstu pisca negoli njoj, što znači da on u autorskom smislu ne treba posrednika do primaoca na kojeg djeluje izravno izvornim svojim tekstom. U ovome možemo sagledati i jednu od činjenica koje film čine stvarnijim od kazališne predstave. Naime, ovu potonju uvijek primamo kao nešto što je postavljeno na scenu, dakle kao scenski aranžman prema kojemu imamo objektivnu i subjektivnu distancu,<sup>18</sup> što nije slučaj koji imamo kod čitanja teksta pisca jer se krećemo na ravnini vlastita shvaćanja i vlastite interpretacije, dakako unutar od autora određenog

<sup>14</sup> Riječ »poruka« je, u širem smislu, sinonim govora, a u užem smislu znači funkciju jezika u kojoj izrazi dobivaju poetsku obradu.

<sup>15</sup> »Nepotrošivu«, jer se čitanjem ona može mijenjati od slučaja do slučaja.

<sup>16</sup> Kako bismo drukčije inače, recimo, mogli govoriti o nekim predstavama, uzмимо, Branka Gavelle?

<sup>17</sup> Bez obzira na to što u većini slučajeva ona ima i svoj scenarij.

<sup>18</sup> Objektivnu distancu uvjetuje mjesto koje u dvorani zauzima primalac, a subjektivnu pak njegova kvaliteta kao takvog.

koordinatnog sustava. Nema sumnje da recipijentu prirodnijom ispada vlastita izravna percepcija negoli percipiranje od drugoga već percipiranog.

Riječju, dok dramsko kazalište (jer, da ne zaboravimo, o njemu raspravljamo) funkcionira i kao književni i kao kazališni fenomen, film funkcionira isključivo kao usebna struktura, posve takva i u slučaju da je uspostavljena na nekom književnom predlošku, pa je stoga valja od njega u tom smislu i razlikovati.<sup>19</sup>

Ako bismo i pokušali inzistirati na sličnosti filma s kazalištem, kad tad bismo došli do zaključka da je to tek privid koji se lako briše baš onda kad se jedna od dvije umjetnosti pokuša drugom posredovati. Problem nije na hardverskoj već na softverskoj razini. Tehnički je, naime, sve moguće, pa tako i to da se, uzmimo, kazališna predstava ekranizira ili da se filmska priča uprizori na kazališnim daskama. Stvar je u tome da u tim slučajevima stradava duh izravne umjetnine koja tim postupkom gubi svoje prave estetske vrijednosti a ne dobiva nove. Da tome nije tako, ne bi trebalo pisati filmske scenarije.

Egzistencijalne razlike između kazališta i filma se očituju u stupnju animacije izabranih znakova priopćivanja. Dok na filmu svaki detalj svoju dramaturšku funkciju vrši prirodno, u kazalištu to djeluje tek na razini fikcije. U kazalištu sve elemente predstave vidimo nekako odvojeno, na filmu se svi elementi objedinjuju u neuvjetovanu živu sliku koju u njenom jeziku percipiramo kao nešto prirodno.

Kazališna se i filmska predstava ostvaruju u određenom prostoru i u određenom vremenu. Prostor prve je statičan i raznorodan (pozornica-gledalište), a kod druge je dinamičan i jednorodan (u zamračenoj je dvorani sve suživljeno u jednoj stvarnosti).<sup>20</sup> Što se pojma vremena tiče, i tu možemo uočiti veću pokretljivost kod filma nego kod kazališta, što mu, dakako, pribavlja još jednu prednost u smislu prirodnosti.

Nekako je paradoksalno da živa kazališna slika u odnosu na odloženu filmsku sliku<sup>21</sup> djeluje neprirodno i mnogostruko uvjetovano konvencijama odašiljanja i prijama poruke. U kazalište idemo pristajući na iluziju koja nam se sa scene nudi i prema kojoj zadržavamo određenu statičnu distancu, u kino pak idemo da bismo uronili u iluziju koju prihvaćamo kao stvarnost zahvaljujući tomu što nas autor s pomoću kamere uvlači u zbivanje, s čime se premošćuje procijep koji kod svake vizualne umjetnosti stoji između

<sup>19</sup> U ovom slučaju film možemo promatrati isključivo kao pretvornika a ne kao pretražnika. Potonja kvalifikacija je prikladna za određivanja fenomena kazališne predstave.

<sup>20</sup> Ovim se je pitanjima na zanimljiv način pozabavio Etienne S o u r i a u u *Revue internationale de filmologie*, 10/1952.

<sup>21</sup> »Odloženu« u smislu da je snimljena za prikazivanje.

djela i primaoca. Film prevladava, kako bi rekao Hauser, princip »frontalnosti okrenute prema primaocu«<sup>22</sup>

Film nas u sebe uvlači brisanjem granica između prostora i vremena, tj. fuziranjem njihovih kvaliteta. Prostor svoju funkciju ostvaruje u stalnoj pokretnosti koja ima svoj ritam i tempo, a vrijeme svoje stalne veličine određuje i prostornim dimenzijama u kojima se ispunja. Ovu ćemo povidnu sofistikeriju možda najbolje shvatiti ako za primjer uzmemo film »Nesnošljivost« D. W. Griffitha. Babilon — Kristovo raspeće — Bartolomejska noć — suvremeni velegrad vremenski su i prostorni planovi koji se sabiru u kvalitativnu jezgru djela označenu njegovim naslovom. Takva pokretljivost na oba plana istodobno nije moguća u kazalištu. Stvar je u tome da se, zahvaljujući svojoj interpunkciji,<sup>23</sup> film bez poteškoća može eliptično izražavati objedinjavajući pri tom u čvrstu cjelinu vremenski i prostorni diskontinuitet,<sup>24</sup> što, dakako, nije slučaj kod kazališta.

Ako se naposljetku vratimo našem koordinatnom sustavu, ustanovit ćemo da jednako imenovane veličine drukčije funkcioniraju u kazališnoj a drukčije u filmskoj umjetnini. Riječ je o medijima čije sličnosti generiraju ono što ih bitno međusobno razlikuje, te svakog posebno određuje.

#### Literatura:

- Zbignjev Č e č o t — G a v r a k (Zbigniew Czechtot—Gawrak), *O počecima filmologije*, Institut za film, Beograd 1982.
- Umberto E k o (Umberto Eco), *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd 1973.
- Arnold H a u s e r , *Sociologija umjetnosti*, 2, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- An I b e r s f e l d (Anne Ubersfeld), *Čitanje pozorišta*, »Vuk Karadžić«, Beograd 1982.
- J. M. L o t m a n , *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd 1976.
- Kristijan M e z (Christian Metz), *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd 1975.
- Kristijan M e z (Christian Metz), *Ogledi o značenju filma*, 1, Institut za film, Beograd 1973.
- Jan M. P e t e r s , *Slikovni znaci i jezik filma*, Institut za film, Beograd, 1987.

<sup>22</sup> A. H a u s e r , *nav. dj.*

<sup>23</sup> Otamnjenja, zatamnjenja, dvostruka ekspozicija, pretapanje i rez imaju funkciju filmskih razgodaka.

<sup>24</sup> U tomu film ima avangardnu ulogu među umjetnostima jer mu više ništa ne stoji na putu da, bez štete za progresivni slijed i za razumijevanje, posve poremeti konvenciju slijeda početak-sredina-kraj. Pitanje prostora i vremena u filmu je nešto što valja razmatrati u smislu osobitog spoja koji je, kako naznačuje H a u s e r na str. 151. svog ovdje već navedenog djela, »glavni element« u njemu.

*Juraj Gracin*: THE THEATRE AND THE CINEMA – DIFFERENCES FROM  
SIMILARITIES

S u m m a r y

Considering the theatre and the cinema as two autochthonous but to a certain extent interconnected and convergent artistic phenomena, the author determines their common coordinate system on the paradigmatic and syntagmatic axis of their structure. On the basis of the discursive qualities within this system, the author subsequently determines those differences which lead to the consideration of the *formae substantialis* of both media.