

Marko M. Đorđević

DESTRUKCIJA KNJIŽEVNOG TEKSTA U POZORIŠTU I NA TELEVIZIJI

Kad god se javljala neka sumnja ili problem, vraćali smo se direktno, Kamijevoj stranici. Najbolji scenario za film po Strancu, ostaje upravo roman...

Lukino Viskonti, L'Ekspress, Pariz, II/11, 1984

Ja smatram da reditelj ima pravo da stvara formu, da reže i produžuje...

Piter Bruk, u radu: Teatar za i protiv autora, Sevelina Borova, Gradina, XX, 9-10/85, str. 64

Uspjela ostvarenja koja obično navodi stručna literatura, primjerice neka Šekspirova djela što su ih snimili Lorens Olivije i Orson Vels, najbolje pokazuju kolika je umetnička osjećajnost potrebna da se u odgovarajućem skladu, ne iznevjeravajući autora, izmiri odnos između teksta, bitnog postojanja drame, i slike, bitnog svojstva filma. U takvim su slučajevima, filmska izražajna sredstva potpuno podređena tekstu s ciljem da podvuku njegovu poeziju koja se temelji na osobinama dramske književne strukture. Stoga se ta sredstva moraju u pravoj mjeri primijeniti, tako da se suvišnim mjenjanjem planova, neprikladnim digresijama u prostoru i drugim postupcima koji su inače karakteristični za film, ne naruši poezija teksta.

Frano Čale, Uvod u književost, Znanje, Zagreb, 1969, str. 483 - 484

Još u antičko vreme književno delo je u značajnoj meri smatrano produktom božanske volje koja se putem medijuma (umetnika) objavljuje. Antičko verovanje u postojanje muza (boginja pesništva) koje nadahnjuju pesnika putem zanosa (sacer furor), zagovaralo je ideju o božanskom poreklu i izuzetnosti pesničkog dela. I Platon je verovao da muza nadahnjuje pesnika božanskim zanosom, dok je Aristotel isticao pesnikov talent i potencirao značaj veštine (tehne). U izvesnoj meri i u indijskim Upanišadama srećemo slična polazišta. Tamo je zapisano da je „čovekova duša ključaonica kroz koju se vide dela vasiona.“

Već u renesansi, nadahnuće ili sveti zanos je poprimilo hrišćanska obeležja, a od 16. veka pa nadalje ukazuje se na presudnu ulogu pesničkog genija. Dakle, te prve ideje koje govore o izuzetnosti umetničkog čina naslućuju relaciju pisac (duša) – Bog (univerzum) – delo. Svakako, akcenat je ovde na delu i božanskoj ideji u njemu. Čitalac je još uvek izvan tog trougla. Savremene književne teorije uspostaviće jasnije relaciju pisac – delo – čitalac. Iako su prva promišljanja bila okrenuta piscu i delu, a kasnija više delu i čitaocu, književno delo je jednako ostajalo centar svih proučavanja. Istina, savremeni teoretičari u njegovoj arhitektonici nisu videli božanski prst, ili, pak, nescio quod propri-

um. Razume se, oni mu nisu poricali moć delovanja i umetničku snagu koja zapaja čovekovu dušu i um, moć da stvara utisak zadovoljstva, moć da komunicira sa različitim generacijama, moć da preoblikuje „horizont očekivanja” itd. Sve u svemu, jedno od bitnijih svojstava književnog dela kao i svakog umetničkog dela jeste ORIGINALNOST. Samo je to zapravo značilo da originalno umetničko delo poseduje pomenuta svojstva i moć delovanja. Između ostalog, i zbog toga su u nauci o književnosti utvrđeni pojmovi kao što su: PLAGIJAT, FALSIFIKAT, MISTIFIKACIJA, PSEUDOEPIGRAF. Vrlo rano, formirala se i naučna disciplina tekstologija koja je imala zadatak da proučava tekst sa aspekta njegove IZVORNOSTI. Nauka o književnosti je takođe utvrdila i termin kritičko izdanje, a to je zapravo ono izdanje koje priređuje najkompetentniji stručnjak i koje se u najvećoj meri može smatrati autentičnim. Za takva izdanja obično su korišćeni piščevi rukopisi ili tzv. autorizovana izdanja.

Nauka o književnosti bila je, takođe, sasvim i na stanovištu izvornosti i celovitosti književnog teksta, pa je svaki akt prekrivanja, menjanja, preoblikovanja književnog teksta smatran činom DESTRUKCIJE, čak i onda kad se takvim aktom bavilo stručno lice, drugi pisac ili prevodilac. Nema sumnje da je prvi čin destrukcije učinjen prevodenjem prvog književnog teksta. Čak i kada su u pitanju jezici istog korena, prevodilac nije bio u mogućnosti da u sintaksičkom sistemu drugog jezika prenese sve finese prevodenog književnog dela. Sa jezicima drugog porekla, akt destrukcije se višestruko povećavao. Zato danas komparativisti smatraju da svako ko proučava strane literature mora poznavati i jezik pisca. Razume se, prosečan čitalac se mora osloniti na prevod, a to zapravo znači, da će u dobroj meri biti udaljen od izvora. I na polju tumačenja književnog dela, naročito kada je u pitanju bila poezija, pojedini teoretičari su smatrali da je interpretacija čin specifične destrukcije.

Ako prihvatimo tradicionalnu podelu književnosti na književne rodove (lirski, epski i dramski), možemo zapaziti da je u prošlosti retko dolazilo do prelivanja i mešanja žanrova. Tako je samo dramski rod bio namenjen sceni i pozorištu. Istina, kada je drama u pitanju, moglo se govoriti o drami za izvođenje ali i drami za čitanje. Prve drame u staroj Grčkoj režirali su njihovi autori uz potpuno poštovanje teksta. Kasnije, kada se uloga reditelja i pisca počela razdvajati, dramski tekst se prepušta stvaralačkoj volji reditelja. Od vremena romantizma promovisana je ideja o potpunoj stvaralačkoj slobodi pisca, pa je klasična žanrovska podela umnogome relativizovana. Za pojedina književna dela iz perioda romantizma i danas je teško odrediti žanrovski model. U isto vreme pozorište ima svoju razvojnu liniju koja se takođe kreće u pravcu sloboda, što će reći novih promena. Pojava filma i kasnije televizije, multiplikovaće nove zahteve i brojne promene koje će neminovno tražiti nova pravila igre, ali i drugačiji odnos prema dramskom tekstu. I koliko se dramaturgija razvijala kao teorijska disciplina koja je utvrdila konstante dramske radnje, toliko su se novi autori trudili da pokažu kako u umetnosti još jedino važi pravilo da pravila nema.

U duhu novih sloboda u današnje vreme ali i u prošlom veku, pozorišni, filmski i televizijski tekst se nije tražio samo u granicama dramskog roda. Osobito vidnu komunikaciju sa scenom i novim medijima, počinju da ostvaruju netipične vrste kao što su pripovetka i roman. Tako se u pozorištu javljaju nove predstave kao adaptacije romana,

na filmu – filmovani roman, a na televiziji – televizijska serija po romanu. Jasno je, sve je to podrazumevalo veći stepen dramaturškog PRILAGOĐAVANJA, a samim tim, i pojačanu destrukciju originalnog teksta.

PRAVCI DESTRUKCIJE

Svaka promena teksta u pogledu forme ili sadržine, destruktivni je čin. Najčešći vidovi destrukcije, odnosili su se na tzv. „štrihovanje” ili dopisivanje teksta, uvođenje novih ili ukidanje postojećih likova, smanjenje ili povećanje prostora i vremena, uvođenje novog ideološkog diskursa itd.

Štrihovanje (skraćivanje) ili dopisivanje teksta direktno je uzrokovalo promenu „mesta neodređenosti” ili tzv. praznih mesta što opet vodi ka promeni segmenta sloja značenja, promene dela teksta kao znaka i dovodi u pitanje celovitost dela kao jedinstvenog znaka. Skraćivanje teksta po modelu pars pro toto, direktno postavlja pitanje koliko i u kojoj meri deo može predstavljati celinu i u kojoj meri je to poetički kod pisca. Zasigurno da se u čitačevoj i recepciji gledaoca te promene prelamaju na neki novi način i sugerišu drugačiji doživljaj koji je suprotan od izvornog.

Svi ostali vidovi destrukcije umnožavaju nova značenja na račun izvornih piščevih. Uvođenje političkog (ideološkog) diskursa, daje u tekstu pravo opstanka vanumetničkih, utilitarnih ideja, bilo da se one javljaju u vidu političke ideje, filozofskog promišljanja ili didaktičke parole.

NAMETANJE REDITELJEVE EMPATIJE

Čitajući knjigu, čitalac oživljava jedan naoko nepostojeći svet, a to je svet dela i svakako svet pisca. Služeći se snagom sopstvene empatije, čitalac stvara onoliko bogatstvo slika i značenja kolika je snaga njegove empatije. Pisac je imao u vidu svog čitaoca i pretpostavljao je kako će on dešifrovati njegove slike i znakove. Pisac ga oseća i ponekad mu se obraća, bilo da mu nešto pojašnjava, da ga savetuje ili da se pravda. Ali pisac proznog dela nije imao u vidu reditelja. On nije računao na tu mogućnost, no vreme je donelo i takvu navadu i reditelj (bilo onaj koji režira dramu ili radi adaptaciju romana za pozorište ili film) u tekst ulazi najpre kao čitalac, ali u startu njegovo čitanje markira ono što običnog čitaoca nije zanimalo. On u tekst ulazi sa namerom da gledaocu nametne svoju empatiju, odnosno da mu ispriča priču o delu, a ponekad i povodom dela. Dok priča priču o delu, destrukcija je manja, ali kad reditelj svojom predstavom ili filmom započne predstavu povodom dela, destrukcija je svakako ogromnih razmera. Tada pisca i njegove likove jedva da prepoznamo. Reditelj je posredovao između pisca i gledaoca, koji je bio ili nije bio čitalac. Ako imamo slučaj da je gledalac pre toga pročitao knjigu, on se kritički postavlja jer se njegov i rediteljev empatijski i recepcijski model najčešće neće poklapati. Ako, pak, gledalac nije čitao knjigu, on će lakše primiti rediteljevu empatiju i biće manje krti-

tičan. A tek ako ga predstava inspiriše da pročita knjigu, i on može postati onaj kritičar-gledalac.

U najboljem slučaju ako se rediteljeva kreacija primi kao originalan umetnički čin, onda imamo izvesne koristi od njegovih destruktivnih zahvata. Ukoliko, pak, reditelj ostane ispod nivoa pisca, a to se često događa, onda dobijamo lošu predstavu ili loš film.

Razume se da reditelj sopstvenu sliku dela ne nameće samo izborom delova teksta, već i izborom glumaca, izborom scenografije, audio-vizuelnih efekata itd.

TEKST I POZORIŠTE

Kad pozorišni reditelj pristupa pravom dramskom tekstu, onda on vrlo često poštuje izvornik i piščevu dramaturgiju. No, događa se da reditelj poželi da interveniše i da menja. Takve rediteljeve namere vuku korene iz prošlosti. Spomenimo Brehtovu „teoriju modela“. Breht je tvrdio da se može preuzeti određeno klasično ili moderno dramsko delo, u tom smislu da se ono koristi kao polazište za novu predstavu. Poznata je, takođe, i Mejerholjdova režija Gogoljevog *Revizora* iz 1926. godine, gde je reditelj znatno promenio kompoziciju, delio komad na epizode i uveo nove neme ličnosti. Poznat je, takođe, i primer persiflažne prerade *Hamleta* u pozorištu Vahtangova 1932. godine, gde je tragično pretvoreno u običnu borbu za presto. I ovom prilikom su uvedene i nove situacije, a replike su ispremeštane. Slične postupke praktikovao je i poljski reditelj Ježi Grotovski, prilikom režije Mickijevičevih *Zadušnica*, potom Džudit Malina i Džulijan Bek sa Sofoklovom *Antigonom* u Brehtovoj adaptaciji. Iz naše pozorišne stvarnosti najtipičniji primer je svakako nova postavka Držićevog *Skupa* u režiji Jagoša Markovića gde je od originalnog tekst ostalo veoma malo.

Ako, pak, govorimo o adaptaciji romana ili pripovetke, danas je to, možemo reći, omiljeno područje za pozorišnog reditelja. U dva navrata, Milenko Misailović je za pozorišno izvođenje radio adaptaciju romana *Došljaci* Milutina Uskokovića.¹ U Kruševačkom pozorištu, Nebojša Bradić je uradio adaptaciju *Proklete avlije*, Selimovićevog romana *Derviš i smrt*, i Ćosićevog romana *Koreni*. Neke od tih predstava su još uvek na repertoaru.

Iako smo o tome već govorili, zgodno je da napomenemo da je momenat destrukcije u ovakvim dramaturškim zahvatima mnogo veći. No, mnogi reditelji su baš na tome zasnovali svoju rediteljsku poetiku. „Poznati sovjetski reditelj A. Efros ne izvršava vidljivu operaciju književnog teksta. Ali on daje toliko energičnu i originalnu, neponovljivu interpretaciju dela da je ono zaista neprepoznatljivo, Gogoljeva *Ženidba* ne zvuči kao komedija, već kao tragična farsa o staroj, neprosvećenoj Rusiji, *Otelo* Šekspira se u predstavi pretvara u Jaga.

¹ Prvo izvođenje je bilo 14. novembra 1965. u Užičkom narodnom pozorištu, a drugi put 23. decembra 1972. god. u istom pozorištu.

Reditelj, piše engleski reditelj Piter Bruk, po mom mišljenju treba da shvati da ako umanjuje svoj zadatak uvažavanjem teksta svojom preteranom skromnošću, čini akt savršene izdaje. On tada liči na dirigenta, koji se zbog skromnosti odriče toga da daje svoj pečat izvođenju dela. Ubeđen da tako izuzetni zvuci treba da govore sami za sebe... ja smatram da reditelj ima pravo da stvara formu, da reže i produžuje, samo kada čvrsto veruje da taj tip stilizacije, koji on sprovodi, služi nečemu veoma važnom, nasušnom zadatku poroda, oživljavanju osnovnog materijala pozorišnog komada za savremeni auditorijum.”²

Gotovo da bi se mogli složiti sa ovim navodom Pitera Bruka koji književni tekst posmatra optikom modernih teoretičara jausovskog tipa, koji veruju u mogućnost promena i formiranja novog horizonta očekivanja, kao i da delo različitim generacijama govori različite stvari. Ali šta će biti sa onim gledaocem, koji poželi da vidi kako je to delo izgledalo na sceni nekada. To je istovetna situacija sa onom kada neko zaželi da zna kako su u Betovenovo vreme zvučale njegove simfonije. Isto tako, šta će se činiti sa onim gledaocem koji smatra da se Selimovićev roman *Derviš i smrt* nikakvom čarobnom režijom ne može u punom doživljaju i značenju preneti na pozornicu. Dakle, da li da takve rediteljske namere shvatimo danas kao pomodnost, ili naprosto, kao prirodnu evoluciju forme.

Kažimjež Braun je u postupku rediteljeve stvaralačke samovolje, video i svojevrstu površnost koja odgovara površnosti tumača, ili književnog kritičara. „Znam da mnogi, i to istaknuti reditelji, već na nivou analize, posmatraju dramu kao slobodno tretiranu materiju. Pretekst, kofer pronađen na tavanu rodne kuće po kome se čeprka bez reda i poretka, a izvlači samo ono što je interesantno što zabavlja, što može biti od koristi. Ovi reditelji ne vrše analizu drama (ili nekih drugih materijala), koje uzimaju u rad, već samo iz njih izvlače elemente, fragmente, parčice, deliće. Ne vršeći analizu, oni takođe ne uzimaju tu dramu kao takvu, već bi se moglo reći da iznova pišu dramu, da pripremaju scenario za svoju autorsku pretpostavku.”³

Braun pretpostavlja da bi akt rediteljeve analize svakako poboljšao kvalitet predstave, ali i smanjio količinu destrukcije. Ukoliko je reditelj analizom došao do suštine teksta, što će reći i suštine značenja krucijalnih piščevih ideja, onda je gledalac u prilici da ostvaruje komunikaciju sa originalom.

Dotatne teškoće kod pozorišne adaptacije romana i pripovetke sastoje se u nemogućnosti adekvatnog prenošenja prostora i vremena. Ma kakvo bilo danas savremenom pozorište i ma kakva tehnička rešenja posedovalo, reditelj je uvek prinuđen da komprimuje vreme i prostor ili da ga fragmentira i prilagođava. To će se isto desiti i sa likovima. Ako bi reditelj na primer, pozeleo da za pozorišno izvođenje priredi Tolstojev roman *Rat i mir*, on bi od 332 lika koliko roman ima, možda mogao da upotrebi tek dvadestak, jer veći broj glumaca scena naprosto ne bi izdržala. Na proscenijumu bi bila neopisiva gužva a koncentracija gledaočeve pažnje bi bila smanjena, jer bi on, po

² Sevelina Borova, Teatar ZA i PROTIV autora, Gradina, XX, 9-10/85, str. 50-66

³ Kažimjež Braun, Reditelj čita dramu, Gradina, XX, 9-10/85, str. 78-89

prirodi stvari, pogledom šetao po tom mnoštvu glumaca. Malo je, dakle, verovatno uz puno poštovanje autentičnosti teksta gledati pozorišnu verziju romana ili pripovetke, sem ako ne prihvatimo onu Brukovu ideju o legitimnom pravu reditelja da preoblikuje i menja.

KNJIŽEVNI TEKST I FILM

Upotreba književnog teksta kao filmskog scenarija praktikovana je još u prvim decenijama prošlog veka. Godine 1926. ruski formalista Boris Ejhenbaum zapisao je: „Čini mi se da literatura lakše ulazi u bioskop nego u pozorište. Pozorišna inscenacija ne prenosi književnost u drugi plan, ostajemo u sferi reči koja se izgovara i čuje, jer se na njoj zasniva ceo pozorišni sistem. Pritom književnost osiromašuje, lišava se čitavog niza svojih sredstava i mogućnosti (epizoda, odstupanja, opisa, detalja, paralelizacija...).

Književnost u bioskopu je pojava savim drugog reda. To nije INSCENACIJA niti ilustracija, već prevod na filmski jezik. (...) Film traži materijal da bi iskoristio svoja JEZIČKA svojstva i mogućnosti. Književnost je za njega najbogatiji izvor toga materijala.⁴

U početku su se književna dela na filmsko platno prenosila kao pozorišne predstave. „Ubrzo se shvatilo da je oponašanje pozorišne predstave sa nepokretnom pozornicom, utvrđenim ulascima i izlascima i izrazitim literarnim ambicijama upravo ono što film mora da izbegava.⁵

Još 1905. godine imamo pokušaj filmske adaptacije Geteovog *Fausta*. Tolstoj je bio veoma rano filmovan. (*Rat i mir*, *Ana Karenjina*, *Vaskrsenje*), a potom i Puškin (*Dubrovski*, *Pikova dama*, *Nadzornik poštanske stanice*, itd). U novijoj istoriji, time su se bavili poznati reditelji kao što su Luj Bunjuel (*Žozef Kasel: Lepotica dana*), Federiko Feline (*Petronije: Satirikon*), Lukino Viskonti (Kami: *Stranac*), Ingmar Bergman (Čehov), a od naših reditelja valja spomenuti Aleksandra Petrovića koji je režirao *Seobe Miloša Crnjanskog*, Nona Dragovića koji je režirao *Usta puna zemlje* Branimira Šćepanovića itd.

Nova medijska svojstva filma omogućila su nešto drugačiji odnos prema tekstu – predlošku. Vreme više nije moralo tako grčevito da se komprimuje, prostor je bio mnogo širi kao i kretanje po prostoru. Film se mogao snimati sa više stotina aktera i u prirodnom ambijentu što je svakako pojačavalo stepen uverljivosti, pa su se i rezovi u tekstu smanjivali.

Centralno pitanje adaptacije proznog teksta za drugi medij, u ovom slučaju za film, jeste: kako drugim materijalom, što će reći i jezikom izraziti metafizičku suštinu dela. Verbalni diskurs književnog teksta ima svoja tipična izražajna sredstva: zvučnost i ritam, sintaksu i višeznačnost. Meditativna mesta (unutrašnji monolog) se mogu preneti i filmskim jezikom, ali ona sadrže onaj tehnički momenat koji je manje spontan. Glumac je

⁴ Boris Ejhenbaum, *Književnost*, Nolit, 1972, str. 145-152

⁵ Ervin Panofski, *Stil i medijum filma*, u knjizi: Dušan Slavković, *Teorija filma*, str. 120

statičan, razmišlja, slika se muti i tim rezom se prenosimo u drugi oblik kazivanja. Gledalac se može nalaziti u prostoru koji je na desetine hiljada kilometara daleko, ili u vremenu koje je hiljadu godina unazad. Takav zahvat u pozorištu je teži. Sve nas navodi na zaključak da film uspostavlja bolji odnos sa tekstom, pa ga samim tim i manje urušava. Ako, pak, pogledamo knjigu snimanja ili drugu prateću dokumentaciju filma, možemo se razočarati ali su rezultati na filmskom platnu mnogo vidljiviji.

Nisu svi pisci i svi tekstovi ostvarivali jednaku komunikaciju sa novim medijumom. Sergej Mihajlovič Ejzenštajn tako navodi da se: „Zolina stranica lako može razbiti na montažni list (...) Ali Balzakovi načini izlaganja, načini opisivanja, načini ostvarivanja kapituliraju pred filmom i još više pred metražom slike, tj. pred limitom trajanja filmske slike. Jedan od najboljih majstora PRETAPANJA je Zola. On ima čudnu sposobnost da PRENESE bilo koji apsraktan pojam na konkretan materijal.”⁶

Ingmar Bergman je slično zapazio da je Čehov pogodan za filmovanje, baš zbog toga što je Čehov bio dramatičar, pa je umeo scenski da misli. Isto tako, kod nas bi takav pisac mogao biti, recimo, Slobodan Selenić.

Dakle, priroda teksta je vrlo bitna za prenošenje na novi medij, a pisac i njegov stil odlučuju u kojoj je to meri moguće. Ako se setimo Ejhenbaumove teze sa početka poglavlja, da književnost i film dobro korespondiraju, onda nam i broj pisaca filmskih stvaralaca nedvosmisleno potvrđuje tu činjenicu. Andre Malro je snimio film *Nada*, Fransoa Vejergan je snimio film *Neizlečiva bolest*, romansijerka Nikol Vedres film *Život počinje sutra*, poznati romansijer Norman Majler film *Maidstone*, a književnica Suzan Zontag čak četiri filma.

Pretvaranje književnog teksta u scenario, svakako je svojevrsni vid simplifikacije i vid prevođenja na novi medijski kod. Rediteljska sloboda, njegova umetnička kreacija dodatno deformišu početni tekst. „Čitačeva imaginacija koja uosećava pripovedački svet funkcioniše holistički; čitalac saoseća scene, dok filmski gledalac percipira ISEČENE, dekomponovane delove. Isečeni delovi se dopunjavaju neprestanim umetanjem odgonetnutih delova koji stoje u vezi sa filmom i predstavljenom stvarnošću”⁷

KNJIŽEVNI TEKST I TELEVIZIJA

Televizija se kao najnoviji medij najviše približila čoveku i njegovoj svakodnevici u isto vreme ga otuđujući od sebe. Ona je tu nadohvat ruke. Tako je savremenom čoveku omogućeno da najpre dobija informacije u formi prizora, slika ili uzbudljivog spektakla. Televizija je uzurpirala čovekov životni prostor a književni sadržaj je transferisala u čovekovu svakidašnjicu. Čovekov odnos prema sadržaju koji emituje televizija sada je bitno drugačiji od onog u pozorištu i na filmu. Karakteriše ga ležernost i neobaveznost. „Pod uticajem televizije književnost je postala spektakularna: eklektička, fragmentarna, barokno ornamentalna; podešena da impresionira, da se nametne. Postmoderna

⁶ Sergej Mihajlovič Ejzenštajn, *Film i književnost*, Gradina, XX, 9-10/85, str. 138-139

⁷ Tomislav Gavrić, *Gledanje i čitanje*, Gradina XX, 9-10/85, str. 158-162

književnost je od televizije naučila da hvata površinu fenomena, bez istraživanja, psihološke, etičke, istorijske i metafizičke pozadine stvari. (...) Televizija je uz pomoć drugih tantalskih izuma našeg veka, potpuno promenila odnos prema značenju i vrednosti. (...) Televizija je u velikoj meri odvojila reč od njenog značenja, oslobodila govor obaveze da znači istinu, i da uopšte nešto znači.⁸

Televizija se kao i film i pozorište, najposle, nije odrekla književnosti ali je u isti mah prihvatila i pozorište i film. Razume se, nas interesuje u kojoj meri i kako televizijski medij razara tekst i u kojoj meri se pridržava originala. Ako se film prihvatio romana i pripovetke, televizija je svoje područje delovanja tražila više u romanu prekrajajući ga po svojim merilima u televizijsku seriju. Svakako tu treba spomenuti i televizijski film, potom, prigodno inkorporiranje i korišćenje delova književnog teksta u različitim sceniskim kolažima, emisijama, pa i reklamama.

Televizijske serije su se razvijale u dva pravca: kao serije pisane po narudžbini samo za televizijski medij ili kao serije zasnovane na tekstu romana. Najpoznatije TV serije po romanu: *U registraturi* Ante Kovačića prikazivala je svojevremeno TV Beograd. Pojedini filmovi po romanima rađeni su istovremeno i kao kraće serije (*Seobe* Miloša Crnjanskog), a bilo je i slučajeva rada na televizijskom filmu koje je producirala televizija, a snimani su tehnikom i u uslovima koje je diktirao taj medij.

Dramaturški rad na TV seriji po romanu, čini nam se, mnogo je komplikovaniji od onoga na filmu. Televizijska serija traži zaokruženu priču sa svim dramaturškim karakteristikama koje suštinski postavlja dramski tekst. Najpre, to je vidljiva krivulja dramske radnje koja ima svoj početak, kulminaciju i kraj, ali i izvesnu nedovršenost kraja koja je zapravo i dramaturški mamac za gledaoca koji treba da odgleda sledeći deo. Baš ovi zahtevi uzrokovali su najviše dramaturške destrukcije: premeštanja, zamene, preoblikovanja. Ta preoblikovanja su razarala unutrašnju kompoziciju romana i svu arhitektoniku po kojoj je neki pisac prepoznatljiv. Promena kompozicije kao specifičnog umetničkog znaka uvodila je nužno neke nove znakove i simbole koji su se rediteljskim oblikovanjem javljali i formirali svoje semantičko polje, a to je zapravo bilo direktno odstupanje od piščeve ideje a umnogome i od piščevih poetike i stila. Naravno, ne treba ni govoriti šta se dešavalo ako je reditelj pristupao nekim novim preoblikovanjima uvođenjem dela u sopstvenu stvaralačku matricu. U takvim slučajevima, delo je bilo samo povod za seriju.

Uspostavljanjem sklada novih celina, reditelj svesno ruši postojeću celinu književnog teksta. Ali potreba za rušenjem postojećeg sklada sada je neuporedivo veća, nego u slučaju kad se isti tekst adaptira za film. Utoliko pre što su dve celine simetrične. Dakle, jedan roman odgovara jednom scenariju za film pa se mnoge zakonitosti koje drže koherentnost scenarija i romana poklapaju. Kod televizijske serije to je drugačije jer se u tkivo romana inkorporira nekoliko relativno samostalnih nukleusa koji imaju svoju unutrašnju koherenciju, a ta koherencija upravo bitno narušava sklad prvobitnog teksta. Koncentracija likova, refleksivnih ili deskriptivnih pasaža u romanu ne odgovara novom

⁸ Duško Babić, *Postmoderna i propast zapada*, Književnost, 12/94, str. 1320-1330

ustrojstvu jer je pisac sve radio po sopstvenoj zamisli i zakonitostima žanra. Ni raspored likova, ni njihove aktivnosti ne mogu biti po volji reditelja. On sve mora dovesti u novi poredak kako bi ugodio gledaocu i zakonitostima novog medija. To rediteljevo ugađanje je, zapravo, glavni krivac za povećanje destrukcije. Čak i u slučaju kad reditelj doslovno poštuje roman, kakav je slučaj sa TV serijom *U registraturi*, destruktivni momenti nisu izbegnuti. Mi, dakle, ovim ne sporimo umetničku vrednost nove kreacije, već govorimo u kojoj meri se destrukcija uvećava u odnosu na primarni tekst.

Mnogo manje problema ima reditelj sa onim što ćemo nazvati televizijski film po pripovesti ili romanu. To se i u praksi pokazalo kao tačno, sem u onim slučajevima kada je autor previše insistirao na svom autorstvu.

No televizija se nije zadržala samo na ovome i na ovakvoj upotrebi književnog teksta. Ona je krenula u dalja rasparčavanja uzimajući ga za svoje potrebe onoliko koliko je u datom trenutku bilo potrebno. Različite emisije zabavnog karaktera, kvizovi, sceniski kolaži, igrokazi za decu, uzimali su književni tekst u onim delovima ili onoliko koliko je bilo potrebno da se televizijski spektakl ukrasi i da se udovolji već razmaženom gledaocu. Književni sadržaj je sada služio kao zgodan materijal za pravljenje nekakvog dramskog mozaika gotovo sa onoliko dramske logike, koliko se to do nedavno praktikovalo kod pravljenja recitala ili drugih prigodnih ili svečarskih programa. To je, dakle, slično onom postupku koji se nekad praktikovao u tada aktuelnom poetskom teatru. Tamo su se, da podsetimo, kod predstavljanja poezije nekog pisca iz njegovih knjiga, po nekim rediteljskim kriterijumima, uzimale pesme i delovi pesama i od njih pravila neka nova lirski priča. Razume se da se u poeziji koja je mnogo zgusnutijeg i suptilnijeg izraza stepen destrukcije više uočavao. Televizija kao medij koji još u procesu stvaranja scenarija od literarnog teksta podrazumeva timski rad i nadalje u toku snimanja, takođe, neku vrstu kolektivnosti, direktno je suprotna piscu koji predstavlja individualnog kreativca koji u pomoć može prizvati samo sopstveni talenat, iskustvo i intuiciju.

ZAKLJUČAK

(Destrukcija kao proizvod interpretacije)

Ako smo već istakli da reditelja prihvatamo kao čitaoca, našeg parnjaka, onda se možemo složiti sa tezom Novice Milića da „čitanje otkriva moć ponavljanja teksta, da proizvodi virtuelne subjekte koji će aktuelizovati njegov smisao u različita značenja. Aktualizacija tih značenja, to su interpretacije.”⁹

U ovom kontekstu, razume se, destrukcija ne bi uvek morala da ima negativno određenje. Istina iz aspekta izvornosti i originalnosti, destrukcija je negativan i štetan čin. U današnje vreme još uvek aktuelnog postmodernizma, načelo slobode je dalo pravo i piscu i reditelju da krenu u nemoću misiju stvaranja novih „senzacija.” Međutim,

⁹ Novica Milić, Predavanja o čitanju, Naučna knjiga, Beograd, str. 166

savremeni pisac, pa i savremeni reditelj, čini se, danas su više okrenuti formi. Njihovoj površnosti jedino je forma mogla biti put u senzaciju. „Savremeni pisci se razmeću svojom nezainteresovanošću prema značenju i od toga prave književnost. U postmodernoj književnosti je kao u TV reklami došlo do predominacije forme. OPSEDNUTOST POSTUPKOM je pisca odvojilo od obaveze da o svetu o kojem govori zna nešto više i drugačije od većine svojih čitaoca. (...) Majstori filma pokazali su neograničene mogućnosti montaže, tehnike reza, neočekivanog spajanja delova sa jasno istaknutim granicama.”¹⁰

U duhu postmodernističkog običaja fragmentacije i parcelizacije, dato je tako pravo i pozorišnom, filmskom i TV reditelju, da slobodno manipuliše književnim tekstovima, shvatajući takav čin nikako drukčije, već kao INTERPRETACIJU.

¹⁰ Duško Babić, Postmodernizam i propast zapada, Književnost, 12/94, str. 1320-1330