

vizuje, a koji će Mallarme da dovrši, zadivila i skandalizovala Evropu. Španjsko-američki »modernistički« pesnici bili su oni koji su prvi zapazili tu novu muziku; oponašajući je, oni su je prisvojili, oni su je izmenili i preneli u Španiju, koja ju je, sa svoje strane, ponovo stvorila. Malo kasnije, pesnici engleskog jezika postupili su isto, ali različitim instrumentima, tonalitetom, *tempom*. Uzdržljivija, kritička verzija u kojoj Laforgue, a ne Mallarme, zauzima glavno mesto. Veoma osobit položaj Laforguea u anglo-američkom modernizmu rasvetljava i objašnjava karakter svojstven ovom pokretu koji je bio, istodobno, simbolistički i antisimbolistički. Pound i Eliot, sledeci u tome Laforguea, uveli su u srce simbolizma kritiku simbolizma, izrugivanje onome što je i sam Pound nazivao »smešnim simbolističkim ukrasima«. Ovaj kritički stav prepripremio ih je da pišu, malo kasnije, poeziju ne više »modernističku« nego modernu i da naveste tako, sa Wallaceom Stevensom, Williamom Carlosom Williamsom (V. K. Vilijem) i nekim drugim novi solo — solo savremene anglo-američke poezije.

Sudbina Laforguea (Laforg) u engleskoj poeziji i u poeziji španskog jezika jeste primer međuzavisnosti između stvaranja i oponašanja, prevoda i izvornog dela. Uticaj francuskog pesnika na Eliota i Pouna da je dobro poznat, mnogo manje onaj što ga je izvršio na špansko-američke pesnike. Godine 1905, Argentinac Leopoldo Lugones (L. Lugonez), jedan od velikih pesnika našeg jezika i jedan od najmanje proučavanih, objavljuje zbirku pesama *Baštenški sutori*, knjigu u kojoj se, po prvi put na španskom, pojavljuju izvesne crte Laforguea: ironija, efekat sudara između govorog jezika i književnog jezika, snažne slike koje apsurd velikog grada i apsurd prirode preobraćene u grotesknu matronu — stavljaju jednog pored drugog. Izvesne pesme u knjizi izgledale su kao da su napisane u toku jedne od onih „nedelja proganjanja“ iz Beskonačnosti, nedelja špansko-američke buržoazije s kraja stoleća. Godine 1909, Lugones objavljuje *Sentimentalni kalendar*, knjigu koja nam, iako je bila oponašanje Laforguea, izgleda kao jedna od najoriginalnijih u svom vremenu. Čovek još uvek može da je čita sa devljenjem i u nasladom. Uticaj *Sentimentalnog kalendara* bio je ogroman na špansko-američke pesnike, ali naročito koristan i podsticanjan na Meksikanca Lopez Velardea. Godine 1919, Lopez Velarde objavljuje *Brodom*, najvažnije delo špansko-američkog post-modernizma, to jest, našeg simbolističkog simbolizma. Dve godine ranije, Eliot je objavio svog *Pruſrocka*. U Bostonu, novopečenom Harvardu, Laforgue protestant; u Zacetecasu, begunac iz semeništa *Laforgue katolik*. Erotizam, huljenja, humor i, kao što je govorio Lopez Velarde, „intimna reakcionarna tuga“, Meksikanski pesnik umro je malo kasnije, godine 1921, u dobu od trideset tri godine. Njegovo delo okončava se tamo gde započinje delo Eliota... Boston i Zacetecas: povezivanje ovih dva imena goni nas da se nasmešimo kao da se radilo o jednoj od onih nepriličnih ludorija dragih Laforguea. Dva pesnika pišu, gotovo u isto vreme, različitim jezicima, čak i ne naslućujući svoje uzajamno postojanje, dve različite, a isto tako originalne verzije pesama koje je, nekoliko godina ranije, treći pesnik bio napisao na jednom drugom jeziku.

#### NAPOMENE:

- 1) mantras — metrički delovi indijanskih Veda (prim. prev.)
- 2) „Prevod“ — fr. „la traduction“ — imenica ž. r. (prim. prev.)

Preveli sa francuskog  
GORDANA STOJKOVIĆ-BADNJAREVIĆ  
ALEKSANDAR BADNJAREVIĆ

zoran jovanović

## NA MARGINAMA DRAJEROVOG „VAMPIRA“

Cetiri decenije u istoriji sedme umetnosti su čitava večnost, jer film je u međuvremenu preživeo nekolike revolucije, ali Drajerov *Vampir* ili čudnovata pustolovina *Davida Greja* (1932) sačuvao je neobičnu privlačnost i stilске odlike koje nisu samo muzejsko svedočanstvo o autoru i vremenu u kome je ovo delo nastalo. Tridesete godine bile su plodne ekranizacijama neobičnih, pustolovnih i mističnih romana i pričevi, mahom romantičarske literature s kraja devetnaestog veka, ali Drajerovo delo nema sa njima neposredne veze, izdvajajući se osobito neobičnom *formom* koju je ovaj zaneseni Danac udahnuo svom delu.

Drajerov *Vampir* spada tematski u čudnije proizvode sedme umetnosti, koju bismo mogli nazvati mističnim filmom. Autor je snimio svoj film upravo u periodu kada je određena društvena i stvaralačka klima nesumnjivo pogodovala baš ovakvim filmovima (Drajer će i u poznjem periodu stvaralaštva imati filmove sličnih estetskih i tematskih preokupacija). To su godine kada (ponovo dolaze u modu misterijski, počevši od srednjevekovnog Jakoba Bemea da savremenog Kirkegarda, nemirnog borca za antiracionalno, šta više za apsurdna shvatanja u religiji), kako tvrdi Klajberg. Karl Drajer je odrastao u strogo luteranskoj porodici i ta okolnost više od svega navodila ga je na meditiranje o usamljenosti, žrtvovanju i smrti. Nije čudno što je njegov duhovni svet sličan Kirkegardovom ili čak onom drugog velikog Danca Hansa Kristijana Andersena.

### II

U dvema novelama Šeridana le Fani Drajer je našao siže o čudnovatim pustolovinama Davida Greja, mladića poremećenih opservacijama i zbrkana umu, koji ga toliko provoči i privlači da sam piše scenario, pribavlja sredstva i samostalno snima film, delo nalik na san, u kome se fantazija i stvarnost majstorski mešaju i isprepliću. Početni motiv stvaranja jednog filma jeste siže. Od trenutka kada se ova osnova postavi, zadatak reditelja je da filmu dâ stil i da mu pomoći tog stila dâ dušu. Samo reditelj može dati filmu njegovo pravo lice — pisao je sa puno prava Drajer jednom prilikom.

Bez obzira što mu je ovo prvi zvučni film, Drajer nije podlegao čarima i euforijama novine, no, naprotiv, veći značaj i bitniju ulogu daje *pokretima kamere* nego dijalogu i muzici. On upravo sa začuđavajućom jednostavnošću postiže snažne efekte

mističnosti i ispunjava zbivanja strahom i samrničkom atmosferom. Ništa nije u filmu nerealistično (dekor nije pravljen!), ne insistira se na simbolima, a opet igrom senki i sivom, izmagličastom fotografijom sve je preplavljeno mistikom, zlokobnom slutnjom i neprijatnom neizvesnošću.

U »začaranom dvoru« ukletog nastranog doktora, zemaljskog poverenika nečastivih sila, u nekoliko prostorija kamera ulazi kao u čudna nadrealistična platna Đorda de Kirika, a na momente čak kompozicije kadrova podsećaju na Pola Klea (uporedi grafiku: »*Vet u sobi sa visokim vratima*«, 1925), pa čak i na platna Salvadora Dalija. Nesumnjivo da Drajer, pasionirani samouki istraživač likovnih umetnosti, nije ostao slep pred platnim modernim slikarima i da su ga neka od njih inspirisala za dočaravanje posebne atmosfere u preciznom likovnom stilu za kojim je težio u ovom filmu. Takav je osoben kadar sa točkovima raznih obima, okačenih visoko ili priljubljenih na zid, uz živu igru svetla i senki koja ih čini pokretnim po nekim čudnovatim samosvojnim osama, kao po kretne moderne skulpture.

Po ovoj svojoj likovnoj i grafičkoj karakteristici, *Vampir* se može ubrajati u retke primere strogovog vizuelnog stila, u komе dramatika izrasta već iz same osobnosti fakture fotografije. Bez trikova, bez spoljne stilizacije, ali sa toliko dočaranom atmosferom mistike i tajanstvenosti, uz minimalno korišćenje tona i muzike, da to ovom filmu još i danas rezerviše izuzetno mesto u istoriji kinematografije. Muzika je osobito skrito korišćena, a najprivlačniji su upravo oni kadrovi bez muzike, pa čak i bez ikakvog šuma, što je, takođe, bila svesna rediteljeva težnja, jer, kako sam tvrdi, »kulminacione tačke drame su često trenuci tišine«. Ali, tim više, Drajerova *svetlosna muzika*, koja zrači iz svakog brižljivo komponovanog kадра, igra presudnu ulogu u psihičkoj presudi gledalaca. Autor se ovim sredstvom umetničke magije, dosledno sprovenđem u čitavom filmu, uzdiže do čiste, autentične filmske poezije.

Dve sekvene posebno se izdvajaju u ovom neobičnom filmu: ona u kojoj David Grej kao »mrvac« gleda, kroz prozore na sanduku, svoj sprovod i, druga, davljenje doktora u brašnu (možda inspiracija Dmitriju za čuveno davljenje u betonu); »Daj nam danas«, (1949). Prva sekvena divna je parada kamere, njen vrhunski domet u filmu. Neочекivani, izokrenuti, ali ne i izobilicičujući rakursi Drajerovog snimatelja (izvrsni majstor Maté) ostaju upečatljivi svom plastikom i harmoničnošću.

### III

Sadul u svojoj *Istорији filmske umetnosti* dao je ovu odsečnu lakonsku ocenu Drajerovog filma: »*Vampir* je mistična i detinjasta priča o fantomima, slična *Nosferatu*. Njemu se ova priča mogla učiniti detinjastom, ali ona kod Drajera ima sasvim izvesno i druge postulate, što se na prvi pogled ne može uočiti. Drajer, naime, nije ni pravio film o vampirima, već je želeo da stvari filmsku studiju o strahu, o zebnji ljudskog duha pred nepoznatim, nedokucivim. Objasnjavači svoje delo, ovaj čudni Danac je zapisao: »Zamislite da sedimo u jednoj posve običnoj sobi. Iznenaden, neko nam kaže da se neki mrvac nalazi s druge strane vrata. Odjednom je soba u kojoj sedimo promenila lik; sve u njoj sad izgleda drukčije; svetlo i atmosfera su se promenili, mada su stvarno ostali isti. To dolazi otuda što smo se promenili mi, a predmeti su onakvi kakvima ih mi vidimo. To je efekat koji želimo da postignemo u svom filmu.«

A tu svoju želu Drajer je majstorski umeo da nam predloži i ovim filmom po kaže kako spada u red velikih čarobnjaka filmskog ekrana, čija dela imaju trajnu i neprolaznu vrednost, bez obzira na nemovni danak koje svako delo mora platiti vremenu u kome je nastalo.