

MLADI FRANCUSKI CINEASTI

nova generacija ili novi izraz?

Vjerujem u sugestivnu moć slike, jednaka koliko i riječi.
(Alexandre Astruc u „Cinema 56“, 12)

NESTO, SLIČNO PROLOGU
Novom načas stare istine. U svakoj umjetnosti koja odbija da bude ekskluzivna, klupska postoje dvije osnovne metode: od publike ili prema publici. Ili autor kreativno transportira prema svom temperamentu misao, plać ili ljepotu vremena, ili se modifikira prema efemernim ukusima publike. U prvom slučaju nastaje umjetnost, u drugom moda. Ni ovaj ne negiram značaj, ali isključivo u sociološkom smislu. Bez vremenske distance nemoguće je postaviti precizni kriterij, kodeks vrijednosti. I, da budem iskren, nije lako mi u samoj svijesti kritičara eliminirati utjecaje, koje preko društvenih veza vrši moda. Ponekad se još umjetnost i moda nađu u istom toku. To svakako i obavezuje. Kritički pregled više nije samo pokušaj distinkcije lijevog i pomodnog — ovdje, u francuskoj kinematografiji mladih — već i obračun sa samim sobom.

SIMPLICIZAM

Prije par dana u „Jours de France“ zvučna optužba na Roger Vadima; svuviše svlači Brigitte Bardot. U ime morala, u ime porodice itd. Malo kasnije nailazim na prošlogodišnji broj „Arts“ a posvećen istom Roger Vadimu. I, između redaka, pohvale hrabrosti koju je pokazao svlačeći istu osobu. Zatim dolazi mi u ruke naš „Film danas“. Pod naslovom „Rođe Vadam i filmska umjetnost“ autor proglašava dva pojma koja je spojio u naslovu apsolutno nepojivim. Vadim je ekskomuniciran. Argumentacija u biti jednaka onoj iz desničarskog „Jours de France“. I onda dalje: „novi val“, svježina, smionost, i opet, prije o pornografiji, jeftinim efektima, nižim instinktima...

RESUMÉ NA POČETKU

Da li je to problem? Da li je u tome objašnjenje izvanrednog uspjeha mladih francuskih režisera? Da li se radi o pomodnom fenomenu ili o zaista novim koncepcijama u filmskom jeziku? Prestanimo više sa glupim pričicama o Brigitte, Jeanne Moreau ili manje glupim ali u biti jednako površnim filijacijama — Murnau-Astruc, Allegret-Vadim, Hitchcock-Chabrol, „Erotikom“ — „Ljubavnicima“ itd. Jer osnovno će mo u oba slučaja proma'iti. A to je činjenica da prisustvujemo rđanju temeljite revizije filmskog izraza. Do krajnosti pojednostavljeno, njena osnovna komponenta je davanje primata pokretu pred riječi. Jer na riječi je, prema Astrucu, počivala dosada zgrada francuskog filma. A sama činjenica da ljudi govore, implikira i mogućnost da lažu. Radilo se, dakle, o manje ili više, vještije ili manje vješto izvedenom psihologiziranju, sa isto tako manjom ili većom dozom laži. Ili barem mogućnosti laganja. Sa pokretom, sa tijelom, sa fizičkim reakcijama je suprotno. Oni ne lažu. A riječi, postavljene kao protivteža, u nekoj vrsti dijalektične suprotnosti sa pokretom, svojom efemernošću samo ističu autentičnost geste. Dosad je pokret uglavnom služio za potcrtaivanje riječi, za stvaranje jačeg boljeg okvira, akcentiranje. To su ti zv. „značajne geste“ koje možemo identificirati sa teatralnosti u najbližem smislu. Pokret stavljen nasuprot riječi, ako je točno pogodjen, stvara sačasninstvo između glumca i gledaoca,

gdje je laž isključena a razmjenjivost prozu znači odrediti se revalorizira. Jer stvarati film u kojem je dijalog okosnica i uvjet kvaliteta (a dijalozi su bili ponekad u francuskom filmu zaista divni — primjer djela Rene Claira, čije dijaloge sam nedavno čitao u izdanju „Gallimarda“ kao najljepšu prozu) znači odrediti se baš najautentičnijih FILMSKIH izražajnih sredstava, sredstava koja se JEDINO filmu nalaze na raspolaganju. U uskoj vezi sa eksplikativnom revalorizacijom slike je i njena estetska revalorizacija: oblikovanjem postavke glumca, kretnji, osvjetljenja, dekor, kuta kamere, stvaraju se kompozicije samosvojnih estetskih kvaliteta. Zbog ovog, kao i dijalektičkog suprotstavljenja riječi pokretu, odbijam povezivanje „nogog vala“ sa majstorima njegovog filma, koje toliko opsjeda francuske kritičare. Bilo bi glupo utvrditi da i jedan pravi filmski umjetnik nije učio od Eisensteina ili Drayera. Ali razlike su u srži: pokret je u njegovom filmu potencirano izražajan. U tu manjenu je sve značenje slike. Kod Astruca ili Mallea ona ima pored toga i cilj ljepote, ako hoćete u klasičnom smislu. A riječ se ne gubi. Samo je pomaknuta na mjesto, koje joj pripada. (Možda je i to jedan dokaz da naša generacija ne pati od naivnosti).

Jasno da je u težnji za ISTINSKIM, potpunim filmom neizbježno narušiti poneku konvenciju. Ali meni ipak nije jasno zašto se netko, tko sa mnogo strahopoštovanja gleda Manetovu OLIMPIJU ili uvažava poneke Flaubertove stranice, revolira nad golim tijelom Florence iz „Rodjaka“ ili Jeanne iz „Ljubavnicima“. A sada, da se u jednom mahu riješim dopunskih objašnjenja, malo historijata. Kroz minijature portrete.



Astruc: „Jedan život“ — 1958 (Christian Marquand i Antonella Lualdi)

ALEXANDRE ASTRUC

„Na početku jednog filma postoji često predmet ili tema. Ali mogu postojati i naslućene slike. Retci koji se čitaju kao i priče o kojima se sanja. Rođjena iz čitanja nekoliko stranica D'Aureville-a, „Kramoazni zastor“ i „Romantična novela“ postala je film, uvijek mi se prikazivala kao odvijanje slika koje treba fiksirati na vrpču.“

(Astruc)

Ovaj citat, koliko god poetski sumaran, definira je ustvari osjećaje koji će nositi najpredni-

ju avangardu mladog vala. Predhodilo je sazrijevanje Alexandra Astruca, redovnog posjetioca umjetničkih izložbi Saint-Germain-des-Pressa, vjevira i mislioca, inventara barova i ljubitelja Hegela i Nietzschea, učenika Orsona Welsa, Conrada i Balzaca, mladića za kojeg prijatelji kažu da je bio slavan, prije nego je ista i stvorio. A prvo što je stvorio, bilo je potpuni izraz njegove ličnosti. „Beskompromisni estetski credo, očaj producenta, film koji je duži od kratkometražnog, u kojem glumci ne govore. „Camera-stylo“ je napisala svoju prvu poku: „LE RIDEAU CRAMOISI“ („KRAMOAZNI ZASTOR“) — 1952. Sasvim antikomercijalan, film je zbog tehničkih osobina malo poznat izvan kino-klubova. Ali u njemu je kondenzirano u biti sve, što će kasnije Astruc i njegova subraća primjenjivati na nizu sadržaja, što će im služiti kao metod filmskog osjećanja i doživljavanja. Čisto estetska preokupacija je primarna, poezija izvire iz slike iz savršene oblikovanosti linija, impresija, iz isključivo vizuelnih dojmova. Lik je biće osoba. U pokretu je emocija, narav, individualnost. A ondosi su inkorporirani u dekor, ovdje u posebni okvir stare, djevdovske kuće. Inventar koji nameće šutnju. Roditelji su njegov integralni dio. Ljubavna je romana Albertine i mladog oficira prožeta ambijenom, dominantnom bojom slika. Za stolom su svakog dana četiri prilike sišle s portreta. Ispod razine počinje igra. Najprije lagani dodiri, mali pokreti, a onda je u tim laganim dodirima, u tim malim pokretima sve jača nota topline, familiarnosti, saučesništva. Na površini je i dalje savršeni mir, klasična lica Anouk Aimée i Jean-Claude Pascala zračbe blagotušću. Od moći, kad se Al-

gurno ne bih sačuvalo sva njegova estetska traženja. Naprotiv, osnov bi ostao isti. Oni, koji su oslonili svoj scenario za površan, snajlu u kojoj mjeri on odgovara, ne samo mom osobnom poznavanju sličnog mljea, nego i jednoj duboko proživljenoj viziji naše epohe i našeg vremena“. Astruc tom vremenu ostaje vjeran i onda, kada prenosi na platno Maupassanta. Radije Maupassantovu pripovjest. Jer u „UNE VIE“ („JEDAN ŽIVOT“) — 1958 bitna je nezadovoljna, nemirna, stoga

Astruc: „Jedan život“ — 1958 (Jean-Claude Brialy i Bernardette Lafont)

i brutalna narav Juliana de Lamare (Ch Marquand), sasvim bliska raspoloženjima jedne generacije. Položaj, koji mu daje kamera — uvijek u uglu platna, u prvom planu, poluokrenut leđima prema gledaocu — nameće osjećaj da je za njega pozornica — površine, ambijent — polje za bitku. (Slično je i s Fabricom u „Zlosrećnim susretima“).

LOUIS MALLE

„Evo dakle filma koji je izazvao skandal. Jer zbilja, skandal postoji. Jasno, nimalo u filmu, ali oko njega. To mi hipokrizija nekih reakcija na djelo Louisa Malle-a izgleda skandaloznom“ (Jean Guinand o „Ljubavnicima“).
Sa „L'ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD“ („LIFT ZA GUBILISTE“) — 1957 Malle je najavio svoj talent. Ali i svuviše vezan kriminalnom novelom, uspjeh u formalnim rešenjima je ostao polovičan. Trebali su „LES AMANTS“ („LJUBAVNICI“) da bi harmonizirao svoje estetske koncepcije — u biti srodne Astrucovim — sa sadržajem. Identifikacija je potpuna, naročito u drugom dijelu filma: večer i ljubavna noć. Ne slažem se sa De Santisom (Cinema 59, br. 4) da je Malle snažniji u prvom dijelu, crtajući određenu sredinu, a ni s francuskim kritičarima, koji su i počeli s pričama o društvenoj kritici. Kad bi to trebala biti poenta Malleovog djela, bih ga odušno proglasio neuspjelim. A takvu vrst kritike lažnom i nesocijalnom. Ali njegov metod nije nikad metod kritičara, nego pjesnika, on ne analizira, on doživljava. Ako se ono što Malleu služi kao fond, draperija, istakne kao surha, to mora izgledati bljed, površno. Osnov je ljubav Jeanne i Bernarda, fenomen koji se može rođiti svugdje i svagdje, kod odgovarajuće konstelacije mjesecine, topline noći, raspoloženja, svidjanja... „LJUBAVNICI“ su stvaralačka sinhronizacija triju oponentnih elemenata (ali u skladu sa zakonom o privlačenju suprotnosti): pristavo zlobni dijalog De Vilmona, inspiriran jednom galantnom pričom iz XVIII. st., puna, klasično čista glazba Brahmsovog sketeta za kora i topla, razmahana Kamera, opijena ljepotom. Elementi su dijalektički suprotstavljeni recimo u prizoru večere: površne, elegantne riječi, konverzacije o Rusiji, ljubavi, arheološki nasuprot apsurdne, teške situacije žene, okružene mužem, ljubavnikom i strancem, koji će biti njen ljubavnik sljedeće no-

ći, fiksirane u kameri. Zatim se od početka prema kulminaciji ljubavnog rituala elementi plasiraju sjedinjenu; kamera naprije crta Jeanne i Bernarda izbliza, zastaje da bi jasno uhvatila prve pokrete dodira, još u kontradikciji sa hladnim tonom Jeanne-nih riječi, a onda se, zajedno sa udaljavanjem ljubavnika iz domene realnog i ona udaljava, hvata samo obrise likova obavijenih mješavinom, da se opet naglo približi u času konkretizacije ljubavi, gdje samo veliki plan lica Jeanne



Astruc: „Jedan život“ — 1958 (Jean-Claude Brialy i Bernardette Lafont)

izražava uspon strasti. Riječi su sad samo akcenti: prvi ljubavni dijalog — ON: „Jeanne...“ ONA (prekida ga): „Da, znam...“ Stanka. ONA: „Bernard...“ ON (prekida je): „Da, znam...“ Zatim Jeanneino djetinjasto ponavljanje na krevet: „Moja ljubavi... Moja ljubavi... Ti si lijep... Ti si lijep...“ itd. Glazba, stapajući se u ritam emotivne napetosti, ostaje ponekad iza lijepih slika u istom, produženom akordu, kao da bi htjela produžiti neke ugodjaje, prizore, i protiv dinamičnosti vrpce,

CLAUDE CHABROL

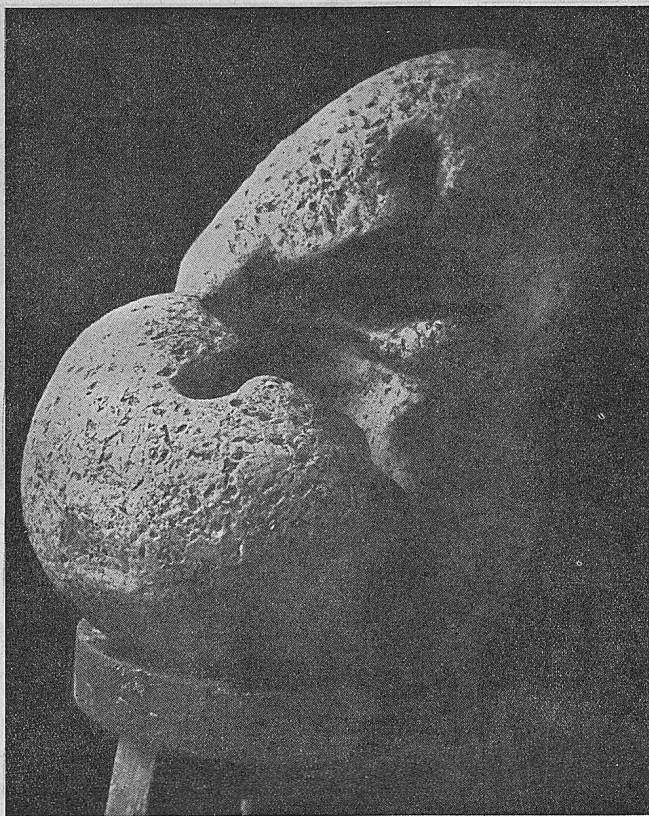
„Lijepi Serge“ je pre-laz privida.
(Chabrol)

Skoro istovremeno pojavila su se dva filma bivšeg kritičara „Cahiers du Cinema“ Claudea Chabrola: „LE BEAU SERGE“ („LIJEPI SERGE“) i „LES COUSINS“ („RODJIACI“) — 1958/59. Sam Chabrol je bio producent, scenarist i režiser. Pravo slom prilika, drugo — rekao bih, nalazost, a u trećem se afirmirala izvornost njegovog filmskog nerava. U Chabrolovoj estetici mi izgleda još mnogo toga: nerazlišćenost; Možda i zbog problematičnosti scenarija. U „Rodjacima“ (općenito proglašenim za uspjeh) Chabrolov film, nikad mi nije bilo jasno zašto) je pripovjest o Paulu, junaku pariske bande studenata i provincijalcu Charlesu, palom s neba u Paulovu sredinu, kroz dobar dio filma duboko dosadna. „Lijepi Serge“, zahvati toplinom teme o partižanima Francoisu, koji se vraća na odmor u provinciju i pokušava „spasiti“ svoj bivšeg prijatelja, sad totalnog pijanicu Serge, da se onda raspine u iskonstruiranom, forsiranom završetku Francoisove žrtve. Ipak u oba sam filma sudjelovao kao saučesnik, a „Lijepi Serge“ ostaje u mojoj imaginarnoj knotici među najdražima. Uvod u Chabrolov filmski postupak, čija je to i zaslug, neka bude autentičan. „Zaista, onkraj privida jedna istina se mora malo po malo otkriti gledaocu — nestalan, kompleksan, nije Serge, nego Francois. Serge se pozna. Francois se naprotiv pozna samo na nivou privida: njegova intimna priroda je skrivena u podsvijesti i ne otkriva se nego u naglim bljeskovima.“ Otkriva se kroz gestu, izmijansiranu do najbaldnijih detalja. U služnju pokretom, kao sredstvom za otkrivanje istine, o čem sam govorio u uvodu, Chabrol je siguran oti-

šao najdalje. Prizor kad Francois očekuje u svojoj sobi posjetu župnika, očarava. Njegova unutarnja nesigurnost, slom ideja, tjeraju ga da nekoliko puta promijeni pozu u kojoj će dočekati posjetioca, nalazi štiti, paravan, fasadu u uzimanju knjige u ruke, u stavljanju naočala, u nonšalantnoj zavaljenosti na krevet. Samoizigravanje će nestati tek u trenutku, kad rješiti svoj unutrašnji nesklad, a to stresanje poza će opet biti izraženo u jednostavnom pokretu — skidanju naočala... Chabrolov je slika, za razliku od „čistih“ esteta Mallea i Astruca, podređena specifičnoj realnosti likova. Dekor također. Kad protagonist doživljava košmar, kad se nalazi na granici realnog i irealnog, kamera se zamućuje, postaje gotovo nestvarna, onirička — tako je za Charlesova lutanja poslije kraha na ispitu, takav je za Francoisove potrage za Sergeom, u noći rađanja Sergeovog sina. Ljepota bijesne na časove, u jednom odrazu svijetla u kosi, u časovnoj kompoziciji, što mi daje nade da negdje u Chabrolu postoji i slikar. Duboko skriven, istina.

Upravo primjećujem da se peti list, okvir mojih pisama, približava kraju. A ostaju još portreti A. Resnaisa, R. Vadića, objašnjenje zašto među njima nema razvikanih, ali isključivo pomodno zanimljivih režisera tipa M. Boissronda ili J. P. Mockya. I, kao sinteza, pokušaj odgovora na pitanje koje se toliko nameće (a ne shvaćam da se može tako o-lako prelaziti preko njega): da li se radi o novoj generaciji ili o bitno novom stilu, jeziku. O tome drugi put.

Petar SELEM



petar hadži bošković

meditacija

LIKOVNI UMETNICI IZ SKOPJA

Umesto eseja o umetnicima čije reprodukcije objavljujemo u ovom broju donosimo samo kratke biografske beleške o svakom od njih.

Valjar PETAR HADŽI BOSKOV rođen je 1928 godine u Skopju. Akademiju likovnih umetnosti završio je 1953 godine u Ljubljani u klasi Borisa Kallina, Karla Putriha, i F. Smerdija. Član je DLUM-a. Izlagao je na Savезnim izložbama u Dubrovniku (1954) i Sarajevu (1957). Grafike je izlagao na izložbi „100 listova jugoslovenske grafike“ u Kini, Burmi i Indiji. Prvu samostalnu izložbu skulptura imao je ljeta meseca ove godine u Skopju. Jula meseca 1959 zajedno sa Nikolom Martinoskim izlagao je u Salonu Tribune mladih u Novom Sadu. Izvesno vreme proveo je na studijskom putovanju u Engleskoj, Francuskoj i Belgiji. Septembra meseca 9. g. kao engleski stipendist odazivajući se Britaniji na usavršavanje kod Henri Mura i još nekih engleskih skulptora.

Slikarka MENČE SPIROVSKA rođena je 1930 godine u Skopju. Likovnu akademiju završila je 1955 u Zagrebu u klasi Ernesta Tomaševića. Član je DLUM-a. Svoje grafike izlagala je na skupnim izložbama Udruženja u Skopju, Beogradu, Zagrebu. Samostalnu izložbu imala je 1969 u Skopju. U inostranstvu izlaže na izložbi „Jugoslovenska grafika“ u Keptaunu, Meksiku i Kanadi.

Slikar IVAN VELKOV rođen je 1930 godine u Vranju. Diplomirao je na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu 1953. Specijalistu je na istoj Akademiji završio u klasi Zora Petrovića. Član je DLUM-a. Izlagao je na kolektivnim izložbama DLUM-a u svim republikim centrima naše zemlje. Sa jednom grupom slikara izlagao na izložbi „Moderni jugoslovenski grafika“ u Meksiku i Skopju.

Slikar DRAGUTIN AVRAMOVSKI — Gute rođen je 1931 godine u Kamanovu. Likovnu akademiju završio je u Zagrebu u klasi Ernesta Tomaševića. Član je DLUM-a. Izlagao je na izložbama Udruženja u Skopju, Beogradu, Zagrebu. Samostalnu izložbu imao je u Skopju 1959 godine. Svoju grafiku izlagao je na II međunarodnom biennaleu grafike u Ljubljani, zatim u Meksiku, Francuskoj, SSSR, SAD i na biennaleu u Cileu.

TUDJI GRAD

(sa puta u atinu)

„voyage pour voyage...“

Dagmar me te večeri zapita kuda sam namio. Rekoh joj: polazim na putovanje... Dagmar je moja otkorašnja prijateljica, više ni ne pamtim šta me je najpre privuklo njoj: njena bleđa severnjačka put, njena dražesna zagonetnost, njeno neobično stranačko ime... Te večeri Dagmar se rastužila zbog mog odlaska.

Rekoh joj: ipak se radujem!
Dagmar se oduvek izražavala jednostavno kao u kakvoj dečjoj igri u kojoj nema vremena za preduge objašnjenja. Tada ona reče: žao mi je što putujem, žao mi je što se to ne može mimoići...
Zašto? upitah je.
Putovanje je kao smrt, reče Dagmar. Ja se radujem, rekoh.

Žao mi je što si hrabar, reče Dagmar. Tek mnogo kasnije shvatio sam zašto je baš te večeri pomislila hrabrost, možda zbog toga što sam pred polazak bio zaista prestrašen.

Pisaću ti, rekoh joj.
Dagmar se osmehnu: nemoj da mi pišeš, reče. Tada podiže sa svog stola jednu poveću knjigu, prepoznao sam u njoj „Odvade do večnosti“ Džemsa Džonsa. Pročitaj ovo, reče, otkri mi stranicu sa crvenim znamenjem na marginama. Osmehnuh se tada, smatrao sam da je to beleženje citata sa svim delinjastim. Covek nikada ne može da upamti jednu dobru knjigu, ono što mu ostaje u sećanju to je samo odraz lika u zamućenoj vodi, izobličeni i neistiniti. Zbog toga postoje knjige koje ču čitati čitavog života.

Tada pomisliah da je kratko pamćenje ipak blagodat za ljude koji su naučili da čitavog svog veka ostanu neokrnjeni i — srećni. Znam ih nekoliko i uvek sam žalio što ih nazivaju nastranim i nesmotrenim.
Neću tu da čitam, rekoh joj.
Pročitacu ti ja, reče Dagmar.

„Pismo i telefonski razgovori nikada nisu mogli da ga uvere da neki drugi čovek stvarno postoji negde daleko u isto vreme kad i on postoji. Violeta ne bi postojala sve dok je ne bi video. Tek onda bi opet započinjala, onde gde bi poslednji put prestala. U međuvremenu je živela samo u njegovom sećanju, a kako čovek može da piše pismo svom vlastitom sećanju?“
Sve dok se ne vratiš računacu da si nrtav, reče Dagmar.

Tada mi otvori vrata i ja izadjoh na ulicu i ne osudih se ni da se obazrem za sobom. Te večeri bilo mi je teskobno. U dužini duše otkrio sam jednu još veću nesreću od njenog zaborava, i zaustih da naglas

kažem misao koja se tako bolno vrzma u sećanju svim putnicima: kako čovek može pouzdano računati s tim da je još uvek živ kada svi znaju da je otputovao... A u sluhu otkucavale su mi još uvek poslednje reči devojčine: sve dok se ne vratiš računacu da si mrtav...
Te noći, tumarajući dugo pustim ulicama, shvatio sam iznenada pravi razlog nejasne teskobne radosti svih putnika. Ta čarobna čar ne krije se samo u odlasku, ne krije se samo u neočekivanim susretima sa nepoznatim prirodni nepoznatim ljudima, već pre svega u sjajnoj mogućnosti povratka. Tada shvatih da se odvažni mladi sportski padobranci penju dugo u vis avionima samo stoga da bi nekoliko trenutaka kasnije mogli slobodno padati natrag. Tada shvatih da se prava sreća odlaska krije u — povratku.

Onda naučih da se vratim na čas do devojčinog prozora, da joj poverim svoje divno otkriće, svoj potajni naum da se natrag rastanem od nje da bismo se jednom opet mogli sastati... Nisam se usudio, ipak. Bilo bi ružno narušiti spokojstvo njenog sna. Otkad je znam, Dagmar po čitave noći sanja...
Te večeri dugo sam lutao, a sledećeg jutra bio sam već u Atini! Nimalo nisam bio iznenadjen tim naglim preokretom jer je u međuvremenu prošlo više dana priprema, no oni su mi neobjašnjivo iščileli iz sećanja. Pamtim samo još poslednje reči devojčine na rastanku.

Cekaću te, reče Dagmar.
Umalo se ne zasmehah jer mi se to učimilo ipak glupo.

„Kako čovek može otići tako daleko pri mutnoj svetlosti prirode?“
Bomont

Rekoh: sutradan sam već bio u Atini! Tog jutra imao sam sve uslove da se osetim savršeno izgnanikom, ničemu više nisam pripadao, i dugo sam, tog neobičnog praskozorja, zurio u nemirno osvetljeno tavanicu, verujući da sam sasvim slobodan. Kroz sećanje su mi blago promicale slike sa puta, slike iz voza, uokvirene mutnim oknom kupea.

Dugo sam putovao. Bila je to pusta zemlja, neobično pusta zemlja, proredjenog rastiñja i krzljave mahovine kao u krselovoj Dalmaciji. Pokatkad promicali smo pored gradova, ali smo retko sretili ljude na tim mimosilascima. Ljudi — kao da su nekud otputovali, kao da su se posakrivali iza o-kolnih brda, izmedju kojih se pravilačno satima. Ponegde na prašnjavim drumovima pokraj pruge mimoslazili smo umorne magarce, natovarene preteškim samarima, u samljene magarce, neodlučno ukopane na mestu u prašini...
Pomislih: ljudi su ili mrtvi, ili su se po-

sakrivali, a onda prestadoh da razmišljam o njima, jer bilo je u daljini skriveno jedno mnogo značajnije njihovo naselje. Nikada dotad nisam sa takvom žudnjom i takvim uzbuđenjem iščekivao grad koji se približava...
Pa ipak doputovao sam tek tog jutra kada sam otvorio oči i zagledao se netremice u nepoznatu, senovitu tavanicu. Duboko pod prozorom, u tom sjajnom i šumnom svetlu koji se budi, naslutio sam i jedan sasvim nepoznat zvuk i namah mi se sećanje ispunilo slikom iz detinjstva kada sam jednog mutnog praskozorja iznenada bio probuđen dalekim kukurikanjem iz susednog letnjikovca... Ovog puta taj čudni zvuk koji prati buđenje, kao neko nepravilno znanjenje, dopirao je odasvud i moja sanjnost nije bila u stanju da mu nadene ime i otkrije poreklo.

Verovao sam tog jutra da sam sasvim otuđjen, da sam savršeno slobodan i grozničavo sam se pripremao za prvi silazak u grad. Naumio sam: biće to lutanje bez ikakvog plana, biće to tumaranje s kraja na kraj nepoznatog grada, biće to slobodno osvajanje!... Svega nekoliko časova kasnije uverio sam se u suprotno, zatekao sam sebe opet sasvim prestrašenog!

Oduvek smo bili jaki. Oduvek smo bili vešti. Jednom smo načinili oružje od kame-nica, a nešto kasnije zamenili smo ga sprava-ma od metala. Ukrotili smo vodu, zasejali zemlju, osvojili smo daleka prostranstva vazduha. Još malo nam preostaje pa ćemo naučiti kako se putuje sa zvezde na zvezdu... Pa ipak, jednom smo nadmašili i sebe same! Bilo je to davno, onoga dana kada smo izmislili gradove! Tada smo za naved postali zatočnici. Nikada se više nećemo osloboditi!...

Tog prepodneva pomišljao sam da je prisnost s kojom tumaram nepoznatim ulicama Atine samo probudjeno ljubopitstvo, samo izraz naklonosti Pomišljao sam: eto, dovoljno je da u ovakvom jednom gradu provedeš samo nekoliko časova, pa da se potajno i neprimetno identifikuješ sa njim, možda zbog toga što on spada u one reke gradove u svetu koji zahtevaju od svakog stranca da odmah postane njihov stanovnik... Casak kasnije shvatio sam da sam zarobljen!

Pamtim još uvek onu savršeno nežnu i savršeno jednostavnu devojku koja je ostala tako daleko, delinjasto verujući da sam mrtav onda kada najžešće živim, pa ipak, ko bi me mogao uveriti da ona negde daleko „u isto vreme postoji kad i ja postojim!“
Nehotice sam naslućivao da imam čast da prisustvujem odumiranju jedne svoje ličnosti, a moji uzaludni pokušaji da se održim očuvan i netaknut u svojoj rođenoj koži potsećali su me na ono jalovo posled-

nje dovikivanje dva čoveka koji se rastaju na pristanišnom molu čije je glasove potpuno zaglušilo trubljenje brodske sirene... Shvatio sam da je u pitanju mnogo značajniji događaj od obične identifikacije i razumeo sam najzad onog nesrećnog Bitorovog večitog putnika izmedju dva grada koji kao udvojeni stanovnik ima i udvojen život. I razumeo sam zašto je za njega bilo gotovo nemoguće da reši svoju životnu alternativu...
Teško je, gotovo je nemoguće biti samo putnik-namerik. Te fantastične i svemogućke mašine za živanje koje smo jednog nazvali gradovima nadmašile su i nadjačale svoje stvaraoce i istrgle se iz ruku svojih animatora. No, mi smo još uvek u zabludi, mi ipak verujemo da jesmo i da ćemo uvek biti njihovi pravi sopstvenici, a zabravljamo da se u njihovim ogromnim nepomičnim telima krije veća snaga nego što se može i naslutiti.

Zbog toga ponekad bivamo ulovljeni tananim i nevidljivim nitima njihove prisnosti, kao muva u paukovoj mreži. I sve zbog toga što smo prevideli kod jednog grada njegovu sposobnost da potični, da obljubi, da zatoči... Ne pamtim više da je jedan grad nekada davno imao svoje rođenje, bolno kao što ga ima i čovek, da je proživio svoje mukotrpno detinjstvo, da je imao svoj život, dug koliko i život istorije, i da će nas najzad — nadživeti!

Ne postoji grad blizak životu čoveka ili životinje kao što je Atina. Njegov prividni vek traje samo od izlaska do zalaska sunca. Od rumenog svitanja na dalekom pristaništu i na morskoj pučini, pa do bilještavog požara koji u sumrak zapali sve neone na fasadama. Čini ti se da su ti potrebne godine živanja u samo jednoj njegovoj ulici da bi mogao da prepoznas njeno prerušavanje u svako doba dana. Zavoleo sam Atinu...
„Reka je kao i duša. Ona uvek ima lepotu svega što se u njoj ogledalo.“
J. Dučić

Duša je kao i reka. Nije me stid da parafraziram. Vraćajući se bio sam siguran, otkrenud, da opet hitam ka nepoznatom. A vraćao sam se...
Tek pod njenim prozorom znao sam pouzdanu da je sve svršeno. Nije lako ostaviti ženu koju voliš, a još je teže prikupiti dovoljno hrabrosti za ponovno viđenje.
Vratio si se? upita me Dagmar.
Vratio sam se, rekoh.
A činilo mi se da me je stid zbog toga što joj nešto prečutkujem.

Vuk VUCO