svejedno, čini mi se da je poprilično smešno i trapavo posmatrati film i život u *direktnom odnosu.* (Smešno je, na primer, reći da su se filmovi Žike Pavlovića maksimalno približili životu i da su se skoro poistovetili s njim.)

Odnos film — život, čini mi se, treba posmatrati ne direktno nego *posredno,* kroz odnos pojedinih pristupa filmu, odnos pojedinih filmova i pojedinih filmskih stvaralaca.

Da bi bilo jasnije šta hoću da kažem, navešću nekoliko primera.

Svaka pozorišna scena snimljena i umontirana u neki film delovaće kao „nameštеni". „iskrivljeni", „lažni" život prema pravom životu.

U Reneovom „Marijenbadu", koji je primer „izmišljenog", „literarnog", „iskonstruisanog" filma, postoji jedna pozorišna scena koju gledaju junaci filma. Prema toj pozorišnoj sceni, „Marijenbad" deluje kao sam život. Naravno, sam „Marijenbad" bi, umontiran, recimo, u neki film Žike Pavlovića, delovao kao „pozorište" prema životu.

Slična poređenja mogu se napraviti između, recimo, Kobajašijevih samuraja („Harakiri") i Kurosavinih samuraja, između revolveraša Pekinpoa ili Pena i revolveraša Džona Forda. između Mencelovih ilegalaca („Strogo kontrolisani vozovi") i ilegalaca iz nekog jugoslovenskog filma. Kobajašijev samuraj, Pekinpoov Stiv Džad ili Penov Bili Kid bi komotno mogli da gledaju Tošira Mifunea, Gari Kupera i Džona Vejna kao „filmske" junake (dakle, kao „izmišljene" junake), dok bi oni sami delovali kao prosečni, obični ljudi.

Isto tako (da uzmem jedan primer iz domaćeg filma) pevač Džimi Barka (iz Pavlovićevog „Kad budem mrtav i beo") mogao bi u tom filmu da gleda, recimo, „Skupljače perja" Aleksandra Petrovića i da nam Pavlovićev film deluje kao „pravi pravcati život" i njegov junak kao živ čovek, a da nam Petrovićev film deluje kao opereta iz ciganskog života. (Naravno, našlo bi se filmova u poređenju s kojima bi „Skupljači perja" delovali kao „pravi život".)

Ovi skoro nasumce uzeti primeri i ova ovlaš napravljena poređenja pokazuju da se stepen životne uverljivosti nekog filma ne može određivati direktnim odnosom filmskog dela prema nekakvom „životu" i nekakvoj „objektivnoj stvarnosti", već posrednim određivanjem prema drugim filmskim delima. Budući da tzv. život nije nekakva statična, čvrsto određena i nepromenljiva kategorija i budući da tzv. objektivna stvarnost verovatno ima više od jednog lica, to izlazi da odnos film-život nikako nije statičan, već *dinamičan* odnos.

OPISIVATI ILI IZRAŽAVATI?

Mnogi teoretičari savremene pesničke umetnosti skloni su da osnovnu razliku između savremene i klasične poezije vide u prelazu sa *opisivanja* na izražavanje. (Z. Bjenkovski smatra, recimo, da od simbolizma naovamo pesnici ne opisuju „osećajno stanje", već ga iskazuju.)

Čini se da razvoj filmske umetnosti ide upravo suprotnim smerom. Opisivati ili izražavati? Kako se ova stara pesnička dilema očituje u savremenom filmu?

Izražavati neko stanje u filmu, čini se, podrazumeva služenje razvijenim i razgranatim filmskim jezikom, služenje metaforama, simbolima, montažnim sklopovima, svetlosnim efektima, filmskim trikovima itd. itd. dakle to podrazumeva veću ili manju *stilizaciju,* upravo sve ono što pripada estetici nemog filma, odnosno, sve ono što moderni film napušta.

Opisivanje bi, na drugoj strani, značilo preovladivanje dugog kadra nad kratkim kadrom, škrtost u korišćenju muzike, škrtost u korišćenju fotografskih i drugih efekata, izbegavanje suvišnih pokreta kamere, izbegavanje krupnih planova ,težnju ka dokumentarnosti itd. itd, upravo sve ono što karakteriše moderni film. („Danas praviti film znači pričati priču jasnim i savršeno prozračnim jezikom. Što manje kretanja kamere koja otkrivaju njeno prisustvo, što manje krupnih planova koji ne odgovaraju percepciji našeg oka. Podelom na kadrove radnja se uglavnom razlaže na ameriken planove zbog toga što su oni najrealističniji" — Andre Bazen.)

Reklo bi se da je, s obzirom na realističku prirodu filmske slike, filmu prirođenije opisivanje, odnosno izbegavanje svih efekata koji narušavaju životnu uverljivost filmskog prizora. Drugim rečima, dovoljno je organizovati maksimalno životno neku „radnju" pred kamerom i pustiti kameru da radi. Zahtev za životnom uverljivošću i autentičnošću time bi, čini se, potpuno bio ostvaren. Medutim, stvari ipak nisu tako jednostavne. Ovakav postupak podložan je prigovorima ne s gledišta nekakvih estetičkih zahteva već s gledišta samog zahteva za životnom uverljivošću i autentičnošću. Da li je na taj način „preslikano" zbivanje zaista potpuno autentično? Jer, nikako se ne možemo oteti utisku, pri gledanju tako snimljenih prizora, da je sve *viđeno sa strane* i da se *unutrašnja dinamika* zbivanja izgubila. (Izraz „unutrašnja dinamika" nisu slučajno vrlo često uupotrebljavali ekspresionistički teoretičari). Gubljenje unutrašnje dinamike, ne samo u ekspresionističkom već i u običnom značenju, naročito dolazi do izražaja kad imamo pokret u kadru. Bilo koji pokret, ma koliko spolja bio žustar i dinamičan, ako je „slikan" u nekom statičnom totalu, gubi bar upola od svoje dinamičnosti, dok, ako je sniman „krupnije" i ako je praćen farom — čak dobija na dinamičnosti. (Dobar primer za ovo je već pomenuti poljubac u Hičkokovoj „Sumnji": čuveni zaokretni pokret kamere pri poljupcu ne samo da je odslikao jedan poljubac već ga je i *izrazio,* učinio je da ga ne samo vidimo već i *osetimo.*)

Ovu dilemu (opisivati ili izražavati) osetio je još pre nekoliko decenija čovek koji je upravo težio životnoj autentičnosti — Dziga Vertov. U jednom nizu programatskih postavki družine „kinokija", on kaže da filmski stvaralac ne treba da odslikava životnu stvarnost *s pozicija neposrednog filmskog gledaoca.* Takav pristup, po njemu, urodio bi bledim i neuverljivim plodom. On se zalaže za takav način reorganizacije životnog materijala koji bi gledaocu *s ekrana* pružio što uverljiviju i istinitiju sliku životne stvarnosti.

Dakle, film je samo prividno bliži „opisivanju" nego „izražavanju"; postaviti „životno" jednu scenu pred kamerom i snimiti je u nekom sveobuhvatnom polutotalu još uvek ne znači da će to i sa ekrana gledaocu delovati autentično. (Gotovo je postalo moda u nas snimiti film u što manje kadrova. Orson Vels, koji je skoro „izmislio" dugi kadar, veli da više ne pravi duge kadrove, jer nema para za to i jer u Evropi ima malo ekipa koje mogu *uspešno* da vode dugi kadar. Očito je da naši sineasti i Orson Vels imaju različita shvatanja reči „uspešno".)

Pobornici postupka koji sam nazvao opisivanjem zacelo će se pozvati na filmove Živojina Pavlovića, koji pravi filmove od samo stotinak kadrova, bez ikakvih formalnih efekata i novina, pa je, dakle, sineast koji više opisuje, a manje izražava (stanja, zbivanja, ideje i tsl). Ali, to je tako samo naizgled.

Samo sineastima lenje mašte učiniće se da je napraviti film u stotinak kadrova jednostavnije nego u nekoliko stotina kadrova i da, recimo, direktno snimanje tona i formalna novina. Takođe će im se učiniti, ako su izražajna sredstva u nekom filmu prikrivena i neupadljiva — da ih i nema. (Navešću samo jedan primer iz poslednjeg Pavlovićevog filma „Kad budem mrtav i beo". Džimi Barka i pevačica Duška pevaju na nekom vašaru ispod neke šatre. Kadar je širok i statičan. Međutim, dva puta kadar preseca belina bluze kelnera koji donosi piće slušaocima. Ta b e l i n a dva puta zaklanja Džimija Barku, i to je već nagoveštaj kraja, nagoveštaj smrti — dakle jedna neupadljiva unutarkadarna metafora).

Iz dosad rečenog proističe da filmskom stvaraocu stoje na raspolaganju sve izražajne mogućnosti (metafore, simboli i drugo), naravno, ako se ne nameću isuviše upadljivo gledaočevoj pažnji, odnosno, ako ne narušavaju životnu uverljivost filmskog prizora.

Enver Djerćeku

ZALOG

Koliko puta kućni prag
ostavim, doviđenja,
u očima žene plane htenje
— poruke skriveni sag:

„Oči ostavi na grudima skrite,
jer gladni može put
i oči njegove nezasite —
njihov mi sjaj utrnut!"

Koliko puta od kućnog praga
krenem putevima dalekim, zarana —
njena me sen progoni straga
šapatom suvih usana:

„Srce ostavi na moje grudi
jer ti ga srca raniti mogu —
pa će sećanje da se budi
kroz praznih duplji rugobu!"

Tako kroz život korak mi briše
gonjen od želja, žudnje vruće —
ne znajuć' gde se oslanjam više,
na put ili ono srce kod kuće . . .

I sebi nalažem u čas pravi:
„Daj oči širini, svetovima,
a srce u zalog sveti ostavi
u nedra i oči doma!"

(Sa albanskog: Esad Mekuli)

vehap šita

lirika envera đerćekua

U vremenu kada je počela da dominira izvesna uniformnost ne samo forme već i motiva u savremenoj poeziji, naročito kod naših mlađih pesnika, u poeziji Envera Đerćekua nailazimo na svež izvor motiva i standardnu formu pesme u duhu najlepših stihova albanske poezije uopšte. Možda više nego kod svih ostalih naših pesnika, kod Đerćekua se mogu osetiti živi tokovi albanske poezije u svojim najautentičnijim bojama. Ali, istovremeno, u njegovoj poeziji nailazimo i na snažan umetnički individualitet koji ima svoje specifične motive i preokupacije, svoj tretman i svoju poetsku ekspresiju. Svaki stih, svaka strofa i pesma Đerćekua ima originalne crte njegovog poetskog sveta: on je rastao i formirao se na neiscrpnim izvorima naše narodne i umetničke poezije.

Poetski svet i umetnička osobitost Envera Đerćekua stiču opšte vrednosti upravo svojim specifičnostima, ne izlazeći ni za časak iz lokalnih i regionalnih okvira. Upravo zbog toga i ne bismo želeli da se promeni ili „osavremeni" svet poezije Envera Đerćekua, ekspresivnost i neponovljivost njegove lirike. On nastavlja da istražuje, ali u njegovoj poetskoj individualnosti tražio bih uvek onu suptilnost koja prožima njegove stihove, mekoću pastela, izvesni senzibilni intimitet kojim senči svoja najtananija osećanja preinačujući ih sasvim diskretno u male psihološke studije.

Đerćeku je tanani, meditativni liričar, zaneseni sanjar čijim pesmama ne škodi ni suvišna sentimentalnost, ni katkad patetična intonacija, ni romantični prizvuk ponekog stiha, jer iza melanholije i bola krije se opora i sušta životnost.