

ŽAN DIVINJO

NA GRANICAMA KNJIŽEV NOSTI

Kako zaboraviti onu nemu i poluludu Indijanku koja, jednog nedelnog jutra, u siromaškom kvartu La Paza, igrajući, prati svatove?

Supružnici, Španci iz Bolivije, stari su, svadba kukavna. Muzičari pogrešno sviraju. Ali devojka je tu: ona hoće da uđe u igru, ona nagoni svoje telo da govori kako bi zapodnela dijalog. Ona će predstavljati svejedno koju osobu, samo ako je prime u društvo. A ljudi odlaze za svojim poslovima. Odguruju je. I tako ona, sa dostojanstvom pijanica, igra za sebe samu, klanjajući se, kao da ju je gomila bila pozvala k sebi...

Svakako, svi je prepoznaju, tu Indijanku. Baš zato što njeno telo, jedino njeno telo, muca govorom što ga neposredno razumemo. Ona je odraz Šarla. Onakvog kakav ulazi u predvorje hotela, pošto je bio zamenio svoju odecu robijaša za večernje odelo, onakvo kakav odguruje vrata salona u dalekoj zemlji u kojoj se okupljaju avanturisti i tražaci za zlatom.

Jer niko drugi bolje od Šarla nije nagnao svoje telo da govori, izmislio taj čuđljivi govor koji nas podseća da je zvuk našeg glasa, u užem smislu, bez sumnje samo ograničeno polje mnogostranoga govora. Golotinja brblja, odecu je pokretač konverzacije. Podvala? Licemerstvo? Koješta... Radi istine ili radi komunikacije, bezazleno, ali krišom, mi smo već izabrali drugu.

Vidite kako je Chaplin konstruisao mit o svome sopstvenom telu. Njegove pustolovine, njegovi postupci ogoljavaju one neizvesne odnose koji se ustanovljavaju između otrcane egzistencije i imaginacije, odnose čijim je samo neznatnim delom umetnost do sada zagospodarila.

Svakako, Chaplin nije uvek svestan ono ga što ostvaruje i dovoljno je pročitati njegove uspomene da bismo se u to uverili. Danas, seoski plemić iz Veveya je čuvena, istaknuta, spokojna, srećna ličnost. Njemu je mučno da ponovo pronalazi potku događaja koji su ga doveli do toga da izmisli ličnost Šarla. On sanjari o svom kukavnom detinjstvu u jednom prijavom Londonskom kvartu, evocira svoje tegobne početke u Americi. Ali to su anegdote.

On evocira, ne zadržavajući se na tome, onaj jedinstveni trenutak kada, pritisnut potrebom da dozvoli da ga angažuje Mak Senet (Mack Sennett), izmišlja mit o plemiću u nevolji. Zna li on da slika koju nudi gledaocima u bioskopu, onda, u svome detinjstvu, odgovara nekoj neodređenoj potrebi? Da će ova potreba da se izrazi navalom publike, zabrinute da vidi kako se razvijaju uzastopne faze jedne besede bez reči za koju je usamljena skitnica izgovor?

O prikazanoj ličnosti mi dobijamo jasnu sliku. Chaplin je i sam definiše: »Shvata, ova skitnica ima više spoljašnjosti; to je, u isto vreme, skitnica, gentleman, pesnik, sanjar, napušten tip, uvek zaljubljen u romantično i pustolovinu. On bi hteo da vas uveri da je naučnik, muzičar, vojvoda, igrač poloa. Ali on ne zazuje od sakupljanja pikavaca, a ni od toga da nekoj bebi ukrade njen ječmeni šećer... Očigledno, to je to, ta ličnost koja hoće da izgleda ono što nikada neće biti.

To je i nešto drugo... Šarlo izgleda da nam kaže: obični predmeti su zamke kojih se valja čuvati. Čini se da poznamo rukovanje stvarima, ali stvari se ne pokoravaju. Porodični život je lavirint bez izlaza. Ovaj budilnik je čudovište koje očekuje svog Edipa, ovo stepenište, vratnice Pakla.

Psihijatri poznaju tu nespretnost, taj stalni poraz pred stvarima. Ali imenovati neku bolest, to znači otkloniti je, osloboditi je se, »buržoaski« zabašurivši je. Ako se Chaplin preobražava u mentalnog smetenjaka, to znači da on preobražava tu neurozu. On je se dočepava kako bi uznemirio čistu porodičnu savest. Nije li on izgubljeni stranac usred zajedničke otrcanosti? Ne diskredituje li on bezazleno ugodnu viziju o svakodnevnoj egzistenciji, onakvoj kakvu smo je prihvatili od detinjstva?

Baš od detinjstva. Jer dete se igra sa stvarima koje nas više ne čude i zbog to-

ni izbijaju sve vrste ludih misli o kojima nikada ne bih bio ni sanjao pre nego što sam bio prurušen i našminkan kao skitnica».

Ponovo nalazim ovde Indijanku iz La Paza koja, ogmuta svojim šalom, glave u motane u maramu, igra da bi zapodnela čuđljiv i bratski dijalog sa prolaznicima koji joj se izruguju. Prurušavanje otvara novu oblast iskustva i ličnost koju, tako, izbacujemo na čelo ostalih, odnosi nas izvan našega bića. Etnolozi su često beležili zbuñujuće delovanje maski kojima se pokrivaju članovi nekih zaostalih plemena prilikom izvesnih svečanosti. Ali ove figure su oblikovane tradicijom i kulturom koje određuju scenario legendi. One upućuju na mitove koji pokušavaju, sledeći često preterano strogu klasifikaciju, da rasvetle genezu preteče i naredujuće prirode, slike koje neka grupa sebi obrazuje o mestu koje zauzima u univerzumu.

Sa Šarlom i sama ličnost je mit. Otvorena ličnost. Mit u ekspanziji. Kao što to čini Indijanka, ličnost skitnice traga za odgovorom, otvara dijalog. Čitava njegova figura je govor, od grozničavog treperenja jednog od najlepših lica koje je ponudio ekran filma do suviše širokih pantalona i iskrivljenih cipela. Ako, u samom filmu, on ne dobija nikakav odgovor, publika je ona koja mu odvrća svojim čekanjem i svojom vernošću.

Čaplinovo genijalno delo je baš u tom uspehu: stvori ličnost čije i samo prisustvo znači kompleksan stav, izmisli govor bez pribegavanja reči koja pojednostavljuje i koja, bez sumnje, nije jedino sredstvo komunikacije kojim raspolazemo.

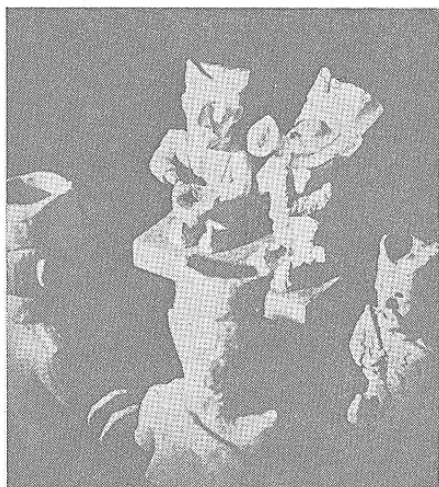
Ima malo šansi da poznati zahtev Antonina Artoa u prilog scenske umetnosti koja se nameće jedino dejstvom tela i pokreta nađe u pozorištu svoj pravi izraz. Ali niko ne odgovara bolje od filma i, naročito, Čaplinove umetnosti na ono proročanstvo koje čitamo u *Pozorištu i njegovom dvojniku*: »Kažem da konkretni govor, namenjen značenjima i nezavisan od reči, mora da zadovolji, pre svega, značenja, da postoji poezija za značenja kao što postoji i jedna za govor, i da taj fizički i konkretni govor na koji pomišljamo nije stvarno pozorišni, izuzev u meri u kojoj misli koje on izražava izmiču artikulisanim govoru«.

Za ovu fizičku igru, nezavisnu od reči, Čaplin je pružio izvrstan primer. I mi zamišljamo da se on njoj posvetio, da ga je nagli razvoj govornog filma dekoncentrisao. U *Povesti mog života* on opširno evocira pometnju koja ga spopada u trenutku kada mu finansijski i tehnički imperativi naređuju da preobrazu svog junaka i da »učini da Šarlo govori«.

Kako u tome uspeti, ne razrušivši mit? Beskonačna i izmijansirana beseda koju nastavlja Šarlo, od filma do filma, prekinuće se. Reč ga baca u svet aluzija i apstrakcija, u kojem se brišu simboli koje nude njegova silueta i njegovo telo.

Ipak, nova činjenica usmerava Čaplina još više nego pojava nove tehnike. Na drugom kraju sveta, usred one stare, prepregane Evrope, koju je on napustio, verujući, zauvek, upravo je iskrsla karikatura Šarla. Nagizdan brkovima kao i Šarlotovi, upotrebljavajući porediv način izražavanja u kojem uvredeno dostojanstvo ustupa mesto nadutosti, Hitler je dvojniki Šarla. Ali dvojniki preokrenuti, strogo protivurećani. I taj dvojniki nije nem. On se dere. On preti Čaplina u njegovoj imaginarnoj egzistenciji. On ga izaziva, omogućivši mu da odmeri fantastično rastojanje koje odvaja figuru skitnice od besede, od ratničkog urljaka što mu ga »Führer« podmeće. Hitler Čaplina baca ka reči.

Povratiti reč nije jednostavno. Čaplin je zamislio junaka čiji je govor govor pokreta i tela. Simbol u čistom stanju. Njegova umetnost je napor da se istraži život čoveka još slabo prilagođenog, industrijskom društvu posluživši se imaginarnom ličnošću. Reč, kada se umeša, objašnjava, pojednostavljuje, sažima. Ona čini da je gestikulacija izlišna. Ona ponovo vraća nemu siluetu u trošnu maglu, u prašinu muzeja.



ga se ljuti. »Divljak« uopšte nije iznenađen: on okreće dugme prekidača kao da je elektricitet očekivao odayno. Ali dete, ono se ljuti zbog naše lakocće. Levi-Stros kaže da su deca svih civilizacija etnolozi, jer se pitaju o onome što više ne postavlja pitanje odraslog čoveku, bilo da ovaj poslednji jeste »divljak« ili nije. Eto kuda nas odvodi Čaplin.

Slikari su ovo bili razumeli. Vaza sa cvećem, par cipela, ljudsko lice — kakav problem! Nepremostiv, ako se na njemu malo zadržimo. Jer radi se o tome da se učini da postoji ono što izgleda da već postoji, ali nikako nema drugu vrednost izuzev vrednosti naše navike ili naše mlitavosti. Moderna umetnost (nadrealizam je to potvrdio do ogorčenosti) teži da učini da izbije taj banalni odnos čoveka prema stvarima, koji je, u industrijskoj civilizaciji, zamenio odnose čoveka s bogom. Međutim, iza ove već kompleksne ličnosti sakriva se drugi junak, mit. Čaplin to nagoveštava onome ko se zbog toga čudi: »Moja ličnost je donosila nešto različito. Amerikanci to uopšte nisu poznavali, a, uostalom, ni ja takođe. Ali, sa mojim kostimom, imao se utisak da je ona bila stvarnost, stvor koji živi. Istinu govoreći, ona je činila da u me-

u nemim filmovima, publika izmišlja dijalog, a različiti oblici »pokazivanja« zapovedaju zapletom. Od *Diktatora*, potom u *Gospodinu Verdouxu* i *Limelighu*, reč zamenjuje ljudske odnose, onakve kakve ih je sugerisala telesna kretnja. Ideologija dolazi na mesto mita.

Ova ideologija je makar umetnuta, ukorenjena u potku filma. Čaplin je umetnik i ono što hoće da kaže ne prevazilazi granice onoga što pokazuje. To nije umanjivanje genija. To je nešto drugo. Umesto da se smesti usred stvari li ljudi, junak se smešta sa strane. »Sa strane«, g. Verdoux koji teži da pomoću zločina pokaže kriminalitet modernih društava; »sa strane« Kalvero, lakrdijaš iz engleskog *music-halla*; »sa strane«, Kralj u poseti u Njujorku... Čaplin zauzima odstojanje u odnosu na svog junaka, a njegov junak zauzima značajno odstojanje u odnosu na svet. Danas, zaronjen u sreću i neku vrstu nasmešene spokojnosti, Čaplin ponovo zauzima još veće odstojanje u odnosu na sebe samog; on komentariše sebe, on samom sebi predstavlja sebe. On piše. Pošto, načinivši film, ne bi bio ispriповeđao svoj život!...

Šta mari... Sveukupnost filmova što ih je zamislio Čaplin ostaje jedinstvena činjenica koja se ne može uporediti ni sa jednom drugom. Ni o jednom drugom obliku izraza ne možemo da kažemo toliko koliko o ovom, da on odgovara srećnom usretu tehnike, očekivanja publike i događaja. Bez sumnje, Šarlo ustanovljava jedini mit koji odgovara zahtevima industrijskog društva čije su trzavice, za vreme prve polovine veka, dovodile u opasnost čoveka u njegovoj čovečnosti. Čovek izgubljen u prljavim ulicama predgrađa, bednik, skitnica čije je jedino oružje dobrotu, figura zabrinuta i srećna u isto vreme, on je neka vrsta žrtve čijoj kalvariji prisustvujemo od jednog do drugog filma.

Kažem, dakle, kalvarija. Jer, posle svega, u istoj meri u kojoj je Dostojevski sanjao o Hristu stvorivši ličnost Miškina u *Idiotu*, Čaplin izgleda da često približava Šarla nekom Isusu, humanizovanom, to je tačno, i bez saučesništva sa onim svetom. U *Povesti mog života*, sineasta naznačava siže nekog filma što ga nikako nije ni snimio, ali čijom se zamisli oduševljavao: on zamišlja neku kafanu u kojoj se svi zabavljaju, dok na pisti jedan glumac predstavlja Hristovo stradanje; to je spektakl, atrakcija između dve egzibicije golih igračica. Svi se cerekaju.

Svakako, ovaj film bi doneo zaključke za Čaplinovo delo: uključiti Stradanje u ljudsku komediju, to bi značilo okončati »mit Šarlo« uzdižući ga do metafizike. Ali šta mari, posle svega, što se taj film nikada nije ni rodio, pošto je osnovno rečeno i pošto smo mi umeli da odgonetnemo u silueti Šarla uzbuđujuću sliku nevinog čoveka osuđenog zbog nevinosti.

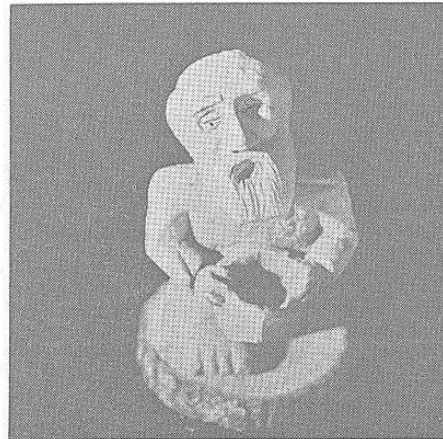
Da, osnovno je rečeno. Tako da nijedna književnost još uvek nije mogla da ga izrazi. Svakako, jasno se vidi šta dramski izraz duguje Šarlu. Od Brehta koji preuđeva *Svetlosti velegrađa* sa *Puntilom* do skitnica iz *Cekajući Godoa*, uzastopnost je poznata. Ali na književnost, priču, roman uticaj je takođe dubok. Jer on je podsetio pisce da živa situacija u onome što ona sadrži od otrcanog i neobrađenog, nije imala šta da čini sa kićenjima ili pravdanjima.

»Tu-Biče«, kao što kažu filosofi. Činjenica da se postoji. Sasvim nedavno smo se dosetili da na to obratimo pažnju i da pokušamo da obnovimo zbunjujuću banalnost ovoga. Svakako, mi stižemo verovatno na granice književnosti. Tu su, može biti, međe pisanog izraza, pošto telo i pokretnost komedijaša ispunjenog simbolima uspeva odmah da prenese ono što pisanje mora da komentariše i objašnjava. Ali taj cilj koji je označen izvan nje same daje književnosti novu svežinu. Ona nagoveštava da sve treba da se iskaže i da je ljudsko postojanje mnogostranije od onoga čime verujemo da smo zagospodarili uz pomoć pisanja...

Preveli sa francuskog
G. STOJKOVIĆ-BADNJAREVIĆ
A. BADNJAREVIĆ

SADIK TABAKOVIĆ

LICE STVARI



RIJEČ PRIJE PESME

Jedna stara nepogoda u mom vanvremenu

u riječi što bdi nad očajem

nad kojim je moj san dovršen, moja java

i koji samo za bijes srca zna

za vatru što izvire, za njen pepeo

što poput zaborava tamniju spoznaje

Divna je ona stijena u kojoj se tali kamen

u kojoj gruda ledna traži počinak

kad odvaja se riječ vjetrovom da sažeže

njenu srž i nutrinu; plodna je njena

što spaja utjehu u progonstvo i slast u

Ali zašto da ne kažem tu riječ
što se ne rastvara ni poslije smrti
što ostaje na ivici usne dok se mrzne
krvotok, dok pjesma u praznini nestaje.

MUDROST ČUTANJA

A stara pjesma, je li to grožde zvjezdano
što ubrah pa ćutim tešku zimu
ili je neki davno prohujali vjetar
što prostire se pustinjom u kojoj traju
nizovi riječi što iskazuju bol, vraćaju
sjećanje.

Ili je neplodno nevrjeme u vanvremenoj
gdje sagraditi se od pijeska ponovo treba
ali se obrušava tlo i opet zjapi ambis.

Uhvatiti tu nigdinu, zateći se u nevjeri
gdje samo srce zna put, a iza puta
poraz je tvoj; u vlastitoj se sjenci
da, kad čutiš, obilje riječi ti prašta.

PJESMA KOJA SE ČUTI

Ušao sam u prazninu da bih prozreo
njenu istrajnu noć, njeno suvislo lice boli
njenu kratkotrajnu plimu što vodi
njeno cvijeće što se suši, suvišnu maglu
što trune u prašini u grotlju nježnom
i otrovnom.

Ušao sam u izvor divlji
što označava vrijeme kad pjesma se samo

što oblikuje daleku javu
mjesto gdje će moje čelo biti izliječeno.

Ušao sam u riječ, a ona u atom riječi
to je sjedinjena vatra van koje nema
ni cvijeta za proljeće vanvremeno.

LICE STVARI

Milost za uzvišene koji su pali u blatu
bezgranična je njihova hrabrost da uđu
u kamen budućnosti koja u živima gnjije

Milost spokojnom pepelu koji ne umije
hlorofilnoj javi koja se u vatri ogleda

vatri koja ne miruje nad ustrojstvom
zagađenih voda

suncu što se obrušava nad zemljom
nigdinom.

Milost svijetu koji nas je prozreo
i sada čuti na ruševinama mraka

mladosti što u trajniju ulazi zimu
svijetu što je ipak ostao da živi

iako mrak u vječnom ulazu trune
zagonetka smrti što dotiče se sa

ustrojstvo što se nameće dok ljubili smo
stvari

kojima suviše kobno spoznali smo lice.