

u kretanju. Najavio se kao revolucija formi; forma starog vremena je slomljena; nova forma, koja će biti slomljena isto tako, smenila ju je. U stvari: tradicije utopističkog realizma davno su iscrpile sebe; slomio ih je simbolizam; simbolizam je zbacio futurizam; a futurizam je prekinula oktobarska revolucija koja je dala proleterske pesnike; ali — dalje: proletersko stvaralaštvo epohe 1918—1920. formiralo se još uvek u znaku doproleterske epohe; sad se tek radja pravo proletersko stvaralaštvo, koje se nije još oblikovalo; i već se sumnja da će ono odraziti stil kulture koja nam ide u susret; uih — zbilja revolucija formi dobija u ruskoj revoluciji sve bešnji tempo, podižući u jednoj revoluciji stotine njih; novu revolucionarnu formu lomi nova revolucionarna forma, koja u njoj sazreva; enta količina revolucionarnih pravaca koji se svadjaju međusobno; već je Lef učinio da se posumnja u stvaralaštvo proletara, a i sam Lef — podleže sumnji; pomislio bi čovek: „revolucije“ u sferi u-metniosti toliko su pretekle zaostalu rusku revoluciju da bi ih zaista bilo dovoljno ne samo da ispune eksplozija budućnost do „svršetka“ naše planete već i da izvrše revoluciju na planetama sazvedaja Herkula, prema kome brzo letimo predvodjeni... biokosmičarima...

Umetnici koji radikalno kidaju s prošlosti, koji izmđuju sebe i u-metnosti juče-rasnjice dižu revoluciju, razdvojeni su istom takvom granicom od umetnika u ko-levici; umetnici koji sisaju sisaljku danas proglašice umetnik Leja zaostalima: takvi su došli na svet pre revolucije, nije ih ona othranila.

Tako se revolucija vezuje za tačku u vremenu; ne za Oktobar, već za zauzete Zraskog dvorca po astronomskom vremenu; sekundu ranije — bilo je staro; sekundu kasnije — sve je novo: odmah! Za revolucionarnu umetnost proglašava se ne rušenje same forme, već kino-projekcija formi: svakog trenutka radja se nova forma — sve ranije nastaja; u svodjenju revolucije na trenu-tak, ti umetnici sami sebe svode samo na tačku, odričući se forme u kretanju; tako postaju formalisti; sve je samo metod, samo manir, samo maska...

Sadašnje grupacije umetnika po pravcima su slučajne; i kontrarevolucionari po formi ponekad opipavaju revoluciju; a izuzetno revolucionarni Ibsen je toliko puta proglašavan za kontrarevolucionara; prisustvo ritmova buduće kulture ili njihovo odsustvo nema određene veze s basinalnom podelom na škole; rusička i umetnosti bilo je i juče; kontrarevolucionari se kriju pod maskom „najrevolucionarnijih“ pa rla. Demarkaciona linija se nikako ne da povući prema grupama i školama — već prema pojedinim trenucima u stvaralaštvu pojedinih umetnika.

U budućnosti će se vezati sve pojedinačne revolucionarne boje u gamu boja; zaista: spuštanje kontinenta kulture, pozivanje novih ne obavlja je po štukinju zapovesti; tako naša revolucija upija u sebe prevrate svih sfera: ekonomike, društvenih odnosa, nauka, proizvodnje, ukusa, osećanja, volje: da bi se mogle odraziti knize, treba učiti: ne samo plamiet i vikati optužujući druge.

Najveći defekt je ograničenost vidokruga; da bi se bilo drski novator, nije dovoljno plamiet, treba pokrenuti um, ritmički se kretati; pomietati u brzom ritmu nosorožju stopu prepotopkog života ne znači još odražavati revoluciju. Svakodnevici revolucije vraćaju revoluciju u glečerske periode, a sejači nasilnih formalnih metoda odavno su uveli veličnu revoluciju grimasa revolucionarnog majmuna sa „naočarima“.

Za njih je dalji razvoj revolucije metod topljenja, a taj je metod u stvari — huljenje. Revolucija je operacija skidanja katarakte sa umetnikovog oka; u protivnom on je prinuđen da pribegava simuliranju vida: spajanjem katarakte sa kvalifikovanim revolucionarnim naočarima.

S ruskoj prevela
MILICA NIKOLIĆ

OBLICI I IDEJE

MLADI FRANCUSKI CINEASTI (3)

1.

Već u mom prvom napisu o mladim francuskim cineastima („Polja“ 41 i 42) nastojao sam izbegavati upotrebu izraza *novi val*, koji je od početka imao žurnalistički karakter, zamjenjujući ga izrazom *mlada francuska filmska škola*. Koliko god je danas i ovaj drugi izraz neadekvatan, izraz *novi val* treba potpuno apstrahirati, eliminirati iz svijesti ako želimo učiti estetsku problematiku i razvojnu liniju mladog francuskog filma. Kroz ove dvije godine, uspjeh filmova Mallea, Chabrola, Truffauta izazvao je konjunkturnu, poplavu mladih „genija“ od kojih je jedan, upitan što misli o filmu općenito, odgovorio: „Prezirem ga“. Uz tamburne zvukove bulevarskog tiska, uz pekuarne romane već odeljanih mladića-režisera i budućih repatica, novi val je narastao u takvu kvantitativnu buju, da je slijediti ga postalo ne samo finansijski sklisko nego i rizično po osnovni smisao orijentacije. Od 1959. do danas pojavilo se ili najavilo bar četrdeset filmova koje se stavilo pod novovalsku egidu. Budući da je nakon Mallea postalo neoriginalno napraviti dobar film sa dvadeset pet godina, dob otkrivenih stvaralaca rapidno se spuštala, da se zaustavi negdje oko dvadeset. I odjednom, val se rasplinuo, dobar dio najavljanih otkrivanja je završio u montažnim komorama, jer se pokazao neizvediv, a dobar dio izvedenih doživio je tužnu sudbinu filma o kojem se više piše prije nego poslije prikazivanja.

Srećom da vrijednosti ipak same isplivaju. Ostala su na površini tri nova imena koja znače stvarnu mladost francuskog filma, imena ljudi koji se, iako mladi po dobi, već godinama bave filmom, bilo kao kritičari bilo kao tehničari: Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze i Jacques Demy. Pojavio se još pokoji rijetki mladi stvaralac koji obećava ili koji usprkos uspjeha na serioznom nivou, ne obećava, jer se uklapa u staru, izvipljenu tradiciju francuskog ekrana — kao Henry Colpi i njegovo „Dugo odsustvo“. (Une si longue absence — 1961).

2.

Ali prije nego pristupimo djelima, prije nego pokušam ocrtno one elemente koji povezuju novu trojicu sa htijenjima Astruca, Mallea, Resnaisa, Chabrola i Truffauta, kao i njihovu evoluciju, izgleda zgodno da se uoči opća atmosfera francuske, posebno mlade kinematografije, u najširem smislu, uključujući i filmsku esejistiku i kritičku misao.

Jer, mladi se francuski film doslovno rodio iz obaranja starog. Dok stvaralački početak prvog moramo povezati sa samotničkim Astrucovim srednjemetražom *Le Rideau cromoisi* („Kramoazni zastor“ — 1952.), njegov stvarni uspon, kao jednog estetski kompaktnog htijenja, afirmirao se najprije kroz negaciju drugog, kroz stranice *Cahiers du Cinema* i *Arts-a*, kroz sukcesivne krahove Carnea, Claude Autant-Lare, Clouzota i Cayatta, dakle upravo onih koji su još pred decenij silovali kao egida francuskog ekrana, kao zavidljivo vrhunac evropske kinematografije. Iz oglašavanja onog što se odbija razvijala se kristalizacija pozitivnih htijenja. Počelo se s demunciranjem *filma s problemom* (problem je ishodišna tačka a ne premisa umjetničkog djela) „psihologizirajućih filmova“, pokušaja da se nova tematika donosi u izražajnim okvirima koji nose neizbježiv pečat estetike „između dva rata“, žig jednog ružnog, crnog, brbljavog, mudrijaskog filma (zašto u kinoteci Carneov *Le jour se leve* („Dan se radja“) djeluje onako izlzano a Langov *Der Mabeze* živo i svježe?), koji i onda kad je „najnapredniji“, nosi u sebi sve ograničenosti jednog društva čiji su hramovi bili sudnica i bursa. Negirajući jedan nijeliji film, ZAHTJEVAJUĆI

DA KAMERA BUDE OKO PJEŠNIKA A NE TIRADA ADVOKATA, ujedno se negiralo i jedno umjetnički neistinito interpretiranje našeg vremena.

Lažnost, priljava kompleksantnosti donekadno uvažavanog filma najbolje se razotkriva kroz draškave sujete. Autant-Lara je datelja koji je jednom napravio dobar film (*Le Diable au corps* — 1938.) i zato još i danas pretendira da ga se ozbiljno shvati, kad se njegovo „stvaralaštvo“ reduciralo na dobru tehniku i draškave sujete. Autant-Lara je napravio 1938. i 1959. dva filma, posebno zanimljiva i simptomatična. Najprije se pojavio *La Jument verte* („Zelena kobila“) po tekstu Marcela Ayméa u kojem je od poznate Ayméove golozerije, njegovog pomalo ruralnog, plebarnog humora, ostala samo laci-vog anegdota, naduvana i potencirana do neukusa, sa jasno željenim efektom. Slijedio je u kratkom razmaku drugi film, pret hodjan sa nekoliko afera — *Les regates de Saint-François* na di-

3.

Rezimirajući ovu pravu, borbenu fazu na području teorije, briljantno potvrđenu na terenu stvaranja sa tri Astrucova, po dva Malleova i Chabrolova filma i prvencima Resnaisa i Truffauta, autor *Les 400 coups* je pokušao odrediti mjesto htijenja mladih u povijesti kinematografije: „Sumarno, možemo reći da je film upoznao tri faze: nijemu, doba Griffitha i Forda u kojoj je redatelj nosio na svojim leđima čitav teret filma. Pojavom govora film se intelektualizirao, postao je jedan nusproizvod romana i naročito kazalista. Bio je prepušten poluintelektualcima. Ovu epohu karakteriziraju na domem kraju kvalitete tandem Feyder-Spaak a na gornjem Prévert-Garné. Sada ulazimo u treći stadij: stadij intelektualaca, tj. film danas dolazi u ruke ljudi koji bi u drugim okolnostima mogli pisati romane ili kazališne komade, što bi pred desetak godina sigurno i uradili iz straha pred tehnikom. Mi smo u dobu

čin postizavanja efekta, takav nemisao za umjetničku transpoziciju stvarnosti morao je biti odbačen kao nešto u svojoj osnovi antiestetsko, kao izrazita prepreka htijenju za totalnom umjetničkom integracijom filma.

Bilo bi pogrešno (a to se donekle i meni dogodilo za prvih susreta sa mladim francuskim filmom) pridavati ovim inovacijama suviše univerzalni značaj. Sigurno postoje aspekti govora kamere u kojima su mladi Francuzi donijeli stvarne novosti (o čim kasnije), ali prvenstveni značaj njihovog htijenja je *raščišćavanje terena u francuskoj kinematografiji*. A time je, tim rušenjem jednog lažnog mita u francuskom filmu, prihvaćanjem univerzalnih filmskih kvaliteta i u-nošenjem u njihov tok autentičnih elemenata francuske kulture, duhovnog naslijeđa Rimbauda i Lautreamonta, stvarno obogaćena filmska umjetnost i filmska estetika.

4.

Alexandre Astruc je šutio gotovo četiri godine. Period izmđuju *Une vie* („Jedan život“ — 1957.) i *La Proie pour l'ombre* („Plijen za sjenu“ — 1961.) znači ne samo stanku pred novu etapu jedne evolucije već u izvjesnom smislu i sazrijevanje samoneigranja, skretanja ne od finalnog cilja već od puta koji do njega vodi. Krenuo od naglašenog plastičnog estetizma u *Le Rideau cromoisi* („Kramoazni zastor“ — 1952.), naglašenog kao reakcija na literarni film, još uvijek prisutnog u *Les Mauvais Rencontres* („Zlosretni susreti“ — 1955.), svojim posljednjim djelom Astruc je stigao do jedne nove estetske koncepcije, označene primatom *mise en scene*, srodne na određenim relacijama, sa gledanjima stvaralaca velikog američkog filma. Svoja odstupanja od prvotnog likovnog gledanja na film Astruc je proveo smišljeno, možda čak i protiv težnji svoje intimne umjetničke prirode: „Započinjem s voljom da se ne osvrćem ni na što osim na likove, osim na sadržaj, da nikad ne gledam da li je jedna soba dobro ili loše dekorirana, da nikad ne pribjegavam fotografskim efektima. Počeo sam film i priznajem, patio sam dok sam snimao; nikad nisam dobio dekor koji sam želio. Znam da bih u doba mojih prvih filmova ocajavao, odbio bih da snimam tražio bih da se dekor izmjeni. Sada sam uradio suprotno, ništa nisam rekao, ne zato što ne bih imao mogućnosti, već zato što sam prvi put imao puno povjerenje u odnose likova, što sam osjećao da ih mogu učiniti u bilo kakav dekor, u bilo kom trenutku, bilo kako obučeno, i da će za mene scena biti potpuno ista u određenom trenutku filma“. Nakon ovog ne možemo izbjeći pitanje da li je ovo zapravo povratak na stare formule realističko-priprepepećućeg filma, stavljanje u dvojbu jedne od poanti prvih koraka mladih, koraka koje je upravo Astruc poveo. Gledajući *La Proie pour l'ombre* postaje jasno da se ne radi o napuštanju i vraćanju, već o traženju sinteze elemenata, makar i na uštrb dramatične totalnosti početaka. Napuštajući dominantni plastični estetizam svoja prva dva filma, Astruc se nije ni za milimetar vratio prama priljavoju „realističkoj“ fotografiji Clouzota, već je lijepotu sveo na zračenja iz ljudi, iz ljudi koje je vrijedno pokazati, gledati okom koje samim svojim prisustvom determinira jedan svijet estetskog postojanja. „Pokušavam u jednoj sceni fotografirati bitno, u trenutku je to jedna realistična gesta, u trenutku nešto drugo. Postoji samo jedna stvar koja me vodi u izboru tih trenutaka. Treba da u njima bude... neću reći jedna iskrenost ali u izvjesnom smislu osjećam apsolutnu potrebu da ono što pokazujem bude ne što lijepo. To lijepo sam u početku suviše poistovjećivao sa likovnim ili muzikalnim...“ (Cahiers du Cinéma 116).

Sa *La Proie pour l'ombre* Astruc je, gledajući postojanje žene (Annie Girardot) koja zbog potpune, beznačne slobode napušta muža, usprkos volji da sadržaju dade apsolutni primat, nije uspio negirati sebe. Selektivna intuicija njegove kamere ostala je u os-



mreža za likove
astruc: „la proie pour l'ombre“, 1961.

jalog Aurencha i Bosta, za kojeg je autor tvrdio da će predstavljati lekciju mladima feirajući sujet u njihovom stilu neuzoredivo većim režijskim virtuozitetom. Od lekcije, međutim, nije bilo ništa, a kritika, i mlada i stara, je bila jednoglasna u konstataciji totalnog neuspjeha. Ono što se dešavalo na platnu izrazilo je posjedalo na oko startiča koji sa sitnim užitkom iz prikrajka gleda kako osamnaestogodišnj dječak deflorira petnaestogodišnju djevojčicu. Film je na stranicama *Artsa* i *Expressa* posebno optužen kao priljava, anti-umjetničko zloupotrebljavanje izražajne slobode za kojom teže mladi cineasti. I sada, taj isti go-spod Autant-Lara, kad sa eksploatacijom jedne teme dana — erotike nije uspio da ga se ozbiljno shvati (*Regate* su bile čak i totalni finansijski krah), pravi saltomortale, okreće se na drugi kraj preokupacija današnjice, postaje pacifista i snima *Ne ubij*, (a usput budi rečeno finansijera za taj film ne nalazi nigdje nego u Jugoslaviji!) Budući da je Autant-Lara već davno dokazao da u sebi ne nosi pjesnika, koga može zanimati njegova tirada o miru?

Značaj kritičkoj i esejističkoj istupanja Truffauta, Godarda, Romera, Cortada, Doniol-Valcroze i njihovih drugova je prvostičeno u tome što je njime raščišćen osnovni teren u francuskom filmu, što je POETSKI FILM definitivno istupio kao jedini pretendent na status umjetnosti, pokazavši put PROBLEMSKOM FILMU I ZANATSKOM FILMU tamo gdje i spadaju — u područje sociologije ili varijeta. Jer slutaj Autant-Lare iako najdruštveniji, najodvratniji nije slučajni već i simptomatičan, go-tovo karakterističan za stanje starog francuskog filma, apstrahiramo li olimpijce Clairea i Renoira. Pa ako danas filmovi kao koji je Clouzotova *La Vérité* („Istina“ — 1960.) još pune dvorane, je zbog konvencija usvoje široke publike, a svakom je iskrenom cinefilu jasno na čijoj je strani umjetnička istina.

filma autora. Nedvojbeno da je jedan intelektualni film riskira da vrlo brzo postane suh i apstraktan. Ali isto tako ima više izgleda da postane inteligentniji, snažniji i iskreniji nego što je bio u prethodnim epohama... Zato je cilj mladih cineasta pronaći zdravlje nijemog filma, izvanredno zdravlje koje jedino može spasiti naš film da ne postane na boran, kvrgav, dosadan i suh. Treba pronaći svježinu prve faze, negirajući kompletno drugu, koja danas izgleda isključivo prelaznom“. Ne znam da li je potrebno naglašavati u koliko je meri treba čuvati doslovnog shvaćanja ove sematski nabačene skice.

Jedan drugi pasus iz istog Truffautovog teksta (*Arts* 720), iako mnogo manje deklarativan od upravo citiranog, izgleda mi u izvjesnom smislu još značajnijim za uočavanje jaza koji dijeli mladi francuski film od starog. Objasnjavajući zašto je za *Les 400 coups* upotrebio cinemaskop, Truffaut je rekao: „... zahvaljujući njemu, postigao sam jedan neophodni efekt. Dekor mog filma je tužan i škrt, pa sam se bojao da ne stvori jednu neugodnu atmosferu. Zahvaljujući cinemaskopu, postigao sam efekat stilizacije, stvarajući pogled na jednu širu realnost. Tako, u jednom trenutku, moj junak prazni kutiju s otpacima. Skop je tu scenu napravio mnogo manje priljavom, nego bi izgledala u jednom normalnom kadražu, a ipak je sadržavana realističnost. Isto tako, moj se film nije mogao završiti ni optimističnom ni pesimističnom notom. Izbjegao sam rješavanje koje bi drammatiziralo situaciju na taj način što sam upotrijebio široki ekran i na njegov fiksirao sliku mog junaka, čije se lice zaustavlja na pozadini mora“.

U prvom slučaju, jedan bi Car-yatte, Autant-Lara, Dellanoy pa i Carné upravo insistirao na stvaranju neugodne atmosfere, uživao bi u detaljnoj deskripciji ofucanog zida ili priljavot stubišta, izražavajući sve to *priljavnoj fotografiji*. Takav jeftin na-

