

*u kretanju*. Najavio se kao revolucionarna forma; forma starog vremena je slomljena; nova forma, koja će biti slomljena isto tako, smenila ju je. U stvari: tradicije utopističkog realizma davno su iscrpale sebe; slomlo ih je simbolizam; simbolizam je zbacio futurizam; a futurizam je prekinula oktobarsku revoluciju koja je dala proleterske pesmice; ali — dale je proletersko stvaralaštvo epohu 1918—1920, formiralo je širok u znaku doproleterske epohе; 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; uh uh — bližje revolucija formi dobija u ruskoj revoluciji sve besjni tempo, podiže u jednoj revoluciji stotine njih; novu revolucionarnu formu lomi nova revolucionarna forma, koja u njoj sazreva; entalitina revolucionarnih pravaca koji se svadaju međusobno; već je Lef učinio da se posumnjava u stvaralaštvo proletera, a i sam Lef — podleže sumnji; pomislio bi covek: "revolucije" u stari umetnosti toliko su pretekle zaostala rusku revoluciju da bi ih zaista bilo dovoljno ne samo da ispunje eksplozijama budućnosti do "svršetka" naše planete već i da izvrši revoluciju na planetama sazvježđe Herkula, prema komentarzu letimo predviđeni... bio-kosmici...

Umetnici koji radikalno kidaaju s prošlosti, koji između sebe i u metnosti jučeršnjice daju revoluciju, razdvojeni su istom takvom granicom od umetnika u kolevi; umetnici koji sisaju sisajku *danas* proglašavaju umetnike *Lefu* zaostalima: takvi su došli na svet pre revolucije; nijeh ona ohranila.

Tako se revolucija vezuje za tačku u vremenu; način Oktobra, već za zauzeće Zimskog dvorca po astronomskom vremenu; sekundu ranije — bilo je stari; sekundu kasnije — sve je novo; odmah! Za revolucionaru umetnost proglašava se ne rušenje same forme, već kino-projekcija formi: svakog trenutka radja se nova forma — sve ranije nestaju; u svedjenoj revoluciji na trenutak, ti umetnici sami sebe svode samo na tačku, odričući se forme u kretanju; tako postaju formalisti; sve je samo metod, samo maska...

Sadašnje grupacije umetnika po pravcima su slučajne; i kontrarevolucionari po formi ponekad opipavaju revoluciju; a izuzetno revolucionari Ibsen je toliko puta proglašavani za kontrarevolucionara; prisustvo ritmova buduće kulturi ili njihovo odstvuto nemaju određene veze s balansom podelom na škole; rusilaca u umetnosti bilo je i juče; kontrarevolucionari se kriju pod maskom „najrevolucionarnijih“ parola. Demarkaciona linija se niskako ne da povuci prema grupama i školama — već prema pojedinih trenutima i stvaralaštvu pojedinih umetnika.

U budućnosti će se vezati sve pojedinačne revolucionarne boje u gamu boja; zaista: spuštanje kontinenata, kulture, podizanje novih ne obavljaju se po štitnikoj zapovesti; tako naša revolucija upija u sebe prevarite svih sfera: ekonomike, društvenog odnosa, nauka, proizvodnju, ukusa, osjećanja, volje: da bi se mogli odraziti krize, treba učiti: ne samo plameti i vikati optužujući druge.

Najveći defekt je ograničenost vidokruga; da bi se bilo drski novator, nije dovoljno *plameti*, treba *pokrenuti um*, ritmički se kretati; pomicati u brzom ritmu nosorozju stopu prepotropskog života ne znači još odražavati revoluciju. Svakodnevničari revolucije viračaju revoluciju u gledarske periode, a sejati nasilnih formalnih metoda odavno su uvredili veličinu revolucije 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 umetničkog okua; u protivnom on je prinudjen da pribegava simuliranju vida: spajanjem katarakte sa *kvalifikovanim* revolucionarnim naočarima.

S ruskog prevela  
Milica NIKOLIC

# OBLICI I IDEJE

## MLADI FRANCUSKI CINEASTI (3)

1.

Već u mom prvom napisu o mlađim francuskim cineastima („Polja“ 41 i 42) nastojao sam izbegavati upotrebu izraza *novi val*, koji je od početka imao žurnalistički karakter, zamjenjujući ga izrazom *mlađa francuska filmska škola*. Koliko god je danas i ovaj drugi izraz neadekvat, izraz *novi val* treba potpuno astrahirati, eliminirati iz svijesti ako želimo uočiti estetski problem u razvojnoj liniji mlađog francuskog filma. Kroz ove dvije godine, uspije filmova Mallea, Chabrola, Truffauta izazvao je konjunkturu, poplavu mlađih „genija“ od kojih je jedan, upitan što misli o filmu općenito, odgovorio: „Prezirem ga“. Uz tamborne zvukove bulevarskog tiska, uz pekunare romane već odeblijanih mladića-režisera i budućih reputacija, novi val je nastao u takvom kvantitativnom bujici, da je slijediti ga postalo ne samo finansijski sklisko nego i riskantno po osnovni smislu orientacije. Od 1959. do danas pojavile se ili najavilo bar četverodeset filma koje se stavilo pod novovalsku egidiju. Budući da je nakon Mallea postalo neoriginalno napraviti dobar film sa dvadeset pet godina, dob otkrivenih stvaralačkih rapidno se spuštao, da se zaustavi negdje oko dvadeset. I odjednom, val se rasplinio, dobar dio najavljenih otkrivanja je završio u montažnim, komorama, jer se pokazao neizvediv, a dobar dio izvedenih dozvio je tužnu sudbinu filma o kojem se više nije prije nego poslije prikazivanja.

Srećom da vrijednosti ipak same isplivaju. Ostala su na površini tri nova imena koja znače stvarnu mlađost francuskog filma, imena ljudi koji se, iako mlađi po dobi, već godinama bave filmom, bilo kao kritičari bilo ka tehnici: Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroix i Jacques Demy. Pojavio se još pokoji rijetki mlađi stvaralački objeavali koji usprkos uspjehu na serioznom nivou ne obavećavaju se uklapa u stari, izvijenju tradiciju francuskog ekranra — kao Henry Colpi i njegovo „Dugo odustvstvo“ („Une si longue absence“ — 1961).

2.

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

Jer, mlađi se francuski film doslovno rodio iz obaranja strogog. Dok stvaralački početak prve moramo povezati sa samotničkim Astrucovim srednjometražom *Le Rideau cramoisi* („Kramozi zastor“ — 1952), njegovim stvarni uspon, kaj jednog estetski kompaktnog htijenja, afirmirao se najprije kroz negaciju drugog, kroz stranicu *Cahiers du Cinema* i Arts-a, kroz sucesivne knjizove Carnea, Claude Autant-Lare, Clouzota i Cayatta, dokle urpava onih koji su još pred dešnjenjima kogao egida francuskog ekranra, kao zavidljivi vrhunac evropske kinematografije. Iz oglašavanja onog što se odjiba razvijala se kristalizacija pozitivnih htijenja. Počelo se s denunciranjem filmova s problemom (problem je ishodišna tačka a ne premisla umjetničkog djela) psihologizirajućih filmova, pokušaja da se nova tematika donosi u izražajnim okvirima koji nose neizbjevljiv pečat estetike „između dva rata“, zig jednog ruznog, crnog, brijlavog, mudrijaškog filma (zašto u kinoteći Carneov *Le jour se leve* („Dan se raduje“) djeleju se oni izlazili a Langov *De Mabuze Živo i svježe?“), koji i onda je „najnapredniji“ nosi u sebi sve ograničenosti jednog društva čiji su hramovi bili sudnica i bursa. Negirajući jedan neljepi film, ZAHTJEVAJUĆI*

DA KAMERA BUDE OKO PJE-SNIKA A NE TIRADA ADVO-KATA, ujedno se negiralo i jedno umjetnički neistinito interpretiranje našeg vremena.

Lažnost, prljava komplizenost, donedavno uvažavano filma, najbolje se razotkriva kroz draškave sujete. Autant-Lara je datelja koji je jednom napravio dobar film (*Le Diable au corps* — 1958), i zato još i danas pretendira da ga se ozbiljno shvati, kad se njegovo „stvaralaštvo“ reduciralo na dobro tehniku i draškave sujete. Autant-Lara je napravio 1958. i 1959. dva filma, posebno zanimljiva i simptomatična. Najprije se pojavio *La jeune verte* („Zelenka kobilka“) po tekstu Marcela Ayméa u kojem je poznati Ayméove golozeri, njegovo pomalo ruralnog, plebejskog sočnog ali nedovoljno živog humora, ostala samo lascivna anegdota, naduvana i potencirana do neukusa, sa jasno željenim efektom. Slijedio je u kratkom razmaku drugi film, pretodjen na neuspovred roman i naročito kazališta. Bio je prepušten poluintelektualima. Ova epoha karakterizira na donjem kraju kvalitetom tandem Feyder-Spaaka a na gornjem Prévert-Carnéa. 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*

Rezimirajući ovu pravu, borbenu fazu na području teorije.

briljantno potvrdjenu na terenu stvaranja sa tri Astrucova, po dva Malleova i Chabrolova filma i prvincima Resnais i Truffauta, autor *Les 400 coups* je pokuo odrediti mjesto htijenja mlađih u povijesti kinematografije: „Sumnarno, možemo reći da je film upoznao tri faze: nijemu, dobra Griffitha i Forda u kojih je redatelj nosio na svojim ledjima čitav teret filma. Pojavom govora film se intelektualizira, postao je jedan nuspovred roman i naročito kazališta. Bio je prepušten poluintelektualima. Ova epoha karakterizira na donjem kraju kvalitetom tandem Feyder-Spaaka a na gornjem Prévert-Carnéa. 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 nesmisao za umjetničku transpoziciju stvarnosti, morao je biti odbaćen kao nešto u svojoj osnovi antiesfetsko, kao izrazita prepreka htijenju za totalnom umjetničkom integracijom filma.

Bilo je pogrešno (a to se donekle i meni dogodilo) za prvi susret sa mlađim francuskim filmom) pridavati ovim inovacijama suviše univerzalni značaj. Sigurno postoje aspekti govora kamere u kojima su mlađi Francuzi donijeli stvarne novosti (o tom kasnije), ali prvenstveni značaj njihovog htijenja je *raščišavanje terena u francuskoj kinematografiji*. A time je, tim rešenjem jednog lažnog mita u francuskom filmu, prihvatanjem univerzalnih filmskih kvaliteta i uočenjem u njihov tok autentičnih elemenata francuske kulture, duhovnog nastajanja Rimbauda i Lautreamona, stvarno obogaćena filmska umjetnost i filmska estetika.

4.

Alexandre Astruc je šutio godišnje četiri godine. Period između *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 samogeneriranja, skretanja ne od finalnog cilja već od puta koji do njega vodi. Krenuo od naglašenog plastičnog estetizma u *Le Rideau cramoisi* („Kramozi zastor“ — 1952.), naglašenog kao reakcija na literarni film, još ujvek prisutnog u *Les Mauvaises Rencontres* („Zlosretni susreti“ — 1955.), svojim poslijednjim djelom Astruc je stigao do jedne nove estetske konceptcije, označene primatom *mise en scène*, sroдne, na određenim relacijama, sa gledanjima stvaralača velikog američkog filma. Svoja odstupanja od prvog likovnog gledanja na film Astruc je proveo smišljeno, možda čak i protiv težnje svoje intimne umjetničke prirode: „*Započinjem s voljom da se ne osvrćem ni na što ostim na likove, osim na sadržaj, da nikad ne gledam da li je jedna soba dobro ili loše dekorirana, da nikad ne probijam fotografiskim efektima*.  
*Počeo sam film i primajem, patio sam dok sam snimao; nikad nisam dobio dekor koji sam želio. Znam da bih u doba mojih prvih filmova očajao, 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 pri put imao puno pouzdanje u odnose likova, što sam osjećao da ih mogu uvesti u bilo kakav dekor, u bilo kakav trenutku, bilo kako obučene, i da će za mene scene biti potpuno ista u određenom trenutku filma“. Nakon ovog ne možemo izbjegći pitanje da li je ovo zapravo povratak na stare formule realističko-prijevjeđačkog filma, stavljanje u dvojbu jedne od poanti prvih koraka mlađih, koraka koji je upravo Astruc proveo. Gledajući *Le 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. Napuštanju dominantnih plastičnih estetizam svoja prva dva filma, Astruc se nije ni na milimetar vratio pravu prijavu „realističkoj“ fotografiji Clouzota, već je lijepotu svega na zračenju iz ljudi, iz ljudi koje je vrijedno pokazati, gledati okom koje samim svojim prisustvom determiniraju jedan svijet estetskog postojanja. *Pokušavam u jednoj sceni fotografirati bitni, 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 pokazuju bude nešto lijepo. To lijepo sam u početku suviše poistovjećivao sa likovnim ili muzikalnim...“ (*Cahiers du Cinéma* 116).*

5.  
*La Poie pour l'ombre* Astruc je, gledajući postojanje žene (Annie Girardot) koja zbog potpune, beznadne slobode napušta muža i ljubavnika, donio film u kojem, 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.

novi vjerna Astrucu tražiocu lije-pog, Astrucu koji voli rječite sje-ne. Možda je Astrucovo studiozno meditiranje o filmu donekle na uštrbi neposrednosti izraza, možda ga je u poslijednjem filmu da-vanje prioriteta sadržaju odve-lo do izvjesne tekstovne teatralno-sti — likovi govoru često i suviše definitivno, a ta je bio jedan od prvih grijehova starog francus-kog filma — ali što bilo da bilo, gorljivom tražiocu Astrucu ne treba zamjeriti ako je iz jedne krajnosti, iz njenog *Le Rideau cramoisi* dospio u drugu, u dija-loški, donekle literarni *Le Proie pour l'ombre*. Do sinteze mora-doči.

Prvi film JEAN-LUC GODAR-DA *A bout de souffle* („Do pos-lijednjeg daha“) zabilastao je kao svježi dragulj ekранa, izliven u jednom jedinom, toplopm, kroz razine mladih kristala zatrepat-tem uzdahu, upiši svu radost i sav očaj sunca i neon-a, vango-govskih francuskih krajina i ut-ričkovih pariških ulica. Ako je literatura sa Wertherom i Pećo-rinom stvorila mlađost svojih vremena i epoha, apologiju mla-dosti shvaćenju niz fiziološki ni sportski već kao afirmaciju stvar-nih dubina i dimenzija jednog u prostoru i vremenu prisutnog (a upravo zato i vjećnog) postaja-nja, njegovih odnosna sa voljom u schopenhauerovskom smislu, do-bila je kinematografija sa Godardovim prvencem. Pri prvom gledanju zavodljiv, i na časove i odbojan, pri drugom drag, pri trećem još draži, ovaj film polako otkriva sva svoju krajine izra-znu, zato i krajnje eliptični i opet sasvim čistu ljepotu. „Ja sam go-vorio o meni i ti si govorila o tebi a trebalo je da ti govoris o meni i da ja govorim o tebi“, na toj matematički jednostavnoj for-muli, ravnoj kao spojeni pogled, razvija se čitav splet spirala i elipsa, sastajanja i rastajanja. Shvatiti doslovno Truffautov sce-narij, govoriti o amoralnosti (on bi istina i biti takav bez dimen-zije koja je Godardovom re-žijom) ili zamjeriti delikven-tost glavnih junaka, znati priznati an-tiumjetničko gledanje, optužiti Lautreamona zbog Maldororovih monstrovnosti, Rimbauda zbog pisanog teturanja njegove ladje. Usporedbe možda i nisu dobre jer kod Godarda je stvar mnogo jednostavnija. Michel, kradljivac automobila, ubica policija, a do-nekle i Patricija, početnica novi-narka koja je spavala do dvade-sete godine sa sedam ljudi, kroz Godardovu kameru postaju bića u osnovi čista i moralna, kraj-nje doslednije sebi samima, uži-vaci svjesnog izbora. Zbog te to-talne makar i krajnje individualne moralnosti, Michel ćeigrati do kraja svoj *quitte ou double*, zato neće reagirati kad vidi da mu policija steže obruk, zato neće ni pobjeći, a opet i isto tako Patricija će biti s njim zadnje veleri, ostat će, jedini put, čvrše uz nje-ka kad dozna da je proganjani ubica, zato će ga, osjetivši te-vezivanje, na kraju i izdati. Kod oboje je to želja za afirmacijom totalne slobode, jer — kola nisu napravljena da se zaustavljaju već da jure, život nije da bi se podnosi već da bi se živio. I opet, po toj posebnoj dijalektici, dva naizgled tako slična divljaka neće se nikad na duže sastati, zato će progresivni ritam dovesti Michela da se zaustavi upravo onda kad život ovisi o kretanju, zato će se i lijeput, potiljak Jean Seberg okrenuti u poslijednjem kadru, time će film i dobiti svoju tragičnu dimenziju. Igra se razvija u vječnoj gami preljeva od ravnih relacija na Elysées, preko igre vitice i kruga u sceni na krevetu (u kadrzu je Jean Seberg uviđen postavljena kao zatvoreni krug, centralni prin-cip dok se Belmond uvijek izvija, uviđa i spušta oko nje, kao drugi pol stalnog kretanja i propinjanja) do divne scene smrti, do onog grevjetog, sakadiranog tetu-ranja, do časa kad umorni lju-bitelj brzina i automobila nadje končni odmor na prijelazu za pješake, na utoku male ulice u veliku. U ovom trenutku dosje film svoj najviši stupanj tragic-nog, stupanj koji dovodi do toga da učestvujući s junakom Želimo njegovu propast kao put do jed-nog višeg, esencijalnog smirenja.

Michelov je resume „Pensez-ju à la mort? Moi, je pense toujo-urs“. A Patricijin „I don't know

if I am free because I am un-happy, or if I am unhappy because I am free“. Tu je osnov njiho-vem nemogućnosti da zajedno o-putuju u Rim, a weinergerovska objašnjenja o nerazumijevanju spolova mogu doći sama u dru-gom planu.

Kamera i montaža ostvaruju niz čisto novih filmskih kvalite-ta. Tako kad Jean Seberg govorí o Belmondovom licu, kamera je fiksirana na njemu a ne, kako bi odigvaralo klasičnom postupku, na njoj. Kamera polako klizi kao da pažljivo analizira Michelovo lice, upravo onako kako radi Patricijin pogled. Kamera ovde ima jednu čisto subjektivnu ulogu, postavljena je u položaju heroine, ništa ne objašnjava gledaocu, za-goneća je kao što je za Patricijju zagonetan Michel.

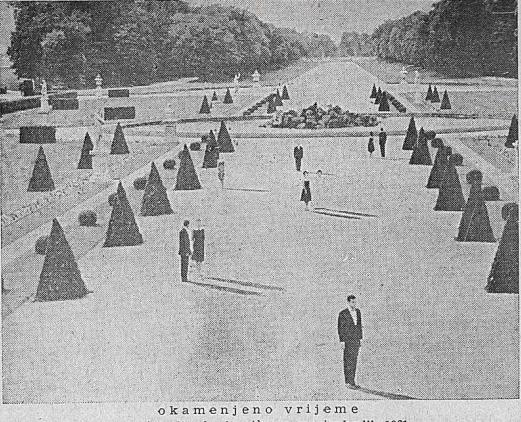
Ponekad montaža slijedi brzu misli, ne obazirući se na re-alno odvijanje vremena unutar jedne iste scene. Kad, nakon ne-spoznega, Jean Seberg gleda Belmonda kroz kartonsku trubu, slika se približava u krugu, kao što mi se približavaju i njeni os-jecaji — slijedeći kada nije Patricija koja odbacuje karton, koja se baca prema svom ljubavnici, već doje u poljupcu. Taj poljubac je bio gotova, realizirana stvar već u trenutku gledanja, pa je kamera uhvatila brzinu mi-sli. Ostalo je predstavljalo čisto materijalno savladjivanje vreme-na i prostora, jedni tehnički for-malnost, estetski nezanimljivu.

Drugi Godardov film *Le Petit Soldat* nije bio javno prikazan zbog cenzuralne zabrane, dok je u trećem, *Une femme est une femme* („Žena je samo žena“) — 1961.), postignut maksimalno čist filmski jezik. Na sasvim bezna-čajanom sijetu, Godar je ostvario pravi vatromet čisto filmskih, re-žijskih kvaliteta, kojeg je nemo-guće interpretirati literarnim je-zikom.

Ostajući u istoj domeni sadr-žajnih preokupacija, u istoj gami tamnosne fotografije, poznatih iz *Les 400 coups*, FRANÇOIS TRUF-AUT je u *Tirez sur le pianiste* („Pucajte na pijanistu“) — 1960.) napravio značajan korak u odva-janju od relativno linearne, re-alističkog filmskog govora, od za-dovoljavanja umjetničkom inter-pretacijom jednog socijalnog sta-nja. I ovde se pojavljuje siva-subišta i kuštravi neuredni dje-čak, i ovde mit brodoloma, ali sve je to podignuto u jednom or-ičničkom pogledu, niti radnje, lo-gičkog slijeda i logičke opravda-nosti, namjerno su olabavljene, da bi sva poezija izvirala iz malih pokreta. Malle je u „Zazie“ otvorio jedan treći put: stvoriti sasvim autentičan film i ostati vjerni misli Quenenaua. A to je bilo moguće jedino pronaobljenjem jednog *filmskog ekvivalenta* (iza-raz joj Malleov) literarnom go-voru. Kad Quenenaua je bitan ar-rog, ali ne zbog komplaleznosti ili vulgarnosti, već kao jedan aspekt dezintegracije ljudskog go-vora, aspekt križe dubovnog in-tegriteta čovjeka našeg vremena. Umjesto da jednostavno dovede malu Zazie na platno i da je pu-sti da govori u argotu, kao što bi uradio klasični adaptator, a čime bi ideja djela bila banali-zirana i osironašena, Malle je ko-marski svijet koji okružuje ju-nakinju, koji izaziva nijene reak-cije, kao jedino zdravog elemen-ta, domaći čistim jezikom; kada je Quenenauov govor ra-strgan, zapinjući, reduciran na fragmente, i Malleova vrpca za-staje, zapinje normalno se u-brzava, sekvence se nadovezuju jedna na drugu bez normalnog ritma, upotrebljavaju se uspore-no i izvrzano snimanje. Time je zaista postignut filmski ekviva-lent literarnog djela, film koji se ne gleda ugodno, koji nam pruža možda i sviše gorku sliku našeg svijeta i vremena, ali koji, u svakom slučaju, predstavlja čistu, dragocjenu novost.

Prvu, netraženu i izravnu sin-tezu estetskih preokupacija mla-dih ostvario je JACQUES DEMY u svom prvom dugometražnom *Lolo* — 1961. Očito, Demy nije kretnuo s velikim pretenzijama (film je snimljen kroz pet tjedana i skroz u prirodnom dekoru), ali upravo izravnost njegovog filmskog govora, povezana sa izvanrednim smislim za umjetničko gledanje na funkciju dekora, na uskladi-vanje planova, rakursa, montaže i igre aktera sa sadržajem, a sve to ujek tako prirodno, ta-ko suštinski iskrereno, da se poj-movi kao što su mise en scène ili plastični estetizam utapaju u cje-lovito, nerazdvojivo tkivo umjet-ničkog djela.

Sadržajno, Demy se po svojoj preokupaciji preticanjem vreme-na približava Resnaisu, ali na jedan i drugi pol stalnog kretanja i propinjanja) do divne scene smrti, da onog grevjetog, sakadiranog tetu-ranja, do časa kad umorni lju-bitelj brzina i automobila nadje končni odmor na prijelazu za pješake, na utoku male ulice u veliku. U ovom trenutku dosje film svoj najviši stupanj tragic-nog, stupanj koji dovodi do toga da učestvujući s junakom Želimo njegovu propast kao put do jed-nog višeg, esencijalnog smirenja.



o kamenjeno vrijeme  
resnais: „L'année dernière à marienbad“, 1961

Demy znao svojom kamerom re-interpretirati arhitektonsku fizio-nomiju jednog grada, integralno je uklopiti u trajanje, postojanje i djevljanje likova, povezati ih u stvari u uzajamno određivanje, predstavljaju potpunu negaciju hladnog formalizma i približava-nja esenciji filmskog jezika.

Napuštajući način svoj poznati estetizam, LOUIS MALLE je u svom trećem filmu *Zazie dans le métro* (1960.) priklopio eksperi-mental. Preneoseći na platno poznati Quenenau roman Malle je iskušao jedan novi metod, jedini sposoban da rehabilitira ozlogla-sivo ekraniziranje literature. Sve den na oslikavanju romana, po-stupak nije donosio mnogo rado-sti sedmoj umjetnosti. Ako se i pojavio nekakav vrijedan film na literarnu temu, radilo se sigurno o sasvim slobodnoj interpretaciji, u upotrebi literarnog djela, samo kao prekmeta. Malle je u „Zazie“ otvorio jedan treći put: stvoriti sasvim autentičan film i ostati vjerni misli Quenenaua. A to je bilo moguće jedino pronaobljenjem jednog *filmskog ekvivalenta* (iza-raz joj Malleov) literarnom go-voru. Kad Quenenaua je bitan ar-rog, ali ne zbog komplaleznosti ili vulgarnosti, već kao jedan aspekt dezintegracije ljudskog go-vora, aspekt križe dubovnog in-tegriteta čovjeka našeg vremena. Umjesto da jednostavno dovede malu Zazie na platno i da je pu-sti da govori u argotu, kao što bi uradio klasični adaptator, a čime bi ideja djela bila banali-zirana i osironašena, Malle je ko-marski svijet koji okružuje ju-nakinju, koji izaziva nijene reak-cije, kao jedino zdravog elemen-ta, domaći čistim jezikom; kada je Quenenauov govor ra-strgan, zapinjući, reduciran na fragmente, i Malleova vrpca za-staje, zapinje normalno se u-brzava, sekvence se nadovezuju jedna na drugu bez normalnog ritma, upotrebljavaju se uspore-no i izvrzano snimanje. Time je zaista postignut filmski ekviva-lent literarnog djela, film koji se ne gleda ugodno, koji nam pruža možda i sviše gorku sliku našeg svijeta i vremena, ali koji, u svakom slučaju, predstavlja čistu, dragocjenu novost.

Na sasvim kritičari pri-govarali Doniolu da donosi bez-razložne kadrove, da hvata u objektivu jedan predmet i približava ga bez razloga dok takav kadar kod Hitchcocka uvijek nešto zna-či (Louis Chauvet, „Figaro“ 23. I 1960.). Ali Doniol, mislim, postiže nešto drugo. Ako on pokazuje jedan predmet, onda jasno to nije zato što će time objasniti u-bitjivo ili jedan lik, već se da njegova plastična, stilska vrijednost uklopi sa stilom jedne rep-like koja će slijediti sa jednom frazom glazbene pratnje sa sli-jedecom slikom u jednu samo-svoju vizuelno-auditivnu harmo-niju. Vjerujem da jedan barokni sat, harmoniziran sa glazbenim akordom, sa siluetom jedne žene, sa zvukom jedne rečenice — može proizvesti umjetnički, estetski efekti a nemožna značenja u li-nearnoj eksplikaciji sadržaja.

*L'Eau à la bouche* to postiže na časove. A tu je put oslobo-djenju filma. Završavajući retke od CLAUDE CHABROLIU, povod pojavje-njegova prva dva filma, naslu-tujući sam da se tu negdje, zapre-tan analizatorom karaktera i sre-dina, skriva i slika. Potvrdu za ove slutnje dobro sam neočekiva-no, brzo već u njegovom trećem filmu *Double tour* („Dvostruki okretaj“) — 1960. L'Eau à la bouche to postiže na časove. A tu je put oslobo-djenju filma.

Završavajući retke od CLAUDE CHABROLIU, povod pojavje-njegova prva dva filma, naslu-tujući sam da se tu negdje, zapre-tan analizatorom karaktera i sre-dina, skriva i slika. Potvrdu za ove slutnje dobro sam neočekiva-no, brzo već u njegovom trećem filmu *Double tour* („Dvostruki okretaj“) — 1960.)

„Za jedan do današnje mla-dosti ljudje je jedino učišće pred apsurdnošću svijeta koji je okružuje“ (J. Doniol-Valcroze, „Le Monde“, 25. I 1960.). U svom prvom filmu, *L'Eau à la bouche* („Zazibice“) — 1960.), glavni urednik *Cahiers du cinéma* JACQUES DONIOL-VALCROZE okrenu se prema tom učišću, pa kao što je samo to učišće relativno, često nelogično, često manjkavko, a ipak lijepo u svojoj relativno-snosti, u svojoj nelogičnosti, u svojoj manjkavosti, takav je i Doniol-Valcroze film. Učišće je neobarokni dvo-rac stil 1900., okružen jednom in-diferentnom krajinom dovoljno nemametičivo lijepom da izolira sve što je značeće. A u dvorcu tri para, povezana pričom o nekom nasljeđstvu (Doniol nikad ne tvr-di da vjeruje u ozbiljnost tog po-voda), raspliću i sapliču niti lju-bavne igre, uviđek u stilu igre, u stilu stilizirane igre, a to sapli-tanje i rasplitanje nosi jednu no-tu elegantne melanholije, jednu distancu. I mi znamo da je to pred nama igra, da ne treba igru

žive ironije, ali sve to skupa ne djeluje sasvim uvjerljivo, pa ni iskrino. Sigurno da se ne radi o padu Vadimovih dimenzija, ali imam dojam da Chabrol počinje praviti filmove, koristeći svoj ne-dvojbeni talent, svoju veliku filmsku kulturu, ali kao da je u tome sve manje i manje one iz-ravnosti, one osobne angažman-rosti u djelu, one ako hočete, par-cijalnosti koje izdižu jedan film iznad razine zanata i čine od nje ga umjetničko djelo. Napustivši autentični stil svojih preverenaca Chabrol, možda i prečesto, sli-ma po narudžbi, i upravo te si-roke mogućnosti kao da počinju ugrožavati Chabrola-umjenika.

Iako sam čitao scenarij Alain Robe Grille, iako sam vidio niz fragmenata na televiziji, ne želim još govoriti o drugom dje lu Alain RESNAIS *L'Année dernière à Marienbad* — 1961). Radi se o filmu toliko kompleksnom, toliko novom u odnosu na klasičnu tradiciju, da je očito ne-moguće prije prisustvovanja na nekoliko projekcija dati kritički osvrт, a pogotovo analizu. Zasad možemo reći samo to, da je Resnais otisao još dalje u svom relativiziranju gledanja na odvijaju-će vremena, započetom u Hiro-šimi i da je stigao u svom tra-ženju da tačke čiji se odnos prema plastičnoj kinematografiji bez mnogo rizika može usporedjiva-ti sa odnosom Braquea prema sli-karima ottocento.

Kao nad spomenimo svakako dvadesetpetrovogodišnjeg FRAN-COISE MOREUILA koji je snimio jedan izvanredno simpatičan, po-malo sasnovani sjetan, ali u iz-razu sasvim svjež film *La Recréation* (1961.). Zatim, tematski još zanimljiviji *Un Couple* (1961.). J. P. Mocky i formalno lije-pi *La fille aux yeux d'or* („Devojka zlatnih očiju“) — 1961.). J. Albi-cocca. I to je zainta sve što u bilo kom aspektu znači stvarnu mla-dost francuskog ekran-a.

5.

Stajate nam još slučaj Pierre-a KASTA, najsimplomatici-ja izvjesnu zbruku koja je počela sve više ugrožavati nove concepcije, za nesporazume koji zabilježavaju mnogo više od onih koje sam spo-mnjava na početku, budući da ih prihvataju čak i oni koji su pri-znati kao teoretičari pokreta mla-dih cineasta. Odmah napominjem da se Kastu ne može predbaciti ni neobziornost ni komercijalnost, da su njegovi sujeti nesumnjivo aktualni, ali ako iole želimo os-tati pri konstataciji da se ne radi samo o novoj generaciji nego i o novom izrazu, njegovu estetiku moramo, odlučno odbaciti. Nakon projekcije njegovog prvog filma *Le Bel Age* („Ljepo doba“) — 1960.), bilo mi je jasno da Kast ignorira osnovne elemente koji jedno djeło uvode u filmsku um-jetnost. U tri prilično duhovite sentimentalne pričice propratni tekst je suvereno dominantan, misle en scene je svedena na o-bičnu ilustraciju teksta, vrlo smjerni i neambiciozni, tako da se oči mogu mirno zatvoriti, a doživljaj neće biti okrnjen. U glavnom pozitivne ocjene ovog filma stavile su u sumnju objek-tivnost, estetsku principijelost i nekih poznatih imena mlade kritike i novog filma. (M. Dela-naye, A. Verde i — Alain Resnais! Prijateljski obziri, što li?) Tek nakon pojave drugog Kasta-va filma *La morte saison des a-mours* („Mrtva sezona ljubavi“) — 1961.) kritičar *Expressa* Robert Kanters je ustvrdio da mu je vrlo sunmjiv film u kojem jedna o-soba govori: „Nema ljubavi bez nemira a ja sam nemir“ (ao režiseru koji to ne može drukčije izraziti!), a drugo: „odvijanje vremena predstavlja za mene mi-sterij“. Itd. itd. Jasno je da radi se o literaturi, i to — slaboj. Jer, jao literaturi kojoj trebaju slike, jao filmu kojem treba literatura!

U sve široj lepeži estetskih pristupa filmskom tkivu, rastvorenog od mizansenskog shva-rejanja Astruca i Godarda do este-tizma Resnaisa i Doniol-Valcroza, mlađa struja francuskih cineasta, odstupajući od nekih eksklu-zivnih, ekstremističkih concepcija početaka, nedvojbeno nastavljajući sa stvaranjem vlastitog film-skog izraza.

Petar SELEM