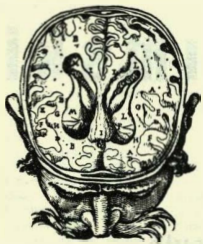


Jedno vreme ideal svetske filmske kritike bila su ostvarenja Marsela Karnaea, crno-beli filmovi sa raznorodnim veštackim efektima koji su jeftino krcimali slebazu no samantnu Preverovu poetiku. Film u koji bio je, naravno, tada apsolutno prezrena stvar sto, ako se izuzme zaista nizak kvalitiet trake u koloru, dokazuje jedan vid stramputice u koju je kinematografija sveta zapala neposredno nakon svrsotka poslednjeg rata. Situacija se danas promenila i prakticno nema vise znajcnog reditelja koji nije napravio film u koloru ili to nece uciniti u skorju buducnosti (Pelini). Došao je trenutak, kada se sa obojenom filmom prešlo na film u boji. U tehnickom pogledu americki autori oššli su na ovom planu mnogo dalje od svojih evropskih kolega, no, za uzvrat, ovi su postigli znatno više u razvijanju dramaturške vrednosti kolora. I zaista kod Holcsa, Minelija ili Teslina boja kao dramski element prakticno i ne postoji uoljiko se naravno, ne izuzme koloristicke odrednost pojedinog ambijenta, pa su tak americki filmovi, i pored vanredne tehničke, uvek ostvareni skoro u jednoj boji, te kao primer „žutog“ filma treba navesti *Hatari*, a kao primer „zelenog“ *Đavolov vrt* Henri Hataveja. U Evropi je slučaj sasvim drugačiji i većina poznatih autora laća se boje ne zato što smatra da je to normalno i potrebno iz razloga veće uverljivosti, već zato što želi da tim sredstvom izrazi neku specijalnu ideju. Jedan od prvih koji su krenuli ovom stazom bio je ujedno i onaj od koga se to najviše moglo očekivati: u filmu *Moj usjak* Žak Tafu upotrebila boju da bi podvukao različitosti dva sveta koja postoje u istom prostoru, pa je radi toga zbir kadrova iz nove gradske četvrti dat u kolorističkoj formi od svega nekoliko nijansi i čistih ploda, dok je onaj koji opisuje život u starom predgrađu upotrebio znatno širi registar sa puno polu-tonova koji ukazuje da je njegovo poreklo u svetu Anri Matisa. U isto vreme Klod Renoar učestvuje u ostvarivanju dva filma u koloru na principima osvetljenja svog oca i pomaže da Aleksandar Astrik intenzivnom bojom podvuče stanja koja Marija Šei preživljava u *Jednom životu*, a da Zan Renoar u *Ručku na travi*, nakon „američki“ koncipiranih kolor filmova, kao što su bili *Frenč kan-kan* ili *Helena i miškari*, dode do takve formule u kojoj će količina valera na platnu odgovarati količini dramske napetosti. Postavši određene društvenog prostora i tumač psiholoških stanja, boja je kod Antonionija u *Crvenoj pustinji* postala prvi most između sume društvenih korrelata i osećanja ličnosti. Da bi udovoljio ovom zadatku, Antonioni je čak pristupio i izvesitima stanja na dekoru. Ravene poštujući na isti način i mogućnosti ambijenta i vrednosti trake, pa ga rezultat ove alhemije vezuje preko svog sistema ravnih i monohromnih ploda za većinu italijanskih umetnika stolca koji su, od Kirika do Marinettia, od Santomaza do Fontane, težili oštrom distanciranju između dve plode u prostoru koje je bilo uslovljeno ranije određenom šemom prostiranja svetlosti iz jednog izvora. Klod Šabrol u nizu svojih filmova, a naročito u *Dvostrukom obrtaju*, želeo je takođe da bojom označi ne samo ambijent već i društveno stanje junaka, pa, budući u to vreme još pun izvanrednih ideja, u dekuru jednog ogromnog polja bukvi pronalazi najbolji ambijent za ljubavnu romanu identifikujući njegov koloristički vatromet sa osećajima ličnosti da bi, nešto kasnije, upotrebom reostata i višebojnog obrtnog filtra, ostvario vanrednu kolorističku i svetlosnu arabesku u svojoj psihološki dilemu potcrtaavajući je spolja na isti način kojim su reditelji iz ranijih epoha

KUĆA MORA IMATI KROV (III)



BOJA I PEJZAŽ

6-75037447

bogdan tirnanić

unutrašnju dramaturgu potencirali snažnom muzičkom pratnjom. Od Šabrola boja se može upotrebljavati već kao katalošká sredena vrednost, njom se može igrati na bezbroj načina. Jedan od tih načina prikazuje nam Anjes Varda, koju je svojevremeno rad na fotografiji naučio pravom značenju svetlosti i pravim mogućnostima boje. Kod nje se potpuno izbeglo „jedinstvo stila“ u pitanju kolora pa se nizov kadrova filma *Sreća* konstruišu nalik na reklame stranice modnih časopisa: u nekoliko tonova, čistih površina i očite disharmonije u

izboru nijansi: na drugom mestu, uz upotrebu prirodnih filtra, dolazi se do čiste impresionističke forme ge difuznost osvetljenja i gusta gama daju pleneru efekat stalnog pokreta. Na kraju svega treba pomenuti da bojom eksperimentiše i Godar: u filmu *Žena je žena* ona mu služi kao dinamički motor u eksterijeru i vizuelni; okvir enterijera, u *Preziru* upotrebljava je sa retkim intezitetom i sasvim sublimiranu. Njegov prijatelj Demí sledi ga u istoj meri kao i svoju suprugu Anjes Vardu *Serbruski* kišobrani imaju kolorističku strukturu koja u podjednako meri proizilazi iz iskustva *Sreće*, s jedne, i rezultata do kojih su nezavisno došli filmovi *Lola* i *Prezir*, s druge strane.

Nije čudno što svi ovi poklonici boje i svetlosti spadaju u krug Bresonovih i Renoarovih poklonika. Od njih su nasledili i ljubav prema pejzažu i nakon *Izleta* ili *Budija*... nije u svetskom filmu, izuzimajući prilično izvikane nordijske rezultate, bilo tako vanrednog pejzažiranja kao u Vardinog *Sreći* ili Trifoovom *Žitu* i *Džizmu*. Nasledjući iskustvo impresionista, ovi se autori obračunju pejzažu kao pogodnom motivu za vizuelnu dinamiku kadra i kao pravom elementu za poetsko tumačenje nekih svojih zamisli. Ne treba, međutim, verovati, da je to jedina njihova inspiracija. Naprotiv. U odnosu na pejzaž, oni osim impresionističke tehnike i ekspresionističkog odnosa prema boji ne koncipiraju više ni jedno francusko iskustvo. Pre bi se moglo reći da pravi razlozi njihove slabosti prema pejzažu leže u njihovoj zaljubljenosti u američki film, pa je tako vrlo teško pronaći neke razlike u smislu upotrebe pejzaža kod Luja Mala od onoga koji je svojevremeno Hjuston inaugurisao kao jedan od osnovnih principa svog rada. Prolazak Brižete Bardo u privatnom životu kroz prozračnu šumu pitomog švajcarskog krajolika u jedno jutro nakon letnje kiše, opisan dugim vožnjama ne poseduje nikakve razlike, osim čisto formalnih, od onog jednog jednostavnog opteč plana iz *Džungle* na asfaltu kada Sterling Hajden nakon dvočasovnog mra-ka izbjie na prostor slobodnog sunčanog polja.

Ličnost i kompozicija

Ličnost u svetskom filmu postaje ovog trenutka, u čisto plastičnom smislu, samo jedan od elemenata kadra u kojem, s podjednakim pravom, i jedan predmet i jedna ploda žena učestvuju u formiranju pravog plastičnog okvira za plan svog i kao prozor u jedan budući svet. Opsednutost predmetnošću, jedan od najinteresantnijih estetskih fenomena današnjice, očitala se do sada najviše u delima Antonionija i Godara i potpisnik ovog redova je u jednom ranijem tekstu ukazao na značaj te činjenice koju vreme, iz dana u dan, sve više potvrđuje. Izumaljući fenomenološke aspekte ove predmetomanije, nama ostaje da ispitamo učesće „predmetizovane ličnosti“ (ili: „oživiljenog predmeta“ — svejedno) u plastičnim vrednostima novog filmskog izraza. Logično je da će to učesće biti vrlo slično onom koje je zacrtano u postulatima „nove figuracije“ u slikarstvu. Dva filma, *Sreća* Anjes Varde i *Prezir* Zan-Lak Godara, približila su se najviše ovom sistemu i pokazala rezultate koji su sasvim ravnopravni sa onima što ih postilžu Rausenbergr i njegovi sledbenici. Napominjeno ponovo da se radi o plastičkim rezultatima, jer ispitivanje idejnih srodosti prevazišla okvire ovog teksta. U *Sreći* Anjes Varda postupa kao prvorazredni pop-umetnik i dva izvora su predudna za njenu „novu figuraciju“: foto-

grafija i reklama. Poznavajući njihovu simplifikativnu prirodu i poštujući njihovu jednostavnost delovanja, Varda pravi niz kadrova sa primenom takvog iskustva, i, oni nisu samo određene plastičke vrednosti sami po sebi već vanredno jasni rezonatori pojedinih situacija i stanja. Tokom čitavog filma Anjes Varda kolizira sa takvom jednostavnošću i smelošću da se manje upućenima čitav sistem čini kao ustupak banalnosti. Vrio često se u ovom filmu pojavi odlomak neke zidne reklame, gor plan sa firmom neke kafane, afiša, poštanska marka, televizijski film, i ti delovi filmske trake, iako su naižgled skoro bez ikakve veze sa radnjom i dramom dela, daju čitavoj strukturi upravo onaj pravi smisao i postaju jedini ključ za njeno tumačenje kako na idejnom tako i na likovnom planu jer, istini na volju, bez svatovanja smisla inserta Henoarovog *Ručka na travi* i kadra sa Sagalovom ilustracijom za poštansku marku ne može se dokućiti pravi značaj onih enterijernih scena u kojima se jedna ljubavna roman-sa ovičava kadrovima što je pričinjavaju kao stop-fotografije u dve boje i koncentrisanog osvetljenja. U *Preziru* Godar manifestuje isti metod i to naročito u scenama snimanja *Odiseje*, te u epizodi koja se bavi ljubavnim odnosom između Kamelie i Prokosa. Ovi su delovi filma, naročito snimanje *Odiseje*, koncipirani koloristički na identičan način kao i likovne forme Mel Ramosa i, u nešto manjoj meri, Demí Varhola i Roja Lihenštajna: podržavajući strukturu od tri do četini jarka valera, stvarajući „drečavi“ kompleks boja, Godar u ovim scenama, sa pravom ironijom pop-aura, stvara grotesku čija je draž neodoljiva a čiji vrhunac predstavlja serija kadrova u kojima čas gor plan glumaca biva zamenjen gro planom koplja a ovaj pak opštin planom dvojice ratnika čudno iskiviljeni u neprirodnom zamenjenju, da bi sve bilo skonačeno onim maestralnim detaljom u kojem kao da je sažeta i čitava sudbina modernog filma: dok Eric Lang razgovara sa svojom sekretarikom, grupa radnika sa bluzama na kojima je krupnim slovima ispisana reč „tehniká“ rukovodi snimanjem završnog trenutka *Odisejeve* avanture.

Tu negde se završavaju i ovi redovi. Tehnika je omogućila novi vizuelni format svetskog filma. Bez visokosneljivje trake ne bi bilo moguće govoriti o novim kvalitetima boje i svetlosti, bez lakih kamera štiti na drugoj strani, potlesnih pomoćnih mašina ne bi bilo ostvarljivo snimanje u skućenju sobi ili na prenatrpanom butavaru. Bez svih tih, naižgled, sporednih izuma danas ne bismo bili u stanju da raspravljamo o novim vizuelnim kvalitetima do kojih su došli Antonioni, Godar, Rene, Varda, Demí, Nemeć, Vera Hittlova, Kasavetes ili Sirli Mark. Pitanje Zan-Lak Godara, njegova dilema između pesnika Langa i tehnikrate Prokosa, dilema je čitavog svetskog filma. Jer, tehnika omogućuje skoro sve, ali u stanju je i da sputa svaku stvaralačku inicijativu. Ja bih tu dilemu ovako koncipirao: treba se odlučiti za sistem koji je u prethodnim redovima zacrtan; treba, praktično, izabrati jednu od mogućnosti koje nam nude Godar ili Otan-Lara, Hoks ili Vidler, Antonioni ili Letuada, Rene ili Klemam. Između umetnika strasti starog kova ili umetnika koji znaju da se vladaju i da vladaju u savremenom svetu tehnike. Opredeljujući se za ovu drugu vrstu, ja sam u stanju da prihvatim i Anjes Varda i Terensa Janga i priznajem da ovakvu koegzistenciju ne mogu čuava na jedan drugi usgao posmatranja kako plastičkih, tako i ostalih kvaliteta koji iz njih proistia u kompleksu sve brže razvitka predstava filmskog izraza.

TAJ PELIN, TO ČUDO ŽIVIH I MRTVIH

Da, to je taj pelin u krvi ga čujem
Govori glasom umornim a još jakim
Spoznaoh ga još davno kad mi krv progovori
Maglom i morem upaljenim od soli
Ja sam ga guso ali uzalud trud ruku
Ništa ne mogoh i sada ne plačem
Ne klatim ni dlanove. Ni prste
On ostade i vriježi, se, vriježi
A ja se sušim kao stablo
I tonem sve niže i niže. Kad se
spustim toliko nisko nestat će i glasa moga.

I

Spuštam se u zemlju. Silazim nespokojno.
Kričice ti bijesni zemni psi me njuše
Hoće da ruju tjelelo moga tijela
A glas da uguše i da me oduzmu zemlji.

II

Ne zemlji. Ja sam ona. Sad nema ni pelina.
Ni krvi više nema. Ni vjetar me ne obigrava
Tek slutnja me neka vodi pod lunu
A ona šara po ništavilu mome i doziva me.

III

Ne doziva. Jer mene nema.
Ostala jedna pjesma i glas ugušen u zemlji
Ostali tužni bubnjevi i podnjave oči
I jedna sjeta već nagrižena da se umre od žedi.
Post festum:
Samotno jedno drvo. To nisam više ja.
Ni pelin moj. Ja sam sada nepostojan.
Ja sada ne vidim. I ne govorim
još ovog časa sam odsutan i mene nema

Moj glas je natruo i gnjije
Moje pjesme odumiru polako
A ja ih ne slušam, jer mene nema
Mene nema ni u danu ni u noći
Mene nikada nije ni bilo
To je istina gorke kao para lica
I od koje se plaše najbjesniji psi
Rodio se, ne bio, i sad me nema
Mene u lišku nema u debiu
Nema pod korom nema u mjesećini.
Otsutan, otsutan, tuگو gola
Otsutan do posljednjeg koraka
Do posljednjeg zalaska sunca. A mislio sam;
Svijet je to za život
Svijet je to umrijeti neće
Ali me nema. Ali me nema.
Ni bio nisam.

Eno i sada, gle, zvijezde pokazuju pogrešne
ipute.

PROZORI DANA

Ulazim na vrata velika i širom otvorena. Kap sunca tražim za dlanove umorne od plača prstiju.
Neka velika stabla u krugu svijeta moga plaču golim granama.
O ja bez nogu hoću trčati po svijetu tom. Ođvojene su one i sad mi puzе opustošene
Dane moj tverd si na početku i već mi prozore zatvaraš. Ptice u taj krug ne mogu ući jer su stabla od kamena. Ljubavi moja i ti me napusti u prvom susretu sa garom pjesme. Izgори она i sad je pepeo po svijetu i mome i ljudi i biljki. Pršte

vodoskoci u venama. Granjiva ponovo gnjilo suncе. Ja umoran ležim naglut na prozor dana
Ja hoću vani u susret divnim sljepilima.
A ja ne mogu. O ne mogu. Svijet je to i peče natrom po prsimu.
Svjetlo slutim poraz. Vezivaju se ruke same usta se pune solju a sudar sa stablom neminovao je. Znam omaru tu do pojasa u magli od pojasa u čudu velikom.
Kroz čudna vrata sam ušao i sada sam biljka bez krvi kamen čuljiv u svojoj nesuglasnosti sa svijetom. Da, spoznajem tu igru i zato sada spokojno krstim ruke
Počinjem od noktiju pa do lakata
Vjetrotvi se stišavaju i more suši sol.
Večer me hvata za prste, to je ta igra od pravijeta, svijesnost do spoznaje. Mene će pojesti gladne ribe zraka.
Kad obnemidim od čuda u čudu disanja svog i disanja zamađenog horizonta.

SUZANJ DANA

To sam ja. Bez oglemeta govorim
Tu najgrubiju istinu sazdanu od pepela. Znam. I put skratiti ne mogu.
Vjetar kroz krv svira svoje muzike a i bez njega je u nemiru velikom jer se u dan ne ulazi ravnodušno.
Evo ja sam već u njemu i niče slušim poraz. Vezivaju se ruke same usta se pune solju a sudar sa stablom neminovao je. Znam omaru tu do pojasa u magli od pojasa u čudu velikom.
Kroz čudna vrata sam ušao i sada sam biljka bez krvi kamen čuljiv u svojoj nesuglasnosti sa svijetom. Da, spoznajem tu igru i zato sada spokojno krstim ruke
Počinjem od noktiju pa do lakata
Vjetrotvi se stišavaju i more suši sol.
Večer me hvata za prste, to je ta igra od pravijeta, svijesnost do spoznaje. Mene će pojesti gladne ribe zraka.
Kad obnemidim od čuda u čudu disanja svog i disanja zamađenog horizonta.

Vladimir PAVIC