

Kada se radi o tome da nas dramski spektakl *rekreira*, da nas „ponovo oživi jednim drugim životom“, mi ne volimo ništa što je u direktnoj vezi sa našim interesom ili sa našom ličnošću. Mi ipak želimo da u tkivu drame otkrijemo osećanja koja su slična našima, događaje i sukobe koji su slični onima koje smo mi ostavili, jednom rečju: život, onaj koji mi živimo, sa istim pokretnim silama i istim elementima. Nama je potrebno da pomoću iznenadjenja i neobičnosti izademo iz naše sopstvene dosade, ali da pritom, za ljubav novine koja nas očarava, ne izgubimo dem i uzde našeg normalnog života. Tek onda je polje slobodno. Mi tražimo samo to da se malo udaljimo od naše bezbojne svakidašnjice i da pustimo na volju našoj želji za čarolijama. Isto kao što bismo želeli da nam u san dode ono što sebi uskraćujemo u svakodnevnom životu.

I obratno, izgleda da mi od sna očekujemo ono što nam svakodnevni život uskraćuje. Bežeći od duševnog stanja potištenosti zbog nedaća individualnog života, — mi kao da putem sanjarija želimo da dopremo do novih stvarnosti. U jednom stanju duhovne „nezainteresovanosti“ mi tražimo odgovor na neko pitanje koje dominira ovim životom i koje mu daje određeni smisao. Nama je, isto tako, drago što čovek u nama, prilikom spektakla, ume ponovo da nađe izoštrena čula i osećaj za nepoznato. Ali naša ličnost, u pozorištu, želi da ovlada ovim fantazijama, da u njima nađe neku parabolu koja je za nju značajna, a onda, kada prođe emocija, da je sebi objasni, i da se objasni sa samom sobom.

A to znači da se naša emocija nama dopada u onoj meri u kojoj naša imaginacija, koju ona podstiče, postaje funkcija stvarnog, i, u kojoj naš razum tu može da posreduje. Fikcija, na taj način, omogućava da izademo iz sebe u susret svetu; ali, u prisustvu umetnosti, mi stojimo između očiglednosti koja je njoj svojstvena, i latentnog intelektualizma, od kojeg ne umemo tako lako da se oslobodimo.

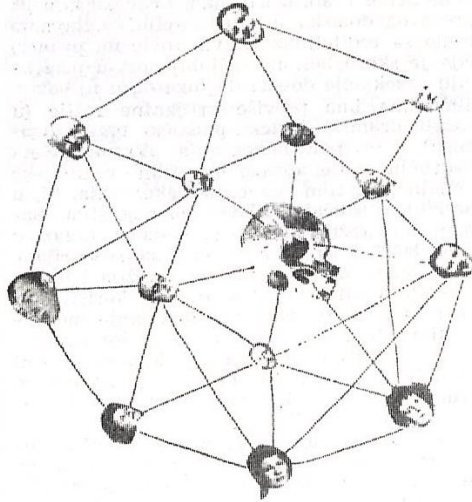
Ovo dosta nešto estetsko osećanje, koje je svojstveno običnoj publici, omogućava da se zaobide ono dubokoumno kontempliranje. Toga nije pošteno ni „prosvećeni“ gledalac. To je jedno diskretno izbegavanje, po bontonu uostalom, svojstveno očigledno ceremonijalnim spektaklima. Ponovno intelektualno obuzimanje pred onim što nas uzbuđuje, ukoliko i ne obuzdava uvek našu iskrenost, pospešuje barem naše dobro ponašanje. Posredstvom verbalne mehanike, koja mu obezbeđuje funkcionisanje, ono sa predusretljivošću služi oplemenjivanju naših analiza i naših klasifikacija. Šta više, kako smo dovrtljivi, mi iz tog instinkta za artifičijelno umemo da izvučemo suptilne indikacije za valjano odabiranje jedne orijentacije koja nam omogućava da osećamo ono što *svesno* odaberemo.

Kao društveno zadovoljavajuća, ostaje jedna precizna i pomalo izveštačena radoznalost u kojoj ima više obzirivosti nego plodnosti. Istorija naših ideja, koja snabdeva naše pamćenje, zauzima tu više mesta nego stvarni život našeg duha. To je poluradnoznalost, ona koja usvaja manir učtivosti i prefinjenih odnosa između umetnosti i inteligencije, koja želi da ostane gospodar same sebe. Ona nam omogućava više da se zabavljamo sa životom nego da naivno simpatišemo sa njim.

Nasuprot ovome, ova igra ponašanja omogućava da se dobro istakne onaj nemir koji nas očekuje u bioskopu. Ovde nam se osećaji, kao nešto suštinsko, daju bez ikakvih ideja koje im neposredno odgovaraju, bez ikakvih reči koje bi tu samo smetale. Šta više, projekcioni aparat i sistem prikazivanja filma čine od ovog spektakla najnepogodnije mesto za bilo kakvu kontrolu koju bismo želeli da uspostavimo nad našom prirodnošću. Bioskop, u ovim uslovima, sigurno nije najlošije utočište stvarnosti. Ali mi smo tu dvostruko oštećeni: s jedne strane smo ostavljeni na milost i nemilost našoj osećajnosti, a, s druge strane, mi smo bez potpore

žilber koen-seat

kinematografska emocija



našeg obrasca ponašanja, prepušteni smo samima sebi.

Zestina i ekskluzivnost slika, koje jedva da kompenzira brzina njihovog proticanja, nameću se našoj pažnji svakog trenutka, sve dok je potpuno ne potčine. Materija filmske činjenice je dovoljna samoj sebi, ona se izoluje u našoj svesti, ona konstituiše čitav aktuelni život svesti koja je prima. To je jedan sinkretički totalitet koji se razvija i neprekidno transformiše, a čiji elementi ne prestaju da neposredno utiču jedni na druge. Nije čak sigurno da se ova stvarnost može u bilo kom trenutku rastaviti i osvetliti. Tek kada ona prestane da postoji, mi joj, sa svoje strane, dajemo jedan čisto razumski smisao, tek onda možemo da joj damo neki smisao. To je onda interpretacija po sećanju. Mi možemo biti očarani, ali nas može da uhvati i vrtoglavica od jednog slabog filma, koji nije dobro montiran. Ukoliko neki film uspeva da nam pruži sredena kazivanja, on to postiže zahvaljujući montaži, koja može da daje smisao tim kazivanjima. Mi još u našoj svesti imamo takvu predstavu o bioskopu da on nije u stanju da bez prestanka, više od jednog kratkog trenutka, prati konture stvarnosti. Međutim, ne treba da prođe dugo vremena pa da, u uslovima osamljenosti i ispražnjenosti naše svesti, nekakva ideja snažno prodre u naš duh, tako da mi stvarno imamo osećaj da nama, i protiv naše želje, ovladavaju ove varljivo pomamne fikcije, da postajemo plen jedne velike „psihološke bede“.

Međutim, mi nemamo skoro ništa da očekujemo od naših verbalnih fetiša. Veoma značajno što je pojava reči kao niti vodilje kinematografije, znatno povećala njen uspeh, ubrzala okupljanje razboritih duhova kako izvan sala tako i u salama. Reč osiromašuje svojstva slike, ili ih barem osenčuje. Ona može delimično da ih i sterilizuje; ona nikada ne uspeva da ih iscrpe. Ali, kada su izgovorene reči u skladu sa suštinom filmske činjenice, one se utapaju u kompleksnost slike isto kao i gestovi. Ako su pak one

manje ili više suvišne, ako predstavljaju samo neki ukras ili dosetku, one nas onda prisiljavaju na neku vrstu cepanja pažnje, slično, mada neosetnije, onome što nam nameće čitanje „pod-naslova“ koji se ispisuju ispod slike.

Polazeći od slike — mi treba da pređemo od čulnog na razumski način doživljavanja. Pomoću naših sopstvenih sredstava mi treba da izvršimo ekspertizu suštine stvari, koje mi osećamo poput mirisa ili ukusa. Kao pomoćno sredstvo — nama služi *moć razmišljanja*. Mi treba da obrazujemo ideje polazeći od neke vrste intelektualne nule. Ali strogo prema samome sebi, koja se dopunjuje rdavim raspoloženjem, zatim odbijanje da se potpuno upustimo u ovu avanturu, kao i ona dosta usiljena nelagodnost pred stvarnošću koja izaziva dopadanje i emociju, — neobično podsećaju na sramežljivost, na tu ljupku reč kojom se označava svako bežanje od teškoća.

Ono što mi zovemo normalnim svetom — nije u stvari ništa drugo do realni svet, koji je, uz pomoć naših fizičkih i moralnih sredstava, profiliran u skladu sa našim potrebama. Mi moramo da filtriramo da se ne bismo utopili ili rastopili u vrtlogu fenomena; jer naše delovanje, unapred zamišljeno, zahteva red u našem svetu i našem životu. Mi, manje ili više svesno, ograničavamo polje naše inteligencije. Ako nam neko prikaže nešto od realnog sveta ne vodeći računa o našim preokupacijama, ako nam se nametne neki filter koji je drugačiji ili razredniji od našeg, ako se nešto nameće našoj pažnji baš u vreme kada pripremamo drugu radnju a nismo pripremljeni za gledanje, onda je to što se nama nameće neobično, to nas onda iznenaduje. Naše uspomene se pobuđuju i komešaju, naše iščekivanje je usmereno i ponovo oživljeno, naša radoznalost je pogodena u živac; naše akcije su najzad izazvane nečim nepoznatim; mi smo sasvim uzbuđeni. Ovo otkriće i ovo zaposedanje života čini da oni koji obično ne vide ništa, ili skoro ništa, najednom vide nešto; a oni koji obično gledaju, ali svako na svoj način, da otkriju ono što svaki obično ne vidi: stvarnost svake stvari, novinu svake stvari, i, još jednom: oni odjednom nešto otkrivaju.

Prema tome, od jednog pogleda koji je, svesno ili nesvesno, izašao iz reda, i koji izvan pravca i misije koju je imao, zadržati, začudi se ili počne da uživa, — od tog pogleda počinje da se zatalasava naša emocija. Mi, dakle, ovde imamo jedan poremećaj u ravnoteži naših duševnih stanja, čime upravo dokazujemo da imamo dušu. I upravo smo do toga hteli da dođemo. Bežeći od granica i individualnih paraliza, mi doživljavamo jedan trenutak života duše, osećamo se kao ogrnuti dušom, što znači da rasuđujemo; nema ničeg što bi izgledalo plemenitije i prijatnije.

Kao što smo videli, to je mešavina igre i zadnjih misli. „Radoznalost je, kaže Paskal, samo sujeta; najčešće se želi znati samo zbog toga da bi se o tome pričalo.“ — „Postoji tu jedan interes, kaže La Rošfuko (La Rochefoucauld), koji čini da mi želimo da znamo stvari da bismo se time dičili; postoji tu jedna sujeta koja u nama rađa želju da budemo iznad onih koji poznaju te stvari.“ Vidimo, u stvari, da se za spektakl, kao i za raspravu, za muzej, pa čak i za prirodnu pojavu, širi jedan oblik radoznalosti koja je izveštačena. — to znači da tu treba tražiti samo privid i pokazivanje radoznalosti, kao laskavi znak uspomena i iluzornih očekivanja. Čovek tu samog sebe daje kao spektakl pred samim sobom. Ovo zadovoljenje biva ponekad suštinsko u zadovoljstvu gledaoca. Ali ono je postalo odlučujuće u odnosu na pozorišnu scenu, i kao mamac za pozorišnu klijentelu. Sala ovde nije nikada potpuno mračna, a tradicionalni oblici pauza između činova omogućavaju da se u foajeu za publiku podgreva ova sujeta. Pa ipak, ovde se javlja i emocija. Jer

ovde se prodaje duša, koja se odmah konsumira. Čovek, igrajući se, ponovo nalazi najbolji deo samog sebe. Uspeh drame leži u uspehu ove vrste mladih čuda. Talenat dramaturga ne može da ima bolju tačku oslonca.

Ali ova igra u pozorištu ima jedan obavezni smer. Pozorište je iziskivalo reči koje se dosta snažno izgovaraju, kao i gestove koji se vide i iz velike daljine. Dramaturgija je morala da se podvrgava zahtevima izraza i da sve posveti Reči. Bilo je fatalno to što je misleći čovek, jedini koji je raspolagao Rečju, a videći u sebi najintimniji čvor svoje egzistencije, učinio od drame svoju privilegiju i područje svojih osećaja. Dramaturgija je ustrojila, na toj osnovi, dosledna pravila. Na strmim stazama psihologije, dramska akcija, kao što je to i njeno ime počelo da ukazuje, htela je da bude teatralna, i da je nose samo ličnosti. Gledaocu je postalo skoro indiferentno to što je realni svet, onaj kome u susret ide naš svakodnevni život, postao za čoveka sasvim nevažna stvar; a što su, u shvatanju ovoga sveta, misao i ljudske reči — postali skoro najvažnije stvari. Materijalni, nemi predmeti, često neprimetni i sa najmanjeg rastojanja, nisu imali nikakvog udela, ni posrednog ni prenosnog, u odvijanju zapleta. Oni kao takvi nisu bili prihvaćeni ni u igri ni u emociji. Oni su bili „dekor“ i „rekvizita“, i to samo simbolično, po potrebi. A one kratke rečenice u zagradama, u kojima se krije život stvari, koje prenatrpavaju stranice pozorišne drame i pored napora koji se primećuje da se to diskretno napiše „kurzivom“, prikrivaju, koliko je to u njihovoj moći, istinsku težinu i ozbiljnost sveta.

Ovo isključivanje stvari, koje je bilo posledica scene, a ne i njen princip, išlo je u prilog scene. To je činilo da budemo bliže duši ili jednom plemenitijem svojstvu da se tako obezbeđuje glumac, na patosu bez otisaka koraka, u ovoj odsutnosti kiše, postao je uslov čistote za reč, uslov razvojne linije za rečenicu, i, u dijalektičnom smislu, uslovi sigurnosti i izvesnosti. Tajanstvena muzika, apstraktno slikarstvo, konkretna filozofija, sve ove sublimne metamorfoze umetnosti, u jednom spletu nevidljivih teškoća bile su, u jednom opreznom ritmu, priklačene za usne pozorišne maske. Da li je u pitanju radoznalost koja mnogo iziskuje? Možda. Ali, pre svega, u pitanju je ona radoznalost koja treba da u jednom zakupničkom režimu duha izvrši nametnuti izbor uspomena. Potrebno je bilo dokazati oprobano kompetentnost. Samo po tu cenu moguće je bilo doživeti otkriće i emocije. Naravno, ovde nikako nije reč o onome što se zove široka publika. A što se tiče onoga posetioca čije je odustajanje od svoga prava na prestiž moralo dovesti do gašenja mnogobrojnih pozorišta, jednog za drugim, možemo se samo pitati kako je on uopšte mogao da plaća zakupninu za čiste ideje; ili pak, kakvim je to lažnim novcem, u vidu verbalizma, on bio snabdeven? Ipak je tek pojavom filma (koji nije dostojan pravila dramaturgije, i koji je dosta grubo izlomio osetljivu crtu intelektualnih remek-dela) čitava masa, ili skoro čitava masa, počela da se okreće ka uživanju u bujici isprekidanih slika.

Šta je ovo otkrovenje i ovo otkriće značilo za jedne, a šta za druge? Ne radi li se ovde možda o jednoj skrivenoj osveti jedne radoznalosti koja je dugo vremena bila nezadovoljena i hranjena veštačkim emocijama?

Originalni aspekti filmske činjenice bili su mnogostruki.

Film, kao crno-beli spektakl, iako sam nematerijalan i oslobođen zemljine teže i života, ipak ne napušta sasvim život, kao ni pozorište, a, u isto vreme, on ima nečeg zajedničkog sa crtežom i lutkarskim pozorištem. Zbog toga on, s jedne strane, poseduje onu čistu jasnoću „crteža u belom“, koju ne pomućuje ni pojava boja, i koja ne postavlja problem, — ili bar još ne — specifičnih i složenih svojstava ukusa; s druge strane on poseduje jednu fantaziju koja mu omogućava da čas dosegne najdublju istinu,

koja je iznad prekomernih konvencija verovatnosti, logičnosti i svih drugih „prerušavanja“, a čas da u potpunosti izmakne svakoj logici i svakoj verovatnosti. Filmska činjenica može zatim da se upoređuje i sa izvesnim literarnim činjenicama, s tim što moramo da uočimo razliku u načinu na koji ona prenosi slike i znakove. Film nije evokacija života, jer ga on neposredno stavlja pred naše oči, čime se on razlikuje od romana i još jednom više približava pozorištu; ali film nije ni reprodukcija jedne radnje koja je izvučena iz života i koja izgleda kao izolovana, jer može da prikaže najraznovrsnije i najsitnije okolnosti ili slučajnosti, i po tome se on odvajava od pozorišta i približava romanu. A onda, oslobođen svih oblika jedinstva, osim svog sopstvenog, jedinstva režiže i preloma stranica, jedinstva mesta, vremena i pravca kretanja radnje, kao i svih vrsti homogenosti ili proizvoljno odabranih nadležnosti, film je u najvećoj mogućoj meri određen, a često, šta više, i svoj sopstveni gospodar. I najzad, film po svojoj volji raspolaze usporenošću i brzinom, igrom kontrasta, ili naprotiv, jednim povezivanjem i isticanjem koje obično ne mogu da prikažu ni odštampane stranice, niti način izražavanja živog čoveka. (Neki od ovih „kvaliteta“ koji su „antispektakularni“ izvan filma, gotovo da su identični sa onim umetcima koji se uspešno pojavljuju u nekim izuzetnim pozorišnim delima, od Sekspira do Pola Klodela.

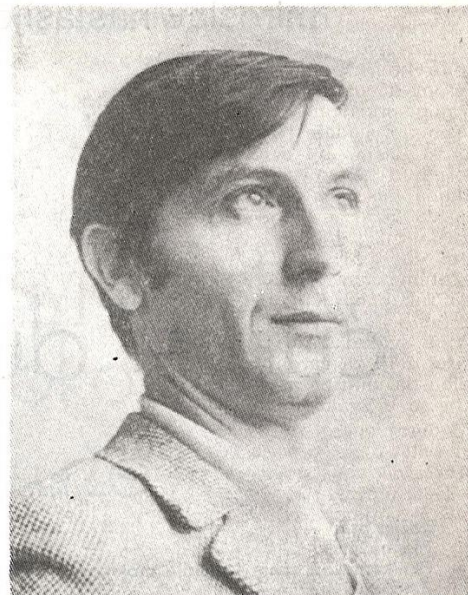
Ali, pre svega, film je bio nem. Ova nemogućnost da vodi raspravu nametala mu je veliku skromnost. Ono što je moglo da se zapazi još u stadijumu te nemosti i te skromnosti — bio je nagoveštaj da će se film zavući u jedno malo polje svesti koje je rezervisao za stvari svakodnevnog života a koje predstavlja dušu kod prostih bića. Film je u predstavi ovih duša figurirao kao jedno prolazno mesto kroz koje, ako zatreba, prolaze i psihološki fenomeni, ali koji ne ostavljaju nekog vidljivijeg traga o njihovoj složenosti. On je za junake uzimao ovakva ista prosta bića, čije je pravo lice bilo sasvim slično maski koju oni nose u životu. A ostatak „drame“ bio je prepušten predmetima.

Evo najzad uloge i za predmete, njihove očekivane i njihove nepredvidljive uloge, njihove akcije, evo svih onih isprepletanih puteva u kojima se ruke i oruđa sa kojima one rade, noge i njihovog koračanje, svi nosioci pogleda, osećanja i delanja, pa i samo oruđe, napušteni točkovi, slobodna vozila, i drvo, i kamen, — uzajamno očekuju, ukrštavaju, izbegavaju, sudaraju, kolaju i rasprostiru sa svojim pratiocima, u skladu sa onim vrtoglavim zakonima koji daju obeležje svakom predmetu na ovom svetu, od planina do zrna peska. I do čoveka, koji je okružen tim predmetima.

To je još nemi čovek, ali čovek koji je „središte“. To je kozmički čovek, ako može tako da se kaže. Mima i pantomima znatno su prevaziđene. Bilo je to ogromno otkriće koje više nije smelo da nestane. Film u stvari nije prestao da bude nem time što je čoveku na filmu data mogućnost govora. Čak i zloupotrebe koje se čine sa onim što se zove „dijalog“ — samo su neukosti, koje se inače pripisuju brbljivom čoveku. Film nije mogao ostati čuljiv. Ali on je suštinski ostao nem, kao i život, kao priroda, jer priroda i život zauzimaju u njemu više mesta nego sam čovek. A time film i postiže pravo treperenje duše.

Ako pozorišna drama, koja je tokom dve hiljade godine bila zaoddevana svetačkim oreolom danas izgleda kao da ga gubi, to je zbog toga što je kozmički život uspeo da prodre u filmsku predstavu. Ali ni ovo nije moglo da pobedi samo zato što se zasnivalo na broju, niti uz pomoć broja, već zbog toga što je to odgovaralo jednom prirodnom zahtevu.

Prevod sa francuskog
MIHAILO VIDA KOVIĆ



vladimir nastić

naš muški glas

OPOMENA

Krikovi neće daleko dospeti
Ovo je naš predeo
Ovo su naša zvona
Ovo je naše nebo naš mukli glas
Ovo je kraj umobolnih
Ovde nesreći nema kraja

Obesili smo svoga boga
koji bi nas kako tako vodio

Sunce smo nasledili

Skinimo još jednom kape prije večernje molitve

SELJACI

Poklaše se oko mrginja
a mrginj nije ničiji

Isuake noževe oštre
i sekire zubate povadiše

Prifajeni i mračni
jedni druge smeraju

Njihove sekire
nikada neće zardati

NAS DVADESET PET KONJA

Nas dvadeset pet konja
leži na ovlaženoj slami
i čeka jutro

Nešto čudno i tužno
pevali su Šiptari

Konji su rzali i udarali se

Bili su umorni
Kada je svanulo
čitali su nam zapovijest

Jednoga od nas
proglasiše dezertferom

POREKLO

Rodi se mom pradedu sin
Gligor
Gligor rodi Zelena
Zelen rodi Nikolu
Nikola rodi Marka
Marko rodi mene

Zeleni krug straha
i jedne gvozdene vile
Ostaviše mi u nasleđe