

# film i književnost

(o likovnosti)

sergej ejzenštejn

U razgovorima, naročito s devojkama, o temi filma i književnosti, neizbežno se čuje pitanje:

»Ah, zašto se ne snima po Dos Pasosu, on je tako filmičan...«

Baš zato, draga devojčice, niko po njemu i ne snima.

Njegova filmičnost potiče iz filma. Njegovi postupci su filmski postupci, oni bi se vraćali iz druge ruke.

U ratnim studentskim godinama sa mnom je studirao, na istoj godini neki Saljinikov.

Crnóstotinaš i odbranaš.

Ubedljiv i krasnorečiv.

»Njegove bi govorove trebalo štampati u *Novom vremenu*,«, govorili su studenti.

A drugi su na to, s razlogom, odgovarali: »Nije potrebno. Oni su odatle uzeti...«

Eto kakvu korist može imati film od super filmičnih pisaca.

To je, kao pokušaj imitiranja sopstvenih pokreta viđenih u ogledalu.

Ima pisaca koji pišu, rekao bih, direktno filmski.

Ovi vide u kadrovima. Više od toga, u isećima kadrova.

A pišu montažni list.

Jedni vide kao montažni list.

Drugi izrežuju dogadaje.

Treći i likove obrazuju na filmski način.

Kod nekih nalazimo sve te crte zajedno.

Takav je, na primer, Zola.

Zola radi predmetno. On piše ljudima, prozorima, senkama, temperaturama...

Zolina stranica se lako može razbiti na montažni list. Za snimatelja je to slika kada. Za scenografa ili kostimografa je to gotova skica. Za osvetljivača je to svetlosna ograda. To je mizanscen za režisera. To je montažna partitura za montažera. Partitura zvukova za kompozitora šumova.

(...)

Opaki »zolaizam«

Svejedno, neka na mene imaju pik zbog »zolaizma«, neću prestati da prepričujem i... nastavici da učim veštini viđenja sa svih pet čula. Jer, surovi presuditelji pate od jednog defekta — tamo gde je Zolino viđenje sintetičko, njihovo je kompleksno. Ali ako je prvo rezultat izražene sposobnosti za diferencijaciju, drugo predstavlja metod... »neosnovanost«. A taj metod karakteriše neumeće razlikovanja korisnog i nužnog. Ništa nije savršeno pod kapom nebeskom.

A tu, baš kao za inat, Engels hvali Balzaka, a manje prijateljski se izražava o Zoli.

Ali, pitajte se *pod kojim uglom gledanje?*

*Ljudska komedija* daje najznačajniju istoriju francuskog društva od 1816. do 1848. godine. Čak u smislu ekonomskih detalja daje više nego sve knjige profesionalnih istoričara. Balzak je genijalno istorijski žigao društveno uređenje koje je odlazio i umeo je da opazi, i istinito naslikala, lude koji su dolazili da ga zamene, bez obzira na to što je dušom bio s onima koji su odlazili.

Pokušajte da progovorite o Zoli i marljivi citatolozi brzo na vas zamuju spomenutim citatom kao praćkom ili katapultom!... Savršeno je jasno da ćemo se za potpuni obuhvat društvene etape, kroz akcije živih ljudi, pre obratiti Balzaku nego Zoli.

Jasno je da je društveni obuhvat u živim likovima osnovniji i važniji.

Ali, to još nije sve. Ostaje još metod ostvarenja. A to je već toliko značajan »deo« da sva pogodnost prvog rešenja može biti potpuno zbrisana nepogodnostima drugog.

I, eto, u planu *čisto filmskog* korišćenja i proučavanja klasika nastaje nešto nepredviđeno i neočekivano.

Društvenu fisionomiju epohe (likovi ljudi) Balzak je naslikao i izradio neprevaziđeno.

Ali, Balzakovici načini izlaganja, načini opisivanja, načini ostvarenja kapi- tuliraju pred... filmom, i još više pred metražom slike, tj. pred limitom trajanja filmske slike.

Ne radi se o mnogo tomova i težini tomova... (...)

Biser detalja opisivanja i paučina nežnih crta, raspoređeni po malim epizodama, podloga su prolazne (»pasažne«) epizodike, tkivo samog rukopisa, koje se na kraju krajeva svija u potpuni reljef epohe i ljudi, kao životno tkivo i punokrvni organizam — metod Balzakovog *izlaganja* na izdržava poslednju filmsku proveru: proveru metraže.

Pozivajući se na Flobera (*Madam Bovari*), koji ga nadmašuje filigranstvom obrade i vezom realističkih nijansi, nadam se da će mi poći za rukom da konačno ocrtam zamerke koje film stavlja Balzaku.

Film je grublji, površniji, iako ne primitivniji. Film je pre kao mikroskop pod kojim se svaka nijansa čini izbačena i tanani treptaj može biti potpuno isteran istrošenošću primerka filmske trake čija je knjigovodstvena vrednost samo 40 posto, jer je amortizovana 60 posto.

I evo, najednom, naprotiv, u odnosu na Balzakove vrline, Zoline mane po liniji obuhvata likova ljudi ili socijalne shematisacije i racionalizacije, koje se ponekad graniče sa površnošću, u sferi *ostvarenja* njihovih de-talja ili oblikovanja izlaganja, filmske linije postaju vrline.

(...) Neobična veza, prethodnik onoga što u sadašnjoj etapi čini književnost sa filmom, stvorena je nekad kontaktom sa čudnjom vezom književnosti sa slikarstvom.

Kada je Gogolj kroz prijateljstvo stupio u stvaralački međan s Aleksandrom Ivanovim, film još nije bio rođen, još nije bilo kinematografije kada se ta interesantna, ništa manje značajna, veza ostvarila u parovima Zola – Sezan, Zola – Mane, Zola – impresionisti.

Impresionizam, kao *metod spoznaje* konkretne stvarnosti, podleže bezuslovnoj osudi.

Ali metod impresionizma i lakonskoj predaji pojedinosti, u planu gledaočevog obuhvata celine (ako ne njegovog filosofskog osmišljavanja), za gledače filmske kulture je blistava škola.

Filmu je nedostupna višetoma raskoš izlaganja. Film živi u sažetosti linije. Metod izlaganja je u povezivanju linije s linijom, da bi se na kraju slike sakupile u potpunost obuhvata.

Lakonska kao sredstvo ostvarenja u filmu, makar i iznuđena, rešava sve.

Nećemo ukazivati na impresioniste, ukazaćemo na njihove učitelje – Japance.

Kod nas je uobičajeno da se kaže: »Jedna lasta ne čini proleće.« Potcenjivanje te postavke imalo bi tragične posledice na praksi meteoroloških stanica. Međutim, kod Harunabua i Hokusaja, jedna procvetala grana višnje i nerazgovetna šara linije horizonta prema padinama Fudži, ubacuju vas u punoču miomirisa japanskog proleća.

To je bilo dovoljno za otkrivanje unutrašnjeg oblika Japana.

Ali, to ne umanjuje vrednost lakonske slike.

Ako pomenu jedna lasta ne čini meteorološko proleće, nama je uspelo da damo tragično gladno seljačko proleće u tri kadra: trudna žena, upali bokovi krave i jedna grančica koja izrasta (*Staro i novo*).

Ovde valja pribrojati i cviker s gajtanom, obešen o topovsku kulu *Potemkin*.

Lakonika izražajne slike detalja, stvari, čoveka.

Lakonika video rekursa, veština *pars pro toto* (deo umesto celine, lat.) – eto u čemu se s Japancima može porebiti »zlikovac« Zola.

I evo šta, bez prestanka, filmski stvaralač može učiti od romansijera.

Lakonika nije shematzam.

Uopšte, na Zolinom stvaralaštvu i u tom području.

Neka (kod Zole) to što u planu ostvarenja blista veštinom *pars pro toto*, a prostire se na karakteristiku karaktera likova i posebno na ocrtanje korelacije društvenih snaga – prerasta u shematzam.

Na drugoj strani stoji Balzak – kod koga neprevaziđena reljefnost i likova i slike epohe prerasta u rukopis takvog tipa da se ne može razlagati na kadrove i smotati u filmsku rolnu.

Zašto od Balzaka ne bismo učili jedno, a od Zole drugo?

Naranđe i jelove šišarke rastu na različitim drveću.

Potreblna mrkvka se ne traži na drvetu mandarine ili magnolije...

Vađa dodati da iz gledišta podobnosti za specifiku filmskog ostvarenja, Engels nikada nije osuđivao Zolu...

Lakonika – lakonikom. Ali ona poznaje još i višu formu ispoljavanja.

To je kad ona saprisustuje u slici i u čitavom registru književnih formi.

Ovde se stranica ne može iseći direktno makazama iz plana snimanja u smenu kadrova.

Stvar je »tehnički« složenja, ali, možda, je više zasićujuća.

Radi se o stvaralačkom ekvivalentu.

O vizuelnoj slici, ekvivalentnoj (slici), koju autor nije vizuelno zapisao.

Kategorički sam protiv toga se od pisca traži vizuelna slika.

Govorna, zvučna, plastična, čujna.

Po meni, čak ni ukus ili miris.



Samo slika. Što je sfera piscu dostupnija, što je, na osnovu toga, slika intenzivnija, to bolje.

Ponekad nam je raspored reči po redovima novele draži nego tom nagomilanim slikama.

Snimajući, na primer, Babelja, ili postavljajući ga na scenu, mora se pre svega reprodukovati mizansenski raspored njegovih reči. I u potpunosti njihova fakturna.

Za film bi to bili ključevi za montažu i kompoziciju kadra.

Važna nam je baš nevezinu utvrđenost spisateljske slike.

Važna nam je slika autorovog mišljenja i slikovnost njegove misli.

To je najneophodnije.

Na kraju krajeva, ako se ne ume sagledati slikovitost sredstvima svoje oblasti i njenih mogućnosti, nema se zašto ići na film kao režiser.

Odavno sam pisao da je kompozicija čitave »drame na tenderu« u *Potemkinu* određena zabeleškom iz nečijih uspomena: »... u vazduhu je visila mrtva tišina...« posle komande o jedrima.

Eksera da se onaokači nije bilo. Ni tišina nije umirala. Ipak, i ta veoma skromno slikovno izražena beleška mogla je da se prelije u veoma ubedljiva ekvivalent nagomilanosti detalja i zbivanja iz ratne pomorske prakse.

Nezaboravan je Dnjepar iz Dovženkova *Ivana*. Mislim da je potpuno kongenijalan Dnjepar kod Gogolja. Ovdje se ne radi o prevodenju.

Time nije urđanjena zanimljivost teme istraživanja načina na koji se obrti strukture i melodike Gogoljevog spisa prelivanju u izoštrenost slike Dovženkovi kadrovi, smenjujući se s dremljivošću kamere koja klizi po vodama, ili ulivanje obale brom panoratom okreta. »Ne zatreperi, ne protutnji«, »gledaš i ne znaš ide li ili ne njegov...«<sup>2</sup>

Sve je videno i kongenijalno shvaćeno kamerom, da bi se silo u zaključak Gogoljevog uvoda: »Divan je Dnjepar kada tiho i plavno...«<sup>3</sup>

Dovženkov Dnjepar nije fotografija.

Dovženkov Dnjepar je divan »lirske umetak«, kakav je poznat iz udžbenika književnosti, zanesenost himne, vidimo ga ushićenog rekonom, koju je opevao pesnik, i sada snimio režiser.

Slikovnost. (...)

Nju je otkrio »potemkinovski« kameni lav u skoku na mestu na kojem se, do tog vremena nije udaljavalo od montažnih paralelizama akcije, koje su ponekad dovodile do slikovnog jedinstva.

Klanica i »klanica« u *Štrajku*. Možda je najoštriji i najneuzdržaniji primer, učvršćen, ipak, tradicijom našeg filma, ne manji od lavova.

Lavovi *Potemkinu*. Ako su manje čistokrvne majke u filmu od njih donele mnogo epigonskih meleza, to nije krivica njihovih dugogrivih predaka.

Tako ili drugačije, i opadanja ubedljivosti slikovnog izražavanja u filmu, ponavljam, uslovljena su baš onim čime su uslovljena i u književnosti. Prelazak sa utvrđene reči, bez nemira i osvajanja, na poetski i slikovan govor isti je i za pisan i za nas.

U obrtu reči. Ili u obrtu sižeа.

Bez odeskog stepeništa propeti lavovi su besmislica.

U romanu *Nana* vrhunac je potresna scena galupa u kojoj se pobeda i trijumf Nane, bez ogradijanja, uopštavaju u trijum žene Nane nad Parizom. Scena je moguća samo kao viša tačka kulminacije realnog nagomilavanja i naprezanja emocija na dužini zamaha glava romana prema toj stranici.

Kako jadno i neuskusno zaranja u prosti paralelizam kraj *Ežena Ruggona* u prvom tomu, gde se na vrhuncu izdaleka razvijenog metoda »hladnokrvno« smišljeno ispisuju jednačine bez jedne nepoznate: čopor pasa, posle dvorskog lova Napoleona III pod bakljama, juri da rastrgne jelena... i bulumenta takvih pohlepnih i gladnih avanturista dvorske svite, koji pokušavaju da ugrabe komadić. . .

(...)

Baš to ume film.

Bitka, front i borba na berzi u *Kraju Sankt Peterburga* Pudovkina slijaju se u poetsko uopštavanje zbog običnog vremenskog sapostojanja.

Prostorno sapostojanje demonstracije koja se kreće i kretanje leda u *Majci* ne dostižu te visine zbog neproračunatosti kompozicije, neraspoređenost emocija i odsustva izražajne potrebe.

»Padala je kiša i dva studenta«, slučajno sam pomislio na tom mestu.

Inkižinov s grupom konjanika, u *Džingis Kanu*,<sup>5</sup> s mukom preskače barijeru koja odvaja stado i topot kopita od vihara što čisti sve na svom putu. U *Arsenalu* Dovženkovi konji s lakoćom zauzimaju prostor od konja do uopštavanja.

Ipak, goloj ženi u *Zemlji* nije uspela pirueta u visine »panteizma« (kud žele da postave Dovženka), ona je ostala stvarno i potvrđeno urezana u ozbiljnu scenu sahrane, i zato je počela da figurira kao neprijetan elemenat.

Tako u *Oktobru* visi naš menješevik u jednom kadru i harfa u drugom. S mukom, s mukom i spekulativno, nasilno svodeći u sliku »rajske pesme menješevika na drugom kongresu Sovjeta«.

Dovizujući se negde u drugoj slici *skinutom* »stvari u šeširu«, u slici cilindra sa stvari sklonjenom u njega. Dijapazon primera od uspeha do neupeha dovoljno reljefno ocrtava ono na šta se ovde misli.

## ZOLA I FILM

(...) Evo šta želim da vam predložim. Jedan od najboljih majstora »pretapanja« je Zola. On ima čudnu sposobnost da »prenese« bilo koji apstraktni položaj, apstraktni pojam na konkretni, realni materijal. Ali, kako svi njegovi romani nisu jednako interesanti, ja sam izabralo dvanaest od njih i zamolio vas da, po dvoje, obradite jedan od tih romana. Prvo želim da otkrijem, na primer, stvar kao što je ljubavna situacija, ili prvi susret, ili prva ljubav. Takav slučaj se nalazi u skoro svim Zolinim romanima. Svi Zolini romani su izgrađeni tako da svaki crpi nekakav jedinstveni materijal. *Uspon Rugonovih* koristi sredinu provincijskog grada, *Prestup abe Murea* odvija se u ogromnom zapuštenom parku, *Trbuš Pariza* na jednoj od centralnih pijaca, *Ženska sreća* u robnoj kući, *Čovek-zver* na železničkoj stanici, itd. Zolini se svi romani razvijaju po istom principu. U jednom romanu on izabran materijal iscrpljuje do temelja. Pri takvoj količini romana, razumljivo je da u svakom postoje identične (podudarne) situacije. Interesantno je da vi analiz-

rate svaki roman i utvrđite, recimo, kako se elementi prve ljubavi ostvaruju u jednom ili drugom. Recimo, atmosfera osećajnosti, kako je ona u svakom materijalu primenjena; u *Zemlji* se to dešava za vreme žetve: po strašnoj vrućini, u tempu žetelaca, mašina, životinja, prašine. Svi ti elementi su postavljeni da bi služili samu emotivnom ertoškom zadatku. U romanu *Uspon Rugonovih* uslov za nastajanje emotivne atmosfere je susret mlade junakinje i mladog junaka na groblju. Ta teška isparena groblja, ambijent truljenja, postepeno dovode do ertoške atmosfere. U *Jazbinu* ti odnosi se razvijaju u atmosferi vrele pronačike pare, teškog vazduha, u atmosferi peglanog i nepeglanog rublja. Na toj osnovi tamo nastaje, takođe, jedan od takvih sukoba. Ako uzmem *Trbuš Pariza*, u njemu je prostor za roman podrum kolosalne pariske tržnice. Kameni koridor na svodove. Na mestu na kojem kolju ptice i čerupaju ih, na gomili očupanog perja dešava se pokušaj silovanja. Ako uzmem *Zemlju* – mesto će biti ambari pšenice, vreće s brašnom i sve ostalo. U *Žerminalu* je junakinja u ružičastom penjaoru na uglu, u ugao-nom spremištu. U *Prestupu abe Murea* opijajuća atmosfera, koja stvara emotivnu napetost, je zapanjeni vrt s visokim rastinjem i neočekivanim mirisima.

Ukratko, u svakom sa određenim marijal. Proanaliziravši kako je ista situacija obrađena na različitim materijalima, možemo steći veliko iskutvo kako neku situaciju materijalizovati na jednom ili drugom materijalu. Recimo, kad je trebalo snimiti odesko stepenište, pozavio se problem strešljanja. Ovde, na elementima bulevara, trebalo je prikazati užas strešljanja. U jednoj od prvih verzija, jedan od udarnih momenata bilo je strešljanje kroz korpe cveća. Strešljanje je moralo da se izvede medu oštrom korpama umirućeg cveća, koje živi samo jedan dan. U njima je morao da se ostvari taj užas. Pojedini njegov psihološki momenti u *Potemkinu* su građeni na izboru korotnih mogućnosti medu prirodnim elementima luke. Upravo Zola omogućuje da se veoma izoštiri pogled i da se utvrdi kako se baš te stvari prevede na dati pojedinačni materijal. Molim da se sa svakim romanom učini sledeće: proanalizirati materijal u kojem je izgrađen taj roman, ustanoviti koji je obim materijala uzet, ustanoviti najupadljivije elemente realizacije tog materijala. Pa, na primer, uzmem *Čovek – zver*: tu su potpuno upadljivo opisane kuće oko stanicu i pored železničke pruge. Te neobične kuće koje se tresu od prolaska vozova, čadave i uvek u dimu, uvek buka vozova koja uznenimirava, zvonjava, itd. U *Jazbinu* je prikazana kuća s jeftinim stanovima, kuća s posebnim sobama, kuća s hodnikom koji je okarakterisan veoma upadljivo: tri mlazična boje koji teku iz njenog ulaza (negda u unutrašnjosti te kuće nalazi se farbara). A u različitim fazama razvoja radnje, ti mlazići su različito obojeni.

*Prvi zadatak*. Utvrditi prelom<sup>6</sup> materijala na kojem je izrađena stvar izdvajati najjasnija mesta u prevodenju tog materijala i čime je taj materijal ispoljen.

*Objašnjenje*. Ovo pitanje je potpuno statističkog karaktera. Na kakvom temelju, na kakvim podzemnim materijalima je dati roman izrađen? To je, može se reći, katalog.

Povodom toga imam sledeću molbu: na materijalu provincijskog života, fabričko-industrijskog ili seoskog pratiti u kojoj meri se čitav roman gradi ne samo na jednom materijalu, nego i raste paralelno. Na primer, u *Ženskoj sreći* postoji paralelizam: pored velike prodavnice postoji i druga. Zatim, u jazbinskim postoji peronica i kuća s jeftinim stanovima, sistemom soba i tome slično – tamo postoje dva materijala koji određuju taj paralelizam. Baš takve spletovne materijala valja rasvetiliti, a ako ih je nekoliko, ispitati u kakvom se medusobnom odnosu oni nalaze, koji preovladavaju i u kakvim su korelacijama, spletovima dati. Na primer, ispitati zašto je u *Jazbinu* dat budućnost. Ima li on neki nijansirajući odnos sa scenom u peronici ili nema?

Onome ko bude analizirao *Zemlju* biće interesantno da se dotakne pitanja (možda ih je nekoliko o toj temi) – kako se u Zolino vreme shvatao savez?! Postoji tamo veoma zanimljivo izlaganje gledišta o medusobnim odnosima seljaka i radnika, pri tome se izlaganje o savezu, naravno, isključuje kao potpuno nezamislivo. Smatra se da su to dve snage koje se moraju medusobno prožderati, i time se, čini se, i završava roman.

Ovde je naš zadatak da objasnimo u kojoj meri se tamo grad stavlja u paralelu, a u kojoj se suprotstavlja selu. Kako to činimo mi, a kako se to pitanje rešava tamo?

*Dруги zadatak*. Osobine situacija koje nastaju iz datog materijala.

*Iz publike*. Utvrdite razliku između kompleksa materijala i situacije.

*Objašnjenje*. Na primer, u *Čoveku-zveri* naletanje voza na zapregu s granitom primer je kako se korist tipično železnički materijal za stvaranje takve situacije. To je surov primer. U *Nani* postoje mnogo bolje izražene situacije koje se radaju iz toga što je užet baš taj materijal.

U *Ženskoj sreći* postoji karakterističan primer, koji se nalazi u razmišljanju o kradu u velikoj radnji gde dolaze žene koje kradu čipku i namotavaju je na sebe. To je takođe situacija koja nastaje baš u tim uslovima.

Kada vi dobijate materijal za scenario, veoma je važno naći situaciju specifičnu za to ili drugo mesto, za dati materijal. Ne presadrivati na njega neutralnu preljudbu, nego se truditi da se udubi u taj materijal, u način »prisluškivanja« i istiskivanja mogućnosti koje se nalaze u njegovim osobinama.

*Iz publike*. Recite, nije li u *Trbušu Pariza* osobenost situacije koja nastaje na datom materijalu kad izglađeni čovek dospeva na tržnicu, na kojoj je masa divnih ukusnih stvari koje on nikako ne može dobiti

*Odgovor*. Da. Uz to, ovde valja primetiti – ko koga, u tom slučaju, bolje hrani? Da li je taj čovek pušten na tržnicu da bi ispoljio sladostrašće i sitost tržnice, ili je suprotna kombinacija? Interesantno je ispitati na kojoj strani je preteg? Da li je potreban taj čovek? Da li je potrebna ta situacija? Ili je ona sredstvo za otkrivanje tržnice kroz čoveka?

To nas sukobljava s određenim načinom prikaza. Prikazom situacije koja nam je potrebna kroz sudbinu nekog čoveka, ili njega samog: pri čemu je kod Zole preteg baš tu – i to kroz komadići stvarnosti.

Važno nam je da otkrijemo kad se kod njega uvedi pomoćni element slike, da bi s većom ubedljivošću prikazao materijal. Na primer, u *Nani* radnja počinje od pozorišta. Čini mi se da je čitav teatar tamo dat da bi se ta devojka prikazala na njegovom vruhu.

Setite se opisa prve predstave: lože i sve ostalo dato je da bi se re-ljefnje izrazila figura Nane, jer ona sama igra ulogu kakvu u *Trbušu Pariza* igra – tržnica. Nana je uzeta u tako krupnom planu kao i tržnica.

Materijal koji se nalazi u drugim romanima ima manje usputnih eksponata.

Valja izdvojiti, na primer, kako deluje teatar na ispoljavanje Nanine figure na početku. To je interesantno onima koji se budu time bavili, i suprotstaviti svoju analizu analizi drugova koji budu radili na *Trbuhi Pariza*.

Treći zadatak. Izdvojiti kako deluje erotiku na datom materijalu.

Iz publike. Ja čitam *Slom*. Da li je tamo žena data tako tanano da ju je teško naslutiti, ili se meni tako čini, da su vojnici toliko umorni i toliko gladni da prema ženi nemaju nikakav odnos?

Objašnjenje. U *Slomu* je specifična, ako hoćete, ertoška emotivnost u uslovima ratnih okolnosti. U *Abe Mureu* je suprotno – čovek je na suncu, u sparnom, opojnom vrtu iz dana u dan. Tamo je potpuno drugačija atmosfera i potpuno drugačije stanje. Tamo je sama tema, ali sa značajnim kontrastom, zato, na kraju krajeva, Mure živi isključivo elemntima erotikе zbog okolnosti u koje je postavljen.

Iz publike. Ali nas ne interesuje kako su kod Zole data ertoška mesta na planu književnog opisivanja likova, nego na planu kako on materijalizuje tu situaciju.

Objašnjenje. Naravno, najvažnije je – od čega se formira kulminacioni momenat osećajnosti onda kada se on tiče ertoških scena? Na kakvim detaljima on daje tu osećajnost? Kako je objašnjava?

Iz publike. Pitanje je samo u odnosu detalja.

Objašnjenje. Pa, na primer, ovakva stvar. Recimo, uzmite pudovki-novski momenat kapanja vode? To vam je, može se reći, momenat realizacije raspoloženja, koje je u datom slučaju prikazano kroz materijal sobe. Kod njega kapljice voda i on se time zadovoljava, a uzmite scenu u Zolinu Zemlju, kada se za vreme žetve mladić baca na devojku. Kako je prenet taj momenat, kako se odvija nagomilavanje detalja iz opisa vrućine, rada mašina, radnika i svega ostalog, i kako se to zatim prevodi u momenat zaoštiranja toga na ertoškoj temi. Ko čita Jazbinu taj zna da je tamo atmosfera peronice, tog toplog vazduha i prljavog rublja – to su detalji koji, kao toplo perje u podrumima *Trbuhi Pariza*, stvaraju atmosferu situacije. Jednostavno, interesantno je kako se i u našem slučaju pisac koristi tim materijalom, upravo u ertoškim scenama su ti postupci najizostreniji. On se sve vreme koristi tim stvarima, i u veoma snažnim scenama to je dato sasvim reljefno i iscrpljeno. Na primer, u Čoveku – zveri je jedna erotik. Tamo je u gro planu dato grlo i potiljak koji dovode u zversko stanje.

Taj gro plan se provlači kroz čitav roman. To je stvar koja se sasvim određeno pamti.

(...)

Cetvrti zadatak. Način prenošenja životne arome koji je svojstven svim Zolinim romanima.

Hoću da načinim malu ogradu, baš povodom Dela. Skrećem pažnju na figuru žene s kojom on piše i figuru onog promrzlog, gladnog deteta. To se mora postaviti jedno pored drugog, kao dva materijala, i to veoma interesantna materijala.

Dalje, tamo je i atelje vajara – hladna glina, jak miris, vлага, krhotine. Sve je to veoma pravilno dato.

Objašnjenje. Što se tiče ovog zadatka, mora se obuhvatiti pitanje izlaganja uopšte, ne za sve, specijalno u ovoj temi, nego po pojedinim delovima. Na primer, simfonija mirisa sira. Ovamo spada registracija. utisaka koje je stvorio gro plan.

Peti zadatak. Čime se stvara atmosfera nekog mesta? Ovo je zadatak koji je blizak s prethodnim, čak se ne moraju ni razgraničavati.

Sesti zadatak. Kako se grade složene konstrukcije? To jest, nači mesta najvećeg patosa (pretapanje svakog materijala u patetično izlaganje). Mora se ispitati kako se materijal podiže od potpuno naturalističkog, zapisničkog, topografskog izlaganja, od kojeg Zola uvek počinje. Kako se počinje razvijati i kojim putem se dolazi do okeana rublja u prodavnici, ili okeana prljavog rublja koje se kao dubre baca na zemlju?

Sedmi zadatak. Otkriti najinteresantnije detalje, to jest gro planove. Ovde je interesantno iskoristiti ponavljanje gro planova. Recimo, kao što je u Čoveku – zveri ponavljanje onog grla, itd. U drugom romanu, na primer u Jazbini – tamo je struja boje, čas crna, čas crvena, čas plava. Ovo ponavljanje, otukcavanje časova sudbine, slično je Grifitovoj »Kolevcu vekova«. Ili, jednostavno, grupa gro planova neobičnog ustrojstva, takvih da skoro možemo reći da Zola snima gro plan iz neočekivanog ugla.

Osmi zadatak. Ritmičke konstrukcije koje se mogu preneti u čist montažni list. Kod Zole, u mnogim slučajevima, postoje konstrukcije potpuno ritmičkog karaktera, iako su ritmičke konstrukcije češće u kriminalističkim romanima. To je, na primer, u *Nani galop*, a postoje i drugi momenti, na primer – usporavanja, izjednačavanja, sabijanja. Kako se ovde gradi materijal, kako se u ovim slučajevima on podaje?

Dевети задатак. Kojim postupcima je data karakteristika junaka? Pod ovim pitanjem treba podrazumevati kako se karakter ispoljava – kroz stvari, kroz akciju, kroz situaciju. Kakvi su, u načelu, Zolini načini izlaganja junaka? Recimo, u Grifitovoj *Netrpeljivosti* voda bande musketara prikazan je samo jednom, a zatim je data slika njegove sobe: pornografske slike, figure golih žena. Jednom panoratom njegove sobe, uz povezivanje sa spoljašnjom maskom koju ima, dat mu je pasoš za društvenu sumnju. Kod Zole postoje dva suprotna načina izlaganja junaka. Nama je važno da proučimo kako je to učinjeno. Postoje ta dva načina, a ima li on, možda, i druge načine za karakterizaciju? Nema li i drugih načina? (...)

(TRAGIČNO I KOMIČNO, NJIHOVO OSTVARENJE U SIŽEU)

Pojedini problemi umetnosti međusobno se stapaju.

U Šekspirovom *Ričardu III* neobično je izražajna izjava ljubavi.

Pogledajmo kako ta situacija može da preraste u druge situacije, to jest šta će se dobiti kad se elementi neverovatnosti, neobičnosti, počnu ublažavati ili pojačavati.

*Ričard III* je delo koje se načini negde na granici hiperbole.

Šta činiti dalje da bi tragedija, njene situacije, odlazila još dalje preko granica zdravog razuma, a šta treba učiniti da bi se ublažila oštrelja drame?

Na šta podseća situacija kad *Ričard III* izjavljuje ljubav dami?

Razumljivo, pre svega na situaciju Don Žuana i dona Ane.

Odavno me je zanimala veza te scene iz *Ričarda III* s legendom o Don Žuanu. Interesantno je da su i druge scene *Ričarda III* u vezi s Don Žuanom.

Prepušta se istoričarima književnosti da se povodom toga dosećaju i da postavljaju duble veze i nalaze odgovarajuće mitološke analogije, pretpostavke.

U čemu je osnovna dramaturška razlika sličnih scena iz *Ričarda III* i *Don Žuanu*? Odnosi junaka se psihološki razlikuju. Junakinja u *Don Žuanu* ne zna da je on ubio njenog oca, to sazna tek u žestini izjave ljubavi. U *Ričardu III* situacija je drugačija. Ovde od samog početka ledi Ana zna da je *Ričard III* ubica. Ali, uprkos tome, ona menja svoje raspoloženje. Odatle prividna ubedljivost scene iz *Don Žuanu* i manja ubedljivost scene iz *Ričarda III*.

Dakle, ovde je razlika između analognih situacija u tome što je u *Ričardu III* prikazana promena iz jednog osećanja u drugo, suprotno. I to u veoma čstroj formi. Ta promena se od početka do kraja odvija pred gledačima. Ovde vidimo bezuslovno stilističko ukazivanje na strast s kojom se ta scena mora voditi, na njenu unutrašnju usilanjan.

Da bi prebacivanje osećanja u njihovu suprotnost zvučalo ubedljivo, valja izvršiti neverovatno složen, po intenzivnosti, i maksimalan, po naporu, zadatak.

Ako u svojoj mašti obeležimo stepene naprezanja u *Don Žuanu* i *Ričardu III*, videćemo da je naprezanje u Šekspirovoj tragediji za stepen više. Može li se u *Ričardu* pronaći i treći stepen? Može li se *Ričard* naterati u još veće naprezanje osećanja?

Postoji delo veoma cenjenog autora, čija se situacija izlaže u nekoliko reči: čovek je ubio muža, izjavio ljubav ženi i žena je pristala da živi s njim. Čovek ubija muža i ženi se ženom ubijenog, ali gde je to još strašnije nego u *Ričardu III*?

To je *Edip*.

To je sledeći korak, po intenzivnosti, posle *Ričarda III*.

*Edip* je strašniji od *Ričarda* jer on ubija svoga oca i ženi se sopstvenom majkom, to jeste analogna situacija uzeta u višem stepenu. To je sledeći stepen po liniji užasa.

U svetskom književnosti postoji i komična situacija te iste teme. Dovoljno je setiti se Petronijevog *Satirikona*, fragmenta *Efeska matrona*. To je jedna od klasičnih novela. Znači, postoje različiti stepeni jedne te iste situacije, postoje varijacije na istu temu s različitim stepenom oslanjanja.

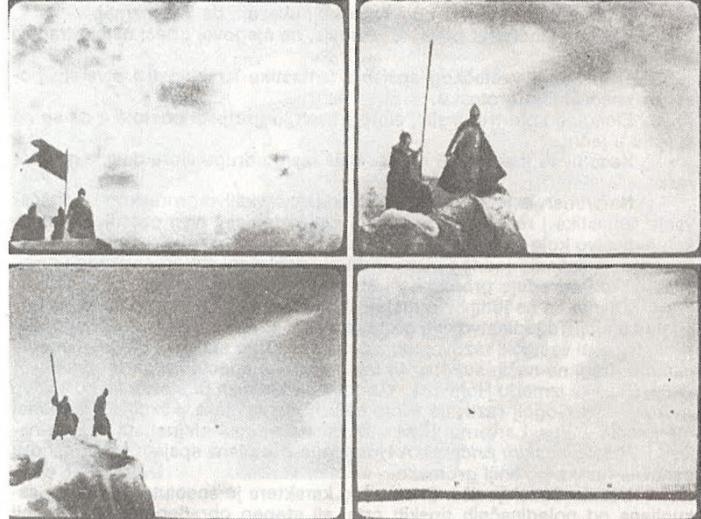
Pojavljuje se veoma interesantno pitanje: ne postoji li dublja veza između sva tri sižea nego što na prvi pogled može izgledati? Nije li *Ričard III*, i dalje *Don Žuan*, promena izgleda situacije *Edipa*?

Ako pogledamo *Ričarda III*, nesumnjivo ćemo u toj situaciji otkriti vezu sa drevnom praksom čovečanstva. Slikar Hogart, u svom teorijskom delu *Analiza lepote*, piše o tome da u umetničkom delu postoji potpuna umetnička zakonitost. Na toj zakonitosti je izgrašeno sve, ta zakonitost se ponavlja u svakom detalju, u svakoj sitnici. Hogart piše da zanos koji nastaje od pravog umetničkog dela mora biti prenet do preživljavanja lovačkog stadija svesti. Zadovoljstvo koje se dobija svešću i osećanjem čoveka koji juri za potpunom zakonitšcu umetničkog dela, analogno je osećanju koje ima stoprocenčni Englez koji lovi lisicu. Naveo sam parodoksalan primer i lično ne smatram da se zavodljivi efekat ponavljanja i zakonitosti u umetnosti zasniva na preživljavanju lovačkog perioda u čovekovoj svesti. Ali sama mogućnost takve misli je shvatljiva. Ona daje osećaj toga da u samom pojavljuvanju umetnosti veoma veliku ulogu igra prošlo iskustvo, ono što je ranije bilo.

Čitajući scene rasprave *Ričarda III* i *Ane*, mi se ne zbnjujemo, naprotiv, svaki od nas oseća da bi, kada bi bio na Aninom mestu, postupio baš onako kako je i ona postupila. Ovde se radi o tome da Šekspir nije dao *Ričarda* na negativnom planu, nego ga je dao kao čoveka strašne, gigantske snage duha.

U suštini, ovde imamo prevrnutu situaciju drevne prakse ljudskog društva, onog perioda kada su devojke iz susednog plemena dobijane putem otmice, krvavih žrtvi odvodjenja, koje su kasnije bile zamjenjene otkupom, mirazom. Miraz se u izvesnoj formi očuvao i danas. Sama pozadina situacije zasniva se na veoma drevnoj praksi.

Kada se udubi u ta osećanja, shvati se da je postizanje takvog zvučanja u savremenom delu moguće samo u slučaju kada se položaj unutar drame doziva s nekim položajem koji je ranije postojao, ako se naslanja na drevnost. Nikada se neće stvoriti zanosno delo, ako ono ne bude potpuno građeno čitavim umetnikovim organizmom, svim njegovim mislima i oseća-



njima. Temom dela se mora zapaliti, u razradu teme moraju se uneti i najviši i najdublji slojevi svesti. Samo onda kada su stvaralačkom obuzetošću proni-knuti svi slojevi umetnikovog mozga, sve do životno-emocionalnih, umet-ničko delo stvarno zahvata čitaoca.

#### (POLIŽANRIZAM)

Poližanrizam se mora shvatiti veoma relativno. On može postojati unutar potke dela, da bi sačuvao jedinstvo epizoda, poližanrizam može urastati u njihovu unutrašnjost. Na kraju, poližanrizam može kidati pojedine epizode, i tada se ne dobija slika nego svita pojedinih kadrova. Postoji, takođe, nesvesni poližanrizam, sam majstor ne samo da ga nije svestan, nego i ne oseća. Tada poližanrizam preseca karakter scene, scene su tada jednostavno neprozivljene.

Potpuno je besmisleno ako autor pozajmljuje postupak drugog žanra, druge poetike – to je kao kada bi predavač za vreme predavanja bez razloga počeo da peva. U smanjivanju patosa dela postoje elementi poližanrizma. S jedne strane se odvija nagomilavanje patetično-ritmičkog materijala, zatim se uzima ironično – životni plan, i oba ta plana – patetičan i životni – stavljaju se u takav međusobni odnos da jedan snižava drugi. Patos dela nestaje.

Šta se dešava u novelama?

One se često pišu i drugim žanrovima, ali ako se sakupe u veliko delo, neke scene takvog dela imaju karakter novele. Uzmite *Pikvikov klub* – u njemu postoje umetnute novele. Od tih umetnuttih novela, na kraju kraljeva, dobija se celovit roman, iako se i u tom celovitom romanu očuvava njansiranje.

Po istom principu je komponovana i *Hiljadu i jedna noć*. To je stara književna forma. Zatim dolaze nove forme, ali karakteristike radnje i junaka dugo vreme ostaju na nivou starih formi formi. Znamo da se, kad se pojavi novi junak u romanu, u radnji, jeziku i stilu nešto menja.

U savremenoj književnosti svakom elementu dela valja pronalaziti posebnu intonaciju.

A bilo je vreme u kojem se udeo intonacije javljao kao nivo stila epoha.

Kada u momentu najvišeg poetskog napona prelazimo na slikovni govor, oslanjamо se na onu smisaonu kategoriju u kojoj je moguće govoriti samo slikovno.

Smisao mojih zaključaka je sledeći: može se govoriti metaforičnim govorom kada drugog govora još nema. Uzmimo, na primer, kinesku filozofiju. Ona je sva napisana u stihovima, kao poetski prikaz. U tom smislu o Indusima veoma dobro govorij Hajne. Ne sećam se tačno citata. Mogu samo reći da nemački pesnik smatra velike indijske poeme istorijskim hronikama za koje je izgubljen ključ za dešifrovanje činjenica. Te poeme su toliko raznobojno izložene da se javlja želja da se te boje nekako vrati nazad. Kada ljudi ne govore »sunce« nego »vrela lipa koja se ujutro diže«, oni ne govore tako zbog manira, nego zato što nemaju odgovarajuću oznaku predmeta, u datom slučaju sunca. Lako je ispitati tu činjenicu kad je u pitanju sunce, ali postoji i masa drugih pojava koje su izložene u istoj formi, a šta one znače – nije poznato. Veza je izgubljena.

Hajne je o tome izvrsno pisao. Kada vam je potrebno da iskoristite poetsku metaforu, sliku itd., obraćajte se kategorijama drevne umetnosti poezije.

Izučavajući istoriju umetnosti, videćemo da je epoha u kojoj je mišljenje bilo na nivou savremenih poetskih simbola, baš tako simbolistički, slikovno, kroz metaforu i izražavala seme u književnim delima. Dovoljno je se-titi se Firdusija, osetinske poezije.

Isto se može reći i o kavkaskim zdravlicama, o govoru tamada.

#### (GROTESKA)

Na čemu je zasnovana privlačnost groteske?

Zasniva se na nezbijanju redova.

Šta je osnovni motiv groteske?

Spajanje realnosti i fantastike, ujedinjavanje dva suprotna plana.

Uzmimo Hofmanov *Zlatni krčag*. Junakinja je trgovkinja jabukama. Ali, između ostalog, ona je još i čarobnica. Lindhorat u *Zlatnom krčagu* je stari arhivar, ali noću je ognjeni zmaj.

Hofmanove metamorfoze junaka se ne odvijaju u postupku normalnog preobražavanja.

Lindhorat kao arhivar nosi halat koji ukazuje da je on zmaj.

Kada se Lindhorat pretvara u zmaja, na njegovoj odeći ostaju tragovi arhivara.

Ti elementi veštačkog spajanja fantastike i realnosti i stvaraju posebnu specifičnost groteske.

Elementi koje treba slijiti, sintetizovati, u grotesci postoje a da se ne spajaju u jedno.

Kada bi se ti elementi spojili, imali bismo drugu vrstu dela, a ne grotesku.

Na primer, iz Hofmana je potpuno jasno vidljivo groteskno iskorišćavanje fantastike i realnosti. Materijalni i nematerijalni plan postoje ovde ne kao jedinstvo koje se preobražava čas u jedan, čas u drugi, nego, naprotiv, prisutno je ulaganje jednog plana u drugi i naglašeni sukob stvarnog i nestvarnog. To i određuje grotesku.

Znamo da se jedinstvo materijalnog i nematerijalnog nalazi u prirodi, postoji u njoj. To jedinstvo nije groteskno. Ali, kada su materijalni i nematerijalni elementi veštački razdvojeni, a zatim namerno stavljeni u spoj, usećeni jedan u drugi na način sukoba, to izaziva efekat specifičan za grotesku.

Razlika između Hofmana i Gogolja je: Hofman bi stavio *Nos u Večeri na majuru*, a Gogolj razdvaja svoja dela na fantastička, kako je u izvesnoj meri načinje *Nos*, i stvarna. U *Mrtvim dušama* nema elemenata koji se na-laze u *Petrogradskim pričama*. A Hofman ta dva plana spaja. Ovo je njihova osnovna razlika po liniji groteske.

Uzmite Sobakijevića. Shema tog karaktera je apsolutno moguća, sa-kupljena od pojedinačnih tipskih crta, ali stepen obradenosti koji Gogolj

daje Sobakijeviću je takav da on ne može sići s akademijinog izdanja Gogo-lijevih dela i izgubiti se na ulici među drugim ljudima.

(KRIMIĆ)

Zašto je krimić dobar?

Dobar je jer je najstvarniji književni žanr. Od njega se ne može otrgnuti. Izgrađen je takvim sredstvima i postupcima koji čoveka maksimalno vezuju za čitanje. Krimić je najdinamičnije sredstvo, najočišćenije, najopto-čenjeknjiževno delo. On je žanr u kojem su sredstva uticaja ogoljena do krajnjih granica.

Oobično je spoznajni, tematski nivo krimića nizak. U krimiću najčešće nema idejne borbe. Tokom istorije kinematografije nije jednom pokušavano da se u tradicionalne forme krimića ubaci materijal iz boljevičke ilegale. Nije uspevalo. Pokušavano je to u 20-tim godinama, i u 30-tim, ali nije se dobito zbijanje redova, dobio se goli konstruktivizam, to se dešavalo jer se u neozbiljnu formu ubacivao dubok, ozbiljan sadržaj.

Krimić je najrazgoljeniji oblik osnovne parole buržaaskog društva o privatnom vlasništvu.

Citava istorija krimića vrti se oko borbe za vlasništvo. Na tom planu su veoma interesante modifikacije materijala krimića. Na primer, koga početak XIX veka, koji se poklapa s rastom i razvojem buržaazije, uzdiže kao junaka – avanturista, prestupnika – grofa Monte Krista, Rokambola, to jest junaka koji su povezani s poznatim romantičarskim protestom i zato su plemeniti. A ku su junaci sredine ili druge polovine XIX veka? Detektiv, čuvan vlasništva i lovac bandita koji se usuđuju da posegnu za tudim vlasništvo. U toku XIX veka modificirano je težište i to je vrlo interesantno.

Bilo kako bilo, krimići nisu samo po sadržini sopstvenički, oni su i po svojim književnim zadacima – sredstvo maksimalnog izvlačenja novca, to jest gladi velikog tiraža.

Zato izbor sredstava delovanja u krimiću ide pod znakom franka i dolar. Najefektniji roman biće najtiražniji i doneće najveću dobit. Znači, pod tim novčanim pritiskom odvija se apsolutno pročišćavanje postupaka.

Svi se uvijaju do obnauenosti. Veoma je korisno poznavanje takvih postupaka da bi se iz prve mogla sagledati siječna shema.

U krimiću postoje interesante stvari, naročito kad struktura tog žanra počne da obrasta visokokvalitetan književni materijal.

Koji pisac?

Dostojevski.

Skoro svaka stvar Dostojevskog je kriminalistički roman s istragom i svim ostalim.

*Zločin i kazna, Braća Karamazovi* – po shemi su tipični kriminalistički romani. Po siječnom kretanju, po siječnim zadacima, ovde su uzete maksimalno efikasne sheme, uz to veoma dubokog poretka – u *Karamazovima*: ubistvo roditelja, a sve je postavljeno na materijalu koji deluje apsolutno istinito. Zato je čitanje takvog materijala i njegov razmatranje u upotreboj analizi, osmatranje kako je to učinjeno, veoma interesantno.

Ako se upustite u analizu desetak romana iz jedne grupe i desetak iz druge, nači ćeće mehanizam apsolutnih sredstava uticaja. Otkriće ključne momente iz kojih savršeno slobodno ističe akciju.

Najinteresantnije je to što je kriminalistički roman povezan s veoma starim materijalom. On deluje na veoma starom i čak veoma sniženom kompliku. Ako se uporedi neki tematski modeli kriminalističkog romana i mitologije, e, pa, bez muke se može primetiti da se presadjuje čitav niz pojmove iz verske i mitološke književnosti u bulevaršku.

Uzmimo omiljenu situaciju krimića. Čovek je umro i, između ostalog, nije definitivno umro, on vaskrsava. To jest, izgledalo je da je junak umro, a u stvari nije umro nego je nastavljao da deluje. To je tema na kojoj su hiljadama godina zasnovane špekulacije religije.

Dovoljno je setiti se Rokambola, *Klub puba herc*, istorije s milordom Andreom, koga nikao ne vidi, koji se skriva od svijeta i ima sve crte koje je ranije imao gospod Bog. On je svuda prisutan, sve vidi i sve može. Milord Andre iz Londona upravlja Indijom, Australijom, u svim krajevima sveta ima svoje veze, to jest, pred nama je imitacija gospoda Boga, koji je očaravao ljudе u toku mnogo vekova.

Zapamtite, u razvijanju scene ne sme se ići puzeći – od prvog korka i dalje, i dalje, do kraja, moraju se odabratati tačke protivljenja koje valja rešavati.

Uvek se moraju znati stanice ka kojima ste se uputili.

Klasičan način izražavanja nalazi se kod Edgara Poa, koji je, kako je poznato, rodonačelnik krimića u književnosti.

*Ubistvo u ulici Morg* jedan je od prvih Poovih krimića. Još je interesantije *Ukradeno pismo*, ono je napravljeno blistavije i interesantnije. Poova novela je neobična po tome što je veoma vešto izvedeno sakrivanje pisma. Ono je ostavljeno na najvidnijem mestu.

Konan Dojl se pojavio znatno kasnije. Kod Edgara Poa su prvi klasični obrasci krimića. Sve osobine tog žanra razvijaju se kod Poa.

Edgar Po gradi siže veoma interesantno i rodonačelnik krimića je najsloženiji figura izgrađenog siže. U teorijskom članku o pisanju stihova, priča itd., Po kaže da svaku priču valja pisati od kraja, to jest, mora se za sebe izgraditi potpuno jasnu kompoziciju kuda se priča vodi, a siže onda graditi unazad, prema zapletu. Razumljivo, to je u izvesnoj meri preterivanje. Ne mora se baš graditi od samog kraja, ali mora se graditi, rekao bih, istovremeno od kraja i početka, a s proračunavanjem središnjice. Tada ćete imati stvarno pravilne međusobne odnose svih posebnih delova.

Postoji izreka, mislim Tiljerana, da nikad ne valja iskazati prvu misao jer ona uvek odgovara stvarnosti i uvek je istinita. Za Tiljeranovu delatnost to je bilo ispravno. On nikada nije trebalо da iskazuje prvu misao: Tiljeran se bavio takvim poslom da bi iskazivanje prve misli bilo nepodesna stvar.

Umetnik je nešto drugo.

Za umetnika je uvek važno da učvrsti prvi osećaj, prvu misao, jer ona uvek odgovara neposrednom kretanju ka onome čemu se uputio.

Ako ste čitali krimiće, o Šerlok Holmsu, recimo, kakav je tamo osnovni zaplet? Između koga?

Između Watsona i Šerloka Holmsa.

Koju struju predstavlja Watson?

Svi dokazi krivice ukazuju na tog čoveka, znači – on je ubica. Watson i Skotland jard uvek rade linijom direktne logike. Šerlok Holms svoj rad ne zasniva na logici, zasniva ga na dijalektici. Sada ste svi vi u položaju Watsona, jer iz razrešenja scene shavate samo ono najjednostavnije, spoljšnje, ne prihvataće dodatne okolnosti, naročito one u videnu gledalaca. Ako je čoveku u životu potrebno da izade kroz vrata, on to i čini. A na sceni to ne prolazi. Na sceni bi stvar tako trebalo postaviti da bi on prvo promislio, a zatim se odlučio da izade. Tada će biti primećeno da je on izšao. Po formalnoj logici, na sceni se ne može izgraditi čitko kretanje. Valja graditi na dijalektici, na negaciji negacije.

#### (ŠEKSPIR)

Pokazuje se da je kod Šekspira u svakoj drami posebna garnitura ličnosti. Ako je to redak iz *Romea i Julije*, ili iz *Kralja Džona nećete naći. Tamo su drugi likovi*. Interesantno je da u *Ričardu III*, koji se, pre svega, bavi problemom dinastičkog poretka – on sve svoje rođake ubija – drama se odvija na rašljama genealoškog stabla. Ako pogledate, i *Ričard III i Henrich IV*, koji mu hronološki prethodi, – sve te drame se grade na istoj jezičkoj slikovnosti – to su drovo, vrtovi, raščenje, grane i sve drugo, to jest, elementi genealoškog stabla sve vreme služe za metaforu, za poređenje, za sliku.

U *Romeu i Juliji* sve je izgrađeno na svetloj slici, na svetlu suncu, na zracima. Tamo je svaka metafora, svako poređenje obavezno iz kruga svetlih predstava. A u *Ričardu III*, što i želini da istaknem, problemi rasta, sečeњa grana, preplitanja, zarastanja vrta u divlje izdanke, gušenja jednog rastinja drugim – to je taj kompleks likovnih metafora kojima se Šekspir sve vreme služi.

Magbet, kao lik čoveka, skoro je neodvojiv od ledi Magbet, zato su oni zajedno i oboje su zavisni od kompleksa okolnosti. Kada govorimo: Lir, Ričard, Otel, tada su pred nama pojedinačni likovi, a kada spomenemo Magbeta, u nama nastaje kompleksni osećaj. Objašnjenje lika Magbeta bilo je dao Šekspir još u ekspoziciji tragedije: valja se setiti zabora veštice i same pojave junaka.

U *Magbetu* u razvoju siže veliku ulogu igra sudbina.

*Magbet* je sudbinsko upitanje u tragičnu istoriju, u Šekspirovoj drami čak postoje elementi užasa – drakon, tragična strana je tamo veoma uočljiva.

*Ričard III* je suprotnost Magbetu – razgoličena lična aktivnost. Ričard, u suštini, sve svoje kombinacije, sve obračune intrigante gradi kao Ostap Bender. Ne počinje Ričard III slučajno monologom. On određuje čitav tok drame.

Magbet se ne oseća kao pojedinačan lik, individualizovan i neponovljiv, on se podaje sudbinskim kompleksima čitave istorije koja je došla posle. I ova Šekspirova zamisao se odražava u načelnom ustrojstvu tragedije.

Setite se, tamo šuma hoda, i govorite da će Magbeta ubiti čovek koga nije rodila žena. Pod takvim znakom, simbolom nastupajuće osuđenosti junaka, razvija se ekspozicija tragedije.

U *Ričardu III* ima dosta davoljada. Junaku dolaze prividjenja, razgovaraju s njime. Ali to je drugačija davoljada nego u *Magbetu*. Tamo su prividjenja realna. Tamo je igra na metafora – šuma ide na Magbeta, čovek koga nije rodila žena mora ga ubiti.

Svaki simbol u *Magbetu* razotkriva se kao nešto realno.

U *Ričardu* su prividjenja – glas junakove savesti, ona su odvojena od njegovog karaktera i njegovih postupaka.

Ovdje imamo lažnu metaforu.

Takav metod se populariše u kriminalističkim romanima.

U *Prividjenju velike pariske opere* Gastona Lerua sve je izgrađeno na toj lažnoj metafori. U romanu se nalazi niz čudnih opisa. Kada junaka vode po galeriji teatra, daju mu instrukciju da drži ruku pred licem. Bez objašnjenja. Stvara se utisak da se ovde radi o nekakvom ritualnom prikazivanju. A posle se stvar objašnjava vrlo prosti – junacima se učinilo da će im svakog trenutka namaći omču na vrat, a ako oni budu hodali držeći ruke pred licem, omča će se nabaciti na ruke i čovek neće moći biti zadavljen...

U tom romanu Gastona Lerua postoji i priča o strašnom licu koje se bez tela kreće hodnicima opere. Posle se otkriva tajna. Pokazuje se da je strašno lice starac koji lovi pacove, a fenjer mu osvetljava samo lice.

Kao što vidite, svi elementi romana su zamotani u veo tajne, a posle se pokazuju da je stvar veoma prirodna.

Ako uzmete roman *Drakonove žrtve*, u njemu se priča kako ljudi raznaju u bazen i iz njega se ne vraćaju. Umiru za vreme kupanja. Kada izvlače telo iz bazena, uvek na njemu nalaze tragove koji podsećaju na kandže. Kada ispuštaju vodu iz bazena, u talogu na dnu nalaze tragove pretopotskih šapa. Stvaraju se strašne pretpostavke. A zatim se otkriva da na dnu bazena sedi čovek u gnjuračkom odjelu i ukom ubija kupače. Na nogama su mu rukavice. Radnja se stvara kao tajanstvena priča o drakonu koji prožire ljudi. Objašnjenje je veoma jednostavno.

Elémenti sličnog građenja ima i Šekspir u *Magbetu*. Ovde deluje dvosmislenost metafore, to jest, s jedne strane neverovatnost, tajna, a s druge – jednostavna činjenica.

Ista pojava se otkriva na početku *Romea i Julije*, u sceni boja. Tu je potpuno jasno ispoljen lajmotiv, jer svi sledeći događaji odvijaju se u pravcu bitke, sukoba dveju neprijateljskih sila.

Ali može biti i suprotno građenje na istom tom sijećnom materijalu. Ako je čitava stvar zasnovana, na primer, na raspravi, to je suprotno od prikazivanja prijateljskih odnosa. Ali, u konačnom zbiru, kompozicioni rezultat je isti.

Likovi rastu s dve strane: s jedne strane ono što daje autor, a s druge ono što nastaje iz samog događanja i zatim ponovo osvetljava karakter.

Šta postoji u delu? Postoji spisak lica u kojem je napisano: prvi ubica, drugi ubica, itd. Recimo *Magbet*.

Setite se scene ubistva Banka? Ako se uzme spisak lica, tamo karaktera ubica nema.

Tamo je jednostavno napisano: prvi, drugi, treći.

Nema razloga, nema uloge, sve se rešava u akciji. Može se rešiti jednostavno. Neka jedan bude bas, a drugi bariton, ali to će biti nemotivisana dosetljivost.

Evo vam spekulativni zaključak do kojeg sam došao povodom toga.

Radio sam, čini mi se 1921. godine, zajedno sa Sergejem Jutkevićem, dekor za *Magbet*. Na Buljvarnom koljcu je bio Dom Polenova i u njemu režiser Tihonović, kod njega smo radili.

Proučio sam literaturu o *Magbetu*. Iznenadilo me je što su u sceni ubistva tri ubice, a u izveštaju Magbetu samo dvojica. Postoji razlika u broju lica koja učestvuju. Razmislio sam i odlučio da treba učiniti sledeće: treće lice za vreme ubistva Banka bio je Magbet, zatim mu dolaze da mu podnesu izveštaj dvojica.

Eto vam tipično apstraktno građenje, načinjeno mehanički, za stolom. Tihonović se tada užasnuo i, razumljivo, moja zamisao nije prodrla na scenu. Ali, kako vi zamišljate, to je interesantno? Magbet za vreme ubistva Banka stoji sa strane prekrivenog lica, i posmatra, a zatim, kao da ništa ne zna, prima izveštaj o tome što se desilo.

Kod Šekspira, kod koga se jedinstvo države u poetskom obrtu reči stupa sa slikom tela, tragedija, stvorena na razaranju države, na kakvom liku se ona gradi? Potpuno na mukama, na razaranju tela, uvrtajući ruku, raščupavanju grudi, vadenju očiju – sećate se da je vadenje očiju i njihovo gnečeće ogogda stvarno izvedeno, a nije samo opisano rečima. Od svih Šekspirovih tragedija najneljudskija, u smislu postupanja s ljudskim telom je *Kralj Lir*.

Radlov je nekada pisao o predodređenosti krajeva Šekspirovih tragedija, povezujući finala velikog engleskog dramaturga s neočekivanim raspisnim O'Henrija.

Radlov je pravio veliku grešku.

Kod Šekspira je obrt teme na kraju uvek predodređena protivrečnošću toka. Tok radnje ide kod njega, u svom razvoju, po krilu jedne protivrečnosti, a pred kraj se prebacuje na drugo krilo.

Kod O'Henrija je konstrukcija novele uvek mehanički kontradiktorna. Završnica kod njega ne proistiće iz protivrečnosti teme, nego iz situacije koja je uzeta za kontrast. Dovoljno je pogledati nekoliko novela O'Henrija da bi se uočio taj postupak i da bi se uverilo u njegovu jednoobraznost.

O'Henri je neočekivan i zanimljiv u tri novele, a u četvrtoj vi odmah zname što će se desiti.

Protivrečnosti u Šekspirovim komadima uvek ističu iz unutrašnjih elemenata dela. Setimo se Glosterovog odnosa prema jednom i drugom sinu u *Kralju Liru*. Bez obzira na naglost prelaska, ponašanje junaka povezano je sa čitavim tokom drame i zato je unutrašnje opravdano. O tome je Hegel genijalno rekao: Gloster je bilo neophodno da oslepi da bi prozreo.

Znači, pretpostavke neočekivanog kraja dela moraju biti postavljene u samu strukturu njegovog razvoja.

Prevod s ruskog: Aleksandar Badnjarević

\* (Originalni tekst S. M. Ejzenštejna objavljen u časopisu "Voprosi literaturi", Moskva, br. 1, 1968.)

Napomena prevodioca:

Sergej Mihajlović Ejzenštejn (1898–1948) ostavio je značajan opus teorijskih radova. U privatnim i državnim arhivima nalazi se dosta Ejzenštejnovih rukopisa koji su nepoznati javnosti. Povremeno se u sovjetskim periodicama pojavljuju delovi tih materijala.

Tekst *Film i književnost* je nedovršena obimnija studija, rukopis se nalazi u arhivu P. M. Prišvine. *Zola i film* je stenogram Ejzenštejnove predavanja studentima režije, održanog 21. 9. 1928. godine, stenogram se nalazi u Centralnom državnom arhivu za književnost. *Tragično i komično, njihovo ostvarenje u slike, Polizanžem, Groteska, Krimić i Šekspir* su delovi iz stenograma Ejzenštejnove predavanja studentima režije, održanih 30-tih godina, ovi stenogrami se nalaze u arhivu Državnog instituta za kinematografiju, u kabinetu režije.

A. B.

NAPOMENE:

1 U rukopisu citat nije naveden. Misli se na sledeće mesto iz Engelsovog pisma M. Harknes: "Balzak, kojem smatram većim majstorom realizma nego sve Zole prošlosti, sadašnjosti i budućnosti..."

2 I 3 U rukopisu se red prekida. Citati iz Gogolja, navođeni, očigledno, po sećanju, netačni su.

4 *Mati*, film V. Pudovkina.

5 *Potomak Džingis Kena*, film V. Pudovkina.

6 Tako je u stenogramu. Ima se u vidu presek materijala.

7 Ima se u vidu kadr iz filma V. Pudovkina *Mati*. Gropian – kapi koje lagano padaju iz slavine – prenosio je osećaj atmosfere u tragičnom momentu – smrt Pavlova oca.

8 Govori se o filmu D. Grifita *Netrpeljivost*, u kojem se nekoliko puta ponavlja kadr koji je radnjom nije povezan događajem nego smisao – žena koja ljuštu kolevku.

9 Roman američkog pisca S. Van-Dajna (pseudonim U. H. Rejta).



I. bæbelj i s. ejzenštejn