

povratak filmu

(pokret/ kinematograf/ snovi)

boro drašković

»Svaka kretanja govori svojim jezikom.«
Šekspir

Pokret je izvor i uslov postojanja, sam život, kosmička napetost, atom, disanje čoveka, oblik predmeta – u osnovi svega je – kretanje: tao. Učene prastarih filozofija je i iskustvo filma, te umetnosti pokreta, nazvane tako u trenutku jasnog sagledavanja prirode novog medija, koja ne protivreči prirodi sveta. Film bi mogao poslužiti kao demonstracija ispitivanja uzroka i principa bića i stvari: stvarnost kao (neprekidno) vidljivo ili nevidljivo kretanje. U Odisseji 2001 dodirnut je odnos relativnog i apsolutnog kretanja.

Oduvek se naslućivalo da je u gibanju svekolika tajna, pa se kretanje pokušavalo odgonetnuti u svim vidovima, poput čarobnih formula. Pokret: priroda i tehnologija. Istorija istraživanja pokreta od pećinskih crteža i teatra senki, do fotografije, kinematografa, elektronskog razlaganja slike i (pokretnog) holograma, »trodimenzionalne slike sa dubinom i perspektivom realnog objekta« – bezbroj pokušaja zapisivanja i tumačenja pokreta.

U australijskim pećinama obilazim galerije »totemskog slikarstva«, čiji znaci govore o vremenu »pre pamćenja« (tjukurapa), o večnom vremenu sna, halkionskim danima kada je svet bio mlad, a heroji stvaranja, »putujući ivicom sveta«, došli da udahnu život ljudima i svim stvorenjima. Boje pronađene u pejzažu upotpunjava krv prosuta u obredima inicijacije, osušena i tamna, tajanstvena kao i ovaj crveni monolit iz mitologije, pred čijom lepotom ne uzmiče. Oblik i kretanje crteža: slikarstvo X-zraka – plivanje ribe i njen »rendgenski« snimak: tehnologija i unutarnje prodiranje, magični simbol. Važe li i u ovo slučaju Geteove reči izražene drugim povodom: ono što se nalazi unutra, nalazi se i spolja? U knjizi *Stene počinju da govore*. Lavan Martino, na primerima indijanskog špiljskog slikarstva, objašnjava kako se pokret sadrži (tumači) u piktogramu. Poistovećujemo to s ozračavanjem neke mistične, neodgonetnute knjige snimanja: široki pokret, završeni pokret, pokret nadole, pokret ravno napred...

U pećinskim slikarijama naslućen je princip bioskopa: Eli Forov primer bizona sa osam nogu, Vukotić zamenjuje ranjenom životinjom u trku – *Drevna zagonetka o vepu sa osam nogu*: umnožavanjem delova tela u pokretu obuhaćen je ne samo pokret nego i deo vremena. Isto dejstvo proizvod i mnogobrojne ruke (umnožene čak do deset pari) indijskog božanstva u igri: kosmički ples Šive ovaploćuje »večni proces kreiranja, rušenja i ponovog stvaranja svemira.«

Pogađanje kopljem bika na zidu, u crtežu, osigurava uspešan lov u zbilji: protumačiti nepoznati pokret, znači protumačiti nepoznati život. Odgonetnuti pokret znači otkriti misteriju onoga koji ga je izveo, njegovu veru, fantazmu i teskobu. Ponekad je i u pokretu tabu, sveta šifra, ili znak oslobađanja: pokret je ritualni i u prekoračivanju zabrana, dok otkriva tajna značenja. Otuda rediteljevo saznanje da je svako kretanje izraz stila. Kretanje kao »poetska figura«, posebno kretanje kamere – filmski trop.

Na egipatskim zidovima nizovi crteža svečanosti, poslova i sportova: »crteži se jedan od drugog razlikuju samo za deo pokreta«, radnja je, dakle, raščlanjena, raskidirana kao u stripu. »Stripove« na sarkofazima u Palenkeu odgonetaju kao kosmičku kaligrafiju. Mi smo ih posmatrali kao približavanje filmu iz velike daljine.

Kineske senke projicirane na papiru. *Wajang beber* javanski teatar pokretnih hartija, praodraz kinematografa: dva drvena gnezda u koja se, poput filmskih rolni, ubacuju smotuljci slika, prvi još nije završen, drugi kreće. Dejstvu ovih radnji pripisivana je čudotvorna moć, prikazivane su pred bolesnicima ili pred neki značajni poduhvat: »direktor« vrši žrtvena paljenja, moli se i počinje, uz odvijanje slika, *suluk* rečitivu, pa priča što ilustruje ove još »nedovoljno žive« slike koje uspravljaju gledaoca. Ali, zar i fil u svom dejstvu nema nešto oniričko? Principe »Laterne magike« ustanovljavali su još Aristotel i Euklid. Fotografija kao »zaustavljeni pokret.« Broj međufaza na putu prema filmu nije mali. Baterije kamera postavljene u Mujbridžovom »studiju« (Palo Alto, Kalifornija), otkrivaju dotad neviđenu zoografiju. Gusti snimci ženskih nagih pokreta pokazuju lepotu i ljupkost dvosmislenih mogućnosti. Bizon u pećini kao Mujbridžova fotografija rapčlanjenog ljudskog pokreta. Fotografiska oružja, puške i brzometke... Najzad, Limijer, koji ni sam ne veruje u dugu budućnost otkrića. Pred vratima je teror filma. Galopiraju godine tehnološke prevlasti: snimak prvog čovekovog koraka na drugoj planeti, elektronsko popisivanje sveta, pa holografski portret Denisa Gabora, koji je teorijski obrazložio »totalnu sliku«, zatim otkriće kome se ne mogu izmeriti posledice – LASER (Light Amplified by Stimulated Emission of Radiation), i jedan gotovo nestvaran doživljaj – *Veče u bioskopu* – pokretni hologram... Kraja nema.

Izvesno vreme film je bio tek pozorište u ogledalu, sve dok se kamera nije pokrenula: otkriće *travellinga*, proleće 1896. Pronio u venecijanskom kanalu razmišlja – ako nepokretna kamera uspešno snima p–krete objekte, zašto ne bi pokrenuta kamera slikala nepokretne objekte. Posle ove prolećne misli iz klizače gondole, svet više nikada neće biti isti.

Gde film obnavlja svoju »dijalektiku kretanja«? U stvarnosti, u »nesvesnom«, u kosmičkom lebdjenju, »žive slike iz sna, iz sećanja, iz misli... Kod Birsa se nalazi tvrdnja da je *Svest čedo ritma*. Po Epstenu, sva kretanja mogu potvrditi svoje moralne vrednosti u – kinematografu.

»Slike koje hodaju« su svuda. Čovek uhvaćen u stalno kretanje: maratona u svetu koji takođe trči. Popisujući neprekidni pokret u životu, film vezuje čoveka za prirodu u svim njezinim vidovima. Za Žiku Pavlovića, snimanje filma je kao šetnja ulicom: kretanje kroz kretanje. Čovek koji se kreće, obrušavanje aviona, svaka vožnja, proticanje vremena, tok svesti, tok vode, sitni poslovi svakodnevice »ograničene raznolikosti kretanja« – rezanje

hleba, obrada žada, rad za mašinama, svi radni procesi kao i jahanje u bilo kom vesternu, »operi za konje« – sve su to situacije za proizvodnju kinestetičkih nadražaja (bez kojih bi film bio sasvim nešto drugo nego što jeste, ukoliko bi uopšte nešto bio). Kretanje kao izvor i uslov postojanja.

Šekspir je sav u pokretu. Nije neočno što je Džozef Mankijević, pripremajući *Julija Cezara*, došao do zaključka kako bi Šekspir, da je danas živ, bio majstor filmskog scenarija. Godine 1899. zabeleženo je: kamera je prvi put snimala Šekspira, jedan odlomak pozorišne predstave Kralj Džon. Bez sumnje, to je bio tek nesveobuhvatni pogled »gospodina iz partera« i jednog objektivna, bez »dijalektike ugla snimanja.« Teško bi se poverovalo da je već onda neko mogao naslutiti šta će se desiti sa filmom, a potom sa Šekspir-rom, kada mu se ponovo, i veštije, sledeći svoju narav, opet vrati. Jedna umetnost je drugoj posuđivala pisca, zamoreno čulo je predavalo svoj predmet svežem, novom čulu, neobična vrsta sinestezije otpočela je da popunjavanja svoje beležnice.

Šekspir je popisao sve stvari koje se kreću: film ih je zatim, kao naročitu vrstu stvarnosti, preko sto pedeset puta namotao na svoje koturove, stvarajući svoju građu upravo od tog pokreta. I tamo gde smo navikli da nalazimo mirovanje.

Premeštanje Birnemske šume nije jedini primer na koji u ovom trenutku mislimo.

Nije samo likovna vrednost jedne ovakve zamisli onko što daje lepotu rešenju, ni tamna snaga Magbetova suočenja sa pogubnim predskazanjem i kletvom. Ova tragedija, koja inače ima neku nepojmljivu brzinu (teško da bi bilo koji razborit broj metronomskih otkućaja u jednoj minuti odgovarao njenom sumanutom tempu), u ovom času, na ovom mestu, dobija jarost razorne bujice. Kao tepih, svet je i izvučen ispod Magbetovih nogu. U žalosnom padu on još uspeva da vidi to strašno kretanje i tu prerušenu vojsku: sva mržnja i osveta, iščašeni život bez pravog smisla, pobunjena priroda, silina pod čijim pritiskom se i lugovi kreću, sav taj ljudski kaos i jad, pun buke i besa, u Magbetovoj opterećenju svesti samo je otrovna strela što se munjevitom približava da utuli besmisleno trajanje prokaženog stvara, te »senke koja hoda.« Ovo kobno približavanje, ovu užasnu brzinu, nikad ne bismo sasvim spoznali da nije, kao urličuća poplava što sve pred sobom čupa i nosi, u moru krvi, u času kad se tragedija dosta »otkačila«, povukla i tu slavnu šumu predodređenu da, u varljivom ljudskom iskustvu, večno miruje.

Jednom od braće Maks, oslonjenom o zid neke sumnjive kuće, prilazi policajac i sumnjičavo ga pita šta tu radi. »Držim kuću da ne padne«, dobija bezazalan ugovor. Misleći da je nepodobno zavilavanje, policajac tera komičara. Bez svoga neobičnog podupirača, kuća se, doista, ruši pred zabezbeknutim čuvarom javnog reda i poretka, i gledaocima. Policajčev »zdrav razum« i Marksovo ponašanje, suprotno svakoj dnevnoj logici, pretvorili su jednu »nepokretnu« zgodu u komično gibanje, u pravi farsični pucanj.

Film, taj paradoksalni »svedok nekretanja«, živi od pokreta, od svega onog što menja svoje mesto i izgled. Međutim, najneobičnije i često najsnažnije izvore energije preuzima pronalazeći kretanje tamo gde nedoraslo iskustvo uči da ga obično nema, u ubrzanju svega nepokretnog pojava, dakle, svoju ubojitost. Stav Šivine figure u vasijskoj koreografiji sugerise »i pokret i ravnotežu.« *Nepokretnu pokretnost dostižu i glumci no-teatra u svojim demonomagijskim mizanscenima.*

Porterov film Velika pljačka voza Edison je najavio ilustracijom scene u kojoj prekršitelj zakona revolverom puca u gledaoce.

Publika je s užasom uzimala već pred slikom Limijerovskog voza koji je iz totala jurio u prvi plan. Maksim Gorki priznaje da se trgnuo kako ne bi ostao iskašeni na projekciji prve filmske komedije *Poliveni polivač*. Maršal Makluan, čiji primeri dobro služe i zato da im se da drukčije tumačenje, govori o mukama urođenika da se, čak i kad nauče da »gledaju« opsenarski ki nematograf, snadu u vremenskim i prostornim »iluzijama« filmova koji im se nude. »Kad kamera menja položaj, misle da vide kako se drveće kreće i kako zgrade rastu ili se smanjuju...«

Nije u drukčijem položaju ni bilo koji »obrazovaniji« gledalac danas. Jedna vešta vožnja ulicama izmeniče poznate zakone i pred iznenađenim gledaocem čulima grad će početi da »pliva«, nizovi do tada ukopanih zgrada počeoće da teku kao što teku duž kanala u Veneciji, kraj promiovs-kog posmatrača u zaljubljenog gondoli.

Tako dobijeni »tečni dekor« iz temelja menja naše poimanje stvarnosti, neupoznata emocija se oslobađa, iskustvo je dovedeno u pitanje, film postaje naročita vrsta kabale, njegovi tajanstveni znakovi prosipaju se kao zvezdana prašina po opsednutom gledalištu.

Ali onu birnemsku zagonetku, izgleda, još niko nije doveo do valjanog razrešenja. Mislili smo da će to možda Polanskom poći za rukom, jer se temeljito vežbao u metafizici.

Osim toga što doista jeste šuma koja se kreće prema zakonima predskazanja, ona je poput prokletinje birsovskog kretanja divljeg ovsa, sigurno i nešto teže pojmljivo, što bi tek valjalo otkriti u korist stvarnog i poetskog sadržaja scene. Pokret šume. Slike »nesvesnog«.

U *Krvavom tronu* Kurosava je bio na jednom od tragova. Njegov junak oseća potrebu da šumu oboji krvlju. Shvaćeno je da je šuma Vašizujev duh. Privid prividenja, ali strele koje prekidaju širenje krvave mrlje po vaskolikom predelu, možda su načinjene od grana upravo te šume, tog drveća koje se pokrenulo...

Razbijanje eksterijera železničke stanice (*Horoskop*) i potpuno demoliranje enterijera »fabrike hrane« (*Kuhinja*) sastoji se od izvesne količine su-manutih pokreta sličnih odvijanju opruge u pokidanom mehanizmu – pokret prema zaustavljanju, raspad sistema »grozničava osećajnost«.

Arabalovsko *groblje automobila* stalna je parada skršenog pokreta. Jasno je zašto izaziva odgovarajuću napetost. Majakovski, pak, pretpostavlja brzinu, *metak-ritam*. Stvar je postala istovremeno mnogo jednostavnija i zamršenija kad se »gospodin iz partera« uvukao u kameru koja se kreće, kao što se Gansova kamera »uvukla« u bačenu grudnu strelu.

Pokret je umnogostručen. Više ništa nije stajalo. Ne samo Šekspirova, više nijedna šuma nije mirovala. Razočkrivena je davno naslućena tiranija pokreta. Nije više bilo povratka. Niko ga, uostalom, nije ni želeo.

Slikari smo reljef Amonove lađe u Karnaku. Preko puta ukočena kamera. Nikakvog pokreta, ni optičke vožnje. Trebalo je filmu malo mira. Onda se sunce pomerilo, senke su, kao neka gusta tečnost, počele da se cede niz posekotine u kameru, i sad valja odoleti iskušenju pa ne »dramiti« kako je na mističan način »najjednom sve oživelo«. U svakom slučaju, iščezla je ona melanholična ukočenost, prekid u muzici, odsustvo pokreta u filmu... Komad zida, slikan kao enformel-platno, Antonionijeva glumica (Noć) za grebe razmišljajući, i slikarstvo se pretvara u bioskop...

Filmski pokret je, naravno, varka: omogućava ga »retinalna perzistencija«. Film je pozvan da ustanovi od čega se sve sastoji to što podrazumevamo kad kažemo pokret. Iz tog popisa dalo bi se ustanoviti da je sudbina sveta neizmerni Ahasferov korak, gorko lutanje Večitog Jude, beskrajno premeštanje figura u prostoru. »Slikam sve što se kreće«, objašnjava junak *Kino-amatera*, Kubelka računa na učinak pomicanja »nepokretne slike« filmskih kvadrata u projektoru.

Kao neki čudni brojač za pokret, film naslućuje moguću pad zida daleko pre nego što se uistinu desi, pre nego što i pomislimo da u toj situaciji do njega može doći. Kinematograf neguje jednu posebnu kineziometriju, ova veština uči kako da se izmereno kretanje pretvori u estetsko dejstvo.

Sada je trenutak da se uključi Epstenovo mišljenje o »neposrednom odnosu« između kretanja i oblika »koji zaista može da bude odnos jedinstva i identiteta« – »kinematograf prihvata oblik jedino kao oblik nekog kretanja«. Upravo kretanje mu, po mnogim tumačima, i daje utisak života i istine. Ali ne smatramo da je predstavljanje kretanja dovoljan razlog za postojanje filma, radije se priklanjamo Vitkapićevom učenju, pa pravi razlog postojanja filma vidimo u izazivanju kinestetičkih dejstava, kroz nju u – estetskom delovanju; filmski *geschalt* (slika: osećanje-misao) najizrazitije postoji kao određena *melodija kretanja*, kompozicijom i tehnologijom izazvana u nervnom sistemu gledaoca.

Hudolinov *Psihijatrijsko psihološki leksikon* tumači kinesteziju kao »duboki osjet koj služi zapažanju mišićnog pokretanja, osjetu težine, položaja tijela i međusobnog odnosa pojedinih njegovih dijelova«. *Mala enciklopedija (Prosveta)* kinesteziju, između ostalog, naziva najmanje istraženim, a »najsloženijim od svih čula«, jer obuhvata »i sva druga čula«. A čula su sklona međusobnoj saradnji: »bojadisani sluh«, *olfaction colorec* – »sekundarne senzacije« (sinestezija). Svi mediji računaju na ovo nedovoljno ispitano čulo: čovek ubačen u kretanje bez kraja i konca, neprestano je izložen kinestetičkom dejstvu. »Razdraženost središnjeg živčanog sistema«, obmane čula (iluzije), dejstva halucinogenih supstanci, iskustvo Bergmanovih psihopatoloških slučajeva, *Jedno desetodnevno putovanje* (Leng), »putovanje od kraja stvari«... Nisu naravno, samo »bolesna stanja« prilika za rad ovog zastavljenog čula. (Bolest je i nedostatak u njegovom radu: kinestezija je gubitak ovog oseta, bolesnik ne može oceniti mišićne pokrete i odnose pojedinih delova vlastitog tela. »Kinestezijom« bismo nazvali i izrazit simptom »bolesti filma«).

Koja su glavna područja »kinestetičkih halucinacija«.

San. *Kinematograf, mašina za sanjanje*³. Šta je san, osim što je i riznica nesvesnog i izvor inspiracije snevača: u osnovi naučnik otkriva formulu benzola, pesnik takođe radi, LE POETE TRAVAILLE – upozorenje Sen Poi Rua iz Bretonovog *Manifesta nadrealizma*. »Andaluzijski pas je rođen u susretu dva sna«. Bunjuel i Dali su ukrštali svoje snove, makar i izmišljene: »A ako snimimo film polazeći od ovog« Ali šta su još dramske strukture »serije snova« osim onoga što su kod Junga? Razmere oniričkog u filmskim »serijama šokova«. Da li spavač slike svojih snoviđenja, kad nisu u »gangu« (ubrzane ili usporene), projicira uobičajenom filmskom brzinom od 24 kvadrata u sekundi, ili pak, brže, televizično, 25 kvadrata ili još brže, kao što izvesni ljudi percipiraju stvarnost? San i emocija. Emocija i pokret. *Motion picture*. Emotion – motion; *etimologikon*: pokret u poreklu i pravom značenju (novo) latinske reči *emotio*. Leonardo je istraživao odnos emocije i pokreta: dubokim, velikim osećanjima, odgovaraju veliki pokreti, i obrnuto. Da li je svest u toku celog spavanja odsutna? Gledanje filma je »lucidni san« – spavač zna da sanja! U scenariju Bergmanovog filma *Iz života marioneta* postoji replika »Sanjam da spavam, sanjam da snevam«; Gombroviš tvrdi da se njegovom junaku Henriku (*Venčanje*) »sve to događa u snu«, u drami nikoga osim njega nema, ostali »likovi su samo njegova mora«. Da li je u osnovama moguće nadgradnja? »Ništa ne može biti u snovima što ranije nije bilo u našem iskustvu«, naći ćete kod modernog istraživača snoviđenja. A u *Talanudu*? Na pitanje šta je san, rabi Šmnel u ime rabi Jonatana ovako



odgovara: »Čovjeku se u snu priviđanj samo vlastite misli, jer je rečeno: O, kralju, na tvojoj ti postelj dođoše misli, ili, ako baš hoćeš, mogu zaključiti i odavde: I da upoznaš misli svoga srca«.

I još: *San je šezdesetina smrti.*

San je šezdesetina proroštva.

Koliko delova filma?

Rabi govori da se »čovjeku ne priviđaju zlatne palme, ni slon što prolazi kroz iglene usvi«.

Pesnik stari vidi drugačije od sveštenika. Prema Pikasu, palmno drvo može da postane konj.

Džois objašnjava da hleb koji dete jede u snu i na javi – nije isti. Glad iz sna samo se može zadovoljiti u stvarnosti. Znači, valja izmišljati i snove, oni se razlikuju od poštovane, neprikosnovene zbilje, ali je, osnažujući maštu, tumače komplementarno. Fantaz, mitološko božanstvo sna i filma.

Ako je »alternativna stvarnost« san – »vlastita misao«, i mišljenje je u stanju da proizvede »kinestetička priviđenja«. Pokreti izazvani mišlju, »mišljenje mišićima«. Ideomotorni pokreti, nehotičnik podsvetni, otkrivaju određenu misao koja zaokuplja čoveka u dejstvu. »Simptomatske radnje« (Frojd). Naučnik, rizičujući da ga nazovu pustolovom, opisuje refleksnu akciju: ne služeći se ni mišićima ni kostima, digao se »pomoću misli«. Stanja (ne)obične stvarnosti antropologa Kastanede: *telesni let*.

Kosmičko lebdjenje.

Neki teoretičari dokazuju da je upravo kinestezija ono što film odvajaju od svih drugih umetnosti. Priznaju da se nježno dejstvo u izvesnoj meri zapazaju još samo na gledaocu baleta. Jančov »politički balet« to svakako podrazumeva. Eliot Feld, igrač i koreograf, naziva balet *umetnošću elektronskog doba*, doba *brze komunikacije*: igra kao sredstvo brzog komuniciranja. Po njemu, dalje, »moderna igra donosi jednu novu vrstu pokreta – osećanje težine«.

Sledeći »kinetičke tendencije«, *Mrtve duše* postavljamo na pozornicu uz pomoć filma: »spoj žive i snimljene radnje«. Burianov i Kouržilov sistem *teatergrapha*; praksa Laterne magike: akord filma i pozorišta. Zabava za američki pučki duh – Radio-City Hall bravurozno koristi živog glumca/igrača i »žive slike« njegove, meša ih, udružuje njihov pokret: iz automobila koji ludački juri ekranom ispada čovek i nastavlja da se kotrlja dubokom pozornicom. Uvođenje filmovanog uz živog glumca u predstavi po Gogolju – Adamovu, kritičaru se učinilo »malo neobično, ali odlično uklopljeno sa scenama na rampi«, ipak, nisam smatrao da je postignuta »organska celina fantazije i nauke«. Međutim, ponosio sam se scenom koja je kritičara uverila da se ipak nije »smirio duh mladog reditelja«, bar ne »u slici sa naslonjačama, kada se gledaocu čini da se cijela pozornica neprijatno ljulja« – kroz osam zaljubljenih stolica sa odabranim žiteljima pokazano je iznenadno uznemirenje čitavog učmalog grada, po kritici čitava pozornica se neprijatno ljulja, kao paluba u nepogodi, gledalac dobija morskog bolest, ali upravo takav prizor izaziva rediteljsku radost – u gledaocu koji mirno sedi u parteru izazvati poremećaje vegetativnog nervnog sistema kao da je izložen vožnji morem: efekat kinetoze, bolesti putovanja. Najzad se naslonjače umiruju, sve osim jedne, ali se sada u njoj nije doslovno mrtva duša, birokrata, državni činovnik nije izdržao potres koji je izazvao Čičikov.

U *Junoni i paunu* iznosne nameštaj – lavirint što ne pripada siromaštvu u koje je ubačen. Stvari su odnesene, ali, naslutili smo, iz praznih odaja veje čudna emocija, to je pritisak preostao iza putanja po kojima su se ogledala kretala.

I Jonesko se često doslovno služilo predmetima koji menjaju mesto. Tek tako, oni su čitav događaj pretvarali u ubojiti oblik globalne metafore. Jonesko je verovao da neobično može da izbije samo iz »svakodnevnih svakodnevnosti«. Najsvakodnevniji novi stanar uskoro biva zavidan najobičnijim stvarima koje se obično unose u stan u kome se želi stanovati. Pečurkê rastu po sobama, bezbrojne stolice natovarene »geometrijskom progresijom« rastu u prostoru, kao telo Riikeovog komornika.

U knjizi *Lavirint* (poglavlje *Tri stava o približavanju i udalžavanju pozorišta i filma*), pokušao sam pokazati da ni u savremenom dramskom teatru nije sasvim isključen kinestetički efekat. Gavela je pisao da je primanje glume spojeno sa »promjenom disanja«. Reditelj se odlučuje na premanje, na rez: prati sopstveni ritam srca, menjajući kadar, menja disanje gledaoca. Kurosava izričito dovodi u vezu disanje i montažu. Brukovo pisanje o »kinestetičkim slikama ludila« (*Mara-Sad*) i Gavelin istraživanje »očutnih momenta« koji prate sve naše motorne inervacije (»reproducirane unutarnje slike« neke određene spoljašnje geste, »reproducirani motorni oćuti«), u području je Eizenštejnovih svođenja »vizuelnih i zvučnih nadražaja na zajednički fiziološki imenilac« i vrlo su bliske onome što Vorkapić podrazumeva pod posledicom dejstva efekta kinestezije. »U gledaocu su aktivne sve one psihofizičke funkcije koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretanju i da izgovori neku riječ«, u gledaocu sportskih priredbi, cirkusa, varijeta i filma, smatra Gavela. I u pozorištu smo, u praksi, neprestano, kroz *mise-en-scene*, istraživali kinestetički efekat. Jurnjava teškog motora po pozornici (*Kad su svetle tikve*) morala je da proizvede odgovarajuću melodiju u nepokretnom gledaocu obasjanom prejakom svetlošću; a scene boksa želeo sam napraviti tako stvarno i silovito da posmatrač i sam, nesvesno, zauzme gard i izmakne, pošto je u sebi već eskivirao i izveo mnoge udarce...

Istočna pozorišta su u ovom smislu naročito poticajna. Glumac kineske opere je oživeli ideogram, krećući se, on sam sebe tumači. Znak pretvoren u akciju: Eizenštajn otkriva osnovno načelo filma, montažu, kroz japanski hijeroglif. Snimajući film *Pekinska opera* (jedan deo na zaledenom jezeru Bei Ha, na klizaljicama), ispitivao sam »kinematička sredstva« – pokret, rez, optičke efekte... U svakom slučaju, ovaj teatarski oblik je bliži akrobatskom baletu, akrobatskoj pantomimi, nego drami u uobičajenom smislu reči. Evropski kritičar opisuje gledaoca koji se »grči u napetosti tokom akrobatskih egzibicija« kineskih glumaca. Završna sekvenca filma je niz skokova (koji uvek izražavaju sukob), to je prizor vrhunca bitke dve ideologije, sve brža i opasnija dvostruka i trostruka salta; vatromet od tela, nije bilo potrebno kretati kameru: u opasnim skokovima hitrim do »filažnog« pretvaranja boja u dugu, tela su se rasprskavala pobeđujući zakone gravitacije, taj kinestetički ritam mora dovesti gledaoca do napetosti i zadovoljstva, kao da sam skače.

Najzad, navedimo i stih kineskog pesnika iz 8. veka: *Od sjećanja još dugo, dugo srce lupa*. Tu-Fu tako potvrđuje da gibanje memorije izaziva promene u onome koji se seća.

Suma koja se kreće. Kretanje stvari, bića, kamere. Snimci tih kretanja. Kinestezija, film. Dok za Ižikovskog (Desetamuza) pokret ostaje glavna tema filma Rane Švab veruje da »manje pokret a više čisti ritam jeste predmet filmske umetnosti«. Ritmom se zapravo najjednostavnije ostvaruje »jedinstvo ideje i života« (Šajna). Ali dok svakodnevicom gospodare zakoni ritma, njegovo dejstvo u filmu usmerava efekat kinestezije. Samo kretanje više nije dovoljno, moglo je da zadovolji taštinu što se zvala »čisti film«, emociju koja misli izaziva siže uhvaćenu u kretanju. Bujica koja se kreće. Valja misliti o znacima i značenju, ali i o delovanju, koga u filmskom smislu nema bez »kinestetičke organizacije«. Cilj je dejstvo na totalnog čoveka. A upravo kinestezija pojačava u gledaocu osećanje da je u samom srcu zbivanja i postojanja.

Ali valja još uzeti u obzir i sve bizarne primere koje navodi Džonas Mekas oslobadajući nove oči: približava se »iscrpljenje filmske trake« a da joj još nisu ispitane sve mogućnosti. Slušamo Klera kako sanjari o kinematografu bez ekrana. U traganju za *apsolutnim filmom*, odbačeni su kamera, projektor, ekran. Šta je zapravo film ako ne slika, snovi i vizije? — pita se Mekas i proglašava povratak na početak: *odričemo se svih mogućih filmova i sami postajemo film*. Lepa zamena tehnologija: umesto »vrhunskog narodnog bioskopa« laserske budućnosti, odjednom smo pred dimom i pečinskim maštarijama. »Lični film« i ne postoji ako ga drugi nisu u stanju da vide. »Slike koje projicira iz sebe čovek može doživeti kao progonitelj« (Lang). Kao što »jadni Mara« kliče »Ja sam revolucija«, Kurosava uzvikuje: »Ja sam

film!« Ali drugome. Film-san niko neće videti osim onoga koji ga sanja. Ili, možda, da se taj totem čovek-film propusti kroz kopirku kao što je Brekidž propustio kričalica leptirica? Ili ga prosto gurnuti da ide kroz prenosnike projektora, poput Čaplina koji prolazi kroz točkove mašina u modernim vremenima? Šala je, dakako, lošija od povoda za nju. Vratimo se filmu.

Napomene

¹ Na primer, ritualno »okretanje u krug, istovremeno oko sebe i oko jedne zamišljene tačke«, u plesu meveljskog derviškog reda, »dočarava kretanje planeta i nebeskih sfera«. Znalce još »opominje i na pitagorejsku muziku sfera«.

² Daleki preteča *explicadora*, čoveka koji, po Bunjelovom sećanju (*Moj poslednji dah*), stojeći uz bioskopsko platno, gledaocima objašnjava šta se dešava na ekranu.

³ U *Hemerovom kodeksu* (bivši *Lester Kodeks*) Leonardo crtežom i tekstom izlaže energiju »prenosnika prirode«, vode u pokretu, dejstvo na sav poznati svet: »Pokret proizvodi udar, jednu od najvećih sila koje se pojavljuju u prirodi«.

⁴ Vorkapičeva predavanja su početni korak u istraživanju ovoga fenomena (praksa je sledeći): prema njemu, između ostalog, pokret i veličina prostora obuhvaćenog pokretom (na bioskopskom platnu) u izravnoj su srazmeri sa snagom kinestetičkog učinka u jedinici vremena. . .

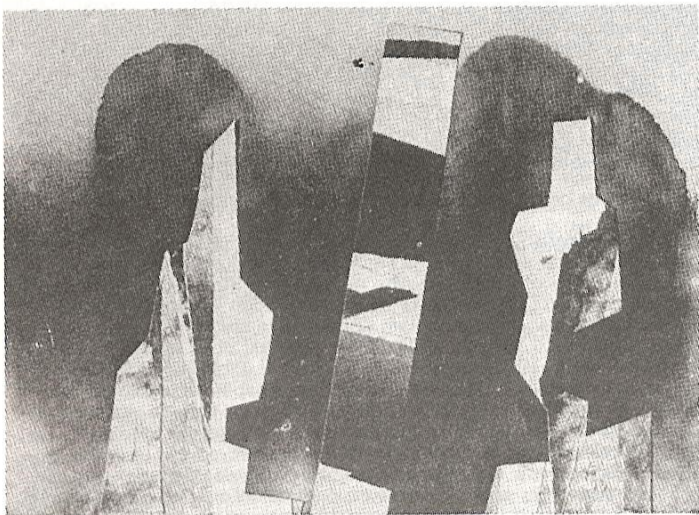
⁵ Poglavlje knjige *Inteligencija jednog mehanizma* (Žan Epsten).

⁶ Hu Jinkuan (Kiug Hu) veli da su u njegovom razvoju značajnu ulogu odigrali Eizenštejn i Pudovkin, ali da je presudni uticaj izvršila Pekinška opera. Kao da kinestetičnost njegovih filmova (Hu prema sižeju *Na rasršću*, na primer) proizlazi iz pokreta i — reza, sasvim zavisnog od disanja glumca kineskog pozorišta.

harald szeemann: izložba kao kritički tekst

ješa denegri

Za većinu kritičara osnovni medij njihovog delovanja jesu tekst i knjiga; za Harald Szeemanna, međutim, odnosni medij kritike je izložba, a tekst je tek neophodno tumačenje ideja i intencija koje u suštinskom smislu ekspliciraju sama izložena dela. S razumljivom zavišću umetnika, Daniel Buren je povodom jednog od Szeemannovih poduhvata primetio: »To zapravo Szeemann sebe izlaže. Prikazana dela samo su različite boje«. I dok se neki kritičari pamte po svojim napisima, Szeemann se pamti po izložbama: *Kada stavovi postaju forma* u Bernu 1969, *Hepening i flukus* u Kelnu 1970. *Dokumenta 5* u Kaselu 1972, *Mašine neženje* u Veneciji 1975. *Planina istine* u Askonu, Cirihiu, Berlinu i Beču počevši od 1978. *Umetnost sedamdesetih godina* i *Otvoranje ka osamdesetim* (obe zajedno s Bohotom Olivom) na venedijanskom Bijelanu 1980. najzad *Sklonost ka sveukupnom umetničkom delu* u Cirihiu, Diseldorfu i Beču 1983. i dr. Shvatanje »kritike na delu« i ponašanje »kritičara na delu« imaju svoga valjda najeminentnijeg predstavnika upravo u Szeemannu: istorijsko i teorijsko znanje s jedne strane i konkretni organizacioni poduhvati s druge — to je jedinstveni kompleks ove vrste kritike, koja upravo zbog načina svog pojačanog prisustva u javnosti može danas možda ponajviše učiniti da uloga ove discipline izide iz izolacije na koju je osuđena kada se služi isključivo tekstom da bi, zahvaljujući uticaju medija izložbe, postala aktivnim činiocem u formiranju umetničkih i kulturnih procesa.



Naravno, svaka je izložba jedan novi stav, nova spoznaja, nikada ne sme biti ponovljeno iskustvo, a ni po koju cenu nije bavljenje promocijom umetnika i umetničkih pokreta u interesu tržišta. »Za mene« — kaže Szeemann — »praviti izložbe znači pričati priče, svaki put sve složenije. To je ono što me razlikuje od drugih kustosa: za mene je izložba sredstvo izražavanja«. Kada se tako shvati vlastiti poziv, hod od jedne izložbe do druge često postaje razračunavanje sa samim sobom: osvajanje novih spoznaja nije samo širenje jedne već utemeljene problematike, nego ujedno podrazumeva i samokritiku prethodnih vlastitih pozicija. Ipak, ako se sagleda celina Szeemannovih akcija, može se doći do osnovnog jezgra koje on u umetnosti najviše uvažava: pre nego išta drugo, umetnost je za njega opsesija pojedinca koji se njome bavi; ili — rečima samog Szeemanna — umetnost je »opsesija čoveka potpuno zaokupljenog svojim fiks-idejama«.

Izložba *Kada stavovi postaju forma* u Kunsthalle u Bernu 1969. (uz učešće Beuysa, De Marie, Naumana, Longa, Dibbetsa, Merza, Kounellisa, Prinija, Anselma i dr.) — za koju je Germano Celant u svojoj *Prekronistoriji 1966-1969* utvrdio da zajedni s izložbom *Op Losse Schreeven* u Stedelljku predstavlja prvu muzejsku prezentaciju arte povere, land arta, antiformne i konceptualne umetnosti i dr. — održava se u klimi probuđene utopije, u klimi u kojoj žive zahtevi za novim ponašanjem umetnika, gde se prolaznost i privremenost dela i delovanja smatraju vrlinom prepuštanja neposrednom trenutku egzistencije. U biti, više nego muzejska prezentacija, ova je izložba čin generacijske i idejne solidarnosti, još uvek moguće u tom užarenom istorijskom zbivanju. Takvog raspoloženja neće, međutim, biti na *Dokumentima 5* u Kaselu 1972. kada Szeemann uvida da velike međunarodne priredbe ne mogu biti akt početnih otkrića, nego su, naprotiv, akt završnih verifikacija koje podstiče i podržava umetničko tržište, ovom prilikom izrazito sklono produkciji hiperrealizma. »Osetio sam opasnost koja otuda dolazi i namerno sam naduvao sekciju 'individualnih mitologija', seća se Szeemann atmosferu na *Dokumentima 1973*. Ali više od tog otpora, poneo je odatle jedno saznanje: on sam nazvao ga je saznanjem o »dimenziji krhkosti« rada savremenog umetnika, koji se, nakon neispunjenih nadanja u mogućnost socijalnog preobražaja, ponovo okreće vlastitoj unutrašnjosti i jedino u njoj traži povode i razloge svoga ispoljavanja.

Može se reći da je upravo iz samokritike učešća na jednoj takvoj izložbi kao što su *Dokumenta*, gde malo mesta ostaje autonomiji konceptijskih zamisli, došlo kod Szeemanna do odluke o napuštanju praćenja tekuće umetnosti da bi se sve više vezivao uz umetničke (ili čak izvanumetničke) poduhvate koji žive pod znakom individualnih opsesija. Najpre je u tom duhu napravio skromnu i sasvim privatnu izložbu posvećenu neobičnom životu i isto tako neobičnim predmetima svoga dede, a odatle kreće linija koja će ga dovesti do velike izložbe *Mašine neženje* u Veneciji 1975. gde prvi put ostvaruje ono što želi: da jedna izložba zaista postane pravi »muzej opsesija«. Na primeru niza mašina bez funkcije i svrhe, mašina čije »generičko određenje postaje energija pohote koja teži samozadovoljavanju«, Szeemann kroz umetničke i izvanumetničke zamisli raznih epoha traži onu jezgru opsesivnosti u kojoj vidi načine potpunog oslobađanja ljudske imaginativnosti.

Izložba o Planini Istine — *Monte Verita* — sledeća je etapa u istraživanju individualnih i, ovog puta, kolektivnih opsesija: Szeemann otkriva, proučava i najzad predstavlja zbivanja koja su se na tlu banje Ascona, na obali Lago Maggiore, u prvoj polovini veka odvijala u smeru iznalaženja novog načina življenja u duhu kasnijih alternativnih komunala. U tom »klimatskom mikroraju« Planine Istine, ljudi različitih vokacija zanimanja i nacionalnih pripadnosti zajednički teže iznalaženju mogućnosti »trećeg puta« između postojeće realnosti i revolucija, čije razarajuće konsekvence predviđaju i nastoje izbeći. Szeemann je utvrdio da su povremeni stanovnici ili posetioци Planine Istine bili mnogi umetnici među kojima Werefkinova, Jawlensky, Hugo Ball, Arp, Klee, Hans Richter, El Lissitzky, Gropius, Moholy-Nagy, Albers, i to mu daje poseban razlog da pažnju posveti ovom neobičnom fenomenu »duhovne republike«, čiji pripadnici nastoje da zaborave ili makar od sebe odagnaju sve opasnosti savremene civilizacije i niza njenih neizbežnih pratećih posledica. Sam Szeemann izložbu o Planini Istine naziva »izložbom koja osporava«, možda bi se pre moglo reći da je posredni »izložba nostalgije«, koju je priredio pripadnik generacije aktivne u duhovnoj klimi velikog