

novi roman i film: jedno presudno iskustvo

andre gardi

Svaki članak ili svaka komunikacija, prostor koji ona zauzima na stranici ili vreme njenog projektovanja publici, podrazumeva nataložen izvestan broj pitanja, koja su do tada lebdela u zraku; rizikujući, uostalom, da ona napuste upitni i poprime potvrđni oblik. Prema tome, postaviti pitanje (upitni oblik) odnosa između Novog Romana i filma, podrazumeva da se ta prepostavka prihvata kao osnovana i umerena (potvrđni oblik).

Pre no što potražimo razloge koji su mogli izazvati njen nastanak, razmotrimo tu formulaciju, jer približiti, pomoći jednoga naslova Novi Roman i film, nije nimalo bezazleni zahvat. To podrazumeva da sličnosti postoje i da su, štaviše, te sličnosti dovoljno brojne da ih razlike ne mogu poništiti; dakle, uvidimo da, kao u silogizmu u kome prva premissa implicitno sadrži zaključak, nasloviti znači zaključiti.

Time se opravdava ona dopuna: »jedno presudno iskustvo«, u kojoj jednina označava volju: progresivno sužavanje polja koje pokriva analiza, polazeći od celovitosti fenomena da bi na kraju dotakla sasvim osoben primer Alena Rob-Grijea.

Dva su razloga za upravo ovakav postupak:

Iº Nemerodnost autora ovog članka da iz jedne široke problematike razmatra onu koja se tiče odnosa što bi ih održavali sveukupnost Novog Romana (prepostavimo li da je stvarnost tog pojma određena u pogledu njenog opsega i razumevanja) i film (kod koga takođe valja odrediti nivo odnosa: režija, scenario, dijalazi; prosti fizičko prisutvo?).

2º Sumnja u samu korisnost poduhvata: prepostavimo li da se time predviđavaju duboke sličnosti između ove dve umetnosti, valjalo bi se još i upitati koji razlozi navode nekog autora, recimo Alenu Rob-Grijea, da se posveti *istovremeno* dvema aktivnostima od kojih bi jedna bila suvišna. Osim toga, pitanja se tokom analitičkog rada pomeraju, i onaj problem koji se u početku činio temeljnim ukazuje se kasnije kao problem male važnosti. Paradoksalno, upravo kod jednog autora koji je primer u toj ravni, kod Alena Rob-Grijea, pitanje »čemu prelaz sa romana na film?« ukazalo nam se kao pitanje manje važnosti; isto tako, slabije ćemo naglasiti odnose sličnosti nego razlike, jer nam se one čine značajnijim.

Pa ipak, jedna činjenica kao da sama za sebe opravdava predmet koji nas zaokuplja: raznovrsnost i važnost odnosa kojima se novi romansieri vezuju sa filmom.

Mišel Bitor igra ulogu komentatora u *Putovanjima* »Vašeg Fausta«, Klad Olije snima sa Ž. A. Fišijem jedan kratkometražni film: *Pratrna* (koji je ostao bez prave distribucije uprkos premiji za kvalitet), Filip Solers takođe saraduje sa Ž. D. Poleom (*Meditoran*); niko još nije zaboravio poslednje pojavljivanje Bastera Kitna u srednjemetažnom *Filmu Samuela Beketa*. Margarita Diras posle saradnje sa Reneom (*Hirošimo, ljudi moja*) snima *Razoriti, kaže ona i Žuta boja sunce*. Sto se tiče Rob-Grijea, otkako se pojavio kao ko-autor u *Prošle godine u Marijenbadu*, snimio je pet filmova: *Besmrtna*, *Trans-Evropa-Ekspres*, *Lažljivac*, *Raj* a posle njega i *N je preuzeo kocke*. Ovom na brzinu sačinjenom pregledu valja dodati i adaptacije romana *Moderato Kantabile* Margarite Diras, *Gume* Alena Rob-Grijea, *Prenos* Mišela Bitora.

Da li ovaj popis, koliko god da je izražajan, omogućava zaključak o postojanju direktnе srodnosti između novog Romana i filma? Treba li otuda izvesti da te nove pripovedačke forme neizbežno vode filmskom prikazivanju? A valjalo bi se i zapitati o kakvom je romanu reč i naročito o kakvom filmu.

Iznesimo radnje jednu hipotezu koju tek valja dokazati: razloge toj privlačnosti trebalo bi potražiti ne toliko u ravnim romanesknim formi (objektni roman, škola pogleda, itd.) koliko u ravnim jedne izostrene svesti o problemima funkcije pripovedanja. Ili, ako hoćete, *Ljubomora* je mogla biti pretocena u film ne zato što Rob-Grijie podrobno opisuje jednu plantazu banana i jednu kolonijalnu kuću, nego zato što ta knjiga postavlja pitanje pripovedačke funkcije i što je to istraživanje moguće sprovesti na svim pripovedačkim nivoima.

Ta svest nije slučajna. Snažan razvoj onoga što se obično naziva mas-medijima učinio je određene funkcije književnosti prevazidjenim; kultura više ne prolazi kroz onaj povlašeni prostor kakav je već dugo bio roman, on više nije onaj »summum« kulture kakav je predstavljalo balzakovsko delo. Reklame, radio, film, svakodnevno pružaju nepreglednoj publici jedno difuzno znanje, prikazujući joj kao predstavu sliku naše civilizacije, i iz tih slika rada se jedan oblik kulture iz koga, neki će se, možda, kajati, biva prognerana Kultura. Nije li zato logično čuti Rob-Grijea da govori u isti mah o Novom Romanu i o novom čoveku, videti da Robert Penža, Mišel Bitor i Samuel Beket poklanjaju najveću pažnju radiju, pročitati ime Rolana Barta u redakcionom odboru časopisa *Komunikacije*. Ne potpadaju li romaneski, kao i kinematografska aktivnost pod jedno zajedničko delovanje: kritičko delovanje?

Istina je, međutim, da je ideja o uzajamnim odnosima Novog Romana i filma, stara ideja, i da je se pojavila sa prvim kritičkim komentatorima. Iz tog vremena potiču kvalifikacije »objektni roman, roman chosiste, škola pogleda«, čija formulacije implicira jedan naročit pravac. Jedan članak Kolete Odri¹⁾ iz 1958, uputiće nas u radanje te analogije između dve umetnosti. Povodom *Voažera*, Kolet Odri navodi jednu moguću adaptaciju knjige, iz koje preuzimamo ovaj odlomak:

»Kamera postavljena negde na mostu uperena je *najpre*²⁾ na gomilu putnika čiji pogledi, okrenuti pristaništu, označavaju *nestrpljivo iščekivanje iskrčavanja*. Zatim otkrivamo da se ta kamera postavlja na mesto jedne ličnosti (Matijas), koja stoji po strani i koja *izgleda* kao da je *nezainteresovana* za pristajanje. Pošto mu pogled *iznenada* biva *privučen* na njegova vlastita stopala jednim komadićem vrpcu brižljivo pre-savijenim načetvoru, saginje se s *namerom* da ga podigne i stavila ga u džep. Tada uvida da ga jedna devojčica upravo *netremice* posmatra. U tom trenutku iznad njihovih glava proleće galeb koji se, dolazeći sa pućine, upućuje ka kopnu. Potom počinje lagani švenk napred koji *nam* postepeno *otkriva* kosi pristanišni nasip uveliko ogoljen osekom, duž koga klizi brod, dok koji se okomito spušta na nasip, čitav jedan *geometrijski pejzaž različito osvetljen* već prema tome da li je reč o vodoravnim površinama izloženim svetlosti ili vertikalnim ravnima koje tonu u vodu.«

I Kolet Odri zaključuje: »Kad god se ličnost suoči sa »neposrednom stvarnošću«, ova teži da se prividno ubliči u niz sfika zabeleženih objektivom³⁾.

Prikaz izgleda uverljivo, ali počiva na iluziji, prouzrokovanoj time što je u tekstu prisutan jedan amalgam znakova koje je Rob-Grijie brižljivo izbegavao. Najpre u nivou vremenskih znakova, gde se intimno mešaju naznake koje se tiču vremena radnje (iznenada, u tom trenutku) i vremenski sled kadrova (zatim otkrivamo, potom počinje), stvarajući tako iluziju vremenskog kontinuuma, stranog samome delu. A onda i u nivou označavanja namera, kako ličnosti (saginje se s namerom da ga podigne)⁴⁾, tako i pripovedača (koji nam postepeno otkriva) uvode u tekst jedan determinizam koji je, pak, i sâm potkrepljen psihološkim znakama: »označavaju nestrpljivo iščekivanje iskrčavanja, izgleda kao da je nezainteresovan, pogled privučen, netremice posmatra«. Zapazimo najzad da se onaj element u Rob-Grijevom tekstu koji se u najvećoj meri opire daljem svodenju, opis keja koji tone u vodu, nadoknuđuje izokola pod okriljem estetskog alibija: igra svetlosti koja prekriva »čitav jedan geometrijski pejzaž različito osvetljen«.

Moć iluzije rada se, dakle, iz izobljeđenja unesenih u tekst. Lako je shvatiti da je, pošto datira iz 1958, članak mogao biti uverljiv, ali od tog vremena snimljeno je mnogo filmova, onih Rob-Grijevih, ali isto tako i adaptacija na koje ćemo se vratiti kasnije. Osim toga, čitanje dva kinoroma, *Prošle godine u Marijenbadu* i *Besmrtna*, omogućava da se izmeri razmak koji deli jedno stvarno tehničko kadriranje od jednog romana. Ako, dakle, želimo da razlučimo uticaje jedne umetnosti na drugu, nećemo morati da istražujemo u ravni »objektnog« romana.

Opet ćemo se obratiti Rob-Grijeu koristeći se jednim odlomkom koji je i sâm objavljen 1958 u istoj *Reviji Moderne Književnosti* pod naslovom: »Beleške o određivanju i pomeranju tačke gledišta u romanesknom opisu«.

»Da li pod uticajem takvih zahteva filmske priče, ili ne, i sâm roman kao da postaje svestan istih problema. Odakle je viden taj objekt? Pod kojim uglom? Sa kog rastojanja? Pod kakvim osvetljenjem? Da li se pogled na njemu zaustavlja ili prelazi bez zadržavanja? Pomera li se, ili pak ostaje nepomičan? Većno sveznavajući i sveprisutni romanopisac se tako odbacuje.« Ovaj odlomak se ugiba pod težinom posledica. Naizgled, uloga svetla, veličina i trajanje kadrova, kretanje kamere, sve to označava na filmski način opisan objekt, i kao da potvrđuje mišljenje Koleta Odri. Sve, osim poslednje rečenice. Odlomak, dakle, jasno govori: taj deskriptivni postupak proizilazi iz jedne nove funkcije pripovedača. Kamera je uvek, često na sasvim precizan način, postavljena u odnosu na objekt koji snima, i to zbog tehničkih zahteva: zahteva koji se tiču »tačke« i dubine polja, na primer. Paralelno sa njom postavlja se i romansijero oko; on se odrekao privilegije da istovremeno bude izvan i unutar objekta koji opisuje. Ali u slučaju kamere, zauzimanje određenog položaja pripada jednom determinizmu mehaničkog porekla, dok za pripovedača ono ishodi iz izbora; svemoći jednoga Balzaka novi romansijer suprotstavlja relativizovanu reč. U tome je taj temeljni raskid.

Mogućno je da je film uticao na taj izbor, mnogo takvih tragova otkrivamo u delima novih romansijera, makar i samo u vidu citata (Matijaš i filmski plakat).

Oni su ponajpre utisnuti u naročitu sklonost autora prema slici. (U tom smislu, oko je postalo najvažnijim organom fikcije). To je, čak i, ovdje, već podvućeno sa previše intervencija da bismo se na njemu duže zadržavali. Nećemo ulaziti ni u pojedinosti o sredstvima koja pomažu slici: slikanim platinama, fotografijama, ogledalima, staklima, reflektujućim površinama svih vrsta; značajnijim nam se čini problem »prelaza«, sleda slika i prizora. Prelaz sa jedne na drugi najčešće se vrši nagnuto; i ako pritom uspe da se odigra a da to pažljivi čitalac i ne primeti, biće to zato da bi se malo dalje ukazao kao naznačeni privredni efekt. Takav je početak drugog paragrafa *Sastajališta*: »Često zastanem da posmatram kakvu mladu ženu dok pleše, na nekom balu. Obožavam da ima gola ramena, a takode, kad se okrene, i gornji deo grudi. Njena glatka koža blista umilim sjajem, pod svetлом lustera. Izvodi, ljkup zanesena, neki od onih zamršenih koraka u kojih se dama drži daleko od svoga kavaljera...«

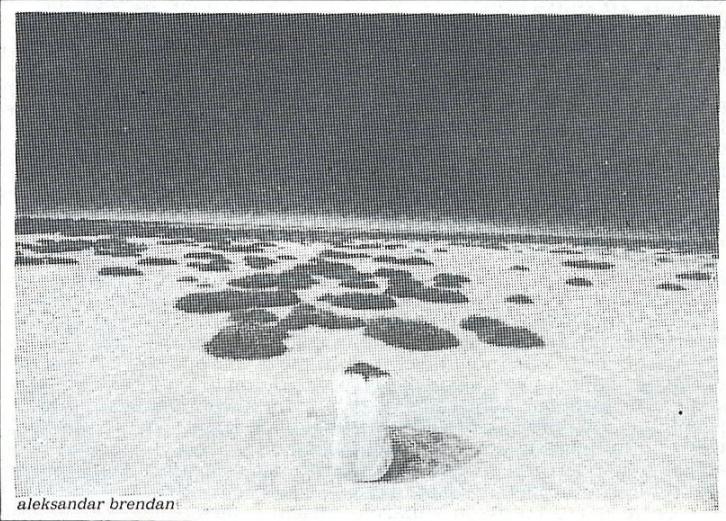
Prelaz sa »ja«, koje označava pripovedača, na »ona«, koje označava i prikazuje plesačicu, odigrava se neosećno. U prvoj rečenici izgovoren je samo »ja«; u drugoj se istovremeno uvide »ja« i »ona«; treća rečenica usredsređuje pažnju na jedan detalj, »glatku kožu« plesačice, a sa četvrtom, jedan širi pogled otkriva par koji pleše; rečenica se produžava da bi detaljno predocila različite uglove gledanja, i to postepeno umnožavanje pojedinosti učinje mladu ženu prisutnom. Uhvaćen u svartnost fikcije na početku sledi-

ćeg paragrafa: »Ona se sada povlači«. Iluzija koja se rada sa drugim paragrafom, naznačena je u trećem.

Taj diskontinuitet u prelazu sa jednog na neki drugi kadar, Rob—Grije gotovo sistematski koristi i u svojim filmovima. Tradicionalna funkcija prelaza: prikriti promenu ugla snimanja iluzijom neprekidnog kretanja, u potpunosti iščezava. Promena kadera mora prouzrokovati jedan šok koji gleda—očev senzibilitet registruje. Na taj način, realistička iluzija se drži na odstojanju.

»Dok književnost raspolaže čitavim nizom gramatičkih vremena, koji omogućava da se dogadaji postave u međusobne odnose, može se reći da su, na slici, glagoli uvek u sadašnjem vremenu... očigledno, ono što vidimo na ekranu, upravo se dešava, nama se prikazuje sâm pokret a ne nešto što se odnosi na njega.«

Tako Rob—Grije jasno naznačava, u uvodu kino—romana *Prošle godine u Marijenbadu*, da slika ima u potpunosti karakter sadašnjosti. Jedino vreme biće vreme priče, osim u *Planu za jednu revoluciju u Njujorku* (znak evolucije romanesknog dela). Korišćenjem tog gramatičkog vremena, objekt nam je ponuden na gledanje, bez ikakvog komentara o njemu. U isti mah, u igri je upotreba pripovedačkog vremena; odreći se verbalnih nijansi znači razgraditi svet tradicionalnog romana. Svi dogadaji odigravaju se u sadašnjem vremenu a jedina prošlost jeste prošlost čitanja; slično je i u filmu gde se trajanje projekcije *Besmrtna*, na primer, poklapa sa vremenom fikcije. Neće ostati anoničari pošto ne može imati vlastitu prošlost. Da li se šetnja brodom po Bosforu odvija u trenutku kada se i prikazuje ili se već odigrala? U kom je trenutku nesreća izazvala Lejlinu smrt? Pitanja se množe, ali na njih nema odgovora, ili, pak, ima, ali samo na jedno: sve se to dešava sada, u gledaočevoj glavi. Razumljivo je, onda, da ovaj osećaj potrebu da odvoji imaginarno od stvarnog, pošto bi tako, izmakavši opsesivnoj slici sadašnjosti, mogao da rekonstruiše jednu uverljivu priču sa svim njenim pitanjima i odgovorima, priču koja ima svoju prošlost i svoju budućnost. Ta opsednost sadašnjim vremenom jeste upravo ona u *Ljubomori*.



aleksandar brendan

Odsustvo modalnih i vremenskih nijansi u knjizi, odsustvo trikova (pretapanja, vezana pretapanja, zamagljene slike, postepena otvaranja blend) u filmu, iskazuju svemoć prezenta. Prošlost je samo jedna praznina ispunjena opsesivnim vraćanjem slike. A to, pak, treba da iskaže strukturu dela.

Značaj slike, pripovedanje u sadašnjem vremenu, kružna struktura dela, susreću se u filmovima kao i u romanima. Zapažaju se, dakle, duboke sličnosti, ali čini nam se da je teško zaključiti da su književni i filmski rukopis istovetni. Ako izgleda da se knjige podvrgavaju jednom tehničkom kadriranju, to je samo pod uslovom iskriviljavanja smisla u tekstu; ako ima relativizovanja reči, ono je znak jedne nove funkcije pripovedača, a ne mimetičke tehnike filma. Sličnosti se, u stvari, radaju iz jednog zajedničkog imenoca: priče; to što se čini da se roman i film podudaraju, jeste zato što pripadaju pripovedačkoj funkciji.

Ako zatreba dodatni dokaz, poslužićemo se adaptacijom romana koje smo već naveli.

Moderato cantabile i *Gume* nisu uspeli da izbegnu zamku realizma. Ti Novi Romani nisu omogućili radanje novih filmova. Gradić u *Gumama* izgubio je svoju lavitirsku dimenziju, pa neočekivani i neobični elementi koji su izvirali iz romaneske fikcije tonu u najveću banalnost svakodnevice. Ničega što podseća na originalno delo, ako to nije anegdota, upravo ono čime se Rob—Grije poigrava da bi ga učinio nevažnim. Vidi se da je priča, prešavši sa stranice u knjizi na ekran, opet poprimila ono što se trudila da istisne: konvencionalni realizam policijske pričice. Premda bi Reneu, u trenutku kad se susreo sa Rob—Grijeom, najviše odgovaralo originalno kadriranje na osnovu koga je napravljena adaptacija *Ljubomore*, na koju je u jednom trenutku pomisljao, filmska postavka tog dela postoji i zove se *Besmrtna*. Režiser koji bi pokušao sa tradicionalnim pristupom romanu upao bi u zamku subjektivne kamere, pošto pripovedač nigde nije pokazan niti naznačen. Kako prevesti to prisustvo/odsustvo koje čini snagu knjige? Prisustvo glasa koji govori, odsustvo, iz reči, onoga koji tu reč izgovara. *Besmrtna* je resila taj problem. Mnogo je kritičara koji su prebacivali Ž. Doniol—Valkrozu* njegovu lažnu i bezličnu glumu; a to stalno prisustvo na ekranu, ali neutralno prisustvo — upravo obrnuto prisustvu jednog Žana Gabena, na primer — zadržava lagano lik u pozadini fikcije i on ne osmože da utiče na dogadaje iako učestvuje u njima. On je istovremeno i onaj koji govori i onaj o kome se govori; baš kao što je pripove-

dač u *Ljubomori* onaj koji govori ali, istovremeno, i onaj o kome govori priča.

Merjenje pomaka koji deli književni od filmskog rukopisa biće veovratno bogatije informacijama.

Možda ne bi bilo beskorisno podsetiti na jednu očiglednost. Niti jedna rečenica koja se gradi, ni u čemu ne liči na neposrednu datost kinematografske slike. Rečenica ima svoj vlastiti tok i čitalac je prisiljen da ga sledi. Ako ona opisuje neki predmet, on će se u potpunosti ukazati tek sa poslednjom rečju, u međuvremenu je valjalo pratiti svaku etapu stvaranja. Filmska se slika, pak, pruža trenutno u svojoj celovitosti, a oko mora da pokrije čitavu površinu ekranu. U toj globalnoj poruci koja mu je upućena, gledač mora da izabere svoju informaciju, a režiser ne zna da li ona odgovara onoj koju je on sâm želeo da pruži, nasuprot rečenici, gde pripovedač zna da će se elementi informacije nuditi onim redom za koji se on bude odlučio.

Prema tome, položaj romansijera razlikuje se od položaja reditelja. U prvom slučaju, preuzevši na sebe sveukupnost čina pisanja, on poseduje stalnu moć invencije i odlučivanja, koje se ne održi sve do poslednje reči; u drugom, pošto radi sa materijom koja mu delom izmiče (glumci, dekor, razne okolnosti tokom snimanja), sineast je pokreća jedne kolektivne dinamike nad kojom mora imati kontrolu.

»Borbe sa jezikom jesu borbe koje se mogu nazvati unutarnjim. Film je ona neprestana borba sa nekim spoljašnjim materijalom koji se opire«, izjavio je Rob—Grije⁵. U tom smislu naročito je značajna njegova evolucija koja počinje sa *Besmrtnom*. U njegovom prvom filmu sve se odvija kao da je želeo da izbegne tu borbu sa spoljašnjim materijalom: određivanje mesta snimanja koje je trajalo dva meseca, glumci koji su uz to i prijatelji, prethodno napisan scenario (tehničko kadriranje) krajnje detaljno precizno, do te mere da bi gotovo bilo moguće ustvrditi da je film postojao i pre no što je bio realizovan. Tokom čitavog snimanja, u Istanbulu, tiranija kojom taj scenario pritiska ekipu je takva da će ga zvati »Talmudom«. Nije nimalo čudno to što smo se, navodeći moguće sličnosti između dve umetnosti, pozivali najviše na taj film. Sa ostalima prisustvujemo stalnom povlačenju prethodno napisanog teksta. Sveden na običan tekstovni predložak za *Trans-Evropa-Ekspres* i za *Lažljivcu*, on se u filmu *Raj a posle njega* javlja tek u obliku rasutih beleški, da ni potpuno iščezao u *Nje preuzeo kocke*, pošto je taj film sačinjen isključivo od neiskorišćenog materijala za *Raj*.^{**} Na taj način, održući se svačog čina pisanja, Rob—grije odbacuje jedan bitan oblik zavisnosti filma od književnosti.

Tri su tačke u kojima se razlikuju Novi Roman i »Novi Film«: borba protiv utiska stvarnosti, prisustvo zvučne trake kao temelja originalnosti, i kolektivni karakter filmske realizacije. Paradoksalno, ovaj film se ne potvrđuje izmišljanjem novih elemenata, već daljim razvijanjem tradicionalnih komponenata.

Ako se, u romanima, akcija nudi kao takva a ne kao stvarnost, taj pristup nalazimo i u filmovima; ipak, uz jednu očiglednu razliku: na primer, sto koji vidimo na ekranu postoji je barem u jednom trenutku realizacije. Slika svedoči o prisustvu predmeta. Reč je, međutim, o jednom »iščezlom« prisustvu; u trenutku kad predmet posmatramo, njega više nema. Ali privid je snažan, a protiv njega se Rob—Grije bori stalnim odbacivanjem utiska stvarnosti. Postupci koji koristi su preterano brojni i raznovrsni da bismo ih ovde detaljno prikazivali; zadovoljimo se time da navedemo dva, prvera radi: preopterećenje i protivrečnost. Preopterećenje u epizodi saslušanja (*Trans-Evropa-Ekspres*); dvojica lažnih policajaca obraćaju se Elišu naizmeničnim pitanjima čiji se ritam ubrzava onako kako se ton njihovog glasa povlači da bi se pretvorio u urlikanje. Upravo tu se parodija naznačava tako što se glumci okreću prema kameri, urlajući, dakle, u pravcu publike. Protivrečnost u *Lažljivcu*, između Borisovog načina odevanja, parno odelo, cipele za grad, i situacije: Boris vozi traktor koji će poslužiti pri Žanovom bekstvu.

Ovde je reč o sredstvima koja ništa ne duguju romanesknom rukopisu. U prvom slučaju parodija se naznačava podsećanjem na prisustvo kamere, pošto se prema njoj okreću dvojica glumaca; u drugom slučaju, protivrečnost postaje vidljiva jer se istovremeno opažaju dva oprečna elementa (odevanje/situacija). Možda baš zato što su ovo zaboravljeni, pokušaji dramaturga da adaptiraju komade, najčešće nisu uspevali. Film više nije prikazivanje neke stvarnosti koja postoji pre dela, već deo u svojoj strukturi i dinamici sadrži jednu stvarnost koja se više ne mora opažati kao takva. Razume se, odbacivanjem utiska stvarnosti zakupljen je i Rob—Grije romansijer, ali udarna snaga slike — sadržana u iluziji objektivnosti i ulozi svedoka koja joj se često pripisuje — obavezuje režisera da bude krajnje obazriv.

Taj utisak stvarnosti je tako snažan da se, u trenutku kad se pojavi zvučni film, verovalo da on u sebi sadrži mogućnost da potpuno verodostojno reprodukuje život. To ukazuje na značaj zvučne trake, dok uporedne analize romana i filma često o ovom poslednjem govore kao da je nem. Mnogi su mislili da će on, nakon što je bio umetnost vizuelnog, moći da bude i umetnost govornog izraza, konkurišući romanu na njegovom vlastitom terenu. Zaboravljeni su, znači, da su monolozi ili dijalazi koje slušamo drugaćije od onih koje čitamo. Oni su, najpre, oteolvjeni — za *Prošle godine u Marijenbadu* svoj uspeh ne duguje, dobrim delom, topлом i dubokom Albertazijevom glasu? — ali iznad svega, čuti i videti jesu dve istovremene operacije, dok roman ne može, u isti mah, da opisuje ličnosti i da im omogući da govore.

U stanju razlaza sa tradicionalnim filmom, Rob—Grije koristi tu simultanost ne kao redundanciju, već dijalektički; i njegovi filmovi zahvaljujući bliskoj saradnji Mišela Fanoa odvijaju se u dve ravni: jednoj vizuelnoj, drugoj auditivnoj. Među njima se uspostavlju suptilni odnosi. Zvučna i vizuelna traka se udaljavaju, a zatim se približavaju jedna drugoj, poklapaju se a onda razilaze, stvaraju redundantne ili protivrečne utiske; pulsiranje tog toka proizvodi jedan ritam koji nema književnog ekvivalenta.

Daleko od toga da potvrđuje izvornost slike, zvučna traka konačno razbija utisak stvarnosti; takva je špica *Lažljivca* u kojoj se iluzija prave

potere od strane pravih vojnika u pravoj šumi konačno potiskuje progresivnim pojačavanjem zvuka: izolovani pojedinačni pucnji koji zatim postaju sve učestaliji, mitraljezi, bombe, a onda sve to zajedno.

Ali najoriginalnija posledica je, neosporno, radanje jednog novog filmskog vremena, kroz tu dijalektiku stvaraju se jedno prošlo, jedno sadašnje i jedno buduće vreme koji nemaju ničeg zajedničkog sa iskustveno proživljenim vremenom. U *Lažljivcu* se mešaju razni zvuci koji nisu u vezi sa slikom, a napored s tim, neke slike nisu propraćene odgovarajućim zvukom (Boris ispušta čašu koja se razbija u potpunoj tišini); kasnije se slika i ton poklapaju. Kad se spozna ta složena struktura, oba čitanja filma se odvijaju istovremeno, jer se slići koja se pojavljuje na ekranu dodaje mentalna slika koju rada zvuk. Borisov dolazak na obalu reke, gde Marija pere rublje, negovešten je u prethodnoj sekvenci žuborenjem vode; pažljivi gledalač je tako projektovan u blisku budućnost.

Pletući se od mreže saglasja koja se odražavaju jedna u drugima, međusobno poništavaju ili pojačavaju, tok filma se očrtava kroz mnogostruku odjeke i pokretna ogledala; prostor/vreme, jedino što omogućava istovremenost zvuka i slike.

Saradnja Rob-Grijea i Mišela Fanoa već ukazuje na film kao na kolektivni rad, suprotan piševoj samoći. Prisustvo drugih ljudi stvara jedan otpor sa kojim mora da se bori svaki režiser. Zato Rob-Grije počev od *Trans-Evropa-Ekspreza*, a naročito u svom trećem i četvrtom filmu nameće samo jedan tekstovni predložak, skup struktura dovoljno elastičnih da uključe u sebe i tude doprinose. U trenutku snimanja, sloboda svakog člana ekipa je veća, i on ostvarivanjem svoje slobode (unutar struktura kojima vlada režiser) doprinosi stvaranju jednog filmskog materijala koji ćemo mi videti onako kako ga je iskoristio Rob-Grije.

Pri znaku da slobode jeste pokretljivost kamere koja, pošto se drži u ruci, više nije povlašćeni i neustrašivi gledalač, već se uključuje u igru. A Elias je onaj koga objektiv progoni; Boris, sam u svojoj sobi, igra pred njim kao pred ogledalom.

Drući znak: stav režisera prema glumcima; »Kad sam snimao svoje prve filmove u vreme *Besmrtne*, istina je da su glumci morali prosti da budu deo mene samog, dakle pod uticajem mog načina viđenja stvari, a imam utisak da od onda kada sam saradivao sa vama (Žaj Luj Trentijan), od *Trans-Evropa-Ekspreza*, a naročito od *Lažljivca*, pa još i više u filmovima koje sam upravo snimio sa Katrin Zurdan, imam, dakle, utisak da postoji neka obostrana razmena⁶.«

Tako se u trenutku snimanja javlja jedan spoljašnji svet koji se opire, a taj otpor je sastavni deo stvaralačkog procesa. Filmski materijal (zvuci i slike) proizveden tom zajedničkom delatnošću, biće obrađen montažom, u kojoj Rob-Grije ponovo pronalazi jedan oblik samoće slične onoj piševoj. Priovedačka stvarnost ishodi iz tog sukoba sa materijom; takav je *Raj a posle njega*, gde se povlašćene teme organizuju u nizove. Vizuelna stvarnost kao osnova filma (razbijene čaše, krv, voda, pesak, itd.), jeste ono sa čim se poigrava montaža, postavljajući se na suprot snimanju.

To kinematografsko iskustvo, čijih smo nekoliko crta upravo skicirali, označava jedan put novog filma. I zanimljivo je napomenuti da, na tom tlu, Rob-Grije susreće manje novih romansijera nego režisera, čija istraživanja idu u istom smeru; Ž. L. Godara, Marsela Anuna, Mišela Fanoa i Igoa Santjaga na primer. Dakle, pretpostavka da idući za jednom tobožje prirodnom sklonosću, novi roman završava filmom, može biti samo jedno apstraktno viđenje. U stvari, stege filmske prakse su takve da je romansijer koji postane sineast prisiljen da to bude u potpunosti, ili da ne bude uopšte.

Na kraju ovog članka, iskreno bismo želeli da nam oprostite što smo povlastili jednog autora, ali ne mislimo da smo, učinivši tako, izapačili problem. Čak nasuprot, određenim povlačenjem analiza može istaći mnoštvo sličnosti, ali kad se one izbliza pogledaju, razlike postaju očite. Možda će se, kad se načini više detaljnih studija o svakom romansijeru/sineastu, uspeti u jednoj sintezi ukazati na brojnije i uverljivije paralelne crte. Kako god bilo, činilo nam se hitno, potrebnim da podvučemo razliku između književne i kinematografske prakse, kako određena kritika ne bi više mogla igrati istovremeno na dva polja: »Rob-Grije nije romansijer jer piše samo scenarija; Rob-Grije nije sineast pošto mu je bilo neophodno da piše knjige pre no što snimi film«. Stari humanizam se i suviše često krije iza tog alibija kako bi mirne savesti mogao zaklopiti oči. A uz to, konačno, čovek nikad nije siguran, žrtve naše kulture za koje je književnost otmena forma izraza, da se između dva pojma koji se porede neće uspostaviti jedna hijerarhija, prirodno, u korist književnosti.

Ali, iznenada, u trenutku dok stavljamo poslednju tačku, duh nam obuzima jedna užasna sumnja: a šta ako je problem kojim smo bili zaokupljeni četrdesetak minuta bio postavljen naopako i ako je roman *Plan za jednu revoluciju u Njujorku*, daleko od toga da se otvara prema nekom budućem kinematografskom delu, nasuprot tome, već bio začet filmom *Raj a posle njega*?

*Zak Doniol—Valkroz, glumac koji je u filmu tumačio ulogu N. (prim. prev.)

**I sami naslov ova dva filma na francuskom ukazuju na tu vezu: *L'Eden et après* postaje *N a pris les dés*. Anagramska igra reči u kojoj se, ponovimo li ovaj poslednji naslov dva ili više puta za redom (pa čak i bez toga), neizbežno javljaju asocijacije: *L'Eden après l'Eden*, *N après l'Eden* (zašto ne) *N a pris l'Eden*, Jean-Pierre Vidal, recimo, na seminaru u Serizi-la-Salu, posvećena Rob-Grijeovom delu, navodi da do ove transformacije naslova bez sumnje dolazi preko *Les dés et N.* Videti: *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie 1, U.G.E., Paris 1976, Coll. 10/18* (prim. prev.)

1. »Rob-Grijeova Kamera», u »La Revue des Lettres Modernes«, letot 1958.

2. Podvukao A.G.

3. Zabeležimo da još i kasnije N. Burch prilazi problemu iz iste takve optike, ali izvlači iz nje drugačije zaključke.

4. Rob-Grijeov tekst glasi ovako: »Matijas se saže s namerom da je podigne«. Aorist opravdava uvođenje finalne konstrukcije; jer, pošto je podigao vrpcu znamo da je se Matijas upravo s tom namerom i sageo.

5. U emisiji *Sineasti našeg vremena* sa Rob-Grijeom su razgovarali N. Burch i A. S. Labarthe. 6. Intervju u okviru emisije *Le petit cinéma*.

S francuskog: Miloš Knežević

vreme i opis u savremenom priovedanju u prilog jednom novom romanu alen rob-grije

Teško je baviti se kritikom, u izvesnom smislu mnogo teže nego baviti se umetnošću. Dok se romanopisac, na primer, može prepustiti isključivo svojoj senzibilnosti, a da ne mora uvek pokušavati da shvati njene tokove, i dok se običan čitalac zadovoljava saznanjem da li ga se knjiga dotiče ili ne, da li ga knjiga zanima ili ne zanima, da li je voli ili ne voli, da li mu ona štograd pruža, od kritičara se, pak, očekuje da sve to obrazloži: on mora tačno da istakne šta je to što knjiga donosi, da kaže zašto je voli, da izriče o njoj apsolutne vrednosne sude.

A vrednosti jesu vrednosti samo ako su već ispitane. Te vrednosti, jedine koje mogu poslužiti kao merila, temelje se na velikim delima naših očeva, naših dedova, često čak i još starijim. To su ona dela koja su, u prošlosti odbacena jer nisu odgovarala prihvaćenim vrednostima soga doba, pružila svetu nova značenja, nove vrednosti, nova merila, sa kojima mi danas živimo.

Ali, danas, kao i juče, postojanje novih dela ima smisla samo ako ona sa svoje strane pružaju svetu nova značenja, koja još ne poznaju ni sami nijihovi tvorci, značenja koja će oživeti tek kasnije, zahvaljujući tim delima, i na kojima će društvo uspostaviti nove vrednosti... koje će opet biti neupotrebljive, ili čak štetne, kad je reč o donošenju sudova o književnosti u trenutku kad se ona stvara.

Kritičar se, dakle, nalazi u ovoj paradoksalnoj situaciji, primoran je da se u prosudjivanju savremenih dela služi merilima koja se, najblaže rečeno, na njih ne odnose. I zbog toga je umetnik s pravom nezadovoljan kritikom, ali krivo veruje da je ona, sa svoje strane, zlobna ili priglupa. Pošto upravo stvara jedan novi svet, i nova merila, on svakako mora priznati da je teško, ako ne i nemoguće, da se taj svet izmeri sam za sebe, i da se utvrdi tačan odnos njegovih vrednosti i njegovih zablude.

Najbolja moguća metoda i dalje se sastoje u ekstrapoliranju, a upravo to i nastoji da čini živa kritika. Zasnivajući se na istorijskom razvoju oblike i njihovih značenja, na primer u zapadnom romanu, ona može pokušati da zamisli koja će značenja biti prihvaćena sutra i da zatim doneće jedan privremeni sud o oblicima koje joj umetnici danas nude.

Jasno je što u jednoj takvoj metodi može biti opasno, jer ona pretostavlja evoluciju koja se odvija po previdivim pravilima. A stvari postaju još i složenije kad je reč o nekoj sasvim novoj umetnosti, filmu na primer, gde nedostatak prošlosti na koju bi se moglo pozvati, čini nezvodivom bilo kakvu ekstrapolaciju. Nije li isto tako uvek uzalud to što autori, iako po samoj prirodi nisu u to ni malo upućeniji, daju svoj »teorijski« doprinos tom istraživanju.

Često je, i to s pravom, zapaženo značajno mesto koje opisi imaju u onom što smo uobičajili da zovemo Novim Romanom, a naročito baš u mojim knjigama. Iako su ti opisi — mrtvi predmeti ili delovi scene — uglavnom delovali na čitaocu povoljno, sud koji mnogi stručnjaci donose o njima ostaje nepovoljan; smatraju ih nepotrebним i smušenim; bespotrebni jer nemaju stvarnog odnosa prema radnji, smušenim jer ne ispunjavaju ono što bi, tobože, trebalo da bude njihova osnovna uloga, prikazivanje.

Govorilo se čak, pozivajući se na namere koje su pripisane autorima, da su ti savremeni romani samo neuspeli filmovi, i da bi tu kameru trebalo da nadoknadi slabо pisanje. S jedne strane, kinematografska slika bi odmah, za nekoliko sekundi prikazivanja, pokazala ono što književnost uzalud pokušava da prikaže na desetinama i desetinama stranica; s druge strane, suviše pojedinosti bi silom bile vraćene na svoje mesto, i semenka jabuke više ne bi pretila da zauzme čitav dekor u kom je prizor odvijao.

I sve bi to bilo istina, da se tako ne pokazuje nepoznavanje onoga što se upravo usuduje da čini smisao tih opisa koji se primenjuju u današnjem romanu. Po ko zna koji put, izgleda da savremena istraživanja prosudjuju /i osudju/ baš pozivanjem na prošlost.

Priznajemo najpre da opis nije nikakav moderni izum. Naročito je veliki francuski roman XIX veka, sa Balzakom na čelu, krcat nadugačko i naširoko opisivanju kućama, nameštajem, odećom, da i ne računamo lica, tela, itd. I jasno je da ti opisi imaju za cilj da prikažu i da oni u tome uspevaju. Najčešće je, dakle, valjalo postaviti dekor, odrediti okvir radnje, prikazati fizički izgled njenih protagonisti. Težina stvari postavljenih tako na sasvim precizan način činila je jedan postojan i pouzdan svet na koji se potom moglo pozivati, i koji je svojom »sličnošću« sa stvarnim svetom jemčio verodostojnost dogajaja, reči i dela koja bi romanopisac u njega uneo, smirenno uverenje sa kojim su se namestili raspored mesta, uređenja enterijera, oblikovanje odeće, kao i društvena i karakterna obeležja koja je svaki element sadržao i kojima je opravdavao svoje prisustvo, najzad obilje tih verodostojnih pojedinosti iz koga se, kako je izgledalo, može beskrajno crpsti, sve je to moglo samo da uveri u stvarno postojanje — izvan književnosti — jednog sveta koji je romanopisac naizgled samo reprodukovao, prenosio, kao da je reč o kakvoj hronici, biografiji, bilo kakvom dokumentu.

Taj romaneski svet živeo je potpuno istim životom kao i svet na koji se on ugledao: u njemu se u stopu pratilo proticanje godina. Ne sa-