

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-Grijie 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-Grijie.

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-Grijie 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-Grijie 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-Grijie nije romansijer jer piše samo scenarija; Rob-Grijie 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-Grijieovom 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-Grijieova 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-Grijieov 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-Grijieom 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 sudove.

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 odbačena 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-

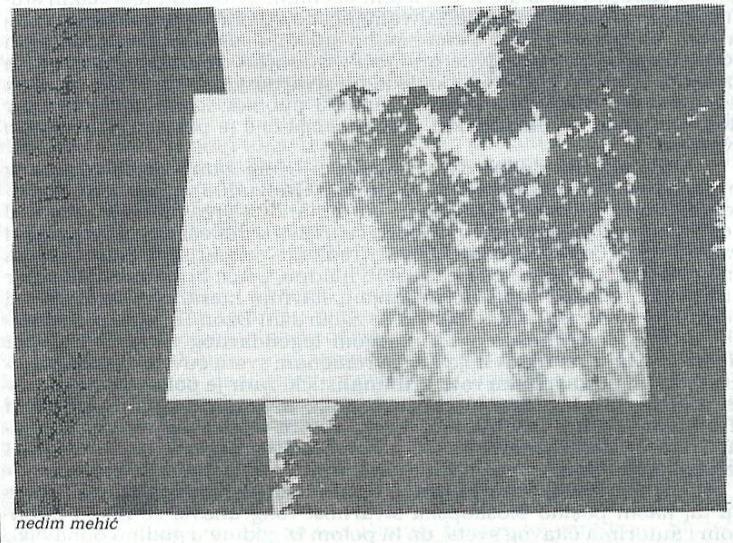
mo iz poglavlja u poglavlje, već često još od prvog susreta, bilo je lako zapaziti i na najjednostavnijem kućnom predmetu, na najneupadljivijoj crti lica, patinu koju je na njemu stvorila dugotrajna upotreba, istrošenost koju za sobom ostavlja vreme.

Nije li tako i taj dekor već bio slika čoveka; svaki zid ili komad namještaja u kući predstavlja je dvojnika čoveku koji je u njoj živeo — bogat ili siromašan, strogi ili slavan — a uz to je bio prepričan i istoj sudbinu, istoj kobi. Čitalac je, suviše nestropljiv da sazna priču, mogao čak verovati da mu je dopušteno da preskoče opise; u pitanju je samo jedan kadar, za koji se, uostalom, ispostavlja da mu se smisao podudara sa smisalom slike u koju se uklapa.

Jasno je da taj isti čitalac kada preskače opise u našim knjigama, zapada u veliku opasnost da se, prelistavši hitrim kažiprstom jednu za drugom sve do poslednje stranice, nade na kraju jedne knjige čija mu je sadržina potpuno promakla; ubeden da je sve dotle bio u pitanju samo kadar, izgubio bi u tom traganju i sliku.

A to znači da su se mesto i uloga opisa skroz naskroz izmenili. Kako su preokupacije deskriptivnog reda postepeno zahvatale čitav roman, tako su u isti mah i gubile svoj tradicionalni smisao. Za njih više ne važe prethodne definicije. Opis je najpre služio da odredi šire crte jednog dekora, a zatim da osvetli u njemu nekoliko posebno indikativnih elemenata; on sada govorio još samo o beznačajnim predmetima, ili o onima koje takvima nastoji prikazati. Do sada je težio da reprodukuje jednu unapred datu stvarnost; sada iskazuje svoju stvaralačku funkciju. Njegad, do sada je stvari prikazivao, a sada kao da ih razara, kao da žar sa kojim o njima govorii teži jedino da im izmeša crte, da ih učini nerazumljivim, da ih primora da sasvim isčeznu.

Uistinu nije retkost da se u tim modernim romanima nađe na opis koji ne polazi ni od čega; on ne daje na početku prikaz celine, već kao da se radnja iz kakve sitne, beznačajne pojedinosti — koja umnogome



nedim mehić

liči na tačku — i iz koje polazi izmišljajući linije, planove, čitavu jednu arhitekturu; a utisak da ih izmišlja je tim snažniji što odjednom počinje da protivureči sam sebi, da se ponavlja, ispravlja, račva, itd. Pa ipak po nešto počinje i da se nazire i čitalac veruje da će to nešto postajati sve jasnije. Ali crtež postaje pretrpan linijama koje se gomilaju, poništavaju, pomeraju, tako da slika, što se potpunije oblikuje, biva sve nepouzdanija. Još samo nekoliko paragrafa i, kad opis prestaje, čitalac uvida da on za sobom nije ostavio ništa pouzdano: ispunjen je dvojakim kretanjem stvaranja i brišanja koje se inače susreće u knjizi u svim ravninama, a posebno u njenoj globalnoj strukturi — odakle i potiče razočaranje inherentno današnjim delima.

Opsednutost preciznošću koja se ponekad graniči sa bunilom (oni tako malo vidni pojmovi kao što su »levo« i »desno«, oni proračuni, ona merenja, one geometrijske oznake) ne uspeva da spreči svet da se kreće čak i u svojim najmaterijalnijim vidovima, čak i unutar svoje prividne nepomičnosti. Ovde više nije reč o proticanju vremena, pošto se, paradoksalno, pokreti naprotiv daju jedino zaustavljeni u trenu. Sama je materija ta koja je u isti mah čvrsta i nepostojana, u isti mah prisutna i snevana, strana čoveku, a neprestan je u svakom trenu začinje u ljudskome duhu. Bilo kakvo zanimanje za opisne stranice — odnosno čovekov mesto u tim stranicama — ne počiva, dakle, više u onome što se opisuje, već u samom činu opisivanja.

Odatle se dobro vidi koliko je pogrešno kazati da jedan takav opis nagnje fotografiji ili kinematografskoj slici. Slika, snimljena zasebno, može jedino da nam omogući da vidimo, kao što čini i balzakovski opis, i izgledalo bi, naprotiv, kao da je načinjena da njega zameni, čega se naturalistički film, uostalom, ne odriće.

Izvesna draž kojom kinematografska kreacija privlači dosta novih romansirera mora se, pak, potražiti negde drugde. Njih ne privlači objektivnost kamere, već njene mogućnosti u domenu subjektivnog, imaginarnog. Oni film ne shvataju kao sredstvo izražavanja, već istraživanja, a ono što najviše privlači njihovo pažnju je, sasvim prirodno, ono što najviše izmiče moćima književnosti: znači ne toliko slika koliko zvučna traka — zvuk glasova, šumovi, okolni zvuci, muzika — a naročito mogućnost istovremenog dejstva na dva čula, oko i uho; njegad, kako u tonu tako i u slici, mogućnost da se sa svim prividom najnepobitnije objektivnosti predstavi ono što je i samo tek san ili sećanje, jednom rečju ono što je tek mašta.

Ima u tonu koji gledalac čuje, u slici koju vidi, nečeg prvočnog: to je tu pred njim, sada. Prekidi u montaži, ponavljanje prizora, protivurečnosti, ličnosti odjednom zaustavljene kao na amaterskim fotografijama, daju tom neprekidnom sada svu njegovu snagu, svu njegovu silinu. Nije, dakle, više u pitanju priroda slika, već njihova kompozicija i jedino u tome romansir može ponovo pronaći, premda izmenjene, neke od svojih spisateljskih preokupacija.

Nepričarski gledalac pokazuje se neposredno osetljivim na te nove filmske strukture, te pokretne slike i zvuke; čini se, čak, da je za mnoge njihova moć neizmerno veća od moći književnosti. Ali one isto tako, u okrilju tradicionalne kritike, pokreću još življe odbrambene reakcije.

Mogao sam se u to i sam uveriti kad je izišao moj drugi film [Besmrtna]. Razume se, nisu za čuđenje nepovoljni sudovi koje je o njemu izrekla većina feljtonista; ali moglo bi da bude zanimljivo navesti neke od njihovih zamerki, koje često otkrivaju više nego li pohvale.

Evo, dakle, onih tačaka na koje su bili usmeravani najčešći i najžećici napadi: najpre, pomanjkanje »prirodnosti« u igri glumaca, zatim nemogućnost da se jasno razluči ono što je »satvarno« od onog što je misaono (sećanje ili fantazma), najzad, težnja da se elementi sa jakim nabojem strasti preobražavaju u »razglednice« (turističke kad je reč o Istanbulu, ertočke kad je reč o junakinji, itd.).

Vidimo da ove tri zamerke čine zapravo jednu jedinu: struktura filma ne pruža dovoljno poverenja u objektivnu istinitost stvari. U tom pogledu, nameće se dve primece. S jedne strane, Istanbul je pravi grad i zaista ga takvim i vidimo od početka do kraja projekcije; junakinju, takođe, otelotvoruje na ekranu prava žena. S druge strane, što se tiče priče, očigledno je da je ona lažna: tokom snimanja ne umiru ni glumac ni glumica, pa čak ni pas. Ono što zbujuje gledaoca obuzeće »realizmom« jeste činjenica da ih se ovde više ne pokušava ni u šta uveriti — rekao bih gotovo: naprotiv... Istinito, lažno i uveravanje postali su manje-više predmetom svakog modrnog dela; ono se umesto da bude toboznji isek čast stvarnosti, razvija kao razmišljanje o stvarnosti (ili o deliču stvarnosti, kako hoćete). Ono se više ne trudi da prikrije svoj nužno varljiv karakter, predstavljajući se kao neka »doživljena priča«. Tako da tu, u kinematografskom rukopisu, ponovo susrećemo jednu funkciju blisku onoj koju preuzima na sebe opis u književnosti: tako shvaćena slika (u pogledu glumaca, dekora, montaže, u odnosima sa zvukom, itd.) u isti mah nešto tvrdi i sprečava da se u to povjeruje, kao što je opis sprečavao da se vidi ono što on pokazuje.

To isto paradoksalno dejstvo (stvoriti razarajući) susreće se i u pristupu problemu vremena. Film i roman se na prvi pogled iskazuju u formi vremenskih odvijanja — nasuprot, recimo, delima, plastične umetnosti, slikama ili skulpturama. Film je, poput muzičkog dela, čak i vremenski definitivno određen (dok se dužina čitanja može beskrajno razlikovati od jedne do druge stranice i od pojedinca do pojedinca). Zauzvrat, rekli smo, film zna samo za jedan gramatički način: indikativ prezenta. Film i roman se, danas, svakako podudaraju u gradnji trenutaka, intervala i tokova koji više nemaju ničeg zajedničkog sa onim časovnim ili kalendarskim. Pokušajmo da malo preciznije odredimo njihovu ulogu.

Dosta se, ovih poslednjih godina ponavlja da je vreme glavna »ličnost« savremenog romana. Počev od Prusta, od Foknera, povrati u prošlost, kidanja hronologije izgledaju, naime, kao osnov samoga ustrojstva priče, njene arhitekture. Očito bi isto tako bilo i sa filmom: svakog modrno kinematografsko delo bilo bi razmišljanje o ljudskome umu, njegovim neizvesnostima, njegovoj upornosti, njegovim dramama, itd.

Sve je to pomalo ishitreno rečeno. Ili radije, ako vreme koje protiče i jeste glavna ličnost mnogih dela s početka ovog veka i njihovih sledbenika, kao što je uostalom već bilo i u delima iz prošlog veka, izgleda da, nasuprot tome, sadašnja traganja najčešće prikazuju duhovne strukture lišene »vremena«. A upravo to ih isprva i čini tako zbujujućim. Poslužiće se sa još nekoliko primera iz mojih vlastitih knjiga ili filmova kojima je najšira kritika, u tom pogledu, gotovo uvek iskrivljavala smisao.

Film Prošle godine u Marijenbadu, zbog svoga, naslova, a i zbog dela koje je Alen René pre toga već bio režirao, istom je protumačen kao jedna od onih psiholoških varijacija na temu izgubljene ljubavi, zaborava, sećanja. Pitanja koja su se najradije postavljala bila su: jesu li se taj muškarac i ta žena zaista sreli, voleli, prošle godine u Marijenbadu? Da li se devojka seća ili se samo pretvara da ne prepozna lepoga neznanca? Ili je, pak, zaista zaboravila sve što se desilo medju njima? itd. Stvari valja reći jasno: ta pitanja nemaju nikakvog smisla. Svet u kome se čitav film odvija je, na karakterističan način, svet jedne neprekidne sadašnjosti koja čini nemogućim bilo kakvo pribegavanje sećanju. To je svet bez prošlosti koji je u svakom trenutku dovoljan sam sebi i koji sam sebe postepeno briše. Taj muškarac, ta žena, počinju da postoje tek kad se prvi put pojave na ekranu; pre toga su ništa; i kad se predstava vrši opet su ništa. Njihov život traje samo onoliko koliko traje i film. Ne može tu biti nikakve stvarnosti izvan slike koje vidimo, reči koje čujeмо.

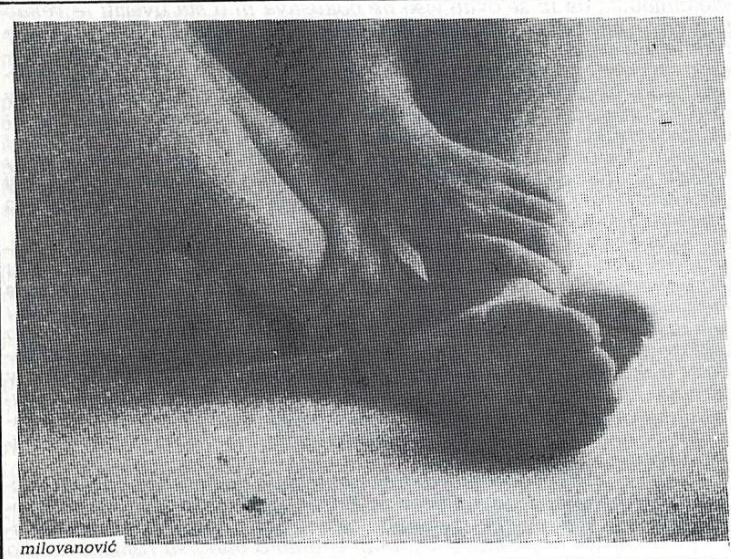
Prema tome, trajanje modernog dela nipošto nije pregled, sažetak, nekog dužeg i »stvarnijeg« trajanja, što bi bio slučaj sa trajanjem anegdote ili kazivanja kakve priče. Naprotiv, postoji potpuna istovetnost dva trajanja. Čitava priča o Marijenbadu ne odvija se ni u dve godine, ni u tri dana, već tačno u jednom satu i trideset minuta. I kad se na kraju filma dvoje junaka sretnu da zajedno odu, čini se kao da devojka prihvata da je prosto nešto bilo između njih prošle godine u Marijenbadu, ali mi shvatamo da je tokom čitave projekcije upravo bila prošla godina i da smo bili u Marijenbadu. Ta ljubavna priča koja nam je kazivana kao nešto što pripada prošlosti, upravo se odvijala pred našim očima, ovde i sada. Jer, razume se, nema više nikakvog mogućeg drugde nega.

Ali, reči će neko, šta predstavljaju, u tim uslovima, prizori kojima smo prisustvovali? A naročito, šta znaće ona smenjivanja dnevnih i noćnih kadrova, ili one preterano brojne promene kostima, nespojive sa takо kratkim trajanjem? Očigledno je da se tu stvari komplikuju. Tu može

biti reči jedino o nekakvom subjektivnom, duhovnom, ličnom toku. To mora da se dogada u nečijoj glavi. Ali čijoj? Junaka pripovedača? Ili općinjene junakinje? Ili pak, jednom neprestanom izmenom slike među njima, u oboma? Bolje bi bilo prihvatiće rešenje nekog drugog reda: kao što je jedino bitno vreme — vreme filma, jedina bitna »ličnost« jeste gledalac; u njegovoj glavi se odvija čitava priča, koju on sâm zamislio.

Još jednom, delo nije svedočanstvo o nekakvoj spolašnjoj stvarnosti, već je sâmo za sebe svoja vlastita stvarnost. Zato autor i nije u mogućnosti da umiri takvog gledaoca, koji je zabrinut za sudbinu junaka posle reći »kraj«. Posle reći »kraj«, više se baš ništa ne dešava, po definiciji. Jedina budućnost koju delo može prihvatiće jeste da se istovetno odvijanje još jednom ponovi: vraćanjem filmskih rolni u projekcioni aparati.

Isto tako, apsurdno je bilo poverovati da je u romanu *Ljubomora*, objavljenom dve godine ranije, postojao jedan sled dogadaja, jasan i jednoznačan, a koji se nije poklapao sa sledom rečenica u knjizi, kao da sam se sâmo zabavljao brkajući neki unapred određeni kalendar, onako kako se meša špil karata. Priča je, naprotiv, bila postavljena tako da je svaki pokušaj ponovnog uspostavljanja jedne spolašnje hronologije pre ili kasnije završavao nizom protivrečnosti, dakle, čorskokakom. I to ne sa glupim ciljem da zbumi Akademiju, nego zato što za mene zapravo nije bilo nikakvog mogućeg reda izvan onog koji se javlja u knjizi. A on nije bio ispremetano pripovedanje nekog jednostavnog dogadaja koji se zbio izvan njega, nego i ovde, opet, sâmo odvijanje jedne priče koja nema nikakve druge stvarnosti do stvarnosti pripovedanja, dešavanje koje se ne ostvaruje nigdje drugde do u glavi nevidljivoga pripovedača, dakle pisca, i čitaoca.



milovanović

Kako bi to sadašnje shvatanje dela moglo dozvoliti da vreme bude glavna ličnost knjige, ili filma? Ne bi li ta definicija bila upravo primerna radije tradicionalnom, recimo balzakovskom romanu? U njemu je vreme imalo ulogu, i to glavnu: ispunjavalo je čoveka, bilo je pokretač i merilo njegove sudsbine. Bilo da je reč o usponu ili padu, ono je ostvarivalo jedno zbivanje, koje je u isti mah zalog trijumfa jednog društva u osvajačkom pohodu na svet, i usud jedne prirode: neminovnost ljudske smrti. Strasti kao i dogadaji mogli su se posmatrati samo u jednom vremenskom odvijanju: rođenje, razvoj, vrhunac, opadanje i prostast.

A u modernom pripovedanju, reklo bi se da je vreme lišeno svoje vremenitosti. Ono više ne protiče. Više ništa ne ispunjava, a time se bez sumnje i objašnjava razočaranje koje sledi za čitanjem neke od današnjih knjiga ili prikazivanjem nekog filma. Koliko god nas ispunjavala zadovoljstvom neka »sudbina«, makar je tragična, toliko nas najlepša savremena dela ostavlaju praznim, zburjenim. Ne samo što ne teže nikakvog drugoj stvarnosti osim stvarnosti čitanja, ili predstave, nego se još i čini da sama sebe neprekidno poriču, da, koliko god se ubličavaju, toliko i sama sebe dovode u sumnju. Tu prostor razara vreme, a vreme razbijaju prostor. Opis tapka u mestu, protivureči sâm sebi, vrti se u krug. Tren negira trajanje.

Pa, ako vremenost ispunjava iščekivanje, trenutnost mu donosi razočaranje; isto kao što razbijenost prostora *oslobada* iz zamke anegdotiskog. Ti opisi čiji tok otklanja svaku uverljivost sa opisivanih predmeta, ti junaci lišeni prirodnosti kao identiteta, ta sadašnjost koja se ne prestano izmišlja, kada nastaje tokom pisanja, koja se ponavlja, cepa, preobražava, protivureči sama sebi, a nikad se ne nataloži da bi oblikovala neku prošlost — dakle jednu »priču« u tradicionalnom smislu — sve to može jedino da navede čitaoca (ili gledaoca) na jedan vid učestovanja drugaćiji od onog na koji je navikao. Ako mu se katkada dogodi da osuduje dela svoga vremena, dakle ona koja se obraćaju najneposrednije njemu samom, ako se čak žali da ga autori namerno odbacuju, drže po strani, preziru, to je jedino zato što uporno želi jedan način komunikacije koji već odavno nije onaj koji mu se nudi.

Jer, daleko od toga da ga zanemaruje, autor danas iskazuje apsolutnu potrebu za njegovim sudelovanjem, jednim aktivnim, svesnim, *stvaralačkim* sudelovanjem. Ono što on da njega zahteva više nije da prihvati već gotov jedan završen svet, ispunjen, zaokružen samim sobom, nego naprotiv, da sudeluje u jednom stvaranju, da i sâm stvorи debo — i svet — i da tako nauči da stvara vlastiti život.

S francuskog: Miloško Knežević

pakt protiv zajedničkog neprijatelja

(odnos kriminalističke literature
i kriminalističkog filma)

aleksandar d. kostić

Verovatno je da ni najpovršnjim poznavaočima filmske umetnosti odgovor na pitanje o žanru u kom su se najčešće susretali literatura i film, medusobno se dotičući i prožimajući, ne bi predstavljao naročit problem. Jer, od holivudskog buma krajem treće i početkom četvrte decenije našeg veka pa sve do manje nego osrednjeg 31. festivala jugoslovenskog igranog filma u Puli, kriminalistički žanr je na posredan ili direktni način povezivao jedan vrlo stari (literatura) i jedan sasvim mlad medij (film). Po tradiciji smatran zavabom za mase, iako u svom začetku (Edgar Alan Po) i tokom svog razvoja (Hemet, Cendler) doživljava blistave trenutke u radovima objektivno relevantnih pisaca, kriminalistički žanr u literaturi tek poslednjih godina počinje da izlazi iz kulturnog zapečka i postaje predmetom ozbiljnih kritičkih i teoretskih studija. Njegov filmski rodak je zahvaljujući populističkoj orientaciji medija kom je pripadao imao i ima znatno srećniju sudbinu, pa je od svojih početaka zbog kvantitativne premoći i vitalnosti tretiran manje ili više ozbiljno. Shvaćen kao vrsta pogleda na stvarnost, kao diskurs kog se sa jednakim oduševljenjem lačaju i autori i publika, kriminalistički žanr stoji kao jedna od umetničkih preokupacija čije je postojanje obeležilo ovaj vek.

Prvi istinski dodiri dvaju medija u ovom žanru zaista potiču iz vremena vladavine gangsterskog filma u Holivudu i vezuju se za filmove kao što su Lirojev »Mali cezar« i Velmanov »Državni neprijatelj«. U nekoliko narednih godina ovi dodiri će izrasti u vodeći kinematografski izraz u kom će se oprobati najveći reditelji, scenaristi i glumci sveta onog vremena. Ni Evropa neće ostati hladna, pa će kriminalistički žanr nići i ovde nalazeći svoje opravdavanje u slavnim literarnim uzorima (od Poa do Agate Kristi). Čitav period će zaokružiti Džon Huston u prelomnoj 1941. godini filmskom adaptacijom legendarnog romana Desjela Hemeta »Malteški soko« koja i u savremenom svetu cuva svoj kulturni status. Odmah po završetku rata kriminalistički žanr je ponovo osvojio stare pozicije bivajući sve rasprostranjeniji, a time i snažniji. Američki »film noir« slediće fascinantni radovi autora engleskog »Ealing« studija, u dobroj meri zasnovani na obrascima našeg žanra, a isto će učiniti i reditelji lavine niskobudžetnih i visokokvalitetnih filmova »crne serije« u Francuskoj tokom šeste decenije veka i kasnije. Kriminalistički film je na taj način postao bioskopska stvarnost razgranavši se medju publikom i autora čitavog sveta, da bi potom iz godine u godinu obnavljao vlastitu životnost prilagodavajući se kroz različite stilske modifikacije. Naravno, opisani razvoj nije tekući bez podrške literature, tj. bez nje bi bio nemoguć. Kriminalistička literatura ne samo da stoji u osnovi svih filmskih zahvata u istom žanru (od gangsterskog filma i »film noir-a« do visoke artificijelnosti Vendersovog »Mog prijatelja iz Amerike« ili Beneovog »Meseca u slivniku«), već je simultano uspela i da obimom produkcije postane vladajuća paraliterarna vrsta, kao i da postane priznata od strane oficijelne književne kritike stigavši u nas do NIN-ove nagrade (Pavao Pavličić). Konzervativan, moralistički, i patrijarhan u svojoj suštini, ovaj žanr je pokazao istrajnog najvišeg reda u povezivanju filma i literature gradeći više-smerne odnose čiji je karakter samo na prvi pogled lako čitljiv.

Uslovjenost filma literaturom o kojoj se često, nekad dobro — nekad loše, govori u ovom je slučaju vrlo izražena. Kriminalistički film je radajući se svesno preuzeo mitologiju, ikonografiju, profile junaka, modele naracije i tipove zapleta iz literarnih žanrovske uzora. Nameri je bila više nego očigledna: dodati žanru ono za čim neprestanu vapi — sliku i istinski pokret, osvojiti njegovo milionsko čitateljstvo i postići komercijalni uspeh. S druge strane bila je ovo i mogućnost da se na jedan prijemljiv način kroz stilizovano — realistički izraz progovori o savremenom američkom i svetskom trenutku, da se dosegne još jedna umetnička opsesija. Proces transkripcije ipak nije tekuće tako jednostavno. Film, za razliku od literature, nije trpeo preterano usložavanje zapleta koji je bilo toliko dragi piscima prve polovine veka, pa je sledeći sopstvena svojstva oslobodilo priču filmski nepotrebni sastojak. Za čudo, ovakav postupak nije remetio kvalitet adaptacija što dokazuje tvrdnju o dominantnoj funkciji mitologije i ikonografije žanra, i jasno potvrđujući utisak da dobra kriminalistička literatura nužno izrasta u valjana filmska ostvarenja. Prvi izuzeci se pojavljuju početkom sedamdesetih godina (napr. Altmanov »Privatni detektiv« prema Cendleru). Krasi ih negativan, kritički odnos prema literarnoj osnovi koji izražavaju kroz relativizovanje i transformisanje mitoloških, ikonografskih i karakteroloških kodova žanra. Rezultati ove ideologizirane prakse su filmovi koji iritiraju publiku neprestanim negiranjem ukupnosti pojavnog, filmovi koji samo formalno pripadaju kriminalističkom žanru, i filmovi koji su definitivno inferiorni u odnosu na literarne uzore i medijske prethodnice, pa prestaju da budu predmet našeg interesovanja. Ali, napuštanje suštine žanra koji se adaptira nije uvek bilo kobno po filmske stvaraoce. Pravilno zapažajući da kriminalistički romani kritičnost izražavaju