

*Šta bi mi preostalo kad u mojoj usamljenosti ne bih osećao tu
anksioznost koja me vezuje za svet?*

Žorž Bataj, L'Abécé C

*... nostalgija za životom, osećaj isključenosti koji ne uskraćuje,
već osnažuje ljubav prema životu.*

Pjer Paolo Pazolini, Cinéastes de notre temps

KLASICIZAM I MODERNOST

Da, uprkos onima koji smatraju da je moderno to poricati, zaista postoji takozvani »moderan« film, za razliku od takozvanog »klasičnog« filma. Nesumnjivo je da su od kraja Drugog svetskog rata, od traume koju je on izazavao (totalitarizmi, logori, atomska bomba) i koja je uzdrimala jednu, ne samo previše »čtvrtastu« ili »okruglu« već i previše veštačku i ugladenu predstavu sveta i života, pojedini reditelji poželeli da svoju kameru okrenu ka samom svetu »takvom kakav jeste«, »sirovom«, da bi prikazali na način na koji on funkcioniše ili ne funkcioniše. I to jednim fundamentalno dokumentarističkim postupkom, za razliku od klasicizma koji se odlikuje postupkom lišenim bilo kakvih dokumenata i koji se udaljava od dokumentarnosti: jednim, rekli bismo, fundamentalno teatralnim postupkom (razumejući »teatralno« kao suprotnost »dokumentarnom«).

Razume se da, nakon rečenog, klasičan ne znači i star, a moderan ne znači aktuelan: Rosellini je bio modernista, dok je Kopola klasik. Jasno je, takođe, da klasicizam nikako ne smeštamo u neke istorijske ili geografske granice (tipa: film zlatnog doba Holivuda), već upravo suprotno, pod klasicizmom podrazumevamo či-

tavu jednu galaksiju različitih stilova koja se proteže od Langa do Drejera, od Ajzenštajna do Viskontija, i koja i dalje opstaje. Zato što dajemo jednu estetsku i teorijsku definiciju klasicizma i modernosti, suprotstavljajući dva postupka, dva principa, dva koncepta ili dve paradigme.

Utvrđivanjem razlika između klasicizma i modernosti ne želimo da kažemo da je reč o razvoju filma u pravcu koji bi, na primer, ubuduće »promišljao« film (ili metafilm), već o istinskoj revoluciji u estetici filma. Revoluciji koja se može bolje izraziti filozofskim terminima.

U filozofskoj tradiciji – ukratko, od Platona do Hegela – ljudski um razjašnjava svet, čini ga shvatljivim, sagledljivim. Do revolucije dolazi s Bergsonom i fenomenologijom, koji ljudsku svest shvata kao osetljivu crnu ploču u koju udaraju stvari.¹

Isto važi i u umetnosti, posebno u sedmoj umetnosti.

Klasicizam podrazumeva transcendentalan princip, teatralan postupak: umetnikov um organizuje svet tako da ga čini čitljivim, klasično delo se obraća našoj inteligenciji, mobiliše je i zadovoljava.

Kod klasičnog filma susrećemo se s unapred obrađenim i protumačenim svetom proisteklim iz već osmišljene koncepcije koja po pravilu prethodi snimanju.

Modernost podrazumeva fenomenalni princip, dokumentarni postupak: umetnikov um je u susretu sa svetom koji opaža kao nečitljiv, moderno delo se obraća našoj svesti, uznemiruje je ili šokira.

Kod modernog filma nailazimo na svet koji nije unapred obrađen ili protumačen, svet koji proističe iz umetnikove trenutne percepcije, čak i tokom samog snimanja.

Reč je o revoluciji principa, postupka koju su često formulisali i sami moderni sineasti. Počev od Bresona, najisključivijeg i najtvrdokornijeg među njima, koji je i skovao pojam modernosti: »Snimanje. Treba se rukovoditi isključivo impresijama i senzacijama. Odbacivati svako posredovanje inteligencije nesvojstvene tim impresijama i senzacijama«; »Ne snimati film radi ilustriranja određene teze«; »Snimati film, znači ići u susret nečemu«. Ili dalje, konačno: »Prvo osetiti, pa onda ra-

1 / Bergsonovu koncepciju sagledavamo kao jasno obeleženu fotografijom, njenom savremenicom.

2 / Rober Breson,
*Beleške o kine-
matografu*, prev.
Diana i Živko
Popović, List,
Novi Sad 2003.

zumeti«, na šta se nadovezuje Godar: »Prvo videti, pa onda spoznati«. ²

Revolucija principa i postupka, koja se može svesti na malu i veoma prostu šemu.

Klasicizam	Modernost
(Č) → (S)	(Č) ← (S)
Č: Čovek	S: Svet

Dakle, evo šta je »moderan« film.

Film koji vodi računa o dokumentu i poštuje ga. Odnosno, koji brine o istinitosti sveta: prostora, stvari, svetlosti i zvukova – film koji odbija svaku artifičijelnost. Odnosno, film koji brine o istinitosti ljudskih bića: tela, glasova, stavova i gestova – film koji odbija svaku konvenciju.

Film koji vodi računa o dokumentu i poštuje ga. Ali sam dokument, sam svet je dualan: s jedne strane realnost, s druge strane realno. Pri čemu realno treba shvatiti kao određenu vrstu nedostatka, dubokog jaza između realnosti i nas. Otuda i dva velika pravca filmske modernosti, zavisno od toga da li reditelj sebe i gledaoca suočava s realnošću ili s realnim. ³

3 / Oba pravca srećemo i u ostalim umetnostima, ali je ova razlika posebno važna u najrealističnijoj među njima.

BEZNAČAJNOST REALNOSTI

Reč je o prvom pravcu u modernom filmu.⁴ Reditelj koji pripada ovom pravcu preslikava realnost, reprodukuje odsustvo značenja na koje nailazi u samom svetu. Zapravo, u realnom svetu, izuzev ljudskih bića, ništa nema značenje, ništa ne stvara smisao. Na primer, ni zvuk, ni svetlost, ni boja: da umrem, nikakva dramatična muzika se ne bi razlegla prostorom, nebo se u tom trenutku ne bi zamračilo. Isto važi za prostor i njegovu strukturu: da me uhapse, ne znači da bih se odmah našao u zatvoru (kao što to može biti kod Langa); da se izgubim, ne bih se odmah našao u lavirintu (kao što to može biti kod Velsa).

4 / »Beznačajnost«: termin koji bi mogao da šokira, a koji smo upravo iz tog razloga i izabrali. Naravno, treba ga shvatiti kao »ne-značenje« ili odsustvo značenja.

Klasicizam se konkretno sastoji u kreiranju sveta s metaforičkim značenjem u kojem su zvuk, svetlost i boja, kao i prostor, unapred dati, izražavajući pritom ovo ili ono, prenoseći određeno značenje. Nasuprot tome, moderan sineasta koji pripada prvom pravcu modernosti odbija da koristi metafore kako ne bi opteretio značenjem svet koji slika, da mu ne bi dao očiglednost smisla... tačnije, ono što realni svet ne poznaje. Na primer, on radi s naturalističko-realističkim, verističkim, savršeno dokumentarnim ili dokumentarizovanim sve-

tlošću i zvukom, ma šta se likovima događalo i u ma kom pravcu se priča odvijala.

Kao što odbija metafore kao sredstvo označavanja koje prethodi filmskom jeziku, on, isto tako, pribegava najsvedenijem filmskom jeziku, sve u cilju da izbegne da svet koji slika preoptereti smislom: minimum montaže, krupnih kadrova, igre osa i skala, izbegavanje izvan-kadrova, kretanje kamere itd. Radije se opredeljuje za kameru »u visini čoveka«, namerno fiksiranu, frontalnu i distanciranu. Ukratko rečeno, moderan sineasta se striktno drži stroge ekonomičnosti u korišćenju filmskih sredstava kao označavajućih i u korišćenju minimalističkog filmskog jezika ili rukopisa.

Najzad, u nameri da ne nameće očigledno i puno značenje, moderan reditelj, predstavnik tog prvog pravca modernosti, odbija da glumac svojom mimikom, gestikulacijom ili dikcijom glumi previše eksplicitno, previše »teatralno«. On od glumca traži da bude prirodan, bez obzira da li je reč o profesionalcu ili ne: na taj način, on takođe, ili pre svega, snima i reprodukuje realnost, realnost ljudskih bića. To često podrazumeva silan rad tela i glumu orijentisanu ka prirodnom koje treba tražiti dalje od svakodnevnih uobičajenih oklopa i maski. Moderan reditelj će istovremeno jedinstvenim načinom snimanja nastojati da uhvati i sačuva nepatvorenost glumaca.

Na takav postupak nailazimo kod Pjalae i Romera. Iako njihovi scenariji odslikavaju izvesnu neočiglednost realnog, filmska forma se drži »doslovnog«.

*

Pjala ne iskrivljuje stvari u pravcu određenog značenja (osim pomalo i sporadično u filmovima *Pod suncem Satane* i *Van Gog*. Kao primer mogu poslužiti njegovi filmovi *Otvorena gubica* ili *Za naše ljubavi*: ni užas smrti ni pakao u porodici ne zahtevaju dramatičnu muziku ili osvetljenje, ni krupne planove ni prenaplašene pokrete kamere. Reditelj se svuda i uvek drži dokumentarne rekonstrukcije, izbegava metafore i stilske efekte, budući da su oba navedena postupka odlike »teatralnosti« koju

njegov film odbacuje. Rukovođenje glumcima, pojam koji on odbacuje, ima za cilj postizanje najveće moguće prirodnosti i isključuje svaku izveštačenost.

Najviše što je Pjala sebi dozvolio jeste da se tu i tamo dotakne izražavanja neočiglednosti sveta i života, ne kršeći pritom strogo dokumentaristički postupak: na početku filma *Lulu*, kada glumce drži u mraku prikazujući na taj način nedokučivost sveta, i na sredini filma *Za naše ljubavi*, kada tokom porodične svađe majka i ćerka nikad nisu zajedno u kadru, u istoj slici, dočaravajući na taj način nemogućnost međuljudske komunikacije.

Dokaz da je moguće da se reditelj koji se bavi realnošću i nepostojanjem značenja u njoj povremeno približi onoj drugoj modernoj tendenciji, prikazivanjem realnog i nedokučivosti njegovog značenja...

*

Kada je Romer u pitanju, osim njegovih moralnih aporija i osiromašivanja jezika, što zaista već jesu moderne pojave, unapred bismo istakli dve, tri primedbe kako bismo olakšali razumevanje sveukupne modernosti.

Prva primedba bi se svakako odnosila na činjenicu da izbor određenog godišnjeg doba, a shodno tome i određenog svetla i određenih boja, nije uvek lišen značenja, kao u filmu *Dobar brak* ili *Noći punog meseca*. Dakle, tu i tamo se javlja blago naglašeno značenje, ali u svakom slučaju nikada ono puno; uostalom, sve je uvek strogo usredsređeno na realnost ili dokumentarnu istinu. Ne može se zaista reći da Romer pribegava dramati-zovanim svetlima i bojama, kao ni dramatičnim zvukovima ili muzičkim deonicama. Možda tek pomalo.

Nesumnjivo bismo mu zamerili to što su situacije i dijalozi ispunjeni značenjem tipično teatralnog stila; sve, kao uostalom i sam način snimanja nepomičnom, frontalnom i distanciranom kamerom, upućuje na tačku gledanja pozorišnog gledaoca. Dakle, tu i tamo ima teatralnosti, ali nikad snimanje filma nema za cilj nametanje određenog značenja, a Romer se uvek striktno pridržava minimuma efekata, odbijajući svaki prena-glašeni ili »teatralni« efekat: na tim mestima i na taj na-