

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



INTERDISCIPLINARNE STUDIJE
STUDIJSKA OBLAST: VIŠEMEDIJSKA UMETNOST

Doktorski umetnički projekat

ASIMetriJA / TRI TERITORIJE LETA

- dugometražni igrani film -

podnaslov: **Kako prošlost, sadašnjost i budućnost simultano egzistiraju u nama**

autor: Maša Nešković

mentor: dr Dragan Veselinović

Beograd, septembar 2019.

*Priča jednog para i priča jednog grada prepliću se u večitoj borbi
između odluka koje donosimo i istorije koja se ponavlja.*

SADRŽAJ

APSTRAKT	3
1 UVOD	
1.1 Sinopsis filma.....	5
1.2 Rediteljska eksplikacija, osnovne postavke i metode rada.....	6
2 POETSKO - TEORIJSKE OSNOVE	
2.1 Delez, Kješlovski i kristali vremena.....	11
2.2 Gde je tu teorijska fizika?	15
2.3 Čemu analiza?	16
2.4 „Dvostruki život Veronike“ i Delezov kristal.....	17
2.5 Amede Efr / O istini koja ne može biti svedena samo na logično.....	28
2.6 Beatris Kolomina i njeno razmišljanje o prostoru.....	43
2.7 Bergmanova „Tišina“ / Svet posle oca.....	57
2.8 Dvejn Majkls / „Šta se, dođavola, dešava ovde?“	65
2.9 U očima i telu posmatrača / Razmišljanja o Marku Rotku i umetnosti koja prodire kroz svakodnevicu.....	76
2.10 Džon Kasavetes / Radosti stvaranja.....	78
3 REZULTATI I UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS	90
4 ZAKLJUČAK	95
5 SPISAK LITERATURE	97
6 BIOGRAFIJA	99
7 FILMOGRAFIJA	100

APSTRAKT

“Asimetrija / Tri teritorije leta” je interdisciplinarni umetnički projekat, čije je umetničko-teorijsko istraživanje dovelo do realizacije dugometražnog igranog filma “Asimetrija”, čiji sam reditelj i koscenarista.

Ovaj film se bavi višedecenijskim razvojem jednog ljubavnog odnosa, kroz odnose tri različita para, različitih životnih dobi, koji bi mogli imati identične sudbine. Slagalica značenja gradi se kroz tri paralelna narativa: nevino-romantičnu priču dece, buntovno-romantičnu priču mladih i umorno-romantičnu priču odraslih. Dok pratimo ove naizgled nepovezane parove, naslućujemo da se formira *nad-priča* samo jedne ljubavi. Ta deca bi mogla izrasti u baš te mlade ljude, a oni bi mogli postati baš taj sredovečni par koji se rastaje. Da ne žive u isto vreme i u istom gradu, oni bi jedni drugima bili prošlost, sadašnjost i budućnost.

Osim istraživanja raspada jedne ljubavne veze, želela sam ispitam neizbežnost ponavljanja grešaka iz generacije u generaciju. Može nam se učiniti da je sve unapred određeno, da snaga slobodne volje ne postoji i da se individualno i kolektivno nesvesno toliko prožimaju da se matrica istorije koja se ponavlja ne može razbiti. Da li je to istina? Da li pored onoga što nas tokom života oblikuje, postoje još neke sile koje nas nose tamo gde smo mislili da ne želimo da budemo?

“Asimetrija / Tri teritorije leta” može se shvatiti i kao svojevrsni umetničko-misaoni eksperiment sa ciljem da nas suoči sa pitanjima stabilnosti, odnosno višestrukosti sopstvenih identiteta.

S obzirom da se ovim radom aktivno bavim punih osam godina, od kada je napisana prva verzija sinopsisa za film, u pisanom delu pokušaću bliže da objasnim svoj umetničko-istraživački proces, ideje, umetnike i mislioce koji su me dotakli i tako nagnali da dublje u sebi potražim zašto su mi određene ideje važne. Svi oni uticali su na ono što je dugometražni igrani film “Asimetrija” danas, kada je konačno završen.

Ključne reči: film, ljubav, prošlost, sadašnjost, budućnost, paralelizam, identitet, individualno nesvesno, kolektivno nesvesno, sinhronicitet

ABSTRACT

"Asymmetry / Three territories of summer" is an interdisciplinary art project whose artistic - theoretical research has led to the production of the feature film "Asymmetry", that I've directed and co-written.

This film deals with the decades-long transformation of a love relationship, using three different couples, each of different age, who seem to share exactly the same destinies.

The puzzle-like story is build using three parallel narratives: innocently romantic story of children, rebelliously romantic story of youngsters and tiredly romantic story of adults. These three stories are unrelated at first glance. But as we get to know the characters better, we intuitively feel that a single love story forms above these three narratives. These kids could grow up to be these young people, and they could become this particular middle-aged couple separating. If they did not all live at the same time and in the same city, they would be each other's past, present and future.

Aside from exploring the disintegration of a love relationship, I wanted to examine the inevitability of repeating mistakes throughout generations. It may seem that everything is predetermined, that the power of free will does not exist and that personal and collective unconscious interweave so much that the matrix of history repeating cannot be broken. Is that true? In addition to external factors that shape us throughout life, are there other forces that carry us where we thought we didn't want to be?

"Asymmetry / Three territories of summer" can also be understood as a kind of artistic mind experiment, aimed at confronting us with questions of stability, that is, multiplicity of our own identities.

Since I've been actively working on this project for the past eight years, when the first version of the synopsis was written, I'll try to explain in more detail in this paper my research process, ideas, artists and philosophers who touched me and inclined me to look deeper into why I find certain ideas so important. All of them influenced what the feature film "Asymmetry" is today, when it's finally completed.

Keywords: film, love, past, present, future, parallelism, identity, personal unconscious, collective unconscious, synchronicity

1 UVOD

1.1 Sinopsis filma

Leto je vrelo, ulice Beograda su prazne, priče tri para se prepliću, gotovo nasumično. U nedelji tokom koje ih pratimo, sklapa se šira slika priče samo jednog para - jednog ljubavnog odnosa u tri ključna životna trenutka.

Lola (11) treba da se preseli u Kanadu, gde će njen ozbiljno bolestan mlađi brat moći da dobije adekvatno lečenje. Osećajući se napušteno i iznevereno od strane svojih roditelja (kojima je zdravlje mlađeg deteta već dugo prioritet) i dok joj je većina društva van Beograda, ona provodi vreme uz školskog druga avanturističkog duha - Peca (11). Dok gluvare i snimaju svoje šale, Lola i Pec zaboravljaju na sve što im nedostaje. Ipak, nad njihovim bezbrižnim danima nadvija se senka Lolinog odlaska iz zemlje, koji ona krije od Peca.

U stan iznad Ivanovog (28) se useljava Olja (28), koja je naprasno napustila Montreal. Njih dvoje prvo dolaze u kontakt slušajući zvukove koje proizvode kroz tanke zidove trošne zgrade u kojoj žive. Vrlo brzo se stvara neobična obostrana zainteresovanost, lako se zbližavaju i ulaze u strasan ljubavni odnos. Olja ponovo upoznaje grad iz koga su je okolnosti odvele kad je bila dete, a Ivana obuzima neobjašnjiv osećaj da je poznaje od ranije.

Vladimir (48) ostavlja Veru (48) posle višedecenijskog odnosa. Odjednom biva razapet između svog starog života koji je gradio sa njom, i novog – u kome pokušava da se snađe. Bez cilja, osećajući se svuda kao stranac, kreće se između stana svog ostarelog, blago dementnog oca, hodnika i kancelarija osnovne škole (čiji je direktor) i pokušava da produbi kontakt sa znatno mlađom ženom - Tamarom (32).

U sasvim novoj vrsti samoće, Vera je svesna da je i sama kriva za Vladimirov odlazak. Svaki put kada se vrati sa posla stan je sve prazniji, čak je i Konfeta, njihov zajednički pas, sve depresivnija. Vera se bori da zadrži rutinu odlazaka na posao, šetanja psa, jela i sna, ali moralno korumpirana bolnica u kojoj radi kao anesteziolog počinje da je lomi. Tamo postaje svedok teškog zanemarivanja jednog od pacijenata. Ona pokušava da dopre do nezainteresovanih i bahatih kolega i pomogne čoveku čije je stanje sve teže.

Lola se rastaje od Peca, ali oboje veruju da će njihov prećutni pakt prevazići ogromnu razdaljinu koja ih deli i da će se ponovo videti već sledećeg leta.

Nakon dana provedenih unutar četiri zida, Olja predlaže Ivanu da odu van grada. Dok se voze kroz fascinantnu prirodu, ka hidrocentrali u kojoj je nekada radio Ivanov otac, oboje daju neizrečeno obećanje jedno drugom i sebi samima. Jasno je da se Olja neće vraćati u Kanadu.

Kad pacijent koga je Vera pokušavala da spasi umre, ona odlučuje da da otkaz i napravi radikalni rez u svom životu.

Stešnjen stvarima koje je izneo iz njihovog zajedničkog stana i preneo u svoju nekadašnju sobu, ganut stanjem svoga oca sa kojim je posle mnogo godina proveo vreme, Vladimirova nesređenost kulminira i on se pojavljuje na Verinim vratima. Iako sa obe strane postoji suštinska bliskost i želja za pripadanjem, oni ne uspevaju da ostvare seksualni odnos.

Dok teši Vladimira koji pred njom puca, Vera zatvara oči i na usamljenoj morskoj obali prihvata svoje životne izbore, obećanja data njemu i sebi samoj, ulazi u vodu i pliva.

1.2 Rediteljska eksplikacija, osnovne postavke i metode rada

Priča počinje raspadom jedne veze – rastankom dvoje ljude koji su se decenijama voleli. U ovom fiktivnom univerzumu Beograda danas, njihove godine ljubavi prikazane su u sedam letnjih dana, kroz još dva para (koji reprezentuju detinjstvo i mladost). Priča jednog odnosa prikazana je kroz odnose 3 različita para, različitih životnih dobi, koji bi mogli imati identične sudbine.

Slagalicu značenja gradimo prateći 3 paralelna narativa: Lola i Pec, Olja i Ivan, Vera i Vladimir. Ove 3 priče na prvi pogled nisu ničim povezane. Čini se da likovi koje gledamo nemaju nikakve veze sa drugom dva para u priči, različito se zovu, različito izgledaju. Ali, kako ih bolje upoznajemo, počinjemo intuitivno da osećamo da se formira *nad-priča* samo jedne ljubavi. Ta deca bi mogla izrasti u baš te mlade ljude, a oni bi mogli postati baš taj sredovečni par koji se rastaje.

Kroz jednostavnu, fragmentarnu, ali suptilnu filmsku naraciju, želela sam da izgradim značenja korišćenjem detalja, nagoveštaja, refleksija i atmosfera. Osećaj karmičke povezanosti parova trebalo bi pre da se oseti, nego nedvosmisleno razume. Želela sam da stvorim jedinstven vizuelno-narativni stil koji će tu povezanost iznedriti, istovremeno odnoseći se prema svakoj fazi odnosa različito i subjektivno. Cilj rada se može odrediti i kao razumevanje sveobuhvatnosti jednog odnosa na osnovu parčića raznorodnih informacija i senzacija.

Da bih ovo postigla, a u isto vreme izbegla banalnosti, koristila sam vizuelne i tematske motive i ponavljala ih u različitim oblicima u sve tri priče. Šira slika se tako stvara sadržinskim ogledanjem ove tri priče (čisto scenaristički), kao i specifičnim načinom kadriranja koji stvara vizuelno srodne slike u različitim narativima.

Metode rada sa glumcima bile su kombinovane i različite za svaki od parova.

U prvoj fazi odnosa, u kojoj su likovi filma predstavljeni kao deca, bilo mi je važno da zadržim svest o tome da odnos treba da bude svež i autentičan, a nikako nametnut striktnim poštovanjem pisane reči. Zato sam pažljivo stvarala okolnosti u kojoj se željena radnja prirodno dešavala, sa ciljem da dozvolim deci glumcima da se ponašaju slobodno, da improvizuju u datim okvirima. Slobodu u interpretaciji pratila je nenametljiva, gotovo voajeristička kamera. Kamera koja je uvek spremna da uhvati neočekivani razvoj dečje igre, ali koja se u tu igru ne meša.

Odnosu sredovečnog para koji se rastaje pristupila sam drugačije. Kao nužan kontrast, pri prikazivanju odnosa Vere i Vladimira nametnuo se stabilizovan pokret kamere, sa manje dinamike. Iskusni glumci (Daria Lorenci Flatz i Uliks Fehmiu) interpretirali su svoje likove sa unapred osmišljenom preciznošću. Kamera im je bila bliža, na neki način zamenjujući nedostatak partnera i ne trudeći se da ublaži težinu rastanka.

Odnos Olje i Ivana, kao odnos sa najviše poleta i jedini kojeg pokreće strast, rešavala sam često elaboriranim mizankadrovima - veća pažnja posvećivana je građenju dinamike kroz pokret kamere u prostoru, unutar istog kadra, kao i pokretom aktera unutar kadra. Objektivna vizura posmatranja često je bila definisana kroz prepreke i refleksije. S obzirom da sam ovaj odnos tretirala kao onaj koji najviše odgovara sadašnjosti, od svih "odnosa sadašnjosti", tu sam najviše i koristila refleksije (u smislu odraza u staklu, ogledala, prepreka). Tako zamišljena slika rasterećena je (neminovnosti) prostora, a

specifična likovnost često se stvara crtanjem poluslike ili duple slike. Mladi se istovremeno ogledaju u svojoj prošlosti i na putu su svoje budućnosti, baš kao što Bergson¹ (Henri Bergson) i Delez² (Gilles Deleuze) vide vreme u kristalu. Metod rada sa mladim glumcima oslanjao se najviše na Kasavetesov³ (John Cassavetes) način istraživanja teksta kroz kontrolisane improvizacije, o čemu će kasnije biti više reči.

Iako kretanje kamere u filmu ima različite karaktere, nisam želela da kameri dozvolim da se nametne izvan okvira priče. Svaki pokret i položaj u odnosu na aktera bio je u funkciji prikazivanja odnosa između likova i građenja jednog novog sveta. Ono što bi bilo opšte svojstvo kadriranja odnosi se na osećaj da oko kamere zna nešto više od aktera filma. Veza koja nastaje između onoga što se dešava u kadru i onoga kako se to kadrira, govori da je to čemu prisustvujemo samo deo pojavne stvarnosti, a da ono što je iza - mi (kao gledaoci) shvatamo, dok akteri samo povremeno naslućuju.

Ovome umnogome doprinose zvuk i muzika u filmu, koji vode upravo tom intuitivnom jedinstvu. Po potrebi osobođeni od realnosti ili u kontrapunktu sa njom, svojom atmosferom i pažljivim odabirom instrumenata i zvučnih efekata doprinose višeslojnosti priče i njenom dešifrovanju. U ključnim trenucima stvaraju otklon od trenutnih dešavanja u slici i vode razumevanju sudbinske povezanosti parova.

Želela sam da stilizujem realnost na način koji je blizak životu, ali i vanvremenski. Koji samo svoju okolnost pronalazi u sadašnjosti Beograda. Zbog toga svetlo u filmu stvara utisak posebnog, ali slučajnog trenutka kome prisustvujemo nekada i negde, trenutka koji će veoma brzo proći. Delez komentarišući Bergsona piše: *“Vreme se mora cepati istovremeno dok nastupa ili se odvija: ono se cepa na dva asimetrična mlaza od kojih kroz jedan protiče sva sadašnjost, dok drugi čuva svu prošlost.”*⁴

Specifične šare koje proboji dnevne svetlosti oslikavaju u enterijeru, eksterijeru ili na telima aktera, koristila sam kao jednu od alatki za intuitivno svaranje osećaja jedne iste

¹ Anri Bergson (1859-1941), francuski filozof, čija je misao spiritualistička alternativa pozitivizmu XX veka

² Žil Delez (1925-1995), francuski filozof koji je početkom šezdesetih godina dvadesetog veka, pa do svoje smrti, pisao o filozofiji, književnosti, likovnoj umetnosti, filmu.

³ Džon Kasavetes (1929-1989), glumac, reditelj i scenarista, pionir američkog nezavisnog filma.

⁴ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, strana 114

celine. Ipak, fotografija u filmu nije ni na koji način nametljiva u ovom pravcu – intencija je bila da magičnost trenutka deluje spontano i dragoceno, a nipošto eksploatisano. Trudili smo se da maksimalno koristimo prirodne izvore svetlosti, scenografija i kostim trebalo je da budu autentični za mesto i vreme dešavanja, bez preterane stilizacije, a boje koje smo koristili bile su uglavnom prirodne, zemljane.

Grad u kome junaci “Asimetrije” žive i sam je postao jedan od aktera filma. Leto je i vreme kao da je stalo, a sve pored čega akteri prolaze (od trošnih do modernih fasada, preko lica ljudi koje sreću) slikaju Beograd u svom njegovom sjaju i svoj njegovoj bedi. Beograd odiše sparinom pretežno osunčanih eksterijera, ali iz specifičnih uglova, koji daju osećaj začudnosti, u kombinaciji sa veoma tamnom noći i punim Mesecom koji posmatra sva tri para, samo ga neki od aktera primećuju, a neki ne.

“Asimetriju” smo slikali kroz široki format slike (2,39:1) i to sa anamorfnim objektivima. Ovakav pun format sinemaskopske slike odiše prostorom u kome se radnja dešava, ali takođe i “negativnim” prostorom koji taj format pruža. Srednje krupni i krupni planovi sadrže neoštrine u kojima je dominantan bokeh sa refleksijama (odbljescima) u pozadini.

Široki format slike pruža prostor za smeštanje više aktera po dubini, što je korisno kad želite situacije da rešavate mizanscenski.

Eksterijere smo videli kroz vizuru užih objektivna, ponekad i sa distance. Detalje u filmu slikali smo kroz prelamanja svetlosti, skoro apstraktno, do mere do koje prestajemo da budemo sigurni u dimenziju prostora. Ovakav pristup totalima i detaljima, stvara osećaj relativnosti veličine (kao da čitav svet jednako može biti predstavljen i zemljinom kuglom i klikerom).

U filmu se na početku, u sredini i na kraju, pojavljuju prostori za koje nam nije odmah jasno šta znače. Ti prostori poseduju metaforički kvalitet za svaki od parova: aerodrom Beograd, hidroelektrana Đerdap i morska obala. Poslednja scena na morskoj obali zamišljena je kao slika Verinog nesvesnog, koja vodi do finalne katarze filma. Ona ima metafizičku dimenziju, pa je vidim kao nešto van pojavne stvarnosti kakva je do tada bila. Fotografija ovde sadrži oniričku atmosferu noći, a sam kraj filma kao vizuelna kulminacija sa tri puna Meseca u vertikali u odnosu na liniju horizonta, zaokružuju svu pojavnu i nesvesnu stvarnost koju smo do tog trenutka gradili.

Ono što su junaci ovog filma tokom godina postali, kao i indiferentnost sredine koja ih okružuje, dovodi do rastanka dvoje ljudi koji su 40 godina delili sve. Ipak, istovremeno posmatrajući njihov odnos u detinjstvu i u mladosti, shvatamo da ništa nije izgubljeno, sve ono što ih povezuje postoji i dalje - u nekim paralelnim svetovima. Ova teza (o istovremenosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti) provlači se kao motiv kroz ceo film, a nalazi se (u doduše drugačijem obliku) i kod Bergsona i Deleza.

Tek kad sadašnjost postane prošlost možemo da pokušamo da sagledamo svoje odluke, da uočimo zakonitosti određenih trenutaka. "Asimetrija" postoji u prostorno-vremenskom konstrukt, koji dozvoljava mogućnost ponovnog preispitivanja odluka i "druge šanse" za različite parove u scenariju - nešto što je moguće samo u filmskoj realnosti.

I upravo tu dolazimo do pitanja povezanosti sa radom Kšištofa Kješlovskog. Kada sam pre osam godina počinjala rad na scenariju za ovaj film, iako sam već bila duboki poštovalac dela poljskog reditelja, jedina dva njegova filma koja nisam gledala bili su *Dvostruki život Veronike* i *Crveno*. Kasnije ću otkriti da su upravo ta dva filma, zbog ideja kojima se bave, najbliža onome što sam i sama pisala. Iz tog razloga sam želela da se dublje posvetim analizi jednog od njih, u nadi da ću možda otkriti stvari koje će me približiti dešifrovanju sopstvenih razloga. Kasnije ću na primeru filma *Dvostruki život Veronike* pokazati kako je Kješlovski pristupio sličnom zadatku. Kako je ogledao živote dve žene koje nisu ničim povezane, osim osećanjem da nisu same.

2 POETSKO - TEORIJSKE OSNOVE

Ideju da prošlost, sadašnjost i budućnost simultano egzistiraju možemo naći u različitim epohama, u različitim oblicima, kod veoma raznorodnih filozofa, naučnika i umetnika. Možemo je na primer naći i u kvantnoj fizici, i u konceptu *slike-kristala* Žila Deleza. Moj cilj bio je da ove raznorodne koncepte istražim kroz sopstveni umetničko-istraživački projekat i (kao posledicu saznanja) na sopstveni način implementiram u sam rad.

Kao mislioce koji su značajno uticali na oblikovanje „Asimetrije“, osvrnuću se i na Kšištofa Kješlovskog, Dejvida Boma, Amede Efra, Beatris Kolominu, Ingmara Bergmana, Dvejna Majklisa, Marka Rotka i Džona Kasavetesa.

2.1 Delez, Kješlovski i kristali vremena

Ovo poglavlje baviće se teorijom Žila Deleza u knjizi *Film II : Slika – vreme*, a posebno poglavljem "Kristali vremena" koje ću pokušati bliže da objasnim kroz konkretno umetničko delo - film *Dvostruki život Veronike*, Kšištofa Kješlovskog.

Ovaj deo rada zamišljen i kao istraživanje hermeneutičkih mogućnosti gledalaca u odnosu na umetničko delo, te bavljenje pitanjima da li je traganje za značenjem - traganje za sopstvenom suštinom.

Cilj se može odrediti i kao analiziranje određenih simbola i postavki koji se ponavljaju u mojim radovima, te traženje njihovih uzroka kroz dela drugih autora, konkretno Kješlovskog, a radi dubljeg istraživanja sopstvenog prostora umetničkog delovanja i pitanja identiteta.

Uvod

Žil Delez se danas smatra jednim od najuticajnijih filozofa XX veka i jednim od najznačajnijih teoretičara filma. Ipak, njegova teorija filma ne postoji kao nešto zasebno od njegovog filozofskog rada, već upravo kao jedan od načina kojim objašnjava i dopunjuje svoje filozofske koncepte.

Pre svega, Delez je bio izuzetan filmofil i prijatelj sa mnogim filmskim stvaraocima u Francuskoj, pa nije čudno što od sredine '70-tih godina postaje čest saradnik časopisa

Cahiers du Cinema, stožera naboja kreativne energije od francuskog novog talasa na dalje.

Prvi susreti sa autorima kao što su Tarkovski, Rene, Antonioni, Felini, za nenaviknutog gledaoca predstavljaju svojevrsan šok. Delez bi to nazvao *saznajnim šokom*, otvaranjem linije gde misli ulaze zajedno sa pokretnom slikom. To je šok koji upućuje na razmišljanje, na jedno sasvim novo iskustvo. Iako značenje tih filmova za mnoge može biti krajnje zamućeno, ti filmovi se bave suštinskim filozofskim pitanjima, a film se smatra umetnošću upravo zbog takvih autora.

Baš zbog specifične veze između filma i filozofije rad Žila Deleza mi je postao veoma blizak. A ponovo iz istog razloga mi je blizak rad Kšištofa Kješlovskog, koji je svoj celokupni opus posvetio čisto filozofskim pitanjima, na tako specifično filmski način - jezikom kojim govori isključivo film, stvarajući dela koja publiku angažuju na otkrivanje.

Filozofi i drugi mislioci

Delez ne pravi razliku između filozofskih mislilaca, autora koji se bave različitim vrstama umetnosti i naučnika, jer svaka od tih oblasti analizira stvarnost na različite načine. Za Deleza ni jedna od ovih disciplina nije ispred druge dve, one samo na različite načine pristupaju metafizici. Ipak, Delez je bio izuzetno oprezan u razgraničavanju različitih polja delovanja filma i filozofije. "*Bila bi katastrofa verovati da su Kant i Ozu jedno te isto!*", može se čuti na snimcima predavanja koja je držao na *Univerzitetu Pariz VIII*. I predavanje na *Femis*-u ticalo se, između ostalog, razlike između filozofske i kinematografske prakse. Za Deleza je samostalnost disciplina važna koliko i potencijal za dijalogom između njih.

Šta je filozofija? Šta je stvaralački čin? To su pitanja na koja se stalno vraća, a prvo od ova dva označava i naslov njegovog poslednjeg dela, na kome su on i Feliks Gatari⁵ (Félix Guattari) radili pred kraj svojih života, rezimirajući i ponovo ispitujući koncepte svojih filozofskih misli.

Delezove studije o filmu (koje možemo naći u dva toma, *Film 1: Pokretne slike* i *Film 2: Slika-vreme*) nisu ni istorija, ni estetika filma. Njih možemo shvatiti kao dijaloge sa različitim misliocima koji se kreću u različitim registrima, koristeći različite

⁵ Feliks Gatari (1930-1992), francuski psihoanalitičar, filozof, semiotičar i aktivista.

interpretativne mašine. Veliki autori kinematografije "umesto pojmovima, misle uz pomoć pokretnih i vremenskih slika" ⁶.

Delezova percepcija dinamike odnosa između filozofije i filma govori i o Delezovom odnosu prema filmu po sebi. Taj odnos podrazumeva pristup koji stvara polje otvoreno za slobodno kretanje misli i dozvoljava uticaje sa raznih strana. Delez sebe ne postavlja kao superiornog autoriteta. Njegov pristup nosi iskrenu ljubav prema filmu, što se vrlo lako može prepoznati čim se čitalac upusti u Delezove tekstove (koji na primerima velikih filmskih autora govore o konceptima koje možemo prepoznati u njihovom radu).

Kada čitalac uspe da prebrodi prvu krizu susreta sa Delezovim diskursom, otvara se novi svet u kome filozofsko-teorijski tekst postaje jedna vrsta poeme - ode određenom filmskom autoru. Pišući o *slici-kristalu* koju nalazimo u Felinijevom opusu, a o kojoj će kasnije biti više reči, Delez kaže:

"U kristalu je uvek vidljiv mlaz života i vremena, u svom procesu razdvajanja ili cepanja. Ali za razliku od Renoarovih filmova, ovde ne samo da ništa više iz kristala ne izlazi – on stalno dalje raste – nego bi se reklo i da su se preokrenuli znaci odabira. Kod Felinija sadašnjost, to jest niz prolaznih sadašnjosti, obrazuje kolo posmrtnog plesa. Te sadašnjosti hitro prolaze, jure, ali ka grobu smrti, a ne prema budućnosti. Felini je reditelj koji je umeo da stvori najčudesnije skupine čudovišnih likova (...), ali su svi uvek uhvaćeni u sadašnjosti, kao divljač čiji je mir poremećen kamerom, koja na tren uranja u njih. Ali spas mora biti na drugoj strani, dakle na strani prošlosti koje su sve sačuvane (...) Mi ostajemo savremenici deteta kakvo smo nekada bili, ali ne u slici-sećanju već u čistom sećanju – onako kako vernik oseća da je Hristov savremenik." ⁷

Delezova slika-kristal je tačka nerazlučivosti aktuelne i virtuelne slike, a ono što se vidi u kristalu je vreme lično. Vizionar ili vidovnjak bila bi osoba koja može da vidi u kristalu.

⁶ Žil Delez, *Film 1: Pokretne slike*, predgovor

⁷ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, strana 126

Ukoliko se kroz vreme sećanja umnožavaju i menjaju nas, postavlja se pitanje da li je identitet stabilna kategorija ili u sebi nosimo sve svoje odjeke?

“Ponoviti, to znači ponašati se, ali u odnosu na nešto jedinstveno, kome ništa nije slično, odnosno koje nema ekvivalent. Možda je ponavljanje kao spoljašnje vladanje odjek nekog još dubljeg tajnijeg titraja, nekog unutrašnjeg još dubljeg ponavljanja u singularnom koje ga pokreće.”⁸

Da bih nastavila dalje i sprovela analizu filma *Dvostruki život Veronike*, Kšištofa Kješlovskog, prvo ću pokušati ukratko da izložim osnovne principe Delezovog razmišljanja o filmu, a zatim dublje uroniti u problem *slike-kristala*, koji mi se čini kao najpogodniji okvir (*interpretativna mašina*) za tumačenje već pomenutog dela.

Slika, slika, slika

Svojim filozofskim radom u oblasti filma, Delez nastavlja traganje za *slikom mišljenja*, kojoj je posvetio značajno poglavlje u metafizičkoj raspravi *Razlika i ponavljanje* i sa kojom se susrećemo u njegovom celokupnom delu. Iako potraga za slikama mišljenja može da se vodi i na frontovima drugih umetnosti, Delez početkom '80-tih stvara *Film 1* i *Film 2* i pridružuje se mnogim misliocima tog vremena koji film vide kao plodno tlo za razmišljanje o životu uopšte. Delez ne vidi nikakvu prepreku između materijalnih i vizuelnih slika sa jedne strane i dimenzije zamišljanja, koja je uvek prisutna u procesima razmišljanja i stvaranja, s druge strane. *“Sadržaj misli (mentalna slika) iste je prirode kao i stvari koje postoje u svetu, postoji ontološka homogenost između ove dve stvari. Slika za Deleza nije više samo stvar u svesti, ona jeste materija – proisticanje čiji su duh i stvar samo dva moguća modaliteta.”⁹*

Delez se suprotstavio tadašnjim nosiocima moderne misli kada je reč o filmskoj teoriji - semiotičarima i psihoanalitičarima, ali i svakom uplitanju drugih disciplina koje idu na štetu onoga što film čini specifičnim (istorija, sociologija, ekonomija). Njegov raskid sa pristupima inspirisanim De Sosirom potaknut je željom da dokaže da slika ne trpi svođenje na analiziranje diskursa. Prema Delezu, postoji određena nesvodljivost slike u

⁸ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, prevod Ivan Milenković, Fedon, Beograd, 2009, strana 14

⁹ Arno Mase, *Žil Delez i slike*, poglavlje: *Slika bez sveta: Žil Delez opsednut Andreom Bazenom*, prevela Jelena Kosanović Dorogi, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, strana 51

poređenju sa izrečenim. Film zahteva specifično svoj teorijski pristup - pronalaženje načina za stvaranje posebnih klasifikacija znakova karakterističnih isključivo za filmski izraz.

I ovde dolazimo do čoveka koji je neobično mnogo uticao na Deleza – Anrija Bergsona. Slika, kao pojam koji se u toliko mnogo inkarnacija pojavljuje u Delezovom radu, prvenstveno je pokret i materija. Slika pomera granice i lažne rasepe između svesti i predmeta, subjekta i objekta – ona izjednačava ozačitelja i označeno. Reč “slika” ima široko značenje koje nipošto nije samo vizuelno. Ona je svaka izražajna konstrukcija koja nije filozofski koncept ili matematička formula.

Delez je tražio put koji nije fenomenološki. Kao po Bergsonu, i po Delezu *svest nije svest o nečemu, već svest jeste nešto*. “*Mozak, to je ekran*”, čuvena je Delezova izjava koju je dao 1986. upravo časopisu *Cahiers du Cinema*.

*“Slike nisu stvorene svesnim činom, one su uvek već prisutne, prefabrikovane, preformirane u materiju. Postoje i žive slike, živa stvorenja među kojima je i čovek. Njihov mozak je ekran na koji se preslikavaju, ili kliširaju, slike koje lebde u blizini.”*¹⁰

Slika nije predstavljanje, ona je sistem akcija i reakcija, igra nadjačavanja koja konačno postaje način neposrednog ulaska u vreme, da bi se ono uhvatilo u unutrašnjosti svog protoka.

Priča o mozgu kao ekranu može se povezati sa istraživanjima Dejvida Boma (David Bohm), jednog od najznačajnijih predstavnika teorijske fizike, koji je dao veliki doprinos idejama kvantne teorije, neuropsihologije, pa i filozofije.

2.2 Gde je tu teorijska fizika?

Dejvid Bom veruje da uprkos tome što nam se čini da je univerzum materijalne prirode, on je samo fantazija, hologram gigantskih proporcija.¹¹ Elektroni atoma u ljudskom

¹⁰ Erve Obron, *Žil Delez i slike*, poglavlje: *Živi klišeji*, prevela Jelena Kosanović Dorogi, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, strana 114

¹¹ Više o ovome može se naći u knjizi Majkla Talbota, *Holografski univerzum*, prevod Zvezdana Popović, Arstist, 2006.

mozgu su u međusobnoj vezi sa subatomske česticama koje čine svakog lososa koji pliva, svako srce koje kuca i svaku zvezdu na nebu. Sve je prožeto svim drugim, sve prožima sve ostalo. Iako ljudska priroda ima tendenciju da definiše, klasifikuje i svrstava fenomene ovog univerzuma, sva kategorizacija je veštačka, jer je cela priroda nalik tkanini, pletivu bez šavova i rubova.

U ovakvom poimanju stvari, čak se ni na vreme i prostor ne može gledati kao na fundamentalne principe. Koncept lokacije nekoga ili nečega ne funkcioniše, jer u njemu ništa nije odvojeno od svega drugog, sve je jedna celina. Sama realnost je super-hologram u kome prošlost, sadašnjost i budućnost simultano egzistiraju.

A vreme (kao protok vremena, kao trajanje, kao sećanje, kao ponavljanje, kao paralelni svetovi) je upravo to što povezuje Bergsona, Deleza, Kješlovskog. Vremenom se i te kako bavim u sopstvenom umetničkom radu, u naporima koji su pratili proizvodnju dugometražnog igranog filma "Asimetrija", o čemu sam već pisala u prvim poglavljima ovog rada.

2.3 Čemu analiza?

Zašto neko delo analizirati? Šta možemo izvući iz toga? Da li nas traganje za značenjima može dodatno obogatiti ili približiti sebi samima?

Delez u *Prustu i znacima* kaže da umetničko delo vredi više od filozofskog, jer je ono što je zamotano u znakove, dublje od svih mogućih objašnjenja i analiza, a ono što nas nagoni na razmišljanje dublje je nego sama misao. On takođe tvrdi da "*namerna i eksplicitna značenja nikada nisu duboka i nemaju uzdrnavajuću snagu kao ono što proističe iz samih znakova, znakova u umetničkom smislu. Jedini duboki smisao jeste onaj koji je zamotan, zaštićen i uključen u neki spoljni znak. Sam znak postaje predmet susreta, on na nas deluje ozdravljujućom žestinom, a slučajnost susreta garantuje nužnost za onim što se promišlja.*" ¹²

¹² Alen Bergala, *Žil Delez i slike*, poglavlje: *Kritička strategija, pedagoška taktika*, prevela Jelena Kosanović Dorogi, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, strana 47

Anri Bergson bi rekao da kada razmišljamo ulazimo i zadržavamo se u nekoj određenoj oblasti u kojoj se nalazi pitanje koje nismo sposobni da formulišemo, pri čemu ipak uspevamo da dokučimo neki do tada skriven aspekt bića, što nas otvara prema tokovima razmišljanja koje do tada nismo iskusili.

Svaki put kada se susretnemo sa nečim što nedovoljno razumemo, ali što nas iz nekog razloga privlači, može biti interesantno pokušati pronaći taj razlog. Dozvoliti mu da izađe na površinu i onda se ogledati u njemu. Taj razlog nas može povesti na uzbudljivo putovanje u sebe. A kad jednom pođemo tim putem, shvatićemo da su stvari retko onakve kakve izgledaju. Retko su onakve kakvim smo ih do juče zamišljali. Treba kopati dublje. Ko zna šta se tu sve skriva...

2.4 „Dvostruki život Veronike“ i Delezov kristal

U uvodu za *Razliku i ponavljanje*, Delez piše sledeće: “ (...) dobro vidimo da je ponavljanje nužno i opravdano vladanje samo ukoliko se odnosi na ono što ne može biti zamenjeno. Ponavljanje kao vladanje i kao gledište tiče se neke nerazmenljive, nezamenljive singularnosti. Odblesci, odjeci, dvojnici, duše, nisu iz domena sličnosti ili ekvivalencije; niti je moguća zamena pravih blizanaca: ne postoji mogućnost da oni zamene svoje duše. “¹³

I zaista, Veronika i Veronik živele su zasebne živote. To su bile dve različite duše, povezane u svom ponavljanju. Povezane pre svega osećajem da nisu same. Neću mnogo ulaziti u prepričavanje same radnje filma, dovoljno je reći da film prikazuje spiritualnu povezanost između dve žene identičnog izgleda, jedne Poljakinje Veronike i druge Francuskinje Veronik. Prva trećina filma prikazuje Veroniku sve do trenutka njene smrti, dok druge dve trećine prikazuju šta se sa Veronik dešava posle.

Kješlovski je tvrdio da je *Dvostruki život Veronike* film o osećanjima. A ja mogu da se složim. I pored toga što je film izuzetno bogat različitim motivima, nivoima značenja, što je veoma zahtevan za interpretiranje, on je u svojoj osnovi stvaran intuitivno i bavi se osećanjima dve žene.

¹³ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, prevod Ivan Milenković, Fedon, Beograd, 2009, strana 14

*“Glava je organ razmena, ali srce (coeur) je ljubavni organ ponavljanja. Tačno je da se ponavljanje tiče i glave, ali je upravo zbog toga ponavljanje teror za glavu, odnosno paradoks. Piu Serven je sa punim pravom razlikovao dva jezika: jezik nauka, kojim dominira simbol jednakosti i u kojem svaki termin može biti zamenjen drugim terminima; lirski jezik, u kojem svaki termin budući da je nezamenljiv, može biti samo ponovljen. Ponavljanje se uvek može “predstaviti” kao ekstremna sličnost, odnosno savršena ekvivalencija. Ali to što se kroz stupnjeve neke stvari prelazi na neku drugu stvar, ništa ne menja na tome da se te dve stvari razlikuju upravo po svojoj prirodi. “*¹⁴

Tako se i Veronika i Veronik razlikuju po svojoj prirodi. Veronika je impulsivna, puna života, neustrašiva, željna ljubavi i putena, a istovremeno isijava detinjom čednošću. S druge strane, Veronik upoznajemo u trenutku u kome je Veronika u Poljskoj umrla, u kome se oseća kao da tuguje. Tuga koja se u tom trenutku u njoj nastanjuje, pratiće je tokom čitavog filma. Veronik se često oseća beznadežno i nesigurno.

Kješlovskog ne zanima podražavanje realnosti, pa nikada nije ni pravio takve filmove. Pre nego da pokuša da uhvati autentičnost trenutka, on pokušava da stvori svoju vizuelno-zvučno-misaonu interpretaciju dešavanja i odnosa. On ogledalo postavlja ispred sebe i tako pravi svoj filmski jezik. Ogledalo mu ne služi da bi ga postavio ka spoljnjem svetu.

Kroz takav filmski jezik Kješlovski vizuelizuje trajanje, sećanje i psihička stanja. Ovaj postupak ga ne vodi otkrivanju i pokazivanju neke “istine” o svetu, već više istraživanju u oblastima koje povezuju kinematografske slike i naše emocije. Ipak, postoji još jedan nivo koji se može uočiti pažljivom analizom *Dvostukog života Veronike*. Kješlovski kao da pravi diskurs o slikama, tačnije o slikama viđenim kroz staklo, reflektovanim u staklu, na providnim materijalima i na drugim reflektujućim površinama. Čini se da je tačka u kojoj se Kješlovski spaja sa Delezovom *slikom-kristalom*, tačka u kojoj se objekat slikan kroz staklo (kroz objektiv filmske kamere) i objekat reflektovan na nekoj staklenoj površini, stavljaju u odnos sa aktuelnom i virtuelnom slikom o kojoj Delez govori.

¹⁴ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, prevod Ivan Milenković, Fedon, Beograd, 2009, str. 14-15

“Iako slika-kristal ima mnogo raznih elemenata, njena nesvodljivost je u nedeljivoj jedinici aktuelne slike i “njene” virtuelne slike. Ali, šta je ta virtuelna slika u spoju sa aktuelnom? Šta je ta uzajamna slika? Bergson je iznova i iznova ponavljao to pitanje, a odgovor je tražio u ponoru vremena. Ono što je aktuelno uvek je neko sadašnje vreme. Ali se to sadašnje vreme menja, prolazi (...) Slika treba da je i sadašnja i prošla, još u sadašnjosti, a već u prošlosti, istovremeno, izjedna.”¹⁵

Ovo se najbolje ilustruje primerima mnogobrojnih odraza lika glavne junakinje, i pre nego što sama postane nedvosmisleno svesna da nije sama, da njeno ponavljanje negde tamo postoji paralelno sa njom.

Dok Veronika na početku filma vodi ljubav i priča sa čovekom sa kojim se zabavlja, zeleno svetlo (koje će u kombinaciji sa narandžastim preovladavati u čitavom filmu) u pozadini pada na njenu fotografiju. Dok posmatra svoju sliku, čini se kao da je fotografija više njen odraz u ogledalu, jer imaju identičan izraz lica - na isti način se osmehuju.

Kasnije se poverava svom ocu (koji je takođe neka vrsta ogledala ocu od Veronik, u smislu sigurnosti, topline i poverenja koje prestavlja za svoju ćerku). Veronika mu kaže: *“Imam čudan osećaj. Kao da nisam sama. Kao da nisam sama na svetu.”*

Veronika odlazi u Krakov, gde će na audiciji biti izabrana za prestižnu operu, čije će izvođenje značiti i kraj njenog života. Kroz staklo voza gledamo malo mesto iz koga Veronika odlazi. Jedino po čemu primećujemo da je u pitanju staklo, je zakrivljenje koje deformiše delove slike i razmazuje je zajedno sa kretanjem. Veronika uzima u ruku staklenu kuglu koja je prošarana svetlucavim zvezdicama, i kroz nju gleda prizore (tu istu staklenu kuglu imaće i Veronik u svojoj tašni u sceni koja će biti ključna za razrešenje njene misterije, pri kraju filma). Više nije dovoljno samo jedno staklo koje je razdvaja od aktuelne slike. Postoji još jedno staklo i to zakrivljeno kroz koje ona gleda. U kadru pak imamo opet dve Veronike, jednu koja gleda kroz prozor i drugu koja se reflektuje na prozoru. U detalju kugle, kuće i drveće koji se reflektuju vidimo obrnuto - naopačke (isto kao što na samom početku filma mala Veronika gleda svoj grad i

¹⁵ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, str. 111-112

zvezdano nebo dok visi naopačke u majčinim rukama). A možemo to čitati i kao obrnutu sliku koja se eksponira na filmsku traku u crnoj kutiji kamere.

Ono što je još interesantno je motiv majke čiji se nedostatak nadvija nad čitavim filmom. On određuje i Veroniku i Veronik, kao i njihove bliske odnose sa očevima. U kratkim scenama prologa, gde vidimo jednu, pa drugu devojčicu, samo se čuju majčini glasovi (jedan govori na poljskom, a drugi na francuskom). Njihova lica se nikada ne prikažu, možda sugerišući to da ih se ni Veronika, ni Veronik ne sećaju.

Upotreba ogledala ide još dalje i kao da nikada ne prestaje. Dok razgovara telefonom sa prijateljicom, Veronika se ponovo vidi dvostruko, u ogledalu čije okvire ne vidimo, vidimo samo dve Veronike i svetlost koja se prelama.

A onda se dešava ključni trenutak u Veronikinom životu. Susret sa Veronik. Veronika hoda trgov u Krakovu na kome se dešavaju demonstracije. Note koje je dobila za pevačku audiciju ispadaju joj kada neki mladić naleti na nju bežeći od policije. Dok navlači crvene rukavice pogled joj padne na Veronik (identičnu devojku njoj samoj, takođe u crvenim rukavicama) koja uzbuđeno fotografiše demonstrante, dok je teraju da se vrati u turistički autobus. Autobus kreće, Veronika fascinirano gleda u svoj odraz, dok Veronik ni u jednom trenutku ne primeti Veroniku. Čini se da je Veroniki drago što je konačno otkrila zbog čega celog života oseća da nije sama. Ipak, od ovog trenutka Veronikino zdravlje naglo propada.

U ovoj sceni "susreta", Kješlovski maestralno koristi staklene površine kojima i spaja i razdvaja dve žene. Objektiv kamere je prvo staklo kroz koje sve posmatramo. Ni u jednom kadru ne vidimo obe žene zajedno. Veronikine oči su još jedno sočivo kroz koje vidimo prizor, tj. Veronik. A oči od Veronik ni u jednom trenutku se ne zaustave na Veroniki, jer je previše uzbuđena pokušavajući da napravi što više fotografija. Ipak, oko fotoaparata će zabeležiti Veronikin lik, što će kasnije (pri kraju filma) Veronik i otkriti. Postoji i autobusko staklo koje još jednom razdvaja Veroniku i Veronik. Veronika gleda u Veronik uglavnom kroz prozorsko staklo, što bi mogla sebi racionalno objasniti kao refleksiju svog sopstvog lika, ali Veronika nije racionalna. Gledajući njenu reakciju sa sigurnošću znamo da joj je u trenutku ceo život postao jasan. Prisustvujemo intuitivnoj spoznaji, koja ne dozvoljava sumnju. Ovaj susret se možda može čitati i kao razlog Veronikine smrti, nedugo posle. Jedno je osećati povezanost sa nekim drugim ja, a

sasvim drugo videti to drugo ja kao realni zaseban entitet. Da li virtuelna slika ikada može postati aktuelna?

Neposredno posle ovog susreta javljaju se prvi znaci Veronikine bolesti. Počinje da joj biva loše, gubi dah, boli je u grudima. Ipak, neka neobična smirenost i dečja neposrednost do kraja vladaju njenim duhom.

Dok peva na auduciji ponovo je gledamo kroz staklo. Nismo sigurni kakvo je to staklo i gde se u prostoru nalazi. Da li je odraz u ogledalu ili pogled kroz neko neodređeno staklo? U publici je žena srednjih godina sa crnim šeširom. Ta žena će biti jedina osoba svesna i Veronike i Veronik, jer će mnogo kasnije (posle Veronikine smrti) videti Veronik na pariskoj železničkoj stanici.

Dok se nervozno sprema za nastup, Veronika uzbuđeno prilazi prozoru da dođe do daha. Ponovo je vidimo kroz prozorsko staklo. Napolju je veoma stara žena koja se teško kreće noseći kese sa namirnicama. Veronika joj dovikne da li joj treba pomoć, ali je žena samo pogleda i nastavi dalje. Veronik će se kasnije naći u gotovo istoj situaciji. Pogledaće kroz prozor, videće staru ženu koja jedva hoda pomažući se štapom, ali se neće dugo zadržavati na njoj i ništa joj neće reći. Stvara se utisak da sve što vidi Veronik, nije joj prvi put. Da je sve na neki čudan način već doživela i da poseduje znanje o stvarima o kojima nema prethodno iskustvo.

Sadašnjost je aktuelna slika i njena istovremena prošlost, to je virtuelna slika, slika u ogledalu. Po Bergsonu, "paramnezija" (iluzija već viđenog, već doživljenog) tu očiglednost samo čini приметnom: postoji sećanje na sadašnjost istovremeno sa samom sadašnjošću, i ono jednako dobro prijanja uz nju kao što prijanja uloga uz glumca.

"Što dalje odmiče u vremenu, to se naš aktuelni život više udvaja virtuelnim životom, slikom u ogledalu. Svaki trenutak u našem životu ima dakle ta dva vida: aktuelnost i virtuelnost, percepciju i sećanje".¹⁶

¹⁶ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, str. 111-112

Ova paramnezija lako se vidi na primeru analiziranog filma. Veronik je “uvek znala šta treba da radi” jer je Veronika bila korak ispred nje. Kada bi došao trenutak u kome bi mogla da bude u opasnosti koju je Veronika već iskusila, Veronik bi znala da treba da se povuče. Zato i naprasno prestaje sa časovima pevanja, pošto oseti da je izgubila Veroniku. Nama ostaje da se pitamo da li joj ovo zaista spašava život ili nedostatak Veronike znači i nesigurnost, samooduzimanje glasa, bojažljivi nastavak života pun straha?

Poslednja scena pre kobnog nastupa je veoma kratka i u njoj Veronika pokušava da namesti kontaktno sočivo u oku koristeći svoj prsten. Vidimo detalj Veronikinog oka u ogledalu i sočivo koje se pomera u oku (ovaj isti postupak učiniće i Veronik neposredno pre nego što bude zaspala pre svoje odlučujuće scene). Tu shvatamo da ona ne gleda samo kroz staklene površine, već i kroz još jedan filter, još jednu prepreku, još jedno staklo. Takvo insistiranje na ogledalima, kristalima, refleksijama i preprekama upućuje na stav Kješlovskog da je virtuelno i stvarno jako teško razgraničiti. Da čula nisu jedino ono u šta se treba pouzdati. Ono što je najpouzdanije izgleda je inuicija. I tu se ponovo vraćamo na Bergsona i njegov pokušaj da učini apsolutno znanje mogućim.

Po Bergsonu, metoda ne može biti pozitivistička – nije dovoljno samo opisati nešto da bi se došlo do suštine – potrebna je metoda koja može da se približi stvarnosti, a da je ne iskrivi. Ta metoda ne dolazi od racija (*ratio*) – na njega se možemo pozvati kad govorimo o stvarnosti atoma. Zato Bergson predlaže intuiciju kao metodu koja povezuje instinkt i intelekt.

Ono što sledi u filmu je scena Veronikine smrti, koju možemo uporediti sa vantelesnim iskustvom. Prvi put kamera preuzima subjektivnu Veronikinu vizuru, kao da najavljuje uzletanje njene duše ka nebu. Ovo daje veoma začudan efekat čitavoj sceni, a u kombinaciji sa muzikom Zbignjeva Prajsnera efekat je još jači. Veronika se ruši na pod po završenoj ariji, taj trenutak vidimo kroz subjektivac, tj. kroz oko kamere, a kamera (tj. njen duh) zatim nadleće glave u publici. Veronika je mrtva. Subjektivac se ovde ne završava, kao ni kristal. Kamera iz vizure mrtvačkog kovčega gleda na Veronikinu porodicu i prijatelje koji na staklo objektiva bacaju zemlju.

Ovo pokazuje još jedan aspekt slike-kristala kod Kješlovskog. Upotreba reflektujućih površina ne služi samo da prikaže odnos između dve žene, već i da skrene pažnju na film po sebi. Film kao interpretaciju interpretacije.

Pojavljuje se crno i rezom prelazimo u Francusku.

Veronik vodi ljubav sa kolegom, a mi to gledamo kroz staklo kristalne kugle, kakvu je Veronika imala. Veronik se naglo onespokojava. Obuzima je snažan osećaj da je nekog izgubila.

Nešto kasnije, ona sreće Aleksandra Fabrija, lutkara i pisca, koji ostavlja snažan utisak na nju. Dok gleda njegovu lutkarsku predstavu, koja je opet refleksija refleksije njenog sopstvenog života, tj. refleksija života poljske Veronike, Veronik posmatra njegovo lice posredno, ponovo kroz ogledalo, lice koje publika ne vidi. Ispostaviće se da su i ostala Alesandrova dela snažno vezana za puteve njenog "dvostrukog" života.

Ne smemo zaboraviti ni zvuk koji je maestralno korišćen u ovom filmu. *"Slika-kristal je isto toliko zvučna koliko i optička: "Feliks Gatari je bio u pravu kada je definisao kristal vremena kao melodijski refren par excellence. (...) U kristalu se mogu čuti galop i melodijski refren, kao dve dimenzije muzičkog vremena: jedna je ubrzanje prolaznih sadašnjosti, a druga je uzdizanje ili potonuće sačuvanih prošlosti."*¹⁷

A *Dvostruki život Veronike* može se razumeti i kao film o muzici, o pevanju, o glasu, o duši. O muzici se razmišljalo još od prvih verzija scenarija. Kješlovski je izuzetno cenio kompozitora Zbignjeva Prajsnera, jer je on počinjao da radi još mnogo pre nego što se film snimao. Imao je talenat da napiše kompoziciju koja neće isključivo podržati ono što sama slika govori, čija funkcija neće biti da bude po sebi lepa. Trudio se da napiše muziku koja bi u kombinaciji sa vizuelnim stvorila novi kvalitet, svorila entitet koji oživljava upravo u tom odnosu.

¹⁷ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, strana 127

Istu kompoziciju koju Veronika peva pre nego što umre, uvežbavaju deca na času muzike sa Veronik. Za razliku od Veronikine anđeoske interpretacije, deca sviraju raštimovano i nespretno. Istu kompoziciju joj i lutkar Aleksandar pušta preko telefona.

Upućujući na drugu poznatu Bergsonovu šemu, obrnute kupe iz *Materije i memorije*, Delez razmatra putanje koje povezuju sadašnjost i prošlost. Postoje one koje upućuju na malu unutrašnju stazu između sadašnjosti i njene prošlosti (u slučaju aktuelne i njene virtuelne slike, tj. čistog sećanja). A postoje i one koje upućuju na sve dublje virtuelne putanje gde je svaki put pokrenuta čitava prošlost, tako što slike-sećanja, slike-snovi ili sanjarenja opsedaju svest.

U modernom filmu (a kod Kješlovskog se to može jako lepo videti) upotrebu flešbekova, pretapanja, usporenog kretanja i drugih postupaka koji jasno upućuju na razliku između aktuelnog i virtuelnog (u ovom slučaju izmenjenog stanja svesti ili sna), zamenjuju drugi, manje konvencionalni postupci. Razgraničenja postaju sve mutnija i u suštini naglašavaju nedeljivost aktuelne i virtuelne slike o kojoj govori Delez.

Više puta slike koje gledamo u drugom delu filma nismo sigurni tačno šta su. Da li su snovi, flešbekovi, ukazanja, sećanja ili subjektivni pogledi umle Veronike?

Kao kroz kristalnu kuglu gledamo scenu seksa Veronik i njenog dečka. Svetlost se rasipa po kristalu, ivice su krive. Dok kamera ne zauzme objektivnu vizuru, ova scena se čini više sećanjem ili Veronikinim pogledom, nego aktuelnim trenutkom.

Kada je lutkar zove telefonom i pušta joj muziku koju je Veronika pevala, mi lice umrle Veronike posmatramo kao kroz dodatno deformisanu staklenu kuglu, kroz koju se prelama obojeno svetlo. Ne znamo da li je u pitanju ukazanje, sećanje, da li Veronik nju u tom trenutku vidi ili je samo oseća?

Kada Veronik zaspi kod Aleksandra, Kješlovski nam pokazuje detalj kugle sa obrnutom slikom crkve, mesta u kome je Veronika živela. Nismo sigurni da li je to san ili ponovo vizura mrtve Veronike?

“Nedavno sam imala čudan osećaj. Odjednom sam osetila da sam sama. A ništa se nije promenilo”, Veronik se poverava ocu. Taj osećaj poredi sa majčinom smrću.

Kješlovski čak ide dotle u spiritualizam da se Veronika ukazuje Veronik kao odbljesak ogledala dečaka koji se igra, odbljesak koji se osamostaljuje i nastavlja da postoji u prostoru i kada ogledala (kao izvora) više nema.

Ogledala i znaci koje jedna drugoj ostavljaju, bilo posredstvom pisca Aleksandra (koji sve više privlači Veronik) ili kroz ukazanja, su mnogi. U sledećim redovima navešću samo neke od njih.

Aleksandar joj šalje neobične pošiljke. Prvo u pismu stiže vrpca sa fascikle, koju je Veronika uvijala oko svog prsta dok je bila na audiciji. Veronik upoređuje dužinu i oblik vrpce sa linijom talasa svog EKG-a.

Ocu prepričava kako joj je pred očima bio crtež nalik dečjem, i tu opisuje crtež mesta u Poljskoj, koji je na početku filma crtao Veronikin otac. Veronik i sama priznaje da ne zna da li je to sanjala ili joj se samo od sebe pojavilo u svesti.

Aleksandar joj šalje kasetu, u nadi da će je ona dovesti do kafea železničke stanice u kome će je on čekati. Na kaseti je zvučna atmosfera tog kafea. Veronik preslušava kasetu, a onda je posmatra pod istom lupom kroz koju je gledala kao devojčica, u prologu filma.

Kasnije će kroz staklena vrata dugo posmati Aleksandra koji je traži.

Šta će biti s Veronik?

Delez tvrdi da se kroz staklo ili kristal može videti vreme u svom dvostrukom kretanju: ono pušta da prolaze sadašnjosti u svom kretanju ka budućnosti, ali istovremeno ono zadržava svu prošlost i pušta je da potone u mračnu dubinu - ono što je Bergson nazivao *ponorom vremena*.

Gde se onda nalazi izlaz ka budućnosti? To cepanje vremena može uspešno da se izvede jedino tako što će jedan od ta dva kretanja vremena naći svoj izlaz iz kristala i iscureti kroz pukotinu.

“Iz nerazlučivosti aktuelnog i virutelnog mora se izroditi neka nova razlika, poput nove stvarnosti koja prethodno nije postojala. Sve što je deo prošlosti pada u kristal i u njemu ostaje: to je skup zamrznutih, okamenjenih, okoštalih i konvencionalnih uloga koje su likovi naizmenično isprobavali, uloga mrtvih ili uloga smrti, posmrtni ples upomena (...) A

*ipak je isprobavanje uloga nužno. Nužno je da bi drugi proces, onaj kojim sadašnjosti prolaze i smenjuju se, napustio postojeću scenu i vinuo se ka budućnosti, da bi stvorio tu budućnost kao šikljanje života. “*¹⁸

Šta je, dakle, budućnost francuske Veronik, one koja je ostala sama? Da li će uspeti da nađe svoj izlaz iz kristala? Da li će posle isprobavanja uloga naći sebe?

“*Hoću da znam sve o tebi*”, kaže joj lutkar Aleksandar. Ona mu daje svoju tašnu, on vadi stvari iz nje. Labelo (Veronika je stavljala labelo na usne), identična kristalna kugla kao Veronikina (na to Aleksandar kaže da zna zašto je voli). I konačno, razvijen film sa demonstracija u Krakovu. Aleksandar gleda fotografije i primeti Veroniku. Pokaže je Veronik. Ona sa nevericom posmatra sliku sebe same, sliku koju je sama napravila. Veronik ponovo obuzime neverovatna tuga. Čini se da je Aleksandar fasciniran i privučen time. Oni vode ljubav dok ona plače. Kristalna kugla se kotrlja po krevetu.

Slika-kristal je po Delezu tačka nerazlučivosti aktuelne i virtuelne slike, a ono što se vidi u kristalu je vreme lično. Vizionar ili vidovnjak bila bi osoba koja može da vidi u kristalu. Tako je Aleksandar Fabri, u ovom slučaju vidovnjak, ali i više od toga. Nije sigurno da li se kroz njega dvostruki Veronikin život samo priča ili je on taj koji utiče na događaje, koji ih fabrikuje.

Dok hoda ka njegovoj lutkarskoj radionici, prvi put u filmu vidimo subjektivac Veronik. Ona ga nalazi za radnim stolom dok radi na novoj lutki. Marioneta nosi njen lik. Veronik je ovo zabavno sve dok ne vidi još jednu, istu takvu marionetu. Aleksandar joj objašnjava da mora da ih ima dve jer se lutke lako habaju.

Dok joj daje marionetu da proba da upravlja njom, on sam joj drži ruke, on je taj koji vuče konce. Ovo je ključan trenutak za Veronik, jer shvata da mora da se odvoji od njega ako želi da shvati ko je. Ovo suočavanje sa marionetama veoma snažno deluje, prvo zato što vidi svoj lik na lutkama, zatim zato što je suočena sa neobjašnjivim postojanjem sopstvene dvojnice, i najzad zato što uviđa da bi Aleksandar mogao biti potencijalno opasan lutkar njenog života.

¹⁸ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, str. 121

Ova osećanja vraćaju je očevoj kući. Na ulazu na imanje ona zaustavlja automobil, otvara prozor i dodiruje ogromno staro stablo. Ovo nesporno govori o njenoj želji da se vrati svojim korenima, da se uzemni i pronade sopstveni identitet.

Delez, komentarišući Bergsona, piše da je jedina subjektivnost vreme, nehronološko vreme, uhvaćeno u svom nastajanju, a mi smo unutar tog vremena, ne obrnuto. Vreme, dakle, nije u nama, već smo mi u njemu. U vremenu se nalazimo, živimo, krećemo i menjamo.

*“Subjektivnost zato nikada nije naša, subjektivnost je vreme, tj. duh ili duša, ono što je virtuelno. Aktuelnost je objektivna, virtuelnost subjektivna: najpre je to bio afekat, ono što osećamo u vremenu; zatim je to bilo vreme samo, čista virtuelnost razdvojena na onog ko oseća i na ono što oseća, gde “osećanje sopstvenog ja pomoću toga ja” služi kao definicija vremena.”*¹⁹

To osećanje *sopstvenog ja* u vremenu, je ono što će Veronik verovatno pronaći, odlukom da se odvoji od Aleksandra.

A pitanje identiteta može se postaviti i u kontekstu samog Kješlovskog, čiji se opus deli na filmove koje je radio u Poljskoj i filmove koje je radio u Francuskoj. *Dvostruki život Veronike* se nalazi na samom prelazu, i hronološki i bukvalno. Ipak, Kješlovski je do kraja svog života Poljsku smatrao svojim jedinim domom.

*“Ne mogu da zamislim život bez Poljske (...) Kad mislim o sebi u budućnosti, mogu jedino tamo da se vidim. Sve što utiče na Poljsku, utiče direktno i na mene (...) Nisam više zainteresovan za političke igre, ali me interesuje Poljska. To je svet iz koga sam potekao i, bez sumnje, gde ću umreti (...) Svako treba da ima mesto na koje se vraća. Ja ga imam, to je Poljska”.*²⁰

Dom je nešto što je za Kješlovskog od suštinskog značaja, pa ni ne čudi što se *Dvostruki život Veronike*, završava na pragu roditeljske kuće. Lični identitet je zauvek povezan sa domom, čak i ukoliko nam se ta činjenica ne dopada.

¹⁹ Žil Delez, *Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, str. 116

²⁰ *Kješlovski o Kješlovskom*, priredila Danusja Stok, Hinaki, Beograd, 2002

Kješlovski je, kao što je želeo, umro u Poljskoj. Na njegovom grobu stoji spomenik - skulptura dve šake koje formiraju okvire kadra, okvire kroz koje je tokom čitavog života gledao.

2.5 Amede Efr / O istini koja ne može biti svedena samo na logično

Teorija filma možda najviše duguje semiotičarima jer su baš oni bili ti koji su je načinili naukom. Semiološke analize zaista su dovodile do revolucionarnih saznanja, koja su bila potpuno nepristupačna ranijim vidovima filmskih teorija, postavljajući ih u najširi društveni kontekst različitih sredina i pogleda na svet. Za semiotičare uslovi jezika, društvene ideologije, lične psihologije, diktiraju razvoj kulture.

Međutim, čini se da semiotičari preterano potiskuju i možda čak nipodaštavaju filozofski pristup filmu. Ipak, o Bazenu²¹ (André Bazin) ili Efru²² (Amédée Ayfre), dvojici izuzetno značajnih teoretičara (bliskih po mnogo čemu), ne može se ni govoriti a da se pre toga ne upustite u proučavanje filozofskih pravaca XX veka.

Ovo poglavlje biće posvećeno upravo jednom od njih dvojice, onom koji je mnogo manje poznat i slavljen, o kome se mnogo manje raspravljalo, ali čiji rad svakako ne inspiriše manje. To je Amede Efr, francuski filmski esejista i teoretičar, inače katolički opat koji je obožavao Bunjuela²³ (Luis Buñuel), jedan od najznačajnijih teoretičara neorealizma. On je posebno interesantan i zato što se bavio odnosom filma i nekoliko fundamentalnih pitanja, koja će takođe u ovom poglavlju biti obrađena, a to su pre svega pitanje ljudske usamljenosti i mogućnosti njenog prevazilaženja, i pitanje morala od strane svih onih koji učestvuju u stvaranju ili konzumiranju filmske umetnosti.

²¹ Andre Bazin (1918-1958), bio je čuveni francuski filmski kritičar i teoretičar, osnivač „Mlade kritike“ koja se okupila oko časopisa *Cahiers du cinema*, čiji je do smrti bio urednik. Mnogi ga smatraju duhovnim ocem *novog talasa* u Francuskoj.

²² Vidi nastavak teksta.

²³ Luis Bunjel (1900-1983), bio je španski filmski reditelj, predstavnik nadrealizma, koji je filmovima *Andaluzijski pas*, *Zlatno doba* i dokumentarcem *Zemlja bez hleba* izazvao žučne polemike.

Ali da bismo razumeli na pravi način shvatanja Amedea Efra moramo otići korak unazad i prikazati bar osnovne postulate jednog filozofskog pravca koji je u mnogome uticao na njegov rad.

Fenomenologija, "Ka samim stvarima!"

Fenomenologija kao pravac ili možda bolje reći metod, je dokazala da je plodna filozofska osnova na kojoj su se teorije psihologije, umetnosti, muzike i književnosti razvijale tokom 50-tih godina XX veka. Ona je nastala kao odbrambeni odgovor filozofije na popularnost pre svega fizičara, ali i ostalih „pravih nauka“ početkom XX veka. Tada su se mnogi pitali čemu nam je filozofija uopšte potrebna, kada su naučnici gotovo sve objasnili ili su na pravom putu da objasne.

Filozofi su smatrani (a tako je i danas) manje vrednim od naučnika, pa su srozani na nivo vračeva, skoro na nivo magijskog prednaučničkog mišljenja. Ovakav pesimizam posle II svetskog rata delimično je ublažio Sartr²⁴ (Jean-Paul Sartre), kao jedna od najcenjenijih figura XX veka, ali današnje uvažavanje ide mnogo više sociolozima nego filozofima, što se slaže sa prethodno iznetom tvrdnjom o izuzetnoj popularnosti semiotike.

Od nemačkog filozofa Edmunda Huserla²⁵ (Edmund Husserl), rodonačelnika fenomenologije, ostala je izreka *"ka samim stvarima!"*, jer kako kaže: *"Mi apsolutno ne možemo da sadržaj prepustimo "pukim rečima", i njihovom simboličkom razumevanju..."*. Povratak stvarima se odvija putem *"samoočiglednosti"* u *"punopravnim intuicijama"*. To u prevodu znači da zaista postoji ono umesto čega stoje reči.

Te suštine otkrivaju se samo svesti i predstavljaju onu specifičnost predmeta koja se ukazuje kada privremeno stavimo "u zagrade", odnosno zaboravimo na ono što smo o tim predmetima prethodno znali, npr. kroz prirodne nauke ili ono što o tim predmetima mislimo pod uticajem religije, predrasuda, iluzija, itd. Ovaj postupak se naziva

²⁴ Žan Pol Sartr (1905-1980), francuski filozof, romansijer, esejist i dramski pisac, tvorac *ateističkog egzistencijalizma*.

²⁵ Edmund Huserl (1859-1938), nemački filozof jevrejskog porekla, osnivač fenomenologije i jedan od najuticajnijih filozofa XX veka. Njegovo delo je uticalo na egzistencijaliste, posebno na Hajdegera.

“fenomenološka redukcija”. Na taj način bi trebalo da smo u stanju da sebi ponovo razjasnimo svet onako kako se on pojavljuje za nas, otkrivajući njegov dubinski sloj koji je stalno prisutan kada se odnosimo prema svetu. Suštine saznajemo neposredno, intuicijom, pa ipak, tako dolazimo do nesumnjivog znanja koje može da bude temelj našeg odnosa prema svetu.

Ono što još treba pomenuti, pre nego što počnem da se bavim isključivo Efrovim radovima, je način na koji su neki od najznačajnijih fenomenologa shvatali umetnost. Sartr je smatrao da je jedan od glavnih motiva umetničkih kreacija, potreba za osećanjem da smo suštinski u odnosu sa svetom. Primarna dužnost pisca je da deluje tako da ne sme da ne poznaje svet. Književnik, dakle, ne može da izbegne društvenu ili političku angažovanost. Što se tiče čitaoca, s obzirom da je on taj koji oživljava literarni objekat, ne može biti istina da pisac piše za sebe. Cilj umetnosti za Sartra je da preporodi svet tako što će ga predstaviti ne onakvim kakav je, već kao da je njegov uzrok u ljudskoj slobodi. Sartr poziva umetnike da tretiraju čoveka kao vrednost koja treba svakog dana ponovo da se otkriva i da pitanja koja potežu uvek moraju biti moralne prirode. Sartr dakle ovde ispoljava jasnu odbojnost prema „umetnosti radi umetnosti“. Umetničko delo za Sartra je uvek nosilo posebnu moć, moć komunikacije među slobodama, bez otuđenja ili konkretizacije.

Hajdeger ²⁶ (Martin Heidegger) objašnjava suštinu umetnosti konceptom istine. On smatra da umetnost nije samo put izražavanja elemenata istine u kulturi već, način kreiranja istine i pravljenja odskočne daske sa koje „ono što jeste“ može biti otkriveno. Stoga, umetnička dela nisu samo predstave stvari kakve jesu, već podrazumevaju uzajamno razumevanje zajednice. Svaki put kada u nekoj kulturi nastane novo umetničko delo, značenje onoga što je njime predstavljeno je nepovratno promenjeno.

²⁶ Martin Hajdeger (1889-1976), je najznačajniji nemački filozof XX veka i jedan od najvažnijih filozofa uopšte. Posebno značajan je Hajdegerov doprinos tumačenju Ničeovog dela. Hajdeger je odlučujuće uticao na formiranje mnogih filozofskih pravaca postmoderne, ali i izazivao kontroverze svojim vezama sa nacistima tokom ranih tridesetih godina.

Iako je ostavila ogroman uticaj na mnogim poljima, fenomenologija nije toliko rasprostajena u filmskoj teoriji zbog rane smrti dvojice prethodno pomenutih briljantnih praktičara: Andre Bazena (1958.) i Amede Efra (1963.).

Kasnije je Anri Ažel²⁷ (Henri Agel) pokušao da podmladi učenja svog bliskog prijatelja – Efra, kako bi se suprotsavio semiotici i strukturalizmu. U svojoj *Poetici filma (Poétique du cinema)*, Ažel priznaje da istraživanja sistema filmskih znakova, kao i ideologije i psihologije koje određuju filmska dela imaju očiti značaj, ali im prigovara da su pokušali da negiraju sve teorije koje počinju pretpostavkom da su umetnička dela, a ne njihovi materijalni preduslovi, apsolutni. Semiotičar, po Aželu ne želi ili ne može da nauči ništa zaista novo iz filmova koje proučava. On će možda upotpuniti svoje poznavanje sistema koji analizira, ali neće moći da vidi dalje od njega.

Ažel, sledeći Efra, smatra da većina studija umetnosti pokušavaju da umetnosti priđu od spolja. Oni joj nameću zakone uzete iz psihologije, lingvistike, semiotike, sociologije i urezuju ih u umetničko delo. Međutim nikad ne proučavaju sam život. Ne predaju se samom delu i nikad mu ne prilaze uvažavajući njegove sopstvene zakone, koji su pre svega zakoni iskustva, a ne znanja ili nauke. Po Efru, postoji mnogo istina, a fenomenolog želi da otkrije onu stranu istine koja ne može biti svedena samo na logično. Kao što bi Merlo-Ponti²⁸ (Maurice Merleau-Ponty) formulisao, umetnost je primarna aktivnost, prirodan, trenutani i intuitivni način shvatanja života. Sva teorija je sekundarna. Fenomenologija se postavlja protiv ogromne moći koju pridajemo razumu u našem društvu, razumu koji često gazi i izobličava primarne procese za koje tvrdi da ih poznaje. Za Merlo-Pontija, Efra i Ažela postoji bojazan da nerazumna racionalnost pojede svo iskustvo ili ga organizuje i isecka i tako osiromaši svet koji nastanjujemo i izražavamo.

Fenomenolozi, posebno oni kao što je Merlo-Ponti, veruju da je umetnost izlaz iz beskorisnog lavirinta logike u bogatstvo iskustva. Ona dozvoljava prirodi da se realizuje u čovekovoј imaginaciji kao što i čoveku dozvoljava da zauzme svoje mesto u prirodi.

²⁷ Anri Ažel (1911-2008), bio je francuski filmski kritičar i profesor filma na Univerzitetu u Monpeljeu.

²⁸ Moris Merlo-Ponti (1908-1961), bio je francuski fenomenolog, na koga su snažno uticali Huserl, Hajdeger, kao i Sartr sa kojim je bio blizak prijatelj. U središtu njegove filozofije je stanovište da percepcija igra glavnu ulogu u razumevanju sveta i učestvovanju u njemu.

Kao što bi Bazenu rekao: „*Možemo hladno izolovati šeme u muzici ili logiku u snovima, kao što to radi psihoanalitičar, ali s druge strane, možemo početi da živimo ritam muzike kao poziv da igramo.*“ Umetnost, po Bazenu otkriva svet koji će uvek biti skriven hladnoj logici i analizi. Skrivena dubina sveta je sugerisana vizijom koju nam umetničko delo daje.

Sada, kada su jasnije pozicije sa kojih fenomenolozi pristupaju umetnosti, mogu preći na pojednačna pitanja kojima se bavi Amedeo Efr. Počecu sa možda najaktuelnijim, a to je pitanje ljudske usamljenosti. Usamljenošću sam pokušala i sama da se bavim u „Asimetriji“, na neki sopstveni intuitivan način. Ovde naglašavam da je tekst koji je Efr napisao o odnosu filma i naše usamljenosti objavljen još 1962. godine, a lako se može primetiti da opisuje neke od najozbiljnijih problema današnjeg društva.

Usamljenost usred gomile...²⁹

Efr se na početku svog izlaganja pita kako je moguće da se u naše doba fantastičnih tehnoloških dostignuća i difuzionih tehnika, može govoriti o usamljenosti. Nove tehnologije, kao što svi znamo, učinile su svakog od nas građaninom planete, jer je danas lako čak i, kako Efr navodi, „*seljaku iz južne Italije da zna kako se živi u Njujorku ili Parizu*“. Američke pesme se odavno slušaju po celom svetu, formule postaju međunarodne, a svetska civilizacija omogućava ljudima da se sreću i žive od istih slika, istih mitova i istih reči.

Bez obzira na prethodno pomenuto, Efr zaključuje da se možda nikad nije više govorilo o usamljenosti, i to jednoj specifičnoj vrsti – *usamljenosti usred gomile*. Tim je možda ona gora, jer se nepobedivo održava i usred najveselijih kolektivnih manifestacija. On pominje ovde jedan fenomen koji lako možemo prepoznati. To je naša potreba da odemo među ljude i ludo se zabavimo, dok suštinski znamo da smo se samo predali zaboravu. A ako se i desilo da smo tom prilikom napravili neki kontakt sa drugom osobom, taj kontakt najčešće neće potrajati, što će rezultirati još većom usamljenošću. Ovo dokazuje da su promiskuitet i samoća bile komplementarne teme i u dobu u kome je Efr živio.

²⁹ Amedeo Efr, *Film i naša usamljenost*, Filmske sveske, br. 4, 1978.

U trenutku osveščivanja usamljenosti, čini se da se film postavio u sred problema. Film je, Efr primećuje, po ovom pitanju dvosmislena pojava jer predstavlja s jedne strane jedan od najprodornijih sistema komunikacije, zahvaljujući kome bolje upoznajemo druge, dok sa druge strane predstavlja instrument bekstva koji nas udaljava od pravog kontakta sa ljudima.

Efr dalje ukazuje da je ona osobina filma koja je najviše u vezi sa usamljenošću ili pak njenim nedostatkom, pojam prisutnosti. Prisutnost, uopšte, možemo definisati kao mogućnost da neki predmet ili neko lice vidimo, čujemo ili dodirnemo, tj. kada se nalaze u zoni koju naša čula mogu da ispituju. Upravo film obezbeđuje jednu posebnu vrstu prisutnosti. Film joj ustvari dodeljuje izvanredno realistički karakter. Međutim, ovde Efr zaključuje da nije dovoljna čak ni odrednica „realizam“, jer ona podseća na savršeno sličnu kopiju, dok je ovde reč o identitetu. Filmskom ili televizijskom tehnikom možemo snimiti isto biće koje postoji u stvarnom životu, zabeležiti njegovu spoljašnjost, njegove stavove, a emitovanje te scene pruža utisak stvarne prisutnosti te osobe. Televizijska emisija koja se odvija uživo obezbeđuje trenutnu prisutnost i produženje u prostoru koje omogućava da scena bude prisutna na stotine kilometara udaljenosti. Repriza ovakve emisije bi pridodala ovome i produženje u vremenu koje scenu takođe ostvaruje prisutnom, ali ne više na odstojanju u kilometrima već u časovima, danima ili godinama. Snimljeno prisustvo moći će od tada da se prikazuje po želji bilo gde i bilo kad, čak i posle nestanka snimljenih osoba. To će biti produžetak njihove stvarnosti u prostoru i vremenu. Na isti način i film omogućava da se produži prisutnost preko uskog okvira prostora i vremena, okvira koji je pripadao ljudima pre tehničkih pronalazaka XX veka.

Film dakle predstavlja sistem slika sposobnih da obezbede svetu i ljudima određenu vrstu trajnosti našeg prisustva. To bi značilo da je samom svojom prirodom u stanju da efikasno suzbije našu usamljenost. On je po prirodi tu da obezbedi, umnoži, produži komunikaciju. Međutim, to ne znači da obavezno rešava pitanje nase usamljenosti. Efr ovde navodi primer osobe koja je fizički prisutna ali nam njena duša izmiče. Mislimo, osećanjima ona je daleko od nas, i bez obzira što je tu - mi ostajemo sa našom usamljenošću. Efr zaključuje da je isto tako i sa filmom. Tehnički, on može da nam obezbedi gotovo fizičko prisustvo ljudi i stvari, ali to je nedovoljno ako nam duša tih stvari i dalje izmiče.

Na ovim pozicijama Efr dalje razmatra različite pristupe filmu, i to na primerima *Kradljivaca bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948, r. Vittorio de Sica), *Bena Hura* (*Ben-Hur*, 1959., r. Vilijam Vajler) i *Prošle godine u Marijenbadu* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961., r. Alan Rene). U tim različitim filmovima prisustvo ličnosti i stvarnosti koja ih okružuje nije obezbeđeno na isti način. To prisustvo je prikazano različito i to prikazivanje je osnovni činilac, jer se njime podvlači ili poništava fizičko prisustvo ličnosti, pa time i komunikacija koju možemo imati sa njima. Efr smatra da je u neorealističkom filmu *Kradljivci bicikla* to prisustvo do maksimuma obezbeđeno dok je u *Ben Huru*, velikom filmskom spektaklu, i *Marijenbadu*, irealističkom umetničkom delu, umotano u čitav skup spektakularnih ili umetničkih elemenata koji teže da ga potisnu u drugi plan. To znači da estetski stavovi reditelja utiču na karakter komunikacije koja nam se predlaže i na mogućnost da više ili manje izađemo iz naše usamljenosti.

Efr ukazuje na određene reditelje koji koriste film da registruju stvarnost koja je otupljena, jer prikazuju nedosledna bića lišena svake čvrstine, pa time i prisustva. One su toliko prazne i šuplje da nikakav pravi kontak sa njima nije moguć, pa iako su fizički prisutni, prepuštaju nas samoći. Efr upozorava da ovakav žanr filmova osiromašuje one koji ih uporno gledaju. On smatra da se tu nalazi najozbiljnija opasnost kojom kinematografija može da pritiska masu gledalaca, naročito mladih, jer doprinosi njihovom pretvaranju u pasivno stado, bez reakcije, podložno svim vrstama uticaja. Ipak ako je reditelj dovoljno jak, neće moći da se zadovolji serijskim fabrikovanjem filmova, već će znati da im podari egzistenciju i dubinu koje će od njih napraviti istinska umetnička dela. Treba se međutim zapitati da li je to dovoljno, da li se putem umetničkih dela automatski uspostavlja komunikacija sa svetom i ljudima. Umetničko delo može hteti da bude samo sebi dovoljno. Kao i u slikarstvu slika može postati važnija od modela. Zahvaljujući osvetljenju, kadriranju, kretanjima kamere, igri glumaca, montaži, zvučnoj slici, imamo posla sa stvarnim pesničkim jezikom, koji pre preobražava stvarnost nego što je predstavlja. Filmski jezik omogućava autoru da iskaže svoj unutrašnji svet, da sebe upiše na platno preko bića i stvari koji su mu samo izgovor za to. Efr smatra da u mnogim slučajevima kada se filmovi predstavljaju kao visoke umetničke tvorevine, oni odražavaju daleko manje svet i ljude, a više sebe i svog stvaraoaca. Efr zaključuje da „*osvajачko prisustvo stvaraoaca*“ uništava sve druge i ako se uopšte može govoriti o komunikaciji posredstvom filma, to je samo sa njim. Međutim, takav film, po

Efru, ne pruža više nego neka druga izražajna forma, književna, muzička ili likovna. On ipak podvlači da komunikacija sa nekim čovekom putem dela u koje je on uneo ono najbolje u sebi, nije nikako zanemarljiva. To čak može biti stimulans za našu sopstvenu volju za izražavanjem.

Efr ukazuje da osim komercijalne proizvodnje, umetnosti radi umetnosti, spektakularnih filmova, postoje još neke mogućnosti. Prethodno navedene vrste filmova koriste medijum izvrćući njegovu prirodu instrumenta komunikacije. Efr ipak tvrdi da čak ni autentična prisutnost ljudi na ekranu putem pasivne upotrebe kamere, bez autora i glumaca, oslanjajući se jedino na objektivnost mašine, nije pravo rešenje. Efr sumnja u objektivnost filmskih novosti i dokumentaraca, jer smatra da nam ti žanrovi nameću najneugodniju i najdosadniju prisutnost, prisutnost „*nevidljivog komentatora*“ koji nam nameće svoj način gledanja, dok mi ni ne znamo ko je on.

Rešenje je, po Efru, u uspostavljanju dijaloga između čoveka iza kamere i ljudi koji su ispred nje. Pri tome filmski stvaralac izlazi iz svoje usamljenosti, pa je u stanju da i nas iz nje izvuče jer nam otkriva bića koja bez njega ne bismo upoznali – bića obdarena istinskom egzistencijom. Njihovim upoznavanjem osećamo ne samo da smo obogaćeni već i uzvišeni i humanizovani. Prisustvujemo onome što čini egzistenciju tih jedinstvenih bića, koja za nas nisu više stranci. Napuštamo svoju usamljenost da bismo stvarno komunicirali.

Efr ovim zaključuje da film dijaloga, više od onog koji želi da bude samo umetnički ili spektakularan, otvara put moguće komunikacije među ljudima, čak i kada podvlači teškoće koje stoje tome na putu. Efr ipak podseća, da reditelj koji zaista želi dijalog ne rešava obavezno usamljenost nas kao gledalaca. Ovde nailazimo na poslednji problem u lancu komunikacije, a to je spremnost gledaoca da se upusti u otkrivanje prisustva drugih bića.

Čovek može da želi spektakl ili umetnost, pa čak i komercijalnu zabavu, pre nego konkretne ljude koji mu se pokazuju na platnu. On može pomisliti da su filmovi u kojima nam istinske ljude otkriva pažljivo rediteljsko oko, nezanimljivi i dosadni. Ovde Efr

navodi jednu Cavatinijevu³⁰ (Cesare Zavattini) izjavu, izjavu stvaraoca koji se najviše borio za konkretnog i svakodnevnog čoveka u filmovima italijanskog neorealizma, čiji je Efr bio najveći pobornik: „*Naše prvo i najpovršnije reagovanje na svakodnevnu stvarnost je dosada. Tužno je reći, ali je često istina da su nam ljudi dosadni i mi više od njih volimo spektakle, razonodu, uzbudljive intrige, dobro konstruisane drame. Ljudi nam dosađuju jer se izlažu riziku da nas zamore, uznemire, da nešto od nas zatraže, dok mi ne želimo da nas remete u našoj skromnoj udobnosti, u našem miru. Želimo filmove bez problema, bez pitanja, lake filmove. Ako umemo da pobedimo ponekad mučan utisak, na početku, da smo bili lišeni površne razonode koju smo očekivali, ako umemo da uđemo u svet koji nam je ponuđen i koji je drugačiji od našeg, pronaći ćemo radost stvarnog komuniciranja, radost što nismo ostali zatvoreni u svom malom svetu, u svom zatvorenom i usamljenom svetu, susrešćemo radost što smo uspostavili komunikaciju sa velikim svetom ljudi*“.

Efr na kraju ovog eseja o odnosu filma i naše usamljenosti ukazuje na to da film dijaloga može da nam pokaže put kojim možemo da nastavimo dalje od filma i bioskopa, do života u kome ćemo susresti ljude koji su braća onih koje smo videli na ekranu. Ipak taj prelaz sa filma na stvarnost zavisi samo od svakog pojedinca ponaosob. U pitanju su njegova volja za dijalogom ili njegova odlučnost da istraje u samoći. Efr, po svojoj prirodi, u hrišćanskom duhu, zaključuje da ako pojedinac slobodno izabere put koji je reditelj prešao za njega, znaće da njegova samoća ima granice, da nikada nije apsolutna, i da je bar jedna snaga na ovom svetu ponekad u stanju da je prevaziđe, snaga ljubavi i bratstva.

Film je neko ko mi govori o nečemu na određen način...

Svoj esej *Filmski jezik i njegov moral*³¹, Amede Efr počinje konstatacijom da kada govorimo o filmu, ne možemo ga do kraja smatrati kao nešto što bi moglo da bude podstrek za izvestan broj psihofizičkih reakcija, jer moral počinje samo sa ličnostima i njihovim slobodnim postupcima, njihovim izborom da deluju na određen način. On

³⁰ Čezare Cavatini (1902-1989), bio je italijanski scenarista i jedan od začetnika italijanskog neorealizma. Radio je, između ostalih, sa De Sikom, Antonionijem, Felinijem, Đermijem, Latuadom, Roselinijem, Viskontijem.

³¹ Amede Efr, *Filmski jezik i njegov moral*, Filmske sveske, br. 4, 1978.

dodaje da, bez obzira koliko su vredna proučavanja o uticaju filma, tj. njegovo dejstvo na organizam potrošača, ona na kraju uvek ostaju na pragu morala, onog morala koji tvrdi da ima posla sa ljudima.

Film je u svojoj suštini fenomen jezika. Efr ovde konstruiše rečenicu koja bi na pravi način mogla da opiše film i njegovu komunikaciju sa gledaocima: „*Film je neko ko mi govori o nečemu na određeni način.*“ I baš između ovih lica (onog ko govori, onog kome se govori, i onog o kome se govori) se odvija međusobna komunikacija koja izaziva moralne probleme.

Svaki gledalac koji želi da učestvuje u komunikaciji koju mu film pruža, a ne bude samo broj u moru bioskopske publike, trebalo bi uvek da se pita ko stoji iza ličnosti, iza priče koja mu se izlaže. Usled lenjosti dospeli smo do tačke u kojoj mislimo da su slike i zvuci koje nam se projektuju dovoljni sami sebi, i da postoje prirodno. Međutim, uvek je neko iza toga, autor koga je važno poznavati ako želimo da shvatimo smisao onoga što nam pruža. Amede Efr naglašava da film nikada ne treba smatrati za anonimni proizvod koji konzumiramo ne pitajući se šta je jedno ljudsko biće htelo u njega da unese. Možda ćemo morati da konstatujemo da je autor uneo nešto manje dobro ili loše ili ono najbolje što ima, ali ćemo onda imati pravo da budemo strogi, jer smo pre toga bili strogi i prema sebi samima.

Kao što je već izneo u prethodnom eseju, Efr ponavlja da u ogromnoj filmskoj produkciji ima mnogo manufakturisanih prizvoda lišenih svakog ličnog prisustva, u kojima se niko stvarno ne trudi da dosegne i otpočne dijalog. U vezi sa takvom produkcijom možemo se upitati da li pojam morala ima uopšte smisla. Akcija ovakvih dela može biti neškodljiva ili pak veoma loša (prema sastojcima ili organizmu koji ih prima), ali oni se nalaze na nivou ispod ljudskog, pa uz njih pristaje samo ćutanje.

Ipak, velike su mogućnosti izbora među filmovima koji zaslužuju da se nazovu delima. Efr ovde daje primer da u životu ne možemo uvek da biramo svoje sagovornike, dok u bioskopu možemo. Naklonost određenom autoru ipak ne bi trebalo nikada da bude bezuslovna i slepa. To što cenimo dela određenog autora ne znači da ne možemo da sagledamo i njegove mane, slabosti ili nedostatke. Efr naglašava da je čak potrebno u ime tog prijateljstva ponekad pokazati svoje neslaganje u idejama, stavovima ili

vrednostima. On pominje da se sam veoma divi Antonioniju³² (Michelangelo Antonioni) ili Godaru³³ (Jean-Luc Godard), ali ga to ne sprečava da žali zbog „*pregorkog pesimizma*“ prvoga i „*suviše cinične neusiljenosti*“ drugoga. Stav Efra je stoga, da ne smemo da dozvolimo da nas impresionira samo briljantnost određenih autora, kao ni eventualna osrednjost u opisivanju u slučaju kada je delo, bez obzira na nju, suštinski kompaktno.

Osnovni moralni kvalitet, za Efra je iskrenost. Od svakog sagovornika imamo pravo da je zahtevamo. To znači da ako neko pristupi nekom ozbiljnom problemu, to treba da bude zato što mu je do njega stalo, a ne samo da bi napravio još jedan film, dobio dobre kritike ili zaradio novac. Ovo ne znači da su za Efra jedini vredni sagovornici autori koji ozbiljnost pretvaraju u dosadu. Efr navodi primere Čaplina³⁴ (Charles Chaplin), Kitona³⁵ (Buster Keaton), Lindera³⁶ (Max Linder) i Tatija³⁷ (Jacques Tati), koji kao autori komike čine da steknemo saznanje koje je iznad smeha i tako primetimo ozbiljnost onoga što obrađuju.

U pogledu obaveza autora prema nama kao gledaocima, Efr zaključuje da njegova ličnost ne sme da bude ni anonimna, ni osrednja, ni pritvorna, da bi bila dostojna našeg prijateljstva. S druge strane, naša pažnja, blagonaklona i kritična, treba da bude na oprezu da ne bismo pogrešno shvatili nešto od onoga što nam je pruženo, a da takođe ne priznamo ništa što ne bismo bez griže savesti mogli da usvojimo.

³² Mikelandelo Antonioni (1912-2007) bio je čuveni italijanski filmski autor. Najpoznatija dela su mu: *Avantura*, *Noć* i *Pomračenje*.

³³ Žan-Lik Godar (rođen 1930.), francusko-švajcarski filmski reditelj, scenarista i kritičar, pionir francuskog novog talasa.

³⁴ Čarls Čaplin (1889-1977) bio je engleski komičar i filmski reditelj. Postao je jedan od najpoznatijih i najcenjenijih autora klasične holivudske ere američkog filma.

³⁵ Baster Kiton (1895-1966), američki filmski glumac i reditelj. Bio je popularan komičar u vreme nemog filma. Glumio je čoveka čija melanholična, turobna i "ledena" fizionomija protivureči dinamici industrijske civilizacije. Glumac koji se "nikada ne smeje", "najčutljivija pojava nemog filma". Uprkos neuspehu u zvučnom filmu, smatra se najvećim komičarem posle Čaplina.

³⁶ Maks Linder (1883-1925) bio je uticajni francuski pionir nemog filma.

³⁷ Žak Tati (1907-1982) bio je poznati francuski filmski reditelj u žanru komedije.

Ne treba zanemariti ni to da gledaoci sa svoje strane postavljaju moralne zahteve. Jako je loše verovanje da su dela, koja se cinično odlučuju za prostaštvo ili osrednjost, jedino pristupačna najširoj publici. Takvo stanovište duboko vređa dostojanstvo čoveka, pa je jedino adekvatno reagovanje okretanje leđa takvim pozivima. Efr ukazuje da ne otkrivaju samo „*bofl ili blato*“ prezir koji prema nama gaji naš sagovornik. Mi čak možemo sa njegove strane biti predmet manipulacije koje ugrožavaju naše biće i slobodu, na više različitih načina. Spektakl na primer opija slikama i zvukom, ne dozvoljavajući gledaocu da se i najmanje estetski i intelektualno povuče. On dakle ne želi sagovornika sa kojim bi mogao da vodi dijalog, već potčinjenog sa kojim može da raspoláže. Efr ipak priznaje da ta očaranost nije neophodno neuljudna i pogrešna, ukoliko se obraća onome što je u nama pristanak duha, ako se stapa sa estetskim divljenjem ili duhovnim otvaranjem.

Našu slobodu duha ne ugrožava samo sagovornik već i naša ubeđenja i vrednosti koje branimo. Efr ovde dodaje da nema sumnje da svakom mora biti omogućeno da slobodno izražava svoj koncept čoveka i sveta u umetničkom delu, ali da slobodan izraz nikada nesme da postane prisilni pritisak ili namerna uvreda, jer svako ima pravo na poštovanje od strane filmskog stvaraoaca. Ovde Efr zanimljivo navodi primer Bunjuelovih filmova, koji nose žestoke napade na hrišćanstvo i za koje Efr smatra da su zasnovani na „*dubokom nepoznavanju i karikaturi istine, ali nisu ništa manje izraz drugih traganja, dubokih i zahtevnih*“. Iz tog razloga Efr poštuje Bunjuela, za razliku od autora koji žestinom i zavodljivošću žele da nametnu svoje viđenje sveta bez objašnjenja, čak i bez pitanja. Posmatrati i priznati da može biti i drugih pogleda sem našeg, pokušavati da se shvate, čak i ako ne možemo da ih prihvatimo, takav stav je ispravan stav gledaoca. Tako će umetničko delo moći da bude povod za dijalog.

Još jedan aspekt koji Efr obrađuje u ovom eseju je stepen saglasnosti autorovog slikanja stvarnosti sa realnom stvarnošću. Iako nije neophodno da ta saglasnost sudi o vrednosti dela, pitanje ima znatnu moralnu važnost. Lenjost u informisanju, naklonost prema konformizmu, kao i opšta mesta mogu da izrode nerazumevanja, antipatiju ili neprijateljstva. Ovde Efr navodi veoma jednostavan primer koji izražava svu opasnost ovakvog odnosa prema filmu. Mnogi bi rekli da ništa nije bezazlenije od bezbrojnih holivudskih komercijalnih produkcija, filmova sa simpatičnim ličnostima i dobrom decom, apsolutno serijskim proizvodima konformizma. Ipak, baš oni su stvorili u celom

svetu stereotip prosečnog Amerikanca, kao infantilnog i neznalice, mentalne razvijenosti dvanaestogodišnjaka, i čak gnušanje prema određenom američkom načinu života. Takođe postoje i drugi slučajevi u kojima su filmski stvaraoci svesno doprineli da se prema drugim ljudima ili drugim narodima stvore ili održe stavovi nepoverenja ili neprijateljstva. Neki od primera su brojni ratni filmovi, kao i oni koji izborom antipatičnih ličnosti u određenoj društvenoj ili rasnoj kategoriji pojačavaju prikrivene predrasude. Drugačiji filmovi su naprotiv dokaz brižljive savesnosti prema ličnostima ili stvarima koje su odabrali da nam prikažu. Oni nikada nisu potpuno objektivni, jer je to nemoguće, ali je ta vrsta subjektivnosti - subjektivnost naklonosti i humanosti. Oni se mogu obojiti toplinom ili negodovanjem, ali to nikada neće biti na uštrb stvarnosti, već da bi se bolje istakao njen smisao. Na taj način sa izuzetnim poznavanjem ljudi o kojima nam govore, mogu nam otkriti istovremeno njihovu bedu i njihovu veličinu.

Široko područje ljudskih stavova mora se konstantno preispitivati. Efr primećuje da autor može biti iskren prema sebi i pošten prema nama, ali da ipak postoji mogućnost da bude u zabludi. Retka su ona dela koja otkrivaju istiniti smisao ljudskih stavova prema svetu, kao što je takođe istina da su retka ona dela koja im u celosti obrću smisao i zaslužuju osudu. I kao što Efr kaže: *„najčešće se kvaliteti i mane, svetlosti i senke prepliću i zahtevaju od tog savesnog kritičara, kakav bi trebalo da bude svaki gledalac, krajnju bistrinu, kako bi bio sposoban da ceni istovremeno bez licemerja i bez slabosti“*. Kao i u prethodnom tekstu, Efr naglašava da ukoliko se te vrline steknu iskustvom, one će moći da se primenjuju na čitav život i da mu podare lakoću i ravnotežu.

Ono što preostaje je da se ispita čisto filmski način kojim se autori služe da bi nam nešto govorili. Ovde se ne možemo zaustaviti samo na analiziranju čisto estetskog, već moramo istaći i njegove moralne implikacije, jer one uslovljavaju sve ostale.

Uzaludno je zato misliti da je u vezi sa filmom moguće govoriti o moralu, a da se ne govori o umetnosti, jer baš ona daruje drugim vrednostima njihovu egzistenciju i smisao.

Nije neko osrednje ili nedosledno delo nužno nemoralno, ali je njegov moral isto tako osrednji ili nedosledan. To delo se ne nameće ili se nameće samo onima koji su usled slabe obaveštenosti ili kulture nemoćni pred očigledno smešnim poduhvatima. Postoje naravno i oni filmovi koji svesno tu poruku izopačuju.

U stvari, jedino „*neki određeni način*“ govora o nekim stvarima čini ih legitimnim ili nedopustivim. Tabu teme ne postoje, ali se ne može svakoj temi pristupati na bilo koji način. Umetnik mora da pronađe formu koja odgovara konkretnom slučaju i samo tako se može sprečiti da se, na primer, erotizam pretvori u pornografiju. Tu Efr naglašava da poštenje u izboru filmskog izraza ne traži samo ljubav, već i patnja, smrt, svetost, pobuna, pa čak i greh, kao i ma koje drugo ponašanje u kojem se čovek otkriva. Dakle, autentičnost je vrlina koja istim pravom kao i iskrenost, poštenje i istina, treba da karakteriše filmski jezik dostojan toga imena. Ona je u isto vreme i estetska i moralna, sposobna da ostvari harmoniju smisla i forme, jedinstvo bića i pojave.

Taj divni neorealizam...

Nije teško zaključiti iz svih prethodno navedenih Efrovih razmišljanja, da je pravac ili stil kome se on najviše divio i za koji je smatrao da je ostvarenje svega onoga što film kao umetnost treba da bude - italijanski neorealizam ili kako je on više voleo da ga zove – „*fenomenološki realizam*“, za koji je smatrao da je pronašao sopstveni put u otkrivanju sveta.

Ono što je Efra najviše privuklo neorealizmu je to što neorealizam ističe misteriju postojanja. U ovim filmovima postoji savest, subjektivnost, društvena polemika, a ne propaganda. Svi objektivni, subjektivni, socijalni elementi nikada nisu analizirani kao takvi, već uzeti u jednom događajnom bloku sa svom njegovom nerazmrsivom gužvom. Taj način, pri kome nas reditelj stavlja pred neki ljudski događaj posmatran globalno, uzdržavajući se da ga raščlanjuje i analizira, već ga samo obilazi i opisuje, približava ovaj metod onome što filozofi nazivaju fenomenološkim opisom. Iz tog razloga ga je Efr i nazvao fenomenološkim realizmom. Fenomenologija je način oštrog suprotstavljanja analizi, koji prestaje da rasparčava čoveka i svet, prestaje sa suptilnim pretresanjem karaktera ili sredina, sve to na izvestan način stavlja u zagrade, pokušavajući da se ostvari totalno shvatanje, poput bića u vremenu, konkretnih ljudskih događaja u kojima je takođe prisutna celokupna misterija sveta. To znači da jasnoću konstrukcije zamenjuje misterija bića.

Ovo označava pokušaj jednog neposrednog opisa našeg iskustva, onakvog kakav je i bez ikakvog osvrta na njegovu psihološku genezu i kauzalna objašnjenja koja naučnik, istoričar ili sociolog mogu o tome da pruže.

Čovek u neorealističkim filmovima postaje sistem najrazličitijih osobina, upravo zbog toga što nije izolovan, već ima čitav blok stvarnosti oko sebe i u njemu tragove prisustva sveta. Sve to ne čini samo dekor, već egzistira skoro na istom planu kao i on. Ovakva savršena estetička iluzija stvarnosti, Efr smatra, može da proizađe samo iz askeze sredstava gde na kraju ima više umetnosti nego u ekspresionizmu ili konstruktivizmu. Na primer - askeza scenarija, gde više nije reč samo o besprekornoj dramskoj logici, već o egzistenciji. Cavatini i De Sica³⁸ (Vittorio De Sica) mesecima su radili na scenariju filma *Kradljivci bicikla*, da bi nam na kraju izgledalo kao da scenarija nije ni bilo. Askeza scenarija se upotpunjava askeзом režije i askeзом glumaca. U fenomenološkom realizmu sve je okrenuto ka cilju stvaraja gustine bića koje je, kako Efr naglašava, jedina prava mera lepote.

Fenomenološki realizam opisuje globalnu ljudsku situaciju sa svim značajnim i beznačajnim događajima koji se u tome susreću, sve ličnosti su podjednako tu i podjednako stvarne. Životi se odvijaju uporedo, ponekad povezuju, a onda napuštaju. Ne postoji samo jedan kraj, postoji osećanje da bi moglo sve dalje da se nastavi.

Završiću citatom Amede Efra, upravo iz eseja „*Neorealizam i fenomenologija*“ („*Néo-réalisme et phenomenology*“), koji spaja njegove stavove o filmu, životu i njegov odnos prema Bogu (u koga je verovao, iako se nije libio da svemu pristupa kritički):

„Lepeza značenja pristupačnih fenomenološkom realizmu je isto toliko široka kao sama ljudska stvarnost. Ona ne otklanja ni jedno a priori, pod uslovom da ostane u kategoriji pitanja pre nego rešenja, jer ako se zna da problemi vrede sami po sebi, ona može da veruje da zid ljudskog zatvora ostaje otvoren nagore“.

Možemo zaključiti da će semiotika nastaviti svoj zadatak razvijanja „nauke o filmu“, da bi nam pomogla da razumemo uslove i procese u kojima svi filmovi funkcionišu. Ali fenomenologija želi da ode još dalje i istraži one trenutke u kojima jezik filmskih znakova postaje drugačija vrsta znaka, trenutke koji nisu u fokusu interesovanja

³⁸ Vittorio De Sica (1901-1974), bio je italijanski filmski reditelj i glumac. Bitno je uticao na razvoj italijanskog neorealizma. U svojim filmovima prikazivao je stvarnost posleratne Italije, bazirajući svoj pristup na gotovo dokumentarističkom poniranju u život.

semiotičara. Semiotičari će nas učiti na koji način je film moguć i zašto je takav kakav jeste, dok će fenomenologija pokušavati da nam opiše vrednost i važnost, koju smo svi mi u nekim trenucima osetili gledajući filmove. Baš taj osećaj vrednosti nas je i naveo da razmišljamo o filmu i da učestvujemo u dijalogu koji se zove filmska teorija. A neke od nas je naveo i da započnu sopstvenu filmsku praksu.

2.6 Beatris Kolomina i njeno razmišljanje o prostoru

„Živeti znači ostavljati tragove“. Sa ovim citatom Valtera Benjamina, Beatris Kolomina (Beatriz Colomina) počinje svoj rad pod nazivom *The Split Wall: Domestic Voyeurism*³⁹, o kome će na dalje biti reči.

Te tragove će analizirati kroz različite aspekte i pokušati da dođe do odgovora kako nastaje enterijer, kojim sve mehanizmima se rađa, kako se naš pogled na svet ugrađuje u njega i kakav je to pogled. Kontrolisani pogled ili pogled kontrole?

Ova pitanja Kolomina ispituje kroz analizu radova dvojice značajnih modernih arhitekata Adolfa Losa⁴⁰ (Adolf Loos) i Le Korbizjea⁴¹ (Le Corbusier).

Ono zbog čega je meni značajan Kolominin rad, je analiza odnosa aktera u prostoru, u ovom slučaju enterijeru, a u slučaju “Asimetrije” to je bilo razmišljanje o odnosima, odnosno pozicijama i položajima glumaca u scenografskom prostoru, prostoru koji treba da reprezentuje realni životni prostor. Postaviti glumca u ugao ili na sredinu sobe, samog ili u gomilu, postaviti ga da sedi, stoji ili leži, u kontekstu određenog trenutka njegove priče, suštinski utiče na ono što će gledalac da zaključi. Takođe, kako ćete rasporediti stvari po prostoru koji slikate, bilo da je reč o nameštaju u enterijeru ili uglu kamere koji ste izabrali za slikanje eksterijera, ključno ponovo utiče na značenje.

³⁹ *Sexuality&Space*, urednica ove knjige je Beatris Kolomina, poglavlje *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, Princeton Architectural Press, Njujork, 1992, strana 73-130

⁴⁰ Adolf Los (1870-1933), pionir i teoretičar moderne arhitekture.

⁴¹ Le Korbizje (1887-1965), takođe jedan od pionira moderne arhitekture, čija je karijera trajala 5 decenija.

Adolf Los je jedan od pionira moderne arhitekture, preteča kubizma i neoplastike, protivnik secesije. Dizajnirao je neke od najpoznatijih građevina u razdoblju bečke moderne. Zbog nedostatka ukrasa na fasadi jedne od njegovih najpoznatijih građevina (*Looshaus*), ljudi je prozvali "kućom bez obrva".

Le Korbizje je pseudonim francuskog arhitekta švajcarskog porekla koji je bio i urbanista, slikar, vajar i pisac, i jedan od osnivača purizma⁴² - pravca u umetnosti koji se javio kao reakcija na kubizam. U svom delu *Urbanizam* Le Korbizje citira Losa koji mu je jednom rekao da „civilizovan čovek nikada ne gleda kroz prozor, prozor mu služi da pusti svetlost unutra“. I taj prozor, odnosno odnos između enterijera i eksterijera biće jedna od glavnih okosnica Kolomininog rada.

Kolomina primećuje da kada uđete u Losov enterijer vaš pogled je odmah dalje usmeren na druge delove enterijera, a ne na ono što se može videti kroz prozore. Kada se posmatraju fotografije Losovih enterijera čini se da sam enterijer poziva da se nastani.

U Molerovoj kući u Beču postoji uzdignuta trpezarija u odnosu na dnevnu sobu u kojoj je sofa, koja je postavljena od prozora. Police za knjige koje okružuju sofu i svetlost koja dopire od prozora, čine ovaj prostor udobnim kutkom za čitanje. Ali udobnost ovog prostora je i psihološka, jer se stvara osećaj sigurnosti zbog same pozicije kauča i stanara koji su postavljeni leđima okrenuti svetlosti (vidi sliku ispod).

⁴² Puristi su smatrali da je kubistička umetnost previše ornamentična i dekorativna. Oni slave jednostavnu i jasnu estetiku mašina kao predmeta koji simbolizuju moderno doba, a prirodu definišu kao savršenu logičku mašinu čija lepota proizilazi iz podvrgnutosti fizičkim zakonima.



Kuća Moler, Beč, 1928.

Losove tzv. lože su veoma česte u njegovim enterijerima. On sam je pisao da bi veličina lože bila nepodnošljiva da se iz nje ne gleda u ogroman prostor ispred. Za Losu u psihološkom smislu loža postoji između klaustrofobije i agorafobije. Ovaj prostor bi trebalo čitati i u kategorijama moći i kontole unutar same kuće. Podignuta trpezarija u Molerovoj kući je udobna istovremeno i zbog osećaja intimnosti i kontole.

Iako je ona najintimniji deo kuće, istovremeno je arhitektonski pomerena na periferiju, izbačena je iz fasade, odmah iznad ulaza kuće.



Kuća Moler, Beč, 1928.

Onaj koji obitava u ovom prostoru može istovremeno da kontoliše ko prelazi prag kuće, kao i dešavanja u samoj kući. Pogled u svakom slučaju ne ide ka eksterijeru, već

prirodno teži da putuje kroz samu kuću, od trpezarije, preko dnevne sobe, sobe za muziku, sve do zadnjeg dvorišta.

U Milerovoj kući u Pragu, osećaj intimnosti se povećava od sobe za crtanje, preko trpezarije i kancelarije, do sobe za dame, koja je opet podignuta i ovoga puta se nalazi u samom centru kuće. Prozor u ovom prostoru ne gleda u eksterijer, već u dnevnu sobu. Ponovo je najintimniji prostor u kući napravljen kao loža. Ponovo je osećaj udobnosti proizveden kroz, na prvi pogled, suprotna osećanja intimnosti i kontole.



Kuća Miler, Prag, 1930.

Osećaj sigurnosti nije proizveden samo okretanjem leđa spoljnom svetu i uranjanjem u privatno, već loža postoji unutar same kuće, kao mesto sa koga se nadgledaju unutrašnji društveni prostori. Stanari Losovih kuća su istovremeno i glumci i publika sopstvenih porodičnih scena.

Dakle, klasična razlika između unutrašnjosti i spoljašnjosti, privatnog i javnog, objekta i subjekta biva zamućena.

Lože u Molerovoj i Milerovoj kući su označene kao ženske. Nameštaj u njima je u kontrastu sa susednim muškim prostorijama i bibliotekama sa kožnim sofama, teškim drvenim stolovima, ogledalima, koji predstavljaju javni prostor unutar kuće. Prostorima kancelarije i kluba koji gotovo napadaju enterijer.

Ove lože ne samo da nadgledaju ostale muške prostorije, već su postavljene na samim krajevima sekvenci prostorije, na pragu privatnog, tajnog, gornjih soba u kojima je skrivena seksualnost. Na raskršću vidljivog i nevidljivog žene su postavljene kao čuvari neizrecivog.

Ali loža je u isto vreme i mesto koje skreće pažnju. Voajer u loži istovremeno postaje subjekt nečijeg tuđeg pogleda. Ona (dakle, žena) je uhvaćena u momentu posmatranja, zarobljena u momentu u kome ima kontrolu. U tome što stvara okvir, kadar za gledanje, loža takođe sama biva kadrirana od strane posetilaca. Objekt i subjekt zamenjuju mesta.

Ono što je zanimljivo je da nije mnogo važno da li postoji neko ko će biti posmatrač u enterijeru. Arhitektura ne postoji samo da bi primila subjekta koji će biti posmatran, već sam mehanizam arhitekture stvara subjekta. Arhitektura prethodi stanaru i kadrira ga. Pozorišnost Losovih enterijera je konstruisana u mnogo reprezentativnih formi. Veliki broj fotografija Losovih enterijera sugerise da neko samo što nije ušao u prostoriju i da će porodična drama započeti svakoga časa. Ovo će kasnije biti suprotstavljeno Le Korbizjeovim enterijerima iz kojih je, čini se, samo trenutak ranije, neko izašao i ostavio prostor pustim. Dok piše o pitanjima kuće, Los opisuje neke privatne drame:

„Pokušajte da opišete kako se rađanje i smrt, vriskovi boli zbog pobačenog sina, ropac smrti umiruće majke, poslednje misli mlade žene koja želi da umre ... razotkrivaju i rastvaraju u Olbrihovoj sobi! Samo slika: mlada žena koja se ubila. Leži na drvenom podu.

*Jedna njena ruka još drži revolver koji se puši. Na stolu pismo, oproštajno pismo. Da li je soba u kojoj se to dešava delo autora dobrog ukusa? Ko će to pitati? To je samo soba!*⁴³

Kolomina se pita zašto samo žene umiru i ubijaju se, ali ono što je ovde važno je da je kuća više od samo serije dekorisanih soba. Kuća je pozornica na kojoj se dešava život i smrt porodice.

Los suprotstavlja kuću kao okruženje, kao pozornicu, ostalim umetničkim predmetima koji privlače pažnju kao objekti. On radikalno zamućuje odnos između unutrašnjosti i spoljašnjosti, time što kuću ne doživljava kao objekat. Jedno od sredstava kojima se služi su ogledala. Naročito pozicija ogledala je interesantna.



Kuća Štajner, Beč, 1910.



Frojdova kancelarija, Beč

⁴³ Adolf Los, *Das Andere*, prvo izdanje, 1903, strana 9

Ogledalo odmah ispod ispresecanog prozora. Prozor je opet samo izvor svetlosti, dok ogledalo vraća pogled ka unutrašnjosti, ka lampi iznad trpezarijskog stola, podsećajući na Frojduvu kancelariju u ulici Bergase 19. Po Frojdu ogledalo predstavlja psihu. Refleksija u ogledalu je autoportret projektovan u spoljašnji svet. Postavljanjem Frojdivog ogledala na samu granicu između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta Los nipodaštava status granice. Unutrašnjost i spoljašnjost ne mogu biti razdvojene. Losova ogledala dodatno pomeraju ovu granicu i igrom između aktuelnog i virtuelnog, realnosti i iluzije.

Dvosmislenost unutrašnjosti i spoljašnjosti je pojačana i separacijom vida od ostalih čula. Fizička i vizuelna konekcija u Losovim prostorima je često odvojena.



Kuća Moler, 1928, pogled iz muzičke sobe u trpezariju

Strategija fizičkog odvajanja, a vizuelnog spajanja ponavlja se u mnogim Losovim enterijerima. Otvori su često oivičeni zavesama, kao na pozornici. Obično trpezarija predstavlja scenu, a soba za muziku gledalište. Ono što je dakle kadrirano je tradicionalna scena svakodnevnog porodičnog života.

Losova kritika tradicionalnih zahteva arhitekture se poklapa sa fenomenom nastajanja velegradske kulture. Subjekt Losove arhitekture je pojedinac koji živi u velegradu, koji je uronjen u apstraktni odnos sa gradom i muči se da pronađe svoju individualnost i nezavisnost, dok se bori sa zahtevima društva.

Moda, tj. odeća, je maska kojom se štiti intimnost velegradskog bića. Los piše da je *„...primitivan čovek morao da sebe izdvoji različitim bojama, dok moderan koristi svoju*

odeću kao masku. Njegova individualnost je toliko jaka da više ne može biti izražena kroz odeću⁴⁴. Zato on smatra da spoljašnjost kuće treba da bude neupadljiva, da bi sačuvala intimnost i individualnost pojedinca.

Ova razlika između spoljašnjosti i unutrašnjosti je vezana i za pol. Eksterijer kuće bi trebalo da liči na sako – mušku masku, dok je enterijer mesto za seksualnost i reprodukciju.

Ipak, ova jasna razlika između eksterijera i enterijera kuće ne može se videti u samoj Losovoj arhitekturi, jer je on stvarao i eksterijer pod uticajem enterijera i obratno. Kolomina smatra da se tenzija između spoljašnjosti i unutrašnjosti oseća u samim zidovima, u pomerajima i premeštajima koje je Los pravio u odnosu na tradicionalne forme predstavljanja.

U svakoj Losovoj kući postoji tačka maksimalne tenzije i ona se poklapa sa nekom granicom. U Molerovoj kući to je ispust u fasadi zida, u kojoj je stanar ušuškan u sigurnosti svoga doma, ali u isto vreme i izbačen iz balansa. Subjekt Losovih kuća je, kako Kolomina primećuje, nepozvani uljez u svom sopstvenom prostoru.

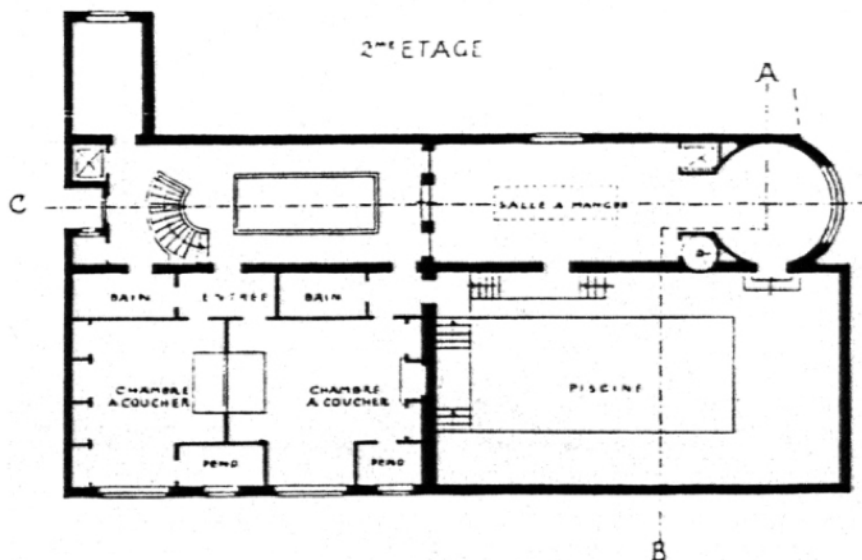
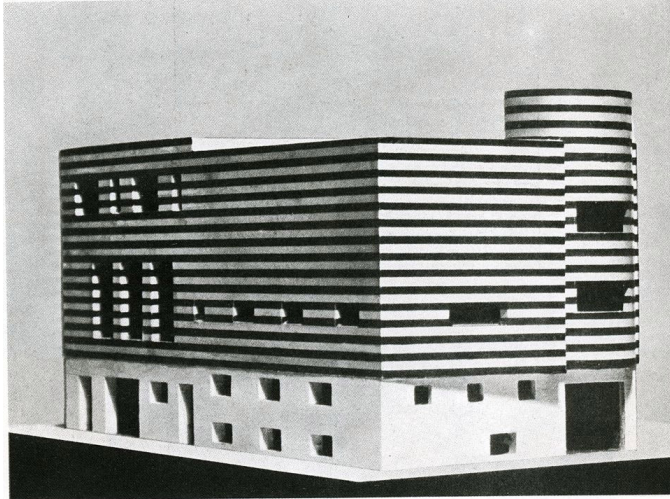
Kao i stanari kuće i sam arhitekta je istovremeno i unutra i spolja. Iluzija da Los drži pod kontrolom svoje sopstveno delo je sumnjiva. Los je voleo da projektuje u trodimenzionalnim, prostornim planovima (*raumplan*-u). On ga prvo konstuiše, a onda dozvoljava da ga sam prostor manipuliše. Objekat ima jednaku kontrolu nad arhitektom, kao i arhitekta nad objektom koji stvara.

Nacrt za kuću Džozefine Bejker⁴⁵ (Josephine Baker) predstavlja pomak u seksualnom statusu tela. Loža privatnih enterijera postavlja ženu leđima okrenutu prozoru, tj. svetlosti. Ona se pojavljuje kao silueta, misteriozna i poželjna, ali svetlost takođe pocrtava prisutnost njenog tela u samom enterijeru. Ona kontoliše enterijer, iako je zarobljena u njemu samom. Ovde je, pak, situacija obrnuta. U kući Džozefine Bejker telo je predstavljeno kao spektakl, objekat erotskog zurenja, sistema erotskih pogleda. Ni eksterijer kuće ne može se čitati kao maska koja treba da sakrije ono što je unutra.

⁴⁴ Adolf Los, *Ornament and Crime* (1908), prevod na engleski Wilfried Wang u *The Architecture of Adolf Loos*, London, 1985, strana 103

⁴⁵ Džozefina Bejker (1906-1975), američko-francuska zabavljačica, aktivistkinja i aktivna članica francuskog pokreta otpora.

Eksterijer je tetovirana površina koja ne prikazuje unutrašnjost, niti je sakriva. Fetišizacija površine je ponovljena i u enterijeru. U hodnicima posetioći konzumiraju Džozefinino telo prijanjajući uz prozore, ka bazenu koji je u centru. Kao i telo, cela kuća je površina.



Projekat kuće Džozefine Bejker, Pariz, 1928.

U kućama Le Korbizjea možemo primetiti sasvim drugačiju situaciju.

Na fotografijama prozori nikada nisu prekriveni zavesama, niti je prilaz prozorima preprečen objektima. Sama arhitektura neprestano gura subjekta prema periferiji kuće.

Pogled je usmeren prema eksterijeru i čini da kuća funkcioniše kao okvir za sliku (kroz koji gledamo ka spoljašnjosti). Čak su i terasa ili bašta na krovu oivičene okvirima.



Vila Savoja, Poisi, 1929.

Suprotno Losu, ovde se percepcija dešava u pokretu. Sama kuća tera na kretanje, teško je zamisliti se u statičnim pozicijama. Ako fotografije Losovih enterijera odaju utisak da drama samo što nije počela, da neko samo što nije ušao u prostoriju, ovde je situacija obrnuta. Neko je bio ovde samo trenutak ranije, ostavljajući svoje tragove, kaput i šešir.

Mi pratimo nekoga, tragove njegove egzistencije, što možemo primetiti na sledećim fotografijama enterijera.



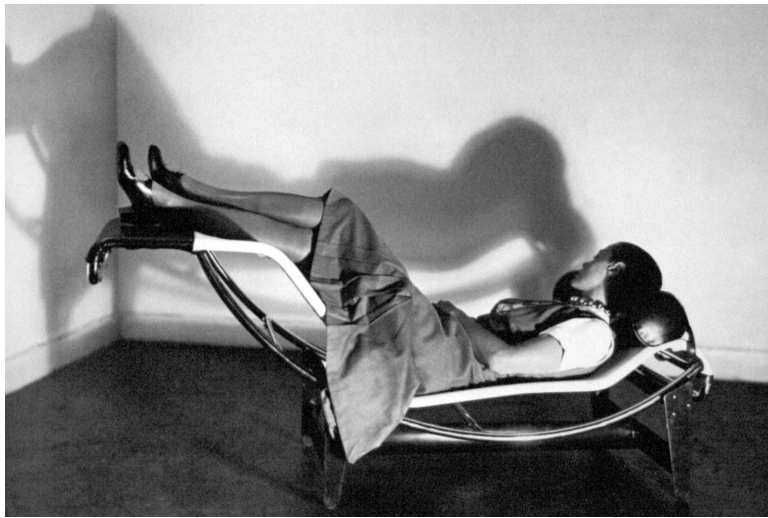
Pogled u taj prostor je zabranjeni pogled, pogled detektiva, voajeristički pogled.

U francuskom filmu *Arhitektura danas* iz 1929. godine, sam Le Korbizije je glavni glumac koji se dovozi do Vile i ulazi energično unutra. U ovom filmu gledalac je nesumnjivo postavljen u poziciju voajera.

Na malo fotografija Le Korbizijeovih prostora možemo videti ljude, ali ako ih vidimo žene nikada ne gledaju u kameru, većinom su slikane s leđa i gotovo nikad ne dele prostor sa muškarcima.



Možda najači dokaz je fotografija Šarlote Perian⁴⁶ (Charlotte Perriand), koja je saradivala na projektu sa Le Korbizjeom.



Šarlota Perian, 1929.

Sam Le Korbizje piše: „*Ja postojim samo pod uslovom da vidim. To je ključ: videti... gledati, posmatrati, ugledati, zamisliti, izmisliti, stvoriti.*“⁴⁷

Šta za Le Korbizjea znači pogled?

U *Urbanizmu*, u istom pasusu u kom je citirao Losa koji kaže da civilizovan čovek ne gleda kroz prozor, Le Korbizje piše: „*Naš horizontalan pogled vodi daleko. Iz naših kancelarija osetićemo se stražarima koji dominiraju uređenim svetom.*“⁴⁸

Taj „*horizontalni pogled*“ o kome Le Korbizje govori je u stvari horizontalni prozor, koji je u suprotnosti sa vertikalnim Pereovim⁴⁹ (August Perret) prozorom, koji nam omogućava da vidimo čitav prostor.

Ono što horizontalni prozor radi je da koriguje pejzaž. Iseca deo neba i prvog plana koji daje iluziju dubine, perspektive. Le Korbizje u sviri kadrira.

Čovek koji stoji iza Pereovog vertikalnog prozora, kod Le Korbizjea je čovek iza kamere. Pogled je lebdeći, bez odnosa sa zemljom, a kuća postaje sistem fotografisanja.

⁴⁶ Šarlota Perian (1903-1999), francuska arhitektica i dizajnerka.

⁴⁷ Le Korbizje, *Precisions*, 1930.

⁴⁸ Le Korbizje, *Urbanisme*, Les Editions G. Crès & Cie, Pariz, 1925, strana 186

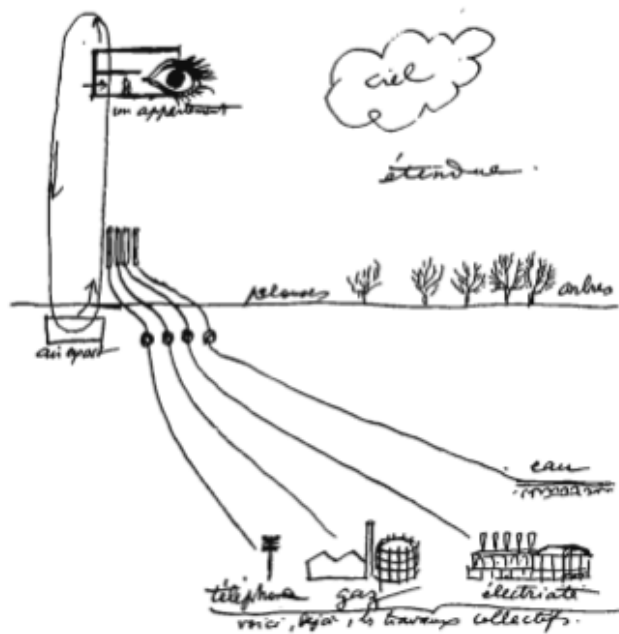
⁴⁹ Ogist Pere (1874-1954), francuski arhitekta, predstavnik art dekoa .

Ako je prozor objektiv, kuća postaje kamera uperena prema prirodi. Odvojena od prirode, ona je mobilna, može se postaviti bilo gde. U Pariz ili u pustinju Argentine.

Kuća se i opisuje kod Le Korbizjea u odnosu na pejzaž koji kadrira i na efekat koji to kadriranje ima na posetioca koji se kreće. Kuća je u vazduhu. Ne postoji prednja, zadnja ili sporedna strana kuće. Stanovati kod Le Korbizjea znači useliti se u sliku.

Kuća se crta sa unapred određenom slikom. Crta se kao ram za tu sliku. A taj ram pravi razliku između „videti,“ i samo „gledati“. Kuća stvara sliku tako što pripitomljuje moćni pejzaž. Ovo pripitomljavanje pogleda čini kuću kućom, za razliku obezbeđivanja prostora za stanovanje u tradicionalnom smislu.

Kuća je dakle projektovana ispred prizora, a ne na lokaciji. Kuća je ram za sliku, prozor je gigantski ekran. Za Le Korbizjea stanovati znači nastaniti se u kameru. Ova radikalna transformacija može se opisati i sledećim crtežom.



39 Sketch in *La Ville radiense*, 1933.

Ovde je stan postavljen visoko gore kao terminal za telefon, gas, struju i vodu. Unutar stana postoji mala ljudska figura i na prozoru ogromno oko koje gleda napolje. Oni se ne preklapaju. Stan predstavlja artefakt između stanara i spoljnog sveta, kameru. Spoljni svet takođe postaje artefakt, jer postaje pejzaž. Tradicionalni subjekt tako može biti samo posetilac, prevremeni deo mehanizma posmatranja. Ljudski subjekt je zaturen.

Stanar Le Korbizjeove kuće je isprva dezorijentisan. Ne zna kako da se postavi u odnosu na kuću, jer ona ne izgleda kao kuća. Za ralik od stanara Losovih kuća koji su istovremeno i glumci i publika, istovremeno i povezani i skrajnuti sa pozornice, subjekt kod Le Korbizjea je pomeren od kuće na distancu posetioca, gledaoca, fotografa, turista. On je otuđen od svoje sopstvene kuće.

Objekti koje kao tragove možemo videti na fotografijama su muški tragovi, verovatno samog Le Korbizjea. Ne možemo videti ništa od domaćinskog, kao što se tradicionalno podrazumeva.

Pozorišni glumac se apsolutno identifikuje sa likom za vreme trajanja predstave, dok je filmski glumac primoran na mnoštvo kratkih interpretacija, a jedinsvo se stvara posredstvom montaže. Subjekat Losove arhitekture je pozorišni glumac, koji je podeljen između glumca i gledaoca sopstvene predstave. Subjekat dela Le Korbizjea je filmski glumac koji je otuđen i od scene i od sopstvene ličnosti. Stanar kuće je slučajnost za oko kamere, on dolazi i odlazi, on je samo posetilac.

Ovaj pogled iz Le Korbizjeovih nebodera koji „*će dominirati uređenim svetom*“ nije defanzivan pogled ka sebi Losovih enterijera. To je pogled koji registruje novu realnost - snimajuće oko.

Za Losa englesko muško odelo bilo je maska neophodna da se održi individualnost u uslovima metropole. Za Korbizjea ženska moda je bolja od muške jer je podložna promeni - menja se u modernim vremenima.

Za njega eneterijer ne mora više da bude sistem odbrane od eksterijera. Prozor u doba masovne komunikacije služi kao ekran. Geometrija arhitekture se pretvara iz kupastog vida ljudskog oka u ugao kamere.

Ali ovo, naravno nije neutralno u pogledu roda. Muška moda je neudobna, ali obezbeđuje onog koji je nosi pogledom, dominantnim znakom, dok je ženska moda praktična, ali je pretvara u objekat tuđeg pogleda.

„Moderna žena je ošišala kosu. Naši pogledi uživaju oblik njenih nogu“. Ili kako Kolomina zaključuje, ona je slika, ona ne vidi ništa. Ona je dodatak zidu, zarobljena u prostoru čije su granice definisane pogledom.

A kada govorimo o ženi koja je *„zarobljena u prostoru čije su granice definisane pogledom“*, na pragu smo pitanja reprezentacije ženskih likova na filmu uopšte, što me dovodi do interesantnog primera Bergmanove „Tišine“.

2.7 Bergmanova „Tišina“ / Svet posle oca

“Tišina” ili “Ćutanje”, u dva različita prevoda kod nas, posle više od pedeset godina od prvog prikazivanja, zapanjujuće je provokativna i danas.

U ruhu jednostavne, intimne priče, sa samo 5 likova u svega nekoliko prostora, naizgled bez konkretnog zapleta - film o nerazumevanju dve sestre. A ispod površine nalazi se toliko toga što nam Bergman majstorski daje da naslućujemo, da istražujemo kroz sebe same, ne servirajući ništa, ne uskraćujući ništa. Visoko estetizovan po formi, ovaj film pretvara gledaoca u aktivnog posmatrača, interpretatora često ambivalentnih slika.

“Tišina” mi se čini perfektnim primerom za raspravu o psihoanalitičkim elementima specifično umetničkog prostora, od koga Bergman stvara jedan gotovo onirički svet, u kome nesvesno vlada suvereno. A pojmovi kao što su “oniričko” i “nesvesno”, bili su značajan predmet mog istraživačkog rada u priprema “Asimetrije”.

“Tišina” broji svega nekoliko likova i događa se u gotovo jednom danu. Dva glavna lika su žene, sestre Ester i Ana, kroz čiji se odnos sve prelama. U “Tišini” se veoma malo dešava i veoma slabo komunicira, uglavnom caruje tišina, pa je tim neobičnije što je ovo jedan od Bergmanovih najvećih komercijalnih uspeha. To se može objasniti najpre izuzetnom senzualnošću dve genijalne glumice (Ingrid Thulin i Gunnel Lindblom) i scenama nabijene seksualne energije.

Tematski, ovaj film se bavi kontrastiranjem perspektiva dve žene koje se vraćaju kući vozom i zaustavljaju u nepoznatom (izmišljenom) gradu, u zemlji koja može da se uporedi sa nekom od zemalja istočne Evrope za vreme hladnog rata.



Ingrid Thulin (kao Ester, levo) i Gunnel Lindblom (kao Ana, desno)

Već u prvom kadru filma susrećemo se sa filmskim prostorom kojim Bergman uspostavlja stil koji će dosledno sprovoditi do kraja. Tenzija koja se stvara u prvih dva minuta mizankadra u kupeu voza, neobično snažno uspostavlja odnose između senzualne Ane, Aninog desetogodišnjeg sina Johana i Ester, koja je očigledno teško bolesna. Kamera pažljivo prati likove u skućenom, ograničenom prostoru, koji se približavaju i udaljavaju od nje. Ana je neraspložena i veoma joj je vruće, pokušava da spava, znoji se. Johan, koji je potpuno budan i željan pažnje koju ne dobija, postaje koncentrisani posmatrač i gotovo provodnik majčinih emocija, dok je Indgrid očigledno loše. U trenutku kada joj pozli, Ana Johana izbacuje iz kupea i zatvara vrata. Odjednom ta prepreka između deteta, koje ostaje samo u mraku hodnika voza, i dve sestre koje ostaju u kupeu u sopstvenim mukama, uspostavlja dinamiku ove neobične porodice koju ćemo bez daha pratiti do kraja filma. Porodice u kojoj figura oca postoji samo kao pojam.

Sledeći kadar je slične dužine i prati Johana koji pokušava da nađe svoje mesto u tom međuprostoru sa čije jedne strane su majka i tetka, a sa čije druge strane je neka mračna, strana zemlja, kroz koju prolaze tenkovi.

Klaustrofobija raste, oseća se nelagoda, Frojdovo “jezovito”⁵⁰.



Ovi tenkovi koji će se pojaviti još nekoliko puta u filmu (koje će junaci filma moći da vide sa prozora sobe hotela koju su iznajmili da bi Ester mogla da se odmori), pojaviće se više kao neobjašnjive mašine bez konkretnog političkog objašnjenja.

Ono što je važno reći je da se “Tišina” prostorno dešava uglavnom unutar neobičnog hotela u misterioznoj zemlji, izmišljenom gradu Timoki, u kome se govori strani jezik koji glavne junakinje ne razumeju, a sve to stvara Bergman sa pozicije nekoga ko dolazi iz “neutralne” zemlje. Bergman je često kritikovan da nije dovoljno angažovan, da ga politička dimenzija ne zanima. Iako je tačno da je pravio filmove iz relativno udobne pozicije finansijski stabilne i mirne skandinavske države, ipak mu je baš ta pozicija omogućila da se zagleda dublje u krizu modernog čoveka. To se može videti i na konkretno ovom primeru.

Šveđani iznajmljuju sobu u luksuznom (iako već oronulom i pre svega praznom) hotelu i sa prozora gledaju u neki narod koji ne poznaju, a koji je evidentno siromašniji, manje obrazovan, veoma drugačiji od njih samih. Iako nemaju nikakvu poteškoću ili zabranu slobodnog putovanja kroz Evropu, čini se da im je taj prostor, ta realnost - realnost drugih, u potpunosti strana. Oni su otuđeni i od spoljašnjeg sveta i od sebe samih i gotovo zatvoreni u prostor koji uz starog i veoma ljubaznog batlera, više asocira na mentalnu ustanovu nego na mesto odmora. Sve ovo simbolizuje podeljenu evropsku

⁵⁰ „das unheimliche“ / Frojd navodi da je značenje riječi „unheimlich“ suprotno značenju reči „heimlich“ ili „heimisch“, koje označavaju nešto što je „pripadajuće domu“, „blisko“ ili ono s čim smo dobro upoznati. Zaključuje pritom da je „unheimlich“ zastrašujuće upravo zato što nam nije poznato i blisko, ono je misteriozno, a istovremeno se čini neobično poznatim. „Jezovito“ se može opisati kao psihološko iskustvo pri kome se poznata stvar ili događaj proživljava u uznemirujućem, jezivom ili tabu kontekstu.

kulturu tog vremena, koja je u psihološkoj, moralnoj i filozofskoj krizi, pa stoga Bergman na svoj način jeste angažovan.

U tom hotelu, koji će Johan sam istraživati u nedostatku majčinog nadzora, različite prirode dve sestre postaće očigledne.



Ester je prevodilac, erudita, živi za čvrste moralne principe. Na neki način ona je zamena za figuru oca u nedostatku bilo kog muškarca koji bi tu ulogu mogao da igra. Johan je dete, batler je starac, a kelner (koga Ana pokupi na ulici i uđe u seksualne odnose sa njim) je samo seksualna igračka.

Ana voli sebi da povlađuje i uglavnom se brine o potrebama svoga tela. Njene interakcije i sa Johanom su vrlo fizičke. Često ga ljubi senzualno, daje mu da joj opere leđa dok se gola kupa u kadi, a onda mu kaže da je dosta kada on pokaže neku čudnu vrstu melanholije, gotovo ljubavne patnje za njom. Spava gola u krevetu sa njim.



Johan, u trenucima dosade sam izlazi iz sobe i luta hodnicima hotela, koji za njega povremeno postaje lavirint, čini se kao da traži svoj identitet. Nema na koga da se ugleda, nema sa kim da se uporedi.

Johan nailazi na cirkusku trupu patuljaka koji odsedaju u hotelu.⁵¹

Dečak slobodno ulazi u njihovu sobu i ono što bi potencijalno mogao da bude nevini susret, postaje još jedan od razloga za njegovu zbunjenost. Patuljci ga oblače u haljinu i kreću da se igraju sa njim, dok u sobu ne uđe vođa trupe ("alfa patuljak", figura oca) koji prekida ovu pomerenu zabavu i uspostavlja red. Patuljci su ukoreni zbog svoje dekadencije, a dečak odmah zatim urinira u čošku hodnika hotela, kao nesvesno želeći da obeleži teritoriju i da oseti da vlada situacijom. Muškost pokušava da dokaže i igračkom pištoljem sa kojom se šunja po hotelu i "ubija" retke prolaznike.



Uz nekoliko zabavnih kratkih scena između Johana i batlera, ovaj deo filma čini se manje opterećujući i pruža nam dečji pogled na svet, u kome i dalje postoje sve opcije, u kome i dalje ništa nije definitivno "pokvareno".

S druge strane misteriozna psihološka drama koja se odvija između Ester i Ane, predstavlja glavni motor filma, filma koji sugeriše post-patrijarhalni svet.

Ukoliko je figura oca nestala ili umire, šta ostaje onda od onih koji su rođeni u njegovom svetu, po njegovim pravilima, a sada naizgled slobodni? U tako kompleksim istorijskim, porodičnim, političkim, metafizičkim i moralnim kontekstima, nailazimo na ambivalentan, dvoznačan, eksplozivan odnos dve sestre.

⁵¹ 50-tih i 60-tih godina XX veka, zahvaljujući Feliniju i njegovom afinitetu prema cirkusu (koji je elaborirao u mnogim filmovima), susret dečaka sa patuljcima je postao gotovo kliše. Ovde je ova epizoda iskorišćena nešto drugačije.

Postavlja se pitanje da li Ester i Ana predstavljaju dva kompletno suprotna entiteta, simbolizujući um i telo, ili postoji mogućnost da su one dve sile unutar jednog bića, dva nepomirljiva identiteta koji uzrokuju izuzetnu patnju?

Čini se da su Ana i Ester produkti istorije koja je vekovima uništavala svaku žensku potrebu, bilo telesnu ili duhovnu. U likovima Ane i Ester kao da su se duhovi žena probudili da traže zadovoljenje na jedan nasilan, preterani način, koji i njih same zbunjuje, koji ih čini nesrećnim i nesposobnim za samoostvarenje ili iskrenu komunikaciju.



Ana i Ester ipak nisu samo koncepcije. Bergman ih je znalački napravio likovima od krvi i mesa.

Ana ima seks sa kelnerom koga je pokupila na ulici, ali u isto vreme i kontemplira o svojim postupcima. Ona grca od osećanja krivice koju oseća prema svojoj sestri, ali je u isto vreme i prezire.

Ester, koja traži duhovnu lepotu i koja često morališe, takođe ima seksualne nagone koje već pri početku filma vidimo iz scene u kojoj masturbira.

U jednom trenutku tenzija između Ester i Ane dobija novi sloj i ukazuje nam na moguće incestuoznu prošlost. Ester kao da je želi za sebe, dok to u Ani budi navalu nezaustavljivog besa i želje da je povredi, vrlo moguće zbog sličnih osećanja. Sve ovo nam Bergman prikazuje kroz seriju precizno komponovanih mizan-kadrova i koreografiju krupnih planova koje glumice izvode naspram teških zavesa, koje ih odvajaju od spoljašnjeg sveta i prave osećaj klaustrofobične intime u tamnom sivilu crno-bele slike Svena Nikvista.



Kompozicija kadrova, tekstura svetla i glumačka igra u kombinaciji daju ponovo “jezovit” efekat, koji sugeriše da iako junakinje predstavljaju posebne entitete, njihove suštine toliko su povezane i uslovljene jedna drugom, da se ne može govoriti o jednoj, bez priče o odnosu sa drugom.

Tretman zvuka je takođe veoma neobičan, ponovo onirički. Duge pauze u dijalozima i nedostatak transcendentne muzike. Zvučni efekti su često hiper-realistični i predimenzionirani. Koraci na tepihu, češljanje kose, žubor vode iz česme, zvuci koje ljudi ispuštaju kada su sami, a zatim sasvim suprotno - zvuci koji su manje ukorenjeni u realnosti. Avioni koji nisko lete Johana probude u jednom trenutku, ali on ne oseti potrebu da bilo šta signalizira odraslima. U drugoj sceni niko ne reaguje na sirene za uzburanu koju se čuju od spolja. Sat koji kuca se čuje više puta u filmu, čak na samom početku preko špice, sugerišući konkretno vreme koje neumitno vodi ka smrti, a na nekom širem nivou moguće kontekstualizacije cele priče - pretnju od nuklearnog uništenja.

Bergman je želeo da napravi film prema zakonima muzike, pre nego dramaturgije. Inspiraciju i princip strukturisanja preuzeo je od Bele Bartoka, koji je kombinovao modernističke tehnike komponovanja sa motivima narodne muzike. Dosadan kontinuiran zvuk, a zatim iznenadna eksplozija. Takva je i gluma na filmu – veoma precizna u formi, ali sam sadržaj je živ, asocijativan, čini se skoro improvizovan. U isto vreme se oseća neverovatna sloboda i savršena logika strukturisanja.

Ovo je prvi Bergmanov film bez jakog muškog lika. Najbliža ulozi patrijarha je sama Ester, koja je na sebe preuzela da prenosi tradicionalne vrednosti. Otac Ane i Ester spominje se čak dva puta. Ester govori o njemu sa nežnošću i poštovanjem, batleru koji

ne razume njen jezik. A Ana u toku žučne svađe pita Ester zbog čega se nije ubila posle očeve smrti, kada je govorila da nema više zašto da živi.

Dakle, Ester je najbliža figuri oca, međutim i ona sama je sve bliža smrti.

Ključna scena filma koja se odigrava između Ester i Ane, događa se pred Aninim gluvo-nemim (jer ni on ne govori njihov jezik) ljubavnikom. Tela i lica se opet perfektno raspoređuju po prostoru kadra i menjaju pozicije, stvarajući vrhunsku tenziju dok se pogledi na svet dve sestre sukobljavaju u okrutnoj igri povređivanja, prebacivanja, krivice i kajanja.

Film kulminira sa Ester, koja izgovara izuzetno uznemirujući monolog. Jezički i egzistencijalno sama, u prisustvu uznemirenog batlera koji je ne razume i potpuno je bespomoćan da pomogne, ona pokušava da napiše pismo Johanu sa prevodom nekoliko stranih reči koje je u međuvremenu naučila. Sedeći u pogrbljenom položaju ona prkosno i sa neobičnom bistrinom u očima izgovara: *"To je sve samo erektilno tkivo i sekrecija"*, a onda dodaje: *"Ne mogu da podnesem miris sperme... smrdela sam kao riba kad sam bila oplodena."*

Zatim pada u delirijum, gotovo u samrtni ropac i nastavlja: *"Nisam htela da prihvatim svoju prokletu ulogu... Mi svi isprobavamo stavove i nalazimo da su besmisleni. Sile su previše snažne. Sile... strašne sile"*.

Ove reči su nalik rečima vernika koji je prestao da veruje i čitavom filmu daju izuzetno nihilistički ton. Film se završava u atmosferi destruktivnog negativizma i bezizlaznosti za obe sestre.

Iako je otišla naizgled bez griže savesti i ostavila Ester na samrti samu, Ana ne uspeva da se psihološki odvoji od nje. Dok se vozom odvozi ka kući sa Johanom, ona, gledajući ga kako čita pismo koje mu je Ester ostavila, otvara prozor i dozvoljava da joj hladna kiša zapljuskuje lice, lice koje je tokom čitavog filma trpelo tešku omorinu.

Reči na stranom jeziku koje je Ester ostavila Johanu, kao i sam Johan, možda jedino dozvoljavaju malo optimizma. Te reči simbolizuju mogućnost komunikacije među narodima, generacijama, polovima, a u kombinaciji sa militarističkim prizorima pored kojih prolaze, sugerišu globalnu ideološku, kulturološku i religijsku podelu.

U domaćem filmu kompleksne ženske uloge do skoro su bile izuzetno retke. Dominacija “muškog pogleda” na svet (ne samo kod autora koji jesu muškarci) učinila je situaciju takvom da se ženski likovi čine manje zanimljivim, da se svode na funkcije supruge, sestre, majke ili objekta požude. Snažan talas internacionalnih autorki i autora, koji su svoje poglede usmerili na ženske likove u poslednjih desetak godina, doprineo je da i kod nas stvari počnu da se menjaju. Sopstvenim umetničkim angažovanjem, pre svega dugometražnim igranim filmom “Asimetrija”, pokušala sam da dam svoj doprinos ovoj tendenciji.

2.8 Dvejn Majkls / „Šta se, dođavola, dešava ovde?“

Dvejn Majkls me je neobično zainteresovao prvi put kada sam se susrela sa njegovim delom, mnogo pre nego što sam se dublje posvetila analizi pojedinačnih radova. Možda su me na prvi pogled privukle njegove sekvencijalne fotografije jer su bliske filmskom jeziku, ali sam nedugo kasnije shvatila je u pitanju nešto sasvim drugo.

Ono što me najviše privuklo bio je sopstveni angažman u dešifrovanju prizora koje posmatram na njegovim fotografijama. I promena koja usled toga nastaje. Bilo da je u pitanju sekvenca fotografija, jedna fotografija samo sa naslovom ili jedna sa čitavom pesmom - ta kombinacija prikazanih situacija, simbola, emocija i Majklsovog ugla gledanja na stvari, angažuje posmatrača, ne samo da shvati šta je “umetnik hteo da kaže”, već da i dalje nastavi da se pita. A često alegorične ili sasvim realistične situacije koje prikazuje, pozivaju posmatrača da ramišlja o, mogu slobodno reći, filozofskim problemima. Kao što sam već ranije pomenula kad sam pisala o razlozima zbog kojih uopšte treba pristupiti analizi nekog dela, Anri Bergson bi rekao da kada razmišljamo ulazimo i zadržavamo se u nekoj određenoj oblasti u kojoj se nalazi pitanje koje nismo sposobni da formulišemo, pri čemu ipak uspevamo da dokučimo neki do tada skriven aspekt bića, što nas otvara prema tokovima razmišljanja koje do tada nismo iskusili.

Kroz radoznalost, igru, duhovitost i satiru, Majkls prilazi problemima čoveka u prostoru i vremenu. U isto vreme se i smeje u lice smrti i oseća strahopoštovanje i nostalgiju. Stanje stvari, dimenzije stvari i gde se one nalaze u celokupnom poretku su česti motivi u njegovom radu.

Majklsa možemo posmatrati kao fotografa, pesnika, montažera, reditelja, filozofa. Ali on stvara jedan specifičan kvalitet koristeći sve svoje talente. Fotografija sama po sebi je jedno iskustvo, ali fotografija sa tekstom je u potpunosti drugačije iskustvo. Majklsov rad jeste bazično fotografski, ali sa mnogo višemedijskih elemenata.

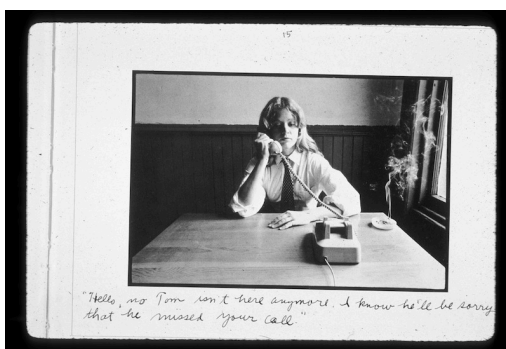
Majklsa ne zanima da prosto posmatra stvari i čeka da se desi trenutak koji će dokumentovati kamerom, a koji će onda dalje u kontekstu možda imati neko više značenje. Njega zanima šta je iza, da analizira prirodu stvari koje fotografiše. Zanima ga osećanje koje je iza nekog prizora, kao što ga zanimaju i razlozi.

U jednom intervjuu postavio je pitanje za koje smatram da ogleda suštinu njegovog rada: *"Svi treba da se pitaju šta se, dođavola, dešava ovde?"* I stvarno. Gledajući njegove fotografije svako od posmatrača sebi samom postavlja nova pitanja. Može se reći da Dvejn Majkls u svaki fotografiše svoje unutrašnje pejzaže. A njegova lična istina u kombinaciji sa posmatračevom svira nove poglede na život. Na sličan način težim da vidim i sopstvenu umetničku praksu. Kao slikanje svoje lične istine, koja će nekoga možda dotaći na meni nove načine, nekada načine koje nisam mogla da predvidim, ni kontrolišem, a nekada baš one koje sam ciljano želela da pobudim.

Retki su umetnici čiji dijapazon interesovanja osećam toliko bliskim, kao što su retki i oni čiji mi je opus u celini zanimljiv. Dvejn Majkls je jedan od njih, pa mi je teško da izdvojim samo jedno delo koje bih dalje analizirala. Majkls je jednako zanimljiv :

- u psihološkim kratkim pričama

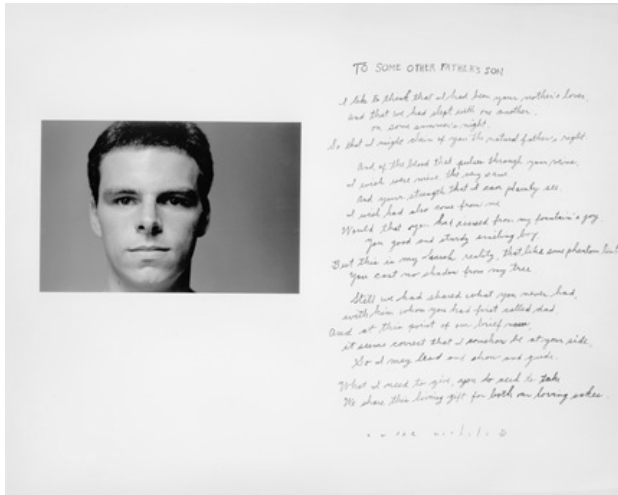
Person to person



, u kojoj ostvaren muškarac, mučen nedostatkom osobe koja mu nije mnogo značila dok je bila pored njega, postaje opsednut njom do te mere da preuzima njen identitet;

- ljubavnim pismima

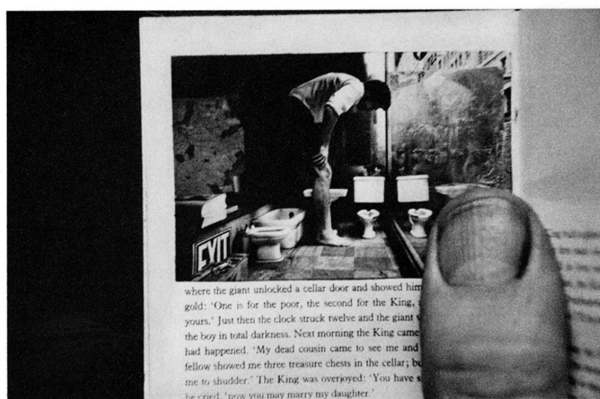
To some other father's son



, snažnoj ljubavnoj
pesmi praćenoj
jednom
jednostavnom,
frontalnom
fotografijom lica;

- bajkovitim referencama na Luisa Kerola

Things are queer



, u kojima ispituje dimenzije
stvari i kako tačka
posmatrača utiče na
značenje;

- kontemplacijama o vremenu i sećanju

I build a pyramid



, sekvenci fotografija koja prikazuje samog Dvejna koji donosi kamen po kamen i gradi svoju piramidu u Gizi, i time kao da dokazuje sebi da je i on bio na ovoj zemlji i ostavio trag;

- mistici i bavljenju nesvesnim

Boogeyman



, sekvenci fotografija u kojoj strah devojčice postaje realnost onog trenutka kad prestane da se pita;

- razmišljanju o smrti

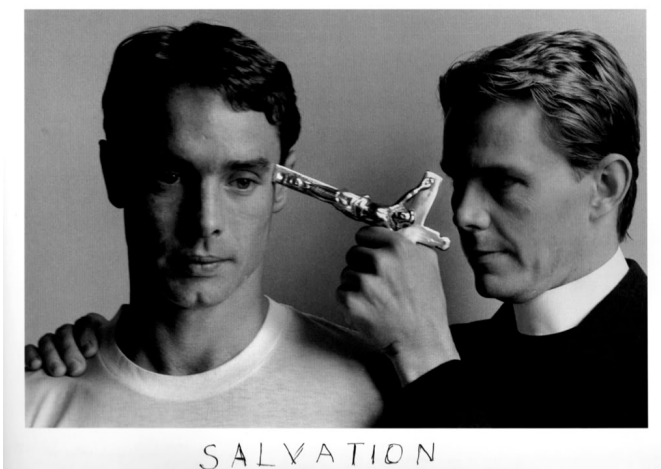
Grandpa goes to heaven



, u kojoj posmatramo smrt, koja iz vizure dečaka postaje nešto gotovo primamljivo u svojoj nepristupačnosti za njega samog;

- politici

Salvation



, u kojoj nedvosmisleno i bukvalno prikazuje kako gleda na odnos crkve prema pojedincu koji odbija da bude konformista;

- seksualnosti

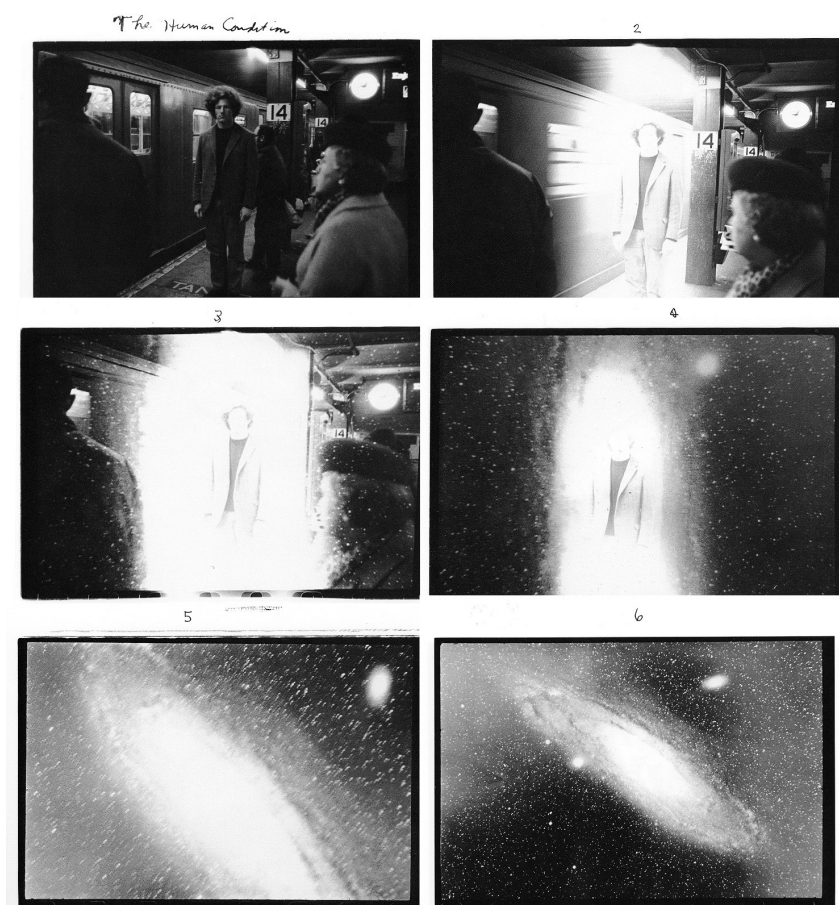
Watching George drink a cup of coffee



, gde sekvenca fotografija koja prikazuje ritual ispijanja kafe, postaje oslobađajući seksualni čin.

Ipak, odlučila sam da izdovojim tri rada za dalju analizu: dve serije fotografija samo sa naslovima i jednu samu, sa dužim tekstom. U susretu sa umetničkim delom posmatrač biva gonjen svojim unutrašnjim ustrojstvom da komunicira sa samim sobom - da razmišlja i otkriva nešto novo. Činilo mi se da me upravo sledeća tri rada najbolje teraju na to otkrivanje.

The human condition, 1969.



Ova sekvenca fotografija prikazuje običnog čoveka, fotografisanog u njujorškom metrou, koji se postepeno stapa sa slikom čitave galaksije.

Na prvoj fotografiji primećujemo da čovek ne poseduje nikakvu naročitu specifičnost, mogao bi biti bilo ko, osim što ga njegov položaj tela i izraz lica razlikuju od ostalih ljudi koji se vide na fotografiji. Svi sem njega su koncentrisani na voz koji samo što nije krenuo sa stanice, spremni su da se ukrcaju u prvi sledeći koji dođe i nastave putem kojim su pošli. Jedino muškarac koji je u centru kadra ne obraća pažnju na voz i deluje kao da je baš u tom trenutku spoznao nešto. Izgleda kao da je zamrznut u vremenu ili da je nevidljiv za ostale ljude.

Druga po redu fotografija prikazuje vrlo sličan kadar, samo za nijansku uži, dakle, bliži smo glavnom protagonisti. Voz u pozadini kreće, a svetle partije fotografije su blago preekspozicionirane, kao i naš junak.

Treća fotografija, osim ponovnog približavanja glavnom akteru i još jače preekspozicioniranosti svetlih partija uvodi i svetle tačke u duploj ekspoziciji. Vreme na časovniku koji stoji u gornjem desnom uglu kadra se sad već teško razaznaje, a oko čoveka se stvara svetlosni pravougaonik, koji ga neosporno deli od realistične situacije u kojoj je do malopre bio.

Na četvrtoj fotografiji slika stanice u potpunosti nestaje, a ono što se na prethodnoj slici pojavilo kao blaga dupla ekspozicija, sada je prevladalo i shvatamo da su bele tačke u stvari zvezde galaksije. Jedino što je ostalo iz realnog prostora je čovek kome smo ponovo bliži u kadriranju, ali se on sve manje razaznaje od jačine svetlosti koja ga gotovo guta. Ono što takođe može da se primeti je da svetlosni pravougaonik koji smo videli u prethodnoj fotografiji sada postaje manji, kao da se udaljava i preuzima prepoznatljiv oblik galaksije. Stanični časovnik sa prethodne fotografije, sada je pretvoren u neku drugu, dalju galaksiju.

Peta fotografija gubi u potpunosti ostatke obrisa metro stanice, ostaje samo prizor galaksije, za koju imamo utisak da se odaljava i rotira u odnosu na prethodnu fotografiju. Slika nije sasvim oštra, kao da je uvećana od neke duge, originalne fotografije.

Poslednja fotografija u sekvenci prikazuje fotografiju čitave galaksije u punom kvalitetu. Kadar je širi od prethodnog, a položaj galaksije u odnosu na okvir slike je opet blago rotiran, tako da možemo zaključiti da smo u čitavoj sekvenci imali 3 vrste pomeranja. Približavanje glavnom akteru, odaljšavanje od galaksije i rotaciju galaksije, što daje dinamiku i na čudan način uverljivost čitavoj stvari.

Fotografija, kao medij za koji pretpostavljamo da beleži istinu i stvarnost, može biti vrlo uznemiravajuća i uzbudljiva u prikazivanju onoga što ne možemo videti u realnosti. I ova sekvenca to potvrđuje i otkriva nam naše mesto u višem poretku stvari. Podseća nas na našu veličinu, ali nam u isto vreme ukazuje i na to koliko je čudesno da uopšte postojimo, mi, svako od nas, kao jedinstvena i neponovljiva manifestacija prirode.

***Fallen angel*, 1968.**



The Fallen Angel 1968
Courtesy of the artist

Sekvenca od 8 fotografija, pod nazivom "Pali anđeo", prikazuje jednu sasvim drugu vrstu metafore.

Anđeo prilazi krevetu u kome spava žena. Privučen njenom lepotom na drugoj fotografiji joj se približava sasvim blizu, žena se iznenađeno budi iz sna.

Na trećoj fotografiji anđeo bez straha prvi put ljubi ženu, koja mu se približila i u samom centru kadra mu rado uzvraća poljubac.

Na četvrtoj fotografiji žena svojevolutno sklanja odeću sa sebe, a anđeo privučen njenim telom leže preko nje.

Peta fotografija u nizu, kao i treća prikazuje trenutak bliskosti, ovoga puta po završenom seksualnom činu. Zanimljivo je da prikazano dešavanje odiše dirljivom nežnošću, a ne samo strašću. Ono što je prikazano izgleda kao istinsko osećanje ljubavi, barem od strane anđela.

Ipak, po završetku seksualnog čina anđelu na šestoj fotografiji nestaju krila i on postaje čovek, što u njemu izaziva očajanje zbog izgubljenog, koje je predstavljeno specifičnim položajem njegovog golog tela i licem koje je uronio u šake, verovatno plačući.

Na sedmoj i osmoj fotografiji anđeo, koji je postao čovek, u crnom odelu očajava i odlazi, dok žena zadovoljno ostaje da leži u krevetu, ne reagujući na njegovu patnju.

Iako je u ovoj seriji prikazano biće koje simbolizuje čednost i bezgrešnost, koje vodi ljubav sa običnom ženom i time gubi pravo na svoj status, ne čini mi se da se ovde postavlja pitanje predavanja niskim strastima i ovozemaljskim zadovoljstvima. Za mene ova serija prikazuje trenutak posle koga više ništa nije isto. Trenutak u kome se određenim činom promeni sve, jer se promeni sam čovek. Taj trenutak je zastrašujuć i prepun tuge, čak i ukoliko je ono što će uslediti bolje od prethodnog. Za izgubljenim se često duboko žali.

This photograph is my proof, 1974.



Ovoj fotografiji sa tekstom ne treba naročita analiza. Ona deluje trenutno. Prikazuje trenutak ljubavi između dvoje ljudi, koji kada se tekst pročita izaziva u potpunosti drugačiju emociju od one koja bi postojala bez teksta.

Prikazana ljubav očigledno pripada prošlosti, više je nema, a muškarac na fotografiji (u čijem je licu tekst napisan) ne želi da dopusti da bude zaboravljena, da nepovratno nestane. I kao da se u samom načinu na koji je tekst napisan, u tonu, oseća vapaj za izgubljenim i krik za potvrdom. U tome leži tragika trenutka koji je negde tamo u nepovratnom, a opet zauvek prisutan zarobljen kontekstom u kome je dobio naslov i tekst. Ova fotografija predstavlja jedan deo Majklsovih kontemplacija o relacijama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, koje se često sreću u njegovom radu, a koje su meni, iz već pomenutih razloga suštinski bliske.

Opus Dvejna Majksa prepun je motiva koji se mogu čitati na različite načine, u zavisnosti od onog koji ih čita, tj. onog ko se upusti u tu intimnu avanturu. Njegove fotografije su zato za svakog uzbudljivo putovanje u sebe. Ko zna šta se tu, dođavola, sve skriva...

2.9 U očima i telu posmatrača / Razmišljanja o Marku Rotku i umetnosti koja prodire kroz svakodnevicu

Pre skoro deset godina, na repertoaru jednog od brodvejskih pozorišta davala se predstava koja se zvala *Crveno (Red)*⁵². Nisam se mnogo raspitivala, na bilbordu ispisano ime glumca koga volim i nacrtane statuete nagrada koje je predstava dobila, bile su dovoljne da kupim kartu. Spremila sam se za Brodvej i posle sat i po najboljeg mogućeg pozorišnog iskustva, duboko intimnog i potresnog, saznala sam ko je Mark Rotko (Mark Rothko).

Nekoliko dana kasnije u Muzeju moderne umetnosti (MOMA), ušla sam u sobu u kojoj su bila postavljena neuramljena platna velikih dimenzija. Platna su bila podeljena u pravougaone površine intenzivnih boja, koje su isijavale, usisavale i hipnotisale. Nije bilo potrebe da proveravam ime autora. To je bio Rotko.

Različita platna stvarala su u meni različite senzacije, ali cela soba je bila mesto na kome se nešto važno dešava. Kao da su slike bile portali u predele koji su izvan ove ravni svesti, a i te kako imaju veze samnom.

Bio je to osećaj i nemira, i beznađa, i strasti, i dirljive ljubavi prema životu, i neobične, skoro pervezne sreće što sve te stvari osećam.

Postojalo je intenzivno prisustvo. Prisustvo nečega što je verovatno bilo u samom umetniku, a čiji sam ja deo uspela da prepoznam. Prisustvo koje se teško definiše rečima, koje ostaje sa vama i kad napustite prostoriju, koje se nastanjuje u posmatraču.

Prisustvo koje kasnije prepoznajete u drugim stvarima.

⁵² „Crveno“, duo-drama američkog dramskog pisca Džona Logana (John Logan), koja se na Brodveju igrala od 11. maja do 27. juna 2010. godine, u pozorištu Džon Golden (John Golden Theatre). Alfred Molina igrao je Rotka, a Edi Redmejn (Eddie Redmayne) Rotkovog fiktivnog asistenta Kena.

To je bio prvi i poslednji put da sam bila u društvu Rotkovih slika uživo.

Kasnije, istražujući dalje o Rotku, pronašla sam da je verovao da slika živi samo u društvu drugih, da se širi u očima senzibilnog posmatrača.

Nekoliko godina kasnije, možda ne slučajno sticajem istih okolnosti koje su me odvele u Njujork, našla sam se u sred noći sa društvom pripitih prijatelja pored betonskih blokova koji su podsećali na grobove, u centru Berlina. Tek kasnije smo shvatili da je to Memorijal ubijenim Jevrejima Evrope, arhitekta Petera Ajzenmana (Peter Eisenman).

Cela površina bila je vrlo slabo osvetljena. Ušli smo dublje među blokove, nemajući predstavu o grandioznim razmerama memorijala. Ono što takođe nismo očekivali je da je tlo na kome su blokovi postavljeni, promenljivih nagiba, što je u kombinaciji sa različitom visinom i razuđenosti blokova, kao i sa senkama koje je ulična rasveta pravila, počelo da prouzrokuje vrlo neprijatan osećaj. Gubili smo ravnotežu, orijentaciju, dah. To nije bio lavirint, ali je osećaj bezizlaznosti bio sličan. Dodatno uznemirujuć osećaj stvarala je kombinacija na oko čvrsto uređene forme, jednostavnih, istovetnih oblika koji se ponavljaju, i fizičkog gubljenja tla pod nogama, dok prolazite kroz te iste oblike. Vrlo brzo smo prestali da se smejemo i dok god nismo izašli održala se tišina koja se desila sasvim prirodno. Svako je ušao u sopstveni mrak.

Još kasnije, u Beogradu, pretražujući po internetu Rotkove slike iz galerije Tejt u Londonu, naišla sam na jedno platno iz '58. godine, pod nazivom "Black on Maroon". Nekoliko slika nosi isti naziv, ali baš ova mi je vratila osećaj iz Berlina. To drhtanje crne na bordo pozadini, pulsiralo je kao što u mojoj glavi pulsira beznadežno ljudsko telo, koje više nije ni uplašeno. Čija je duša negde drugde, gde je shvatila sve razmere strašnog.

A Rotko, koji je i sam bio Jevrejin, smatrao je da posle holokausta više nije bilo moguće slikati ljudske figure, bez da ih osakaćujete. Bilo je moguće stvarati samo oblike i boje. Smatrao je da svetu nikada nisu bila potrebni čuda. Zato je želeo da stvori umetnost koja ima moć da odnese ljude na mesto na kome bi čovečanstvo moglo da se oporavi. Umetnost koja prodire kroz svakodnevicu i spaja nas sa suštinom koja nas čini ljudima.

Da li u mraku bioskopske sale posmatramo starca Umberta i njegovog psa iz De Sikinog *Umberta D*⁵³ ili u izložbenom prostoru stojimo ispred slika apstraktnog ekspresionizma, ono što je važno je istina. Forme su sasvim raličite, ali istina se u prisistvu pravog umetničkog dela ne može sakriti. Ona šiklja i obavija nas, ukoliko smo dovoljno otvoreni da to i spoznamo.

2.10 Džon Kasavetes / Radosti stvaranja⁵⁴

Proučavajući filmove različitih epoha i žanrova, upoznavajući specifične rediteljske svetove različitih autora, s vremena na vreme nailazila sam na one koji su menjali moj pogled na umetnost. Jedan od njih je Džon Kasavetes (John Cassavetes), čiji umetnički izraz direktno proizilazi iz specifičnog metoda rada sa glumcima, a može se reći i stava prema svetu i životu uopšte. O tom revolucionarnom metodu, koji se stvarao zajedno sa počecima američkog nezavisnog filma, jednog od najznačajnijih umetničkih pokreta u poslednjih 50 godina, biće reči na sledećim stranicama.

Nešto od tog metoda pokušala sam i sama da sprovedem u finalnim fazama rada sa glumcima, u pripremama za snimanje "Asimetrije".

Kasavetesov rad ovde će biti opisan kroz njegovo prvo rediteljsko delo, film *Senke* iz 1959. godine.

Džon Kasavetes je započeo novu koncepciju onoga što film može da bude i uradi. On je film shvatao kao istraživanje ličnog života i života ljudi oko njega. Film je bio njegov način da postavi hrabra pitanja o svetu u kome živi i da traži od drugih da istraže sopstvena iskustva. Filmovi koji su proizašli iz takvog načina rada napravili su mnogo buke. Reakcije su bile veoma različite. S jedne strane, stvorili su neverovatnu energiju i uzbuđenje među delom umetnika, kritičara i publike, a s druge strane naišli su na veliki otpor i rezigniranost čelnika velikih studija, producenata, distributera i publike koja nije želela da u filmu pronađe i nešto drugo osim isključivo "pričanja priče" ili zabave. Ova

⁵³ *Umberto D*, film reditelja Vitorija De Sike i scenariste Čezarea Cavatinija iz 1952. godine.

⁵⁴ Kasavetesovi citati i biografski podaci preuzeti su iz knjige *Cassavetes on Cassavetes*, Reja Karnija (Ray Carney), jednog od svetski priznatih autoriteta za teme američke nezavisne umetnosti i kulture; *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, London, 2001.

dva oprečna pristupa filmu i danas su jednako zastupljena kao što su bila na samim počecima nezavisne produkcije.

Ne može se govoriti o Kasavetesovom pristupu filmu, a da se ne pomene par važnih stvari iz njegove biografije. Način na koji je rastao, poreklo i odnosi unutar porodice, značajno su oblikovali njegove stavove.

Kasavetes je rođen u grčkoj imigranskoj porodici, specifičnog pogleda na svet. Govorio je kako se njegovi roditelji ničega nisu plašili, pa su i svoju decu vaspitavali u tom duhu. Uvek su osećali da treba da budu srećni i da svim životnim iskušenjima prilaze bez straha, iako su veoma dugo živeli nesigurno u finansijskom smislu. Porodična kuća je uvek bila puna prijatelja i komšija, pričalo se i jelo glasno, a decu niko nikada nije učutkivao. Deca su u kući Kasavetesovih roditelja tretirana sa isto toliko poštovanja koliko i odrasli.

Kasavetes se kao dečak susreo sa njemu nezamislivim pogledom na život. Deca sa kojom se družio i rastao nisu bila iz porodica sličnih njegovoj. Morala su da se vrte kući u tačno određeno vreme, nisu htela da rizikuju ni u najobičnijim igrama. Životi su im unapred bili isplanirani. Znala su na koji će se univerzitet upisati još u osnovnoj školi. Nije im ni pružena prilika da razmisle čime žele da se bave. Želeli su ono što su njihove porodice želele.

Upravo zbog toga u Kasavetesu se svorio osećaj da je misliti slobodno velika i retka stvar, koja u najvećem broju slučajeva ne dolazi prirodno, već je potreban napor da se osveste principi po kojima funkcionišemo.

Da bi istražio ljudsku dušu Kasavetes se svemu suprotstavljao, pa je jedno vreme zbog toga bio nepoželjan u društvu svojih vršnjaka. Šta god bi neko rekao, on bi našao razloge kojima je to stanovište pobijao. Spoznaje koje je stekao kroz takvo ponašanje kasnije će veoma uticati na njegov rad, i stvoriti jednu od fundamentalnih premisa - postoji onoliko različitih čitanja bilo koje situacije, koliko ima aktera te iste situacije. Još jedan bitan aspekt njegovog rada je tvrdnja da je naša lična percepcija sebe samih, često potpuno suprotna od toga kako nas drugi vide.

Kada je naizgled slučajno počeo da se bavi glumom, shvatio je da je gluma proces istraživanja sebe samog. Osluškiivati sebe i naći snagu potrebnu da se izađe na kraj sa sopstvenom ličnošću. A onda pronaći nešto u ličnom životu u čemu ćeš prepoznati ono što čitaš na stranici knjige. Konačno, pronaći način da sve to spakuješ u određenu formu.

Kada je završio glumu dugo nije mogao da nađe plaćen posao. Kada je konačno uspeo da se ubaci u velike serije koje je tadašnja televizija proizvodila, ispostavilo se da su producenti ozbiljno shvatali jedino one koji su završili čuveni "Actors studio" – studio glume Li Strazberga⁵⁵ (Lee Strasberg). "Actors studio" je cvetao u to vreme i ukoliko se nisi oblačio na određeni način i glumio na određeni način, nisi mogao da dođeš do ozbiljnog posla.

Kasavetes se uvek protivio bilo kakvom obliku apsolutizma, pa ga je ta vrsta monopola nervirala. Smatrao je da glumac mora biti individualac. Da pre svega mora biti ličnost da bi mogao da pronađe u sebi deo kojim će moći da izrazi ono što se od njega očekuje. Biti dobar glumac, pisac ili reditelj za Kasavetesa je podrazumelo da se ostane iskren prema sopstvenom identitetu. Podrazumevalo je sposobnost stvaranja sopstvenog sveta, tj. sopstvenog beskompromisnog pogleda na svet, bez obzira na to šta društvo misli o tome.

Televizija je možda jedina autentično američka forma umetnosti. Za Kasavetesa, koji se u to vreme oženio kolegicom Đinom Rolands (Gena Rowlands), sa kojom je živeo i stvarao do kraja svog života, i koji je sve više glumio za televiziju, bilo je nepodnošljivo da učesvuje u preobražaju televizije u nešto što postoji samo zbog rejtinga.

1956, dok je Đina radila na veoma uspešnoj brodvejskoj predstavi, Kasavetes je provodio vreme sam kod kuće i po barovima, razmišljajući o svom životu u umetnosti. Bio je prilično nesrećan. Rad je počeo da ga umara i da mu bude dosadan. Razmišljao je kako da promeni stanje stvari i uradi nešto drugačije sa svojim životom.

⁵⁵ Li Strazberg (1901-1982), poljsko-američki glumac, reditelj i pedagog, smatra se ocem tkzv. „metoda“, koji je svojim pristupom umetnosti glume ključno uticao na glumačku igru u američkom pozorištu i na američkom filmu.

Na ulici je sreo svog prijatelja sa studija Berta Lejna, koji mu je usput rekao da planira da se zaposli u marketinškoj agenciji. Kasavetes, zgrožen onime što je čuo, počeo je da ga ubeđuje da ne sme to da uradi, jer ne poznaje nikoga ko više od njega poznaje glumu i pisanje.

Tako su '56-te, Kasavetes i Lejn osnovali radionicu glume iz koje je sve počelo. Pronašli su ljude koje je, kao i njih same, izluđivalo da čekaju da ih neko pozove da rade stvari koje ih ne zanimaju.

Iznajmili su prostoriju za probe na zapadnoj 46-oj ulici u Njujorku i počeli da prave čitajuće probe sa prijateljima. Pozornica je bila mala i krajnje improvizovana. Buka se čula sa sprata iznad, a jedino svetlo je proizvodila obična plafonska sijalica. Časovi su bili neformalni i održavali su se uveče, nekoliko puta nedeljno.

Inicijalna ideja nije bila da to postane škola, već mesto na kome glumci mogu da nastupaju, a Kasavetes i Lejn pozovu kasting agente da ih vide. Međutim, ispostavilo se da kasting agenti ne žele da dođu.

Zato su nastavili da rade iz sopstvenog zadovoljstva, proučavajući metode za koje su smatrali da ih mogu dovesti do rezultata koji deluju "prirodno", do izvedbi koje nisu artificijelne. Kasavetesov cilj bio je da vrati realizam u glumu tako da publika nema utisak da glumac "glumi", već "živi" svoj lik. Smatrao je da artificijelnost ekspresije nije samo dramski problem. Primetio je da je to problem i u stvarnom životu, jer je najveći broj situacija u kome se savremeni čovek nalazi, jednako "postavljen" i artificijelan kao i većina dramskih dela. Suštinski ljudski problem za Kasavetesa je bio kako se osloboditi društvenih konvencija i naučiti da zaista osećamo.

To je bio hrabar iskorak - tvrdnja da proživljeno iskustvo može biti produkt konvencija, isto onoliko koliko i dramsko iskustvo, pa da jedna konvencija samim tim može biti predmet one druge. Iz takvih razmišljanja stvaraju se prve ideje za *Senke*, pa i sve ostale Kasavetesove filmove.

Radionica glume postala je svesna alternativa Strazbergovom studiju. Kasavetes je prezirao moć kojom je Studio uticao na kasting agente. Takođe mu se nije dopadao fenomen gurua koji je Strazberg negovao, pa je svoj i Lejnov koncept često nazivao "anti-

guru". Smatrao je da je Strazbergov "metod" više oblik psihoterapije nego glume. Iako su glumci koji su izašli iz Studija, poput Montgomeri Klifta (Montgomery Clift), Marlona Branda (Marlon Brando) ili Džeјms Dina (James Dean), imali suštinski uticaj na promenu stila glume krajem četrdesetih i početkom pedesetih, do sredine pedesetih "metod" je izrastao u rigidan, nemaštovit i dosadan stil, slično onome koga je zamenio.

Pogrbljenost, namrgođenost i mucanje postali su recepti za dubinu ekspresije. Zdravo, ekstrovertno, socijalno i seksualno oslobođeno ponašanje nije više postojalo u dramskom prikazivanju. Neurotičnost je postala jedina istina, a rezultat je bila razmažena, presentimentalna gluma.

Za Kasavetesa i Leјna, radionica glume je bila mesto za rad i kreativnu sreću, a ne psihoanalizu. Za njih je gluma bila zabavna. Za Strazberga je pozorište bilo crkva, a za Kasavetesa igralište.

Jedan od najvećih problema Strazbergovog metoda, po Leјnovim rečima, bilo je fokusiranje na osnovne emocije, čime su uklonjene maske koje likovi moraju nositi, ako treba da prikazuju realna ljudska bića.

U životu vrlo retko reagujemo direktno onako kako osećamo. Primarno osećanje je samo prva karika u nizu. Prate ga prilagođavanje datoj situaciji i ljudima koji su u nju uključeni, tako da se na kraju ispoljava nešto sasvim drugo u odnosu na prvobitno osećanje.

Takođe, postoji problem karakterizacije. Glumci koji su preokupirani sobom, iznova i iznova prizivajući najdublje emocije iz sopstvenog života, nisu u mogućnosti da normalno reaguju na druge likove, a još manje da prilagode svoje ponašanje činjenici da postoje i drugi u datoj situaciji. S obzirom da najveći broj sukoba proizilazi upravo iz težnje dramskih likova da prozru kroz tuđe maske, ili da spreče druge da spoznaju njihove, sistem koji zanemaruje stvaranje maske likova, uništava najvažnije dramske vrednosti.

Kasavetes je veliki broj stavova o glumi izgradio iz dugih razgovora upravo sa Leјnom. Koncept "maske" karaktera je najvažniji koncept Kasavetesovog prvog rediteljskog dela. Suštinska drama svih glavnih likova *Senki* je način na koji se bore sa maskama koje nose.

Jedna stvar koja je bila zajednička Kasavetesu i Strazbergu, bila je upotreba improvizacije, kao načina istraživanja teksta.

Kasavetes nije bio ni profesor ni reditelj, i inicijalno nije imao želju da to bude. Bio je glumac koji je dobro poznao kreativne probleme svojih kolega i želeo je da ih reši na sceni, uz pomoć kolega. Kako ući na scenu, kako napraviti ulogu, kako kombinovati improvizacije i glumu, kako komunicirati sa publikom, itd.

Tokom postavljanja komada glumci su vođeni kroz improvizacije. Kada bi uradili jednu i ona ispala loše, Kasavetes bi dao jednom od glumaca određenu aktivnost. Improvizacija bi se poboljšala, ali kada bi im zatim dao pisani tekst, sve bi ponovo postalo loše.

Zato je Kasavetes išao sa glumcima još dublje. Uzeli bi tekst i počeli da ga menjaju na časovima. Pokušavali bi da pišu u istom stilu u kom je komad originalno napisan, ali tako da uspeju da ga integrišu sa onim što su postigli u čistim improvizacijama. Pokušavali su da se oslobode svih stega i ne plaše grešaka. Kada bi to završili, vratili bi se originalnom tekstu, bez ikakvih improvizacija i to bi bilo odlično, jer su u međuvremenu postali slobodniji, manje stegnuti, manje napeti u želji da zadovolje druge kolege i da scena "proradi".

Senke su rođene upravo na jednoj od takvih radionica početkom '57. godine. Kasavetes je izmaštao nekoliko likova koji su bili slični glumcima koji su pohađali časove. Zatim je menjao situacije i godine likova dok svi nisu počeli da se ponašaju baš kao ti likovi u bilo kom trenutku. Jedna konkretna improvizacija, o Afroamerikanki bele puti za koju svi misle da je belkinja, je neobično uverljivo uspela. Bila je to obična melodramska situacija u kojoj je ona zaljubljena u čoveka koji naknadno shvata da je ona afroameričkog porekla. Svi koji su učestvovali u improvizaciji smatrali su da bi tako nešto moglo da bude dobro za film. I pričali su o tome cele noći.

Već u februaru Kasavetes je počeo da prikuplja novac putem dobrovoljnih priloga građana koji su pozvani u popularnoj radio emisiji "Night people" Džina Šeparda (Jean Shepherd), da "*donesu koliko mogu, ukoliko ih zaista zanima da vide film o ljudima*". Tokom jedne nedelje skupili su oko 2500 dolara, a u radionicu su počeli da im dolaze

oduševljeni ljudi koji su želeli da pomognu, pa i veoma čudni ljudi, na prvi pogled krajnje neobičnog ponašanja. Po Kasavetesovim rečima, mnogo ljudi koji su kasnije radili na filmu bili su "sjebani" i upravo im je rad pomogao da se srede.

Kasavetes je u ovom slučaju bio prinuđen da radi sa veoma malom i donekle amaterskom ekipom. Morao je da se dovija na najrazličitije načine. Ipak, on je to smatrao vrstom prednosti i kasnije, na većini njegovih filmova, retko kad je ekipa bila veća od šestoro ljudi na setu.

Za snimatelja Kasavetes je izabrao Eriha Kolmara (Erich Kollmar), već iskusnog dokumentaristu. On je bio i jedini član ekipe sa prethodnim iskustvom rada na filmu, pa je i Kasavetesu i Kolmaru bilo teško da se naviknu na načine rada ovog drugog. Ipak, uz Kolmarovu pomoć uspeali su da nabave osnovnu opremu za snimanje, a i drugi reditelji, pioniri nezavisne produkcije, poput Širli Klark (Shirley Clarke), donosili su sve što su mogli.

Kao i u slučaju kasnijih Kasavetesovih filmova, više ga je zanimao proces nego rezultat. Nije mu bilo važno da li će *Senke* biti dobar film, bilo mu je važno da razmenjuje ideje sa ljudima zainteresovanim za istraživanje ljudske duše. *Senke* su bile eksperiment i najvažnije je bilo učiti. Ni jedan glumac, niti jedan član ekipe nije bio plaćen, ali su bili puni entuzijazma, vođeni jakom potrebom da se izraze.

Glavna tema *Senki* bila je bliska Kasavetesu. Sebe je video slično kao Bena i Leilu (glavne junake filma), koji pokušavaju da se predstave svetu na način koji je u suprotnosti sa njihovim pravim identitetima. Želeo je da napravi realističan film o besciljnom lutanju mladih tog vremena, o njima samima.

Kao i u slučaju Kasavetesovih kasnijih filmova, teme su bile za njega lično važne. Samim tim što su mu likovi bili bliski, on nije mogao ironično da posmatra svoje junake, nije mogao ni na koji način da ih osuđuje.

Kasavetes se snažno protivio umetnosti koja gradi negativan ili satiričan odnos prema svojim akterima. Govorio je da u filmu postoji velika potreba za autentičnošću, ali da istina nije uvek prljava i bez nade. Smetalo mu je što se umetnički film uglavnom bavio lošim stranama društva i života uopšte. Želeo je da u autentičan, realističan film vrati

smeh, zadovoljstvo i nadu. Smatrao je da nema svrhe praviti film čiji će jedini zaključak biti da je život strašan, jer takvi stavovi nameću da se mladi osećaju loše i da nemaju ni snage ni volje da urade nešto za sebe i ljude koji ih okružuju.

Zbog teme koja se ticala rasnih tenzija mnoge organizacije za ljudska prava su pokušale da im ponude novac, ali ih je ekipa odbila. Kasavetes je bio uveren da je jedna od najvažnijih stvari u umetnosti biti slobodan. Smatrao je da umetnici nisu političari i da svrha umetnosti nije propaganda. Nije ga zanimalo da pomaže bilo kakav "cilj".

I po koncepciji i po stilu *Senke* se nadovezuju na tradiciju italijanskih neorealista koje je Kasavetes posebno cenio zbog humanosti sa kojom su pristupali pričama i likovima. Viskonti, De Sica, Rosellini (Roberto Rossellini), upravo u to vreme su stizali u Ameriku. Kasavetes je smatrao da se neorealisti ne plaše realnosti i da je njihov najveći kvalitet hrabrost da nam pokažu kakvi smo zaista, bez moralisanja i ponižavanja.

"Želeo bih da mislim da su neki od njih uticali na mene, ali kad počneš da radiš shvatiš da si sam i da na tvoj rad niko ne može uticati. Oni mogu da ti pomognu da se otvoriš i da te ubede da je težnja kvalitetu najveća moć koju reditelj može da ima. Lično nisam deo bilo čega, nikad se nisam učlanio nigde. Mogao bih da radim bilo gde. Neki od najboljih filmova koje sam gledao proizvedeni su u sistemima velikih studija. Nemam ništa protiv njih. Ja sam individualac. Intelektualna sranja me ne zanimaju. Zanima me samo da sarađujem sa ljudima koji vole da rade i otkriju nešto što još uvek ne znaju."

Po Kasavetesovom mišljenju, glumačka kreacija njihovih likova najvažniji je korak u čitavom procesu, važnija od odluka koje se tiču dešavanja i dijaloga. Glavna razlika *Senki* i drugih filmova tog vremena bila je u tome što su *Senke* proizašle iz likova, dok su u drugim filmovima likovi proizašli iz priče.

Kod Kasavetesa, priča se prilagođavala likovima, a ne obrnuto.

Glavni glumci sami su smišljali delove biografija svojih likova, a takođe su produbljivali međusobne veze.

Pre nego što je snimanje počelo, Kasavetes im je rekao u kojim delovima grada će snimati, pa je tražio od njih da sami istraže te krajeve. Motali su se oko Brodveja i

različitih mesta u centru Njujorka, slušali su džez muzičare ili izlazili da popiju piće, pokušavajući da šarmiraju devojke koje su im se dopadale. Mesec dana su izlazili i upijali sve što se dešavalo oko njih. Videli su svojim očima kako se ljudi oblače, ponašaju, kako govore. A onda su sve to prirodno prihvatili i počeli da se ponašaju kao oni. Postali su likovi koje su igrali. Imali su šta da kažu i bili su vrlo ozbiljni i posvećeni.

Lično glumčevo viđenje lika bilo je od esencijalne važnosti za film. Kasavetes je više puta isticao da mu cilj nije bio da film prikaže njegovo viđenje stvari, već da u sebe inkorporira onoliko različitih pogleda koliko postoji likova. Posao svakog glumca pojedinačno bio je da igra lik iz sopstvenog ugla.

Kasavetes je smatrao da stilsko jedinstvo "isisava život iz teksta" i da su priče različitih i nekad neartikuliranih ljudi mnogo zanimljivije od čvrsto promišljenog narativa koji postoji samo u imaginaciji jednog čoveka.

Još jedan metod koji je koristio u svim svojim filmovima je zabrana grupnih diskusija o pojedinačnim likovima. Glumci su razvijali svoje likove posebno, čak su i krili od drugih glumaca ono što njihov lik oseća, želi ili zna. Ako bi dva glumca razgovarali o svojim ulogama, mogli bi nesvesno da priključe stavove onog drugog svojim, i tako odnos učine lažnim. Ukoliko reditelj sa celim ansamblom raspravlja o pojedinačnim likovima, tok radnje će teći glatko, ali sukobi među likovima neće biti autentični. Naravno da se osnovna tema i ideja budućeg filma raspravlja u grupi, tako da svi znaju šta je glavna koncepcija, ali svako ponaosob mora imati svoju interpretaciju lika koji tumači. Kasavetes je izričito tražio da glumci brane svoja individualna razumevanja stvari.

Nije nevažno i to da glumci u *Senkama* igraju pod sopstvenim imenima. Događaji i likovi često su uzimani iz stvarnih života glumaca i njihovih ličnih iskustava. Kao i u kasnijim Kasavetesovim filmovima, ovaj metod je korišćen da bi se obogatila izvedba. Ništa nije odbacivano. Ukoliko bi glumac na probi bio uzmeniren ili umoran, to bi postalo deo njegove igre. To je bilo blago koje je improvizacija pružala. Zato su svi glumci bili veoma blisko povezani sa ulogama koje su igrali, pa su delovali autentično u različitim situacijama. Gluma nije bila produkt fantazije, već je bila umrežena sa metežom i zbunjenosti tadašnjeg trenutka.

Ono što je važno naglasiti je da su sve glumačke improvizacije bile vrlo pažljivo vođene. Pre svakog početka snimanja Kasavetes bi dao glumcima tačno određene okolnosti za novu scenu, vrlo iscrpno. Ne treba misliti da upotrebom improvizacija on nije imao kontrolu nad narativom. Naprotiv, imao je potpunu kontrolu nad najvećim brojem aspekata strukture i načina prikazivanja.

Kasavetes bi sa glumcima radio na glavnoj ideji scene pre nego što bi počelo snimanje. Držali bi ideju i scenario u glavi, ali ne bi koristili sam tekst. Prvo bi improvizovali da bi osetili likove, a tek onda bi se vraćali tekstu. Ako se ispostavi da scena "ne radi", vraćali bi se improvizacijama, pa tek onda ponovo tekstu.

Ono što je glumcima bilo donekle problematično bilo je da nađu dovoljno samopouzdanja da začute kad treba, da ne govore bez prestanka. Skoro cele prve tri nedelje materijala Kasavetes je odbacio jer su glumci tek posle toga uspeali da se potpuno opuste u koži svojih likova i počeli da rade i govore stvari koje su bile nepredvidivo tačne.

Još jedna tehnika koju je Kasavetes upotrebljavao bila je da daje različite indikacije glumcima, da bi izazvao promenu emocionalnih stanja.

U sceni u kojoj se Ben vraća kući posle svađe koju je imao sa svojim bratom Hjuom, Kasavetes je svakom od glumaca dao kontradiktorne indikacije.

Benu: *"Ulaziš tamo i svega ti je dosta. Mrziš svog brata. Baciš mu ključeve u facu i nije te briga. Samo uđi u sobu, spakuj svoje stvari i izađi napolje."*

Hjuuu: *"Sve što imam da ti kažem je da ga ne pustiš da izađe napolje. On je tvoj brat. Zadrži porodicu na okupu. Morate biti iznad svega ovoga."*

Rezultati ovakvog načina rada bili su izvedbe koje drugi reditelji nisu uspevali da izvuku iz svojih glumaca. Kasavetes, i sam glumac, najbolje je poznavao sa čime se sve glumci susreću. Smatrao je da reditelji vrlo često ubijaju glumce time što se ponašaju kao da oni ne postoje. A glumac je jedina osoba na filmu koja radi iz emocija. Ako ubiješ emocije, ubijaš i sam film.

“Ne branim glumca zato što ga volim, već zato što ću bez njega ja ispasti idiot, a ukoliko je glumac dobar može me napraviti genijem. Želim da prenesem živu emocionalnu istinu, a to jedino mogu ako moj glumac misli svojom glavom i stvara ulogu kroz proces”.

Kasavetes bi sa glumcima pričao o osećanjima i potrebama likova koje igraju, o odnosima sa drugim likovima u scenariju, o prošlosti ili budućnosti likova. Ono što uglavnom nije radio (osim ukoliko nije bilo neophodno) je da govori šta glumac treba da uradi sa informacijama koje je dobio. Nije im govorio kako da igraju svoje likove, šta treba da misle ili osećaju u svakom trenutku scene, kojim tonom da govore ili kako da se kreću.

Značajno je bilo ne govoriti im ni šta je krajnji cilj toga što rade, jer čim bi ga precizno znali pokušavali bi svesno da dovedu do njega, umesto da se ishod izrodi sam, prirodno.

Senke su prvi put prikazane u novembru 1958, pred punom salom njujorškog bioskopa “Paris Theater”, skoro dve godine pošto su započete. Petnaestak minuta po početku projekcije ljudi su počeli da izlaze iz sale, sve dok skoro svi nisu izašli. Kasavetes je bio prisutan na nekoliko održanih projekcija i vodio razgovore sa publikom. Zaključio je da postoje nedostaci u narativu, kao i problemi vezani za stil filma. I sam je video mane. Bio je to, po njegovim rečima, nedovoljno životan, više intelektualan film. Smatrao je da se previše bavio tehničkim aspektima, da se previše zaljubio u teleobjektive, u ritam koji je montaža uspevala da stvori, u lepe kadrove koji su svrha sami sebi, atraktivne uglove snimanja i jako mnogo džez u pozadini. Zaključio je da rezultat nema dovoljno veze sa ljudima.

Dva Kasavetesova bliska prijatelja, producent Moris Mekendri (Maurice McEndree) i glumac Simor Kasel (Seymour Cassel), ubedili su ga da imaju puno poverenje u njega, da treba da dosnimi još materijala i napravi novu verziju filma.

“Bilo je lakše odustati i reći da su oni koji nisu razumeli film idioti i da nikoga nismo ni hteli da impresioniramo. Ipak, za mene je neophodno da mi, reditelji, održimo svoj integritet koliko god smo sposobni, jer pozicija iz koje želiš da te slušaju zahteva odgovornost. U suprotnom slučaju, čovek živi sa saznanjem da je lažan. Za mene lično bi bilo nezamislivo

da ljudi mislile da sam moralan i čist, a da duboko u sebi znam da sam prevarant. To bi učinilo da živim u strahu od vremena, strahu da ću proćerdati jedini život koji mi je dat”.

U proleće 1959, Kasavetes je počeo sa dosnimavanjem.

Glumci su retko probali za kameru, iako je Kolmar želeo probe. Kasavetes bi mu tražio da se prilagodi glumcima i da uhvati prvi dubl. Zbog glumaca koji nisu igrali po uputstvima, već po ličnim impulsima, kamera i svetlo nisu mogli da se postavljaju na uobičajen način. Kolmar je morao da snima jednostavne kadrove i da pripremi opšte svetlo za čitavu scenu.

Pokret kamere je takođe morao da se improvizuje. Morao je da prati glumce tako da oni mogu da se kreću kuda god i kad god žele. Kasavetes je smatrao da je i što se pokreta kamere tiče, prirodan pokret lakši za praćenje nego isproban, pošto ima prirodan ritam.

Do leta '59. film je ponovo ušao u montažu. U novembru iste godine prikazan je sa ogromnim uspehom. Ljudi iz sveta umetnosti, kao i obična publika ispratila je ekipu ovacijama.

Senke nisu uspele da naprave komercijalan uspeh koji je Kasavetes očekivao. Imao je problem sa distributerima i u Engleskoj i u Americi, ali nije hteo da odustane od toga da film ne ode u arthaus bioskope, već pred regularnu publiku. Tražio je da se reklamira u radničkim časopisima, ali je to ostalo bez značajnog rezultata.

Ipak, *Senke* su svoj uticaj i kvalitet dokazale kroz naredne decenije, a Kasavetes je radom na ovom filmu eksperimentisao sa skoro svim tehnikama koje će koristiti i na sledećim filmovima. *Senke* su tako bile početak jednog od najznačajnijih glasova sa prostora Sjedinjenih američkih država u celoj istoriji filma.

“Postoji određena želja da se napravi film i kad zaista daš celog sebe u to, prestaneš da poznaješ granice, spreman si da umreš za film koji stvaraš. To naravno zvuči potpuno ludo. Ako umreš za svoju zemlju, to nije dobro, ali ako će film biti poslednja stvar koju ćeš uraditi, želećeš da ga završiš. Sa takvim stavom, radeći na taj način, čovek se kreće kroz život koristeći svoje potencijale, praveći nešto od svog života”.

Treba imati hrabrosti poći Kasavetesovim putem, putem koji je često usamljениčki, ali suštinski umetnički, putem koji ne garantuje ništa. To je put na kome je uspeh mnogo manje bitan od uzbuđenja koja će naići usput.

3 REZULTATI I UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS

Na stvaranju "Asimetrije" radila sam veoma dugo, predano i sa ljubavlju. Uspela sam da okupim vanserijski talentovanu ekipu koja je beskompromisno verovala da možemo da napravimo film koji je nehermetičan i nepretenciozan, a visokih umetničkih vrednosti. Baveći se "Asimetrijom", bavila sam se temama koje me najintimnije interesuju i koje dobro poznajem.

Takođe, ovo je film koji se oslanja na tradicije domaćih starih majstora (kao što je Aleksandar Saša Petrović sa filmovima *Dani* i *Dvoje*), kao i na evropsku, pre svega francusku kinematografiju (od *novog talasa* do danas).

Finalni umetnički domet proceniće publika i kritika na svetskoj premijeri u Sao Paolu, u oktobru ove godine, kao i na beogradskoj premijeri 23. novembra u okviru Festivala autorskog filma. O finalnom umetničkom dometu konačni sud doneće i vreme, ja kao autor ne mogu objektivno da ga procenim. Mogu samo da govorim o intimnom osećanju sreće u odnosu na delo koje sam stvorila sa svojim kolegama. Mislim da smo otišli daleko u istraživanju tema i ideja koje smo izabrali i mislim da postoji publika kojoj će to nešto značiti. Nadam se da će ista ta publika naći da su glumci likove učinili autentičnim i da su tako sve prethodno navedene ideje zamotali i zamutili u konkretan život - u istinu, iako je film po rečima Žan-Lik Godara "najlepša prevara na svetu".

Još jednom ću podsetiti na Delezov citat:

"Namerna i eksplicitna značenja nikada nisu duboka i nemaju uzdrnavajuću snagu kao ono što proističe iz samih znakova, znakova u umetničkom smislu. Jedini duboki smisao jeste onaj koji je zamotan, zaštićen i uključen u neki spoljni znak. Sam znak postaje

predmet susreta, on na nas deluje ozdravljajućom žestinom, a slučajnost susreta garantuje nužnost za onim što se promišlja.“⁵⁶

Ovaj projekat meni lično je značajan i u cilju istraživanja sopstvenog prostora umetničkog delovanja i pitanja identiteta.

Dublje analiziranje određenih simbola i postavki koji se ponavljaju u mojim radovima (kao što su potreba za paralelnim realnostima, alternativnim ishodima, nadrealnim mentalnim prostorima, karmičkim povezanostima i pitanjima trajanja), te traženje njihovih uzroka kroz dela drugih autora i u samom procesu rada na projektu, meni lično dali su odgovor - traganje za značenjem jeste traganje za sopstvenom suštinom.

Kao što sam već rekla, svaki put kada se susretnemo sa nečim što nedovoljno razumemo, ali što nas iz nekog razloga privlači, treba pokušati pronaći razlog tog privlačenja. Zatim mu dozvoliti da izađe na površinu i onda se ogledati u njemu. Taj razlog nas onda vodi dalje, na uzbuđljivo putovanje u sebe. Jedan razlog pronaći će drugi, i to onda postaje doživotno putovanje. A kad jednom pođemo tim putem, lako ćemo shvatiti da su stvari retko onakve kakvim smo ih do juče zamišljali. Zato uvek treba kopati dublje i iz tih dubina pokušati stvoriti nešto novo. Nešto što ćemo kao umetnici vratiti drugim ljudima, i tako ublažiti zajedničku nam usamljenost.

⁵⁶ Alen Bergala, *Žil Delez i slike*, poglavlje: *Kritička strategija, pedagoška taktika*, prevela Jelena Kosanović Dorogi, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, strana 47



**DARIA LORENCI FLATZ
ULIKS FEHMIU**

**MIRA JANJETOVIĆ
MLADEN SOVIJ**

**LOLA VITASOVIĆ
MATEJA POLJČIĆ**

ASIMETRIJA

THIS AND THAT PRODUCTIONS IN CO-PRODUCTION WITH KOREKTIF AND NIGHTSWIM

WRITTEN BY MAŠA NEŠKOVIĆ VLADIMIR ARSENIJEVIĆ STAŠA BAJAC DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ĐORĐE ARAMBAŠIĆ
EDITED BY MARIJA ŠARAC MUSIC BY JANJA LONČAR SOUND RECORDIST MILOŠ DRNDAREVIĆ SOUND DESIGNERS MILOŠ DRNDAREVIĆ
VLADIMIR ŽIVKOVIĆ VLADIMIR USPENSKI RE-RECORDING MIXERS VLADIMIR ŽIVKOVIĆ MICHELE MAZZUCCO
EXECUTIVE PRODUCER ALEKSANDRA LAZAROVSKI LINE PRODUCER IVAN KRSTOVIĆ MAKE-UP ARTIST MARIJA KOVAČEVIĆ JOVANOVIĆ
COSTUME DESIGNER BILJANA GRGUR PRODUCTION DESIGNERS JOVANA CVETKOVIĆ JELENA SOPIĆ CO-PRODUCED BY MARTINA LAJTNER
JURE TERŽAN INES VASILJEVIĆ NICOLA LUSUARDI STEFANO SARDO ALEKSANDRA LAZAROVSKI
PRODUCED BY SNEŽANA VAN HOUWELINGEN DIRECTED BY MAŠA NEŠKOVIĆ

A SERBIAN, SLOVENIAN & ITALIAN CO-PRODUCTION

SUPPORTED BY

THIS and THAT
PRODUCTIONS

KOREKTIF

**NIGHT
SWIM**



Poster dugometražnog igranog filma „Asimetrija“; fotografija: Maja Medić; dizajn: Fabio Da Cruz / u nastavku kratki izbor kadrova iz filma





4 ZAKLJUČAK

U *O duši i telu* Bergson raspravlja o odnosu između svesti i mozga kao organa - kao dela telesnog. Raspravlja o izborima, slobodnoj volji, percepciji i na kraju sudbini duše posle smrti tela.

Kao što prema Delezu postoji određena nesvodljivost slike u poređenju sa izrečenim, tako je po Bergsonu moždano nesvodljivo sa svesnim, jer se svesno ne iscrpljuje onim što se u moždanim funkcijama može očitati.

“To što se dešava u mozgu jeste za svesni život ono što su za simfoniju pokreti štapa dirigenta u orkestru. Simfonija u svemu premaša pokrete koji je skandiraju, isto tako svesni život premaša cerebralni život”.⁵⁷

Intuicija je za Bergsona moć saznanja apsolutne, prave stvarnosti (života kao neprekidne promene i večnog stvaranja), a intelekt moć naučnog saznanja, moć saznanja materijalnog sveta. Intelekt je, dakle, u službi praktičnog života dok je jedini cilj intuicije metafizičko saznanje. Tu se Delez donekle razmimoilazi sa Bergsonom, jer smatra da naučnici na drugi način prilaze metafizičkim pitanjima, dok Bergson na naučno saznanje gleda sa pozicija pragmatizma.

Bergson predlaže diferencijaciju između vremena i prostora. Kroz nju on definiše svest kao temporalnu kategoriju, kao trajanje. U trajanju nema sukcesivnog ređanja događanja, pa tako ni mehaničke kauzalnosti. Samo u trajanju može se govoriti o iskustvu slobode.

Čovek treba da napravi napor da poništi uobičajen način razmišljanja i postavi sebe odmah u trajanje. A onda, treba da napravi napor da širi svoje trajanje u neprekidnoj heterogenosti. Na kraju, treba napraviti napor da se diferenciraju ekstremi ove heterogenosti.

Ovakvo razmišljanje, kao i Delezova tvrdnja da je slika prvenstveno pokret i materija i da pomera granice između svesti i predmeta, subjekta i objekta, da izjednačava označitelja i označeno, me navodi na zaključak da ako se intuitivno postavimo u trajanje, možemo

⁵⁷ Anri Bergson, *O duši i telu*, prevod dr. Nikola M. Popović, izdanje S. B. Cvijanovića, Beograd, 1920.

zamisliti da se nalazimo u bilo kom trenutku onoga što zovemo prošlost, sadašnjosti i budućnost i da kvalitativne razlike među njima nema.

“Ponoviti, to znači ponašati se, ali u odnosu na nešto jedinstveno, kome ništa nije slično, odnosno koje nema ekvivalent. Možda je ponavljanje kao spoljašnje vladanje odjek nekog još dubljeg tajnijeg titraja, nekog unutrašnjeg još dubljeg ponavljanja u singularnom koje ga pokreće”.⁵⁸

U tom smislu, sve priče jesu ispričane, sve se ponavlja, ali u tom ponavljanju, pri stvaranju novog umetničkog dela, deluje razlika u nama. Razlika koja nije derivat identiteta, već čiji je efekat identitet.

Takvo umetničko delo doneće na svet nešto jedinstveno, prvi put predato drugima na dar, da dokuče, po Bergsonu, do tada skriven aspekt bića, koji ih otvara prema tokovima razmišljanja koje do tada nisu iskusili.

⁵⁸ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, prevod Ivan Milenković, Fedon, Beograd, 2009, strana 14

SPISAK LITERATURE:

1. Žil Delez, *Film 1: Pokretne slike*, prevedo Slobodan Prošić, IK Zorana Stojanovića, 1998.
2. Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, prevod Ana A. Jovanović, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.
3. Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, prevod Ivan Milenković, Fedon, Beograd, 2009.
4. Žil Delez, *Prust i znaci*, prevod Ivan Milenković, Plato, 1998.
5. *Žil Delez i slike*, pod vođstvom Fransoa Dosa i Žan-Mišela Frodona, prevela Jelena Kosanović Dorogi, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.
6. *Kješlovski o Kješlovskom*, priredila Danusja Stok, Hinaki, Beograd, 2002.
7. *Cassavetes on Cassavetes*, edited by Ray Carney, Faber and Faber Limited, London, 2001.
8. Majkl Talbot, *Holografski univerzum*, prevod Zvezdana Popović, Arstist, 2006.
9. Amede Efr, *Film i naša usamljenost*, Filmske sveske, br. 4, 1978.
10. Amede Efr, *Filmski jezik i njegov moral*, Filmske sveske, br. 4, 1978.
11. Anri Ažel, *Istorija filmske estetike*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1965.
12. J. Dudley Andrew, *The major film theories*, Oxford University Press Inc, 1976.
13. Vladimir Milutinović, *Kratka istorija filozofije*, Utopija, 2005.
14. Dušan Stojanović, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
15. Stephanie Kupfer, *Through the looking-glass and beyond*, University of Florida, 2009.
16. Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
17. Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1979.
18. Žil Delez i Kler Parne, *Dijalozi*, Fedon, Beograd, 2009.
19. Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
20. Bert Helinger, Gabrijela ten Hevel, *Priznati ono što jeste*, Paideia, Beograd, 2008.
21. Mišel De Serto, *Mistička Fabula*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
22. Martin Hajdeger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985.
23. Pol Riker, *Vreme i priča*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1993.

24. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
25. Anri Bergson, *O duši i telu*, S. B. Cvijanović, Beograd, 1920.
26. *Sexuality and space*, editor: Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press, New York, 1992.
27. Žerar Ženet, *Umetničko delo, Imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
28. Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Biblioteka Književne nauke, Beograd, 2009.
29. *Phycoanalytic geographies*, edited by Paul Kingsbury and Steve Pile, Ashgate Publishing Limited, England, 2014.
30. Steve Pile, *The body and the city*, Routledge, New York, 1996.
31. Yi-Fu Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.
32. Valter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
33. Karl Gustav Jung, *Tumačenje prirode i psihe*, Globus, Prosveta, Zagreb, 1989.
34. Karl Gustav Jung, *Aion*, Atos, Kragujevac, 1996.
35. Carl Gustav Jung, *Synchronicity, an acausal connectiong principle*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2010.
36. Vlatko Vedral, *Dekodiranje stvarnosti: univerzum kao kvantna informacija*, Laguna, Beograd, 2014.
37. Marco Livingstone, *The Essential Duane Michaels*, Thames and Hudson, 1997.
38. Linda Benedict-Jones, *Storyteller, the photographs of Duane Michaels*, Carnegie Museum of Art and DelMonico Books, 2014.
39. Opsežni internet izvori

BIOGRAFIJA

Maša Nešković rođena je u Beogradu 1984. Diplomirala je filmsku i televizijsku režiju na Fakultetu dramskih umetnosti 2009. godine. Na poslednjoj godini studija dobija plaketu "Radoš Novaković", kao najbolji student režije.

Režirala je po sopstvenim scenarijima i kao koscenarista 11 kratkih igranih filmova i 13 dokumentaraca kratkog i srednjeg metra (koji su prikazivani i nagrađivani na internacionalnim filmskim festivalima).

U svom umetničko-profesionalnom radu režirala je nekolicinu muzičkih spotova, dve humanitarno-zdravstvene kampanje, pilot za igrano-animiranu dečju seriju, 3 sezone televizijskog šou-programa. Aktivno radi kao pomoćnik režije u domaćim i stranim produkcijama.

Bila je učesnik Sarajevo Talent Kampusa 2011.

U okviru EAVE programa razvijala je scenario za dugometražni igrani film "Asimetrija", a sa istim scenarijem učestvovala je na filmskom marketu u Francuskoj, na festivalu u Lezarku.

Angažovana je kao specijalni konsultant za rad sa decom glumcima na filmu "Ničije dete", Vuka Ršumovića, koji je 2014. trostruko nagrađen na festivalu u Veneciji.

2019. završila je svoj prvi dugometražni igrani film "Asimetrija", podržan od strane Filmskog centra Srbije i Ministarstva kulture. Sa ovim filmom, u fazama post-produkcije, učestvovala je u *Work in progress* sekciji francuskog festivala u Lezarku, kao i *This is it* sekciji filmskog festivala u Trstu. „Asimetrija“ očekuje svetsku premijeru u oktobru na Internacionalnom filmskom festivalu u Sao Paulu, u Brazilu, a domaću premijeru na Festivalu autorskog filma, u novembru ove godine.

Bila je član umetničkog odbora i jedan od selektora Martovskog festivala (2015-2018).

Zaposlena je kao docent na predmetu režija, fakulteta FEFA, na odseku kreativne produkcije.

FILMOGRAFIJA

Dugometražni igrani filmovi:

Asimetrija, 93 min. (2019)

Kratki igrani filmovi:

Put u nedodiju, 5 min. (2003)

Ništa više od..., 8 min. (2004)

Prolazak, 8 min. (2005)

Gore ispod, 10 min. (2005)

Dobro nam došla, 12 min. (2006)

Tokom noći, 8 min. (2006)

Kraj časa, 13 min. (2007)

Bez traga, 27 min. (2010)

Prostor između nas, 18 min. (2013)

Ovo drveće će i dalje biti tu, 14 min. (2015)

Dvoje, 30 min. (2015)

Dokumentarni filmovi:

Krovovi, 6 min. (2006)

Berberin, 14 min. (2006)

Neviđeno, 10 min. (2007)

Mačkica, 24 min. (2015)

Anđela, 16 min. (2015)

Aleksandar, 17 min. (2015)

Štefica, 23 min. (2015)

Goran, 15 min. (2015)

Materinstvo: odloženo, 40 min. (2017)

Rak: poslednje poglavlje, 40 min. (2017)

Neželjene ćerke Crne Gore, 37 min. (2018)

Jedna i po žena, svaki dan, 38 min. (2018)

Ono kad kažem NE, 26 min. (2018)

Изјава о ауторству

Потписана: Маша Нешковић

број индекса: А9 / 15

Изјављујем,

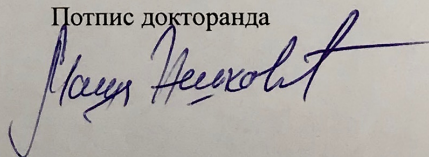
да је докторски уметнички пројекат под насловом:

АСИМЕТРИЈА / ТРИ ТЕРИТОРИЈЕ ЛЕТА
Дугометражни играни филм

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Маша Нешковић

Број индекса: А /15

Докторски студијски програм: Вишемедијска уметност

Наслов докторског уметничког пројекта:

АСИМЕТРИЈА / ТРИ ТЕРИТОРИЈЕ ЛЕТА
Дугометражни играни филм

Ментор: др Драган Веселиновић

Потписана, Маша Нешковић,

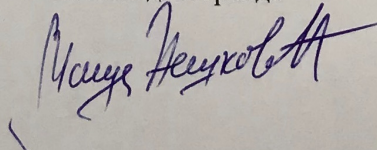
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

АСИМЕТРИЈА / ТРИ ТЕРИТОРИЈЕ ЛЕТА
Дугометражни играни филм

, које је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанда

