

## MODERNE FILMSKE INTELEKTUALNE SINTEZE

Činjenica je da je moderna literatura postala ekskluzivna, svojina samog uskoga kruga ljubitelja beletrističke misli. Teško je probumači tu činjenicu, ali suvremena se literatura danas ogradila od čitaoca poput jezika moderne nauke, zatvorena u šifre i formule, stvorivši krug obožavalaca, onih koji ne nailaze na prepreku u modernoj formi i izrazu. Od Prousta do Sartrea i Camusa, ili do Kafke, literatura je nastojala oživotvoriti moderne tjeskobe i u tome je sigurno uspjela. U tome ništa manje nije uspjela ni filmska umjetnost, koja zahvaljujući jeziku slika postaje prava svojina čitavog čovječanstva, pristupačna širokom kulturnom krugu i širokim masama. Ovdje nema smisla govoriti o bezvrijednim filmskim ostvarenjima, takozvanim »zabavnim filmovima«, koji čine većinu filmske proizvodnje u svijetu, već ćemo govoriti o onim filmovima koji tvore krunu moderne filmske umjetnosti. Posebno ćemo se zaustaviti na djelima švedskog režisera Ingmara Bergmana, na djelima španjolskog režisera Luisa Bunuela i na djelima francuskog režisera Alain Resnaisa.

Filmska je umjetnost u djelima spomenutih režisera koncentrirala sve intelektualne tjeskobe suvremene civilizacije, sintetizirala niz opće ljudskih problema, prilazeći ovoj problematici smiono i avangardno. Ovo je u svakom slučaju događaj od prvoga reda, dapače tvrdim da isključivo filmska umjetnost u cjelosti reprezentira duhovne probleme ovog stoljeća, jer nijednoj drugoj umjetnosti ne uspeva toliko brzo reagiranje na sve aktualne socijalne i društvene probleme koji se javljaju u raznim zemljama, zahvaljujući isključivo novo otkrivenom mediju i gotovo novinarskoj ažurnosti da se progovori proročanski s platna i to temeljito i sudbonosno.

Kad se pojavio film »Marienbad«, francuskog režisera Alain Resnaisa mnogi su filmski kritičari smatrali da njime počinje novo razdoblje filmske umjetnosti, toliko su presudnog vidjeli u tom filmu. Neki su ga uspoređivali sa »Građaninom Kane«, Orsona Wellesa, koji je također četrdesetih godina značio revolucionarnu prekretnicu. U čemu je veličina tog filma? Naravno, to je nemoguće u prvi mah točno izreći, ali čini se da ćemo pogoditi ako ustvrdimo da je ovaj film na majestetičan način ekranizirao, gotovo metafizički, tjeskobu, pustinju ove tehničke civilizacije.

Gotovo konvencionalnu ljubavnu dramu Alain Resnais postavlja u okviru jednog zaista fantastičnog dvorca. U prvi mah se moglo prosuditi da će dvorac odigrati glavnu ulogu i da je on tumač glavne uloge, psihološki tumač čitave ljudske drame i situacije. Pred nama se odvija jedan izvanredan dokumentaran film, fantastičan dekor dvorca izbija u prvi plan, pred nama defiliraju dekoracije, fotelje, ogledala, saloni, stropovi, stilski namještaj, sluge u egzotičnim kostimima, masa uglađenih gostiju. Postaje jasno, ljudska duša se gubi u ovom mimohodu stvari. Zaista treba zahvaliti magiji sedme umjetnosti koje je oživjela scenografiju do takve monumentalnosti jasnoće i snage, blještavim mrtvim stvarima pridala duboku i sudbonosnu metaforu. Stvari su oživjele, one su pojele čovjeka i ljubavnu dramu koja se odigrava u ovom okviru, srce ljudsko postalo je ništeno, ono se izgubilo u zrakopraznom prostoru, nastao je metafizički sumrak ljudstva, vakuum. Sudbina čovjeka sada je omeđena stvarima koje ga jedu. Nemoguće je shvatiti koliko je filmski pogođena suvremena tjeskoba upravo u krugu stvari koje, iako blještave, sada djeluju prazno, jedno i beskrvno. Tjeskoba je morila čovjeka od prvih dana postanka, od onog dana kada se sukobio pred vratima špilja i pećina sa beskonačnim kozmosom. Nigdje nije dosada tako jako tjeskoba opjevana kao u Davidovim psalmima koji su poslile dvije tisuće godina dopri i do suvremene civilizacije. Prema tome, tjeskoba je nešto karnalno za ljudski rod, ona ga prati od postanka, od kolijevke do groba, s njom čovjek, mlad ili star, brine tešku bitku, s njom se bori od djetinjstva i konačno se prelama s njom. Suvremena je civilizacija ponovo stavila na božanski tron, na tron kumira

i idola, stvari, tehničku robu. Standard je zarazio čovjeka da se okruži konfekcijom i industrijskim proizvodima koji su jednoobrazni. Možda nikad u povijesti čovječanstva čovjek nije postao takav rob svojih proizvoda, izgubivši potpunu duhovnu slobodu, kao danas. Evo, o tom je progovorio francuski film »Merienbad«, na velebn način. To je strašan klin modernom ropstvu i tehničkoj civilizaciji. Što se dogodilo? Unatoč prividnom blagostanju čovjek je ostao duhovno pust i prazan, stvari su ga izjele, one su postale jače od njega i one ga konstantno žderu. Resnais je vrlo dobro znao, kada je filmskom panoramom po dvorcu mrtvim stvarima pridao značenje vampira i monstuma. Ljubavna drama, koliko god romantična, a koja se odvijala u takvoj scenonografiji, disala je beskrvnošću, fatalnom morom, čovjek, to je postalo jasno, izgubio je prisustvo svoga duha.

Španjolski režiser Luis Bunuel 1961. godine snimio je film »Viridiana«. Film obraduje propalo zvanje jedne časne sestre koja skida samostanske halje i vraća se u svijet. Ipak, prožeta duhom dobrote nastoji da u svijetu nešto učini i u tom smislu otvara azil za prosjake, hrome, kljaste i slijepe. Nakon prvih zadovoljstava u ovoj humanitarnoj akciji Viridijana se teško razočarava, ali uporedo s ovom dramom njene akcije, i ona u svojem intimnom životu doživljava tragediju. Da promotrimo sada malo ovu dramsku situaciju. Problem tragedije glavne junakinje krije se u njenom moralnom padu. Istina, ona je okružena polusvijetom i propalim moralnim likovima, ali sudbonosno djeluje upravo to, da jedna duša romantički čista i uzvišena konačno se opredjeljuje za pad i moralnu katastrofu. Fabula bi bila jednostavna i siže zanimljiv da njima Bunuel nije dao daleko veće značenje. Tragično je u ovome filmu, neminovnost pada, njegov usud, njegova određenost, gotovo zakonita podložnost. U sceni koja podsjeća na Kristovu »Posljednju večeru«, prikazana je raskalašena gozba prosjaka. Njihova nakazna nutrina dolazi do potpunog izražaja i očituje se u silovanju i ubijstvu, potpunom poniženju dostojanstva čovjeka. Tako je lična drama glavne junakinje u paraleli s dramom ovih prosjaka dobila socijalni i društveni aspekt, ona je prenesena metaforički na čovjeka uopće, na čovječanstvo kao takvo.

Bunuelova poruka krajnje je pesimistička, ona govori o hramljanju čovjeka, o njegovoj bijednoj moralnoj ravnoteži punoj poniženja i monstuoznosti. Moralni pad čovjeka postao je zakon, dubine njegove duše otkrivaju njegovu slabost i nakaznost. Tako je čovjekov grijeh, interpretiran na prvim stranicama Biblije, dobio i svoju filmsku varijantu. Problem pada muči i suvremene intelektualce i umjetnike. Čovjek ne može da održi moralno ravnovjesje, on pada, doživljava moralnu katastrofu, proživljava tragediju. Dostojanstvo čovjeka koje su opjevali već antički pjesnici pomučeno je njegovom slabošću, sklonošću otuđenja od njegove čiste i kristalne biti. Problem otuđenja koji od vajkada muči filozofe prema tome aktualan je i danas. Upravo u otuđenju i padu očituje se sudbina čovjeka, njegov gorki jecaj na zemlji. Bunuel ne daje nikakve optimističke prognoze niti naslućuje kakav lijek niti bi to mogao, on samo promatra i konstatira. Njegova su zapažanja tragična, sudbina čovjeka je fatalistička, na svojim leđima on nosi strahotne himere koje ga guše i ne daju mu disati. Čovjek je pritješnjen ličnom i socijalnom dramom. Između ova dva rakursa nema razlike. Prelaskom lične drame na dramu ljudstva uopće činjenice postaju još katastrofalnije. Nije više u pitanju samo jedan čovjek nego čitavo čovječanstvo, njegovo uzaludno lutanje zemljinim pustarama. Tako se kalvarija čovjekovog bitka očituje na svim sektorima svijesti i pojavnosti, tragedija je posvemašnja i totalna.

Bunuel je godine 1962. snimio film »Andeo uništenja«, koji je također prikazan kod nas. Problem pada ovdje je prikazan još grotesknije, strašnije, do jedne nevidene dubine. Film opisuje gozbu jednog elitnog društva u toku koje se događaju opscene scene. Raskalašenost dolazi do granica kulminacije, padaju svi ljudski obziri, i kada ovom društvu pada na pamet misao da sve napuste i da se razidu, najednom ne mogu više izići iz prostorije u kojoj su se nalazili. Filmska kamera registrira sliku anđela s mačem, anđela uništenja koji metaforički piše sudbinu ovih ljudi. Bunuel je ovim filmom htio dokazati da je determinacija pada i čovjekovog grijeha njegov usud, neminovna sudbi-

na koja ga kao paklena vrata očekuju čim se proigra moralnom ravnotežom. Kada film na čas izgleda da je dobio svoje rješenje i elitno društvo izlazi iz svoje začarane prostorije, sutradan ih vidimo, prilikom bogaslužja u crkvi, nanovo sve okupljene u istim frakovima i bundama. Tada se odigrava kulminantna scena, u crkvi nastaje panika i opet nestaje izlaza, nitko više ne može izaći iz crkve. Aluzija je očita. Danas ni crkva pa ni bilo koja druga društvena institucija ne može nešto učiniti za spas čovjeka; čovjek se nalazi na krajnjoj ivici propadanja, on se moralno raspada, nema više lijeka, jer je truljenje već tu, agonija je u toku. Ista ona tragična situacija koja je proždrala i Becketa.

U filmu »Nazarenac«, koji je snimljen nešto ranije, godine 1959, Bunuel kao da ide još dalje. Ovdje obrađuje problem humanitarnog misionarstva među ljudima. Ali glavno lice, propovjednik, doživljava na svakom koraku porugu i progon i konačno plaća smrću svoje zvanje. Time je Bunuel htio dokazati da je prošla epoha konfesije i obraćanja, da je čovjek otvrdnuo i da je više nemoguća njegova moralna preobrazba. Ovaj se film također identificira sa starim ljudskim i starozavjetnim legendama. Pjesnici, svećenici i proroci su ubijani i razapeti, moralni prepород čovječanstva je nemoguć jer ga spriječavaju tajanstvene sile.

Švedski režiser Ingmar Bergman ističe se svojim vrlo vrijednim opusom koji je posljednjih godina došao naročito do izražaja. Bergmanovi filmovi postali su poznati širom svijeta izričito zbog svoje duhovne i intelektualne poruke. Prividni eklekticizam se javlja prilikom određivanja njegova stila. Kakav je to stil?

Bergman je u svojoj biti romantik i to nordijski romantik, a ta je romantika primjesa trpkosti i vodvilja, primjesa mistike pejzaža i misaonosti, arabske mitoloških spoznaja i psihoanalitičkih simbola, neorealističke varijacije — legenda kao glorifikacija poezije i iskustva — nasuprot prpošnoj mladosti — demonizam erotizma, ali uzvišen i sublimiran na estetsku patinu, kojom on pečati svaku sekvencu ove raznobojne i prebogate skale.

Problematika njegovih filmova dokazuje da je Bergman intelektualac prvog reda, najčešće on sam i piše svoje scenarije. Zahvatio je probleme suvremene civilizacije, posebno evropski duhovni i kulturni krug. Duboko impresioniran sumrakom zapadne buržuaske kulture i civilizacije u svojim filmovima u prvom redu registrira te moderne duhovne traume, njima je toliko opsjednut da su njegovi filmovi zaista intelektualno teški, njegova je poruka pesimistička.

U filmu »Sedmi pečat«, snimljenom 1956. godine, obradio je problem smrti. Tu je on do sarkazma ismijao ljudsku tjeskobu pred smrću. U stilu starih srednjovjekovnih legendi smrt grabi sve pred sobom i bijedne ratare i moćne velikaše. Uzalud čovjek pokušava da odgodi neminovnost smrti, ona kuca na njegova vrata i traži stari dug, ispunjenje zakona. Smrt sve vrti u svojem kolu. Završna scena ovoga filma prikazuje nam brežuljak preko kojeg prolazi povorka na čelu sa Smrti. Smrt sada izvađa neku vrstu ritualnog plesa, jer i smrt priziva ceremonijal i obred. Držeći jedan drugoga za ruku ljudi se međusobno drže, kao da turaju jedan drugoga u grob dok ih Smrt predvodi. Bergmanova poruka prilično je mračna, fatum je smrti strašljiv za cijelo čovječanstvo, neizbježiv je, nema mu uzmaca, jer je smrt neodoljiva.

U filmu »Djevičanski izvor«, snimljenom 1960. godine, Bergman je obradio problem djevičanstva, problem žene. Također i ovaj film je usklađen u stilu drevnih legendi, i on se odvija u romantičnoj prošlosti. Bergman je uzvisio problem žene do potpune uzvišenosti, do žrtve. Glavna junakinja ovog filma stradava u šumi od razbojnika, ali dok im ona, naivno, priprema doručak, naslućuje se buduća katastrofa: preko bijelog ubrusa u trku prelazi malo janje, simbol žrtve, od starozavjetnih vremena.

Neobično je opisati koliko je ovaj film pun nordijske romantike, uzvišen u svojoj čistoći i poruci, dramaturšna potka filma jednostavna je do savršenosti ali nabijena snažnim scenama. Sve izleđa da pripada atributima vriče. a u pozadini ove fine koprene krije se tragična poruka: žena je kao muškarac dostojna žrtve i ona prikazuje na taj oltar žrtve samu sebe. Legenda i suvre-

mena poruka tako su se sintetizirali u jedinstveni crescendo. Bergman kao da je htio reći da nema ženstva bez žrtve i bez tragičnog pročišćenja, i ona doživljava svu tešku sudbinu ljudstva, ali kao djevica ili kao majka kao da prva polaže svoj život za uspostavu neke nevidljive moralne ravnoteže koja traži žrtvu kao ustuk pohotnom čovječanstvu. Time je žrtva u ovom filmu glorificirana do krajnjih granica. Bergman nije ovom problematikom upao u psihoanalitičku modu ovog stoljeća niti je pokušao riješiti ovaj problem na taj način, već je dapače stvorio film koji je klasično jasan i poučan u svojoj namjeni.

U filmu »Persona«, snimljenom 1963. godine, Bergman također obrađuje problem žene. To je svakako tematika koja se rijetko susreće i u literaturi a i na filmu, tim više treba pohvaliti njegovu smionost. Glavna junakinja filma, bolničarka, zadužena je da njeguje duševno neuravnoteženu glumicu. Liječnica im ustupa svoju vilu u lijepom pejzažu i one dvije odlaze tamo. Glumica, koja je doživjela neku duševnu traumu uporno šuti, ali postepeno pokazuje neke znakove života. Da bi olakšala situaciju u kojoj se nalaze, bolničarka započinje da u detaljima priča svojoj bolesnici, scene iz svojeg života. Što se filmska radnja više odvija počinjemo shvaćati da je životna sudbina bolničarke bila također teška i gorka. Bolničarka se duboko uživljava u svoju priču i kao da ponovo proživljava svoju patnju i tada: gledalac više ne zna tko je bolesnik a tko je bolničarka. Shvaćamo da su ispred nas dvije duše s teškim traumama, obje pate, obje proživljavaju tešku sudbinu. Identifikacija patnje između bolničarke i bolesnice je totalna. Kao da je Bergman htio reći, nema zdravih, nalazimo se u vrtlogu bolesnika i patnika i iz tog začaranog kruga nema izlaza.

Film je jedinstven zbog svojeg komornog karaktera. Možda ćemo u njemu primijetiti nešto frejdovske psihoanalize, ali u tome Bergman nije inzistirao, išao je za daleko dubljim i humanijim odnosima. Ovo je u stvari glorifikacija patnje prikazana vrlo duboko. Psihološki je vrlo duboko opravdana svaka scena, a snimateljski rad u ovom filmu bio je izvrstan. Film vrvi krupnim kadrovima koji su nabujali ovo ostvarenje dubokom lirikom.

Analizirajući filmove Bergmana, Resnaisa i Bunuela, osvjedočili smo se da suvremeni film obrađuje klasične teme, problem tjeskobe i patnje, problem žrtve i pustinje u svijetu, problem žene i sumraka civilizacije itd. Na taj način film je zadržao svu težinu moderne duhovne problematike. On je sintetizirao intelektualne dileme ovog stoljeća ekranizirajući upravo one probleme koji su najvitalniji za današnjeg čovjeka. Bez sumnje, to znači donekle oslobađanje od more pitanja koja nas progone, ali predstavlja i smjelost da se sa svom težinom pitanja suoči bez straha. Ova smionost dostojna je suvremenog umjetnika jer dokazuje da je čovjek i ovog stoljeća borac, ma koliko izgleda da je kriza čovječanstva velika. Filmska umjetnost danas odigrava avangardnu ulogu ona pionirski pokušava da liječi traume čovjeka, suočavajući ga s problemima a ne pokušajem bijega od njih.

V. V.