
ŽILBER KOEN-SEAT

PRISUSTVO BIOSKOPSKE PUBLIKE*

Treba samo pogledati reku ljudi koja upravo izlazi iz mračne sale: sve ono što je film pre nekoliko sekundi obavio i potisnuo, sada se ponovo otpušta i dobija svoj raniji oblik: mišići, duša, dosada. Sa udaljavanjem od bioskopa, rukavice i šalovi ponovo dobijaju svoju funkciju; nastaje povratak u mir. Sa lica i pokreta ljudi nestaju oni čudnovati tragovi; u ponovnom dodiru sa drugim ljudima nestaje onaj tvrdokorni izraz usamljenog bioskopskog gledaoca. Emocija koja se pokazuje u ovim pocrvenelim očima, u čelima koja su još zamagljena iluzijama, u zaokupljenim dušama, kao da prestaje, reklo bi se, da se ruga različitosti bića oko sebe. Svako sad ulazi u svoj tajanstveni život i svoje privatno nespokojstvo. I ova mala masa koja je bila sva stopljena u jednu jedinu publiku koja je sasvim jednodušno reagovala — ponovo postaje malo heteroklitno mnoštvo, u kome se pojedinci otrežnjavaju i ponovo počinju da razmišljaju.

Došao je kraj zajedničke emocije.

Tek što se sala ispraznila, ona je već ponovo ispunjena. Tela se nameštaju, disanje se stišava, ostale veze, interesi i brige nestaju: kako one najveće, brige uzbuđenih duša, tako i one najobičnije, brige običnog čoveka. To je i stišavanje svih strasti, izuzev jedne: radoznalosti. Pogledi se usmeravaju, ruke se prekrštaju, na ulaznicama, koje se nalaze u svačijoj ruci, nalazi se samo jedan broj koji se ne menja: opšta radoznalost. To je kraj autonomije.

Emocija, radoznalost, prisustvo publike, reći će neko, to je otrcana stvar. Naravno, postoji velika razlika između emocije koju gledalac isključivo traži u pozorištu i emocije koja gledaoca zahvata u bioskopu, u tom jevtinom kupatilu koje je u stanju da začas razbije dosadu; ali to je pitanje kvaliteta, dok su mehanizmi isti.

* Odlomak iz knjige „Ogled o osnovama jedne filozofije filma“, koju ove godine objavljuje Institut za film u Beogradu.

Radi se u stvari o tome da se putem igre, bez ikakvog rizika, sedeći u fotelji, pribavi sebi jedna tužna ili vesela predstava o životu. Ka tome nas vodi naša radoznalost, a iz toga rezultira emocija. Radoznalost: to je sećanje i očekivanje; jer želja za nečim novim »može da se javi, kako je to vrlo dobro primetio Kondijak (Condillac), tek kad otkrijemo nešto novo i kada mislimo da raspoložemo sredstvima da pravimo još novija otkrića«. Emocija: to je poremećaj u ravnoteži naših duševnih stanja, to je jedna evazija od monotonije kojoj je ova ravnoteža tamnica, to je često nešto vrlo nejasno, ali svakako nešto što se razlikuje od onog izveštačenog i konvencionalnog stanja, koje je u stvari stanje odsustva duše. O kakvom sećanju se ovde radi? O kakvom očekivanju? To je tajna koju skriva prisustvo publike. S druge strane, na kakvu zagonetku treba dati precizan ili, naprotiv, dvo-smislen, misteriozan i prefinjen, odgovor? U tome je problem emocije. Postoje dva aspekta iste kristalne lopte, jedan se sagledava pre, a drugi posle paljenja rampe ili snopa svetlosne projekcije.

Danas, međutim, čitav narod zauzima mesta na kojima su sedele šalice ljudi kultivisanog ukusa. Ta mesta su pre zauzimale uske grupe književnika, mandarina, ljudi od ukusa, aristokrata i njihovih satelita razvrstanih u razne kategorije. U svakoj od ovih vrsta postojale su još podvrste u okviru pojedinih granica, jezika ili epoha. Radilo se, dakle, o »društvima«. Njih je držalo na okupu jedino obeležje otmenosti. Njihove pak satelite često samo želja ili afektacija otmenosti. Razlikujući se od ostalog sveta, ove grupe su bile složene i često u sukobu jedne s drugima. Za svaku od ovih grupa — tradicija i svojevrsna kultura su modelovale ovu otmenost i iznijansirale je. Iz ovoga je proizašla izrazita osobenost svake generacije. Kada se i uspostave mostovi između jedne grupe, ili vrste, i druge — to se događa iz kurtoazije ili koketerije, i to u izvesnom smislu preko ambasada. I tako se dospeva do međusobnog sporazumevanja, do brisanja rastojanja od jednog ili nekoliko stoleća.

Bioskop nema bogzna šta zajedničko sa ovom preciznom izmotancijom. Ovde se radi o brutalnoj i skoro tiranskoj pohlepi nekoliko miliona gledalaca koji svakodnevno idu u bioskop, o priznavanju one neodređene, ali jogunaste radoznalosti, one emocije i njenih ozbiljnih posledica, kao i, s druge strane, onog duševnog nespokojstva pred veličinom fenomena, onoga zla koje raste i zakona koji niču. Sa ove tačke gledišta, barem, ovde je sve drugačije.

Da li je potrebno, radi prethodnog pojednostavljenja problema, da se ukloni sve ono što je specifično novo? Moramo se ipak zapitati da li u-

metnosti koje su utkane u film, koje su kombinovane tako kako dosada nikada nisu bile, moraju da ovoj sintezi daju nova svojstva. Biće potrebno da se ispita ona specifična dislokacija te ogromne mase gledalaca s obzirom na sveopštu prisutnost filmskog spektakla i njegovo ponavljanje; usamljenost i izvesno saučesništvo gledaoca koji je izolovan usled pomrčine i fascinacije; jedna zajednica ili jedna paradoksalna sinergija toliko nagomilanih, kroz vreme i prostor, osamljenosti. Sve to nije beznačajno i mora da se uzima u obzir u završnoj partituri radoznalosti i emocije, ali to nije prava tema, ili, ako hoćete, to nije klasična tema. Da li smo sada, pošto smo ovako ograničili okvir, nešto više napredovali? Naše skladište intelektualnog pribora jedva da nam nudi neka, teško prihvatljiva nađanja o kinematografskoj emociji. Da bi se definicija bioskopa izvela iz zajedničke osnove spektakla — potrebno je da se izvrši revizija pojma gledaoca, ili se, u suprotnom, moramo zadovoljiti neznatnom novinom koja je u srazmeri sa novinom problema.

* * *

Poznato je šta u jednom otmenom gledaocu pripada »divljoj i pohotnoj gorili«, koga Ten (Taine), prema Fageu (Faguet), smatra za našeg pretka. Tačno je da mi idemo na predstavu zbog našeg zadovoljstva, ali »na komediju, da bismo gledali neku lakšu patnju kojoj ćemo da se smejemo, a na tragediju, da bismo gledali neku strašnu patnju kako bismo zbog nje plakali«. Roman, koji je predstava na svoj način, ne bi mogao da izmakne ovom objašnjenju, bez sumnje, tako može da se objasni i radoznalost samog života za život onakav kakvog ga mi obično vidimo oko sebe. A zatim, prizor nesreće drugih koji izaziva smeh ili plač, izazivajući zadovoljstvo u oba slučaja, donosi nam i druge koristi zato što on nagoni na razmišljanje, zato što evocira ljudske probleme i na taj način pruža građu za razmišljanje. Zablude i strasti kada je u pitanju tragedija, poroci i gluposti kada je u pitanju komedija, ali u svakom slučaju ljudska nevolja, i u svakom slučaju nešto što je u najvećoj meri u granicama u kojima naša osećajnost može prijatno da oseća, a naš duh da razmišlja — to bi bile, uglavnom, osnove i granice dramske emocije.

Ova pravilima određena emocija pripada pozorištu. Ona pretpostavlja, to se samo po sebi razume, tragediju ili komediju, i to određeni oblik tragedije i komedije, što će reći brižljivo odabrane karaktere u jednom neophodnom i dobro vođenom zapletu. Nama je za ovo potrebna jedna ogoljena radnja koja izgleda odvojena od života, potrebni su zamršeni konci, protagonisti

i epizodisti, osećanja, rečitost, gestovi, potrebna je ukratko drama, ali artistički doterana i pročišćena, u kojoj će spektakl činiti samo ono što se želelo, samo ono što je režirano. A svemu tome mora da služi jedan jezik i njegov govor. U dramskoj emociji nalazi se radnja i govor drame, dramska napetost i disciplina dramskog izražavanja; i ono osećanje koje nas tera u pozorište, u kojem strasti »opake životinje« igraju značajnu ulogu, u kojem kultura i estetsko osećanje, sa sujetom ili bez nje, čini otmeni i ne uvek iluzorni pokrivač — to složeno osećanje jeste radoznalost koja traži da bude zadovoljena.

Kinematografska emocija, koja pripada gospodinu Svakom, izgleda da ne iziskuje ništa slično. Gde su oni kritičari koji poput sudija, svečano obučeni, zauzimaju svoja mesta da bi prisustvovali pozorišnoj predstavi kao nekoj skupštini? Ko bi bioskopskoj publici pripisao toliko pakosti da ona, kao Aristarh, ide da izoštrava svoj duh u noći? Oni koji idu da gledaju film »koji se daje«, pre liče na klijente neke radionice u koju se ljudi ušunjaju, najradije sami, često iz neodređenih pobuda.

— A je li to to? — reći će oponent. U »non-stop« bioskop se još ulazi kao u vašarsku šatru, na čijim vratima stoji još i izvikivač. Zar ne treba priznati da ovaj spektakl i ne zaslužuje ništa drugo?

U stvari, nestaju uzvišeni i jasni pojmovi. Kod ovog siromašnog rođaka ne ostaje skoro ništa od drame i njenih otmenih obeležja, od dramske emocije i njene zgusnute prefinjenosti. Ali otкуда to da film, koji nam na izgled ne sadrži nikakvu dramu i koji, u izvesnom smislu, ništa ne priča, može da uzbudi ovu neobrazovanu i neobično prijemčivu gomilu? Da li je to jedan novi vid prisustva publike, jedan novi vid spektakla? Pogledajmo tu publiku: to su dokoličari koji traže laku zabavu, blazirani, zatrovani ljudi, to je gomila ljudi novoobogaćenih maštom koji idu naslepo. Ukratko, to su siromašni ljudi koji na razne načine očekuju prolaznu razonodu pošto, kako izgleda, teško podnose gorčinu ili suvoparnost svoga života. I gde su tu onda zajednička sećanja i zajednička očekivanja?

— Nigde, kaže oponent. Ne može se plemeniti naziv radoznalosti dati tom skupu lenjosti. Zar treba da se brinemo i o toj izopačenoj emociji? Vaš gorila je u stvari jedna bedna vrsta guštera. Sav taj svet ima zajedničku crtu: samo neprekidnu brigu da što lagodnije provede vreme posle ručka i da na vreme ide na spavanje. Šta onda ima čudno u tome što jedno tako neodređeno, rasplinuto, prilagodljivo i, ukratko, prostačko zadovoljstvo — odgovara u filmu jednom

tako siromašnom osećanju? Ima tu, znam, uticaja. To je talog jednog traga kratkotrajnog iznenađenja, ili prosto podražavanja, koje proističe iz jedne tako čudne lakoće, jer čovek ipak na kraju podražava bilo šta. A podražavanje znači lenost i opet pasivnost. To je čista veština koja želi da se postavi u duhovnu tradiciju, koja je toliko kolektivna, ili u bogatu emociju, koja je toliko jednostavna i toliko ljudska — da ona može da konvenira jednoj tako neujednačenoj zajednici, i da imaginacija koja se rađa bilo iz tradicije bilo iz emocije, može tako sigurno da pogoduje beskrajnoj raznovrsnosti opšte radoznalosti.

Sve je ovo aristokratsko mišljenje koje miriše na »foaje za publiku« i na crno odelo. Na prvom mestu, izgleda da svako ispitivanje problema filma vodi u čorsokak i biva unapred pomučeno i osujećeno onim što Golsvorti (Galsworthy) naziva »matter of senses« (»stvar osećanja« — prim. prev.). Mi se angažujemo na istraživanju duha, a padamo u salu gde se sve vrti oko odela, držanja, promiskuiteta i mirisa. Ovaj vid fatalnosti čini definitivnu digresiju, with such an extraordinary care has the web of social life been spun... (sa kakvom izvanrednom brižnošću je izatkana mreža društvenog života — prim. prev.).

S obzirom na to da li se o bioskopskoj publici sudi po njenom unutrašnjem ili spoljašnjem izgledu — čini se kao da ona menja svoju prirodu, tako da u prvom slučaju izgleda koherentna, a u drugom: podeljena, pa čak i sasvim dispartna. Sa psihološke tačke gledišta — to je model »organizovane gomile«, s tim što je ona svud prisutna i univerzalna. Ona kao takva traje i vrlo dobro se potvrđuje. Ako je stalno ispitujemo, onda vidimo da se ona stalno negira i opovrgava. Ukratko, ako stavimo jedno pored drugog: kvalitet bioskopske predstave i mišljenje koje mi obično imamo o eliti, onda će se brzo pokazati da su to dve sasvim različite stvari. I mi treba da prezremo jednu ili drugu. Naš sud, pesimističan u oba slučaja, kao i nestrpljenje koje nikako ne možemo da prigušimo, pobuđuju u nama želju za bilo kakvom revolucijom. Po nekim mišljenjima, opšti spas bi se mogao naći bilo u izbacivanju filma iz našeg života, bilo da se u filmu jedne velike noći 4. avgusta odrekne-mo intelektualnih vrednosti¹⁾. Postavlja se samo pitanje: ili smo za, ili protiv ove »ogromne rulje ljudi«, o kojoj govori Pegi (Peguy); za ili protiv ove distinkcije, čiji smisao, koji ima dosta šarma, izgleda da leži u tome da se

¹⁾ Aluzija na noć 4. VIII 1789. kada su se feudalci odrekli svojih privilegija (prim. prev.)

izbegne ono što je zajedničko, i da se na taj način stane nasuprot vulgarnom. Ali ako bi Broj u masi bio distingviran, onda se čini da bi ovaj pojam izgubio od onoga po čemu on znači kontrast i eminentnost. Time što se eminentno i visoko ljudsko vezuje za privatnu ličnost svakog pojedinca — ono onda ne može u isti mah biti i opšte, što će reći kolektivno. A to bi dovelo dotle da se humanizam zatvara u ćorsokak i protivstavlja društvenom. Da se pretpostavi ovakva dilema, potrebno je da se misao izgubi u jednom loše postavljenom problemu. Dosada se uzalud kroz revolt otmenih duša ili u odobravanju obične gomile tražila tajna istovremeno fundamentalne zajednice i tako velikog neslaganja naravi.

• •
•

U tome što se film kao skupa, pa i rasipnička industrija, na dosta prizeman način obraća publici od koje treba da dobije svoje klijente, što se dovija da laska njenim pasijama i da je privlači njenim manje plemenitim instinktima, što se prodaje kao roba — u tome nema ništa što bi bilo specifično kinematografsko. Identično zlo zadešava skoro sve oblike umetnosti čim one počnu da se industrijski proizvode, kao i uopšte sve poduhvate koji žive od velikog broja. Film je, bez sumnje, najviše od svih umetnosti u pravu da smatra kako u tome smislu ima jednu fatalnu obavezu. Ali ni pozorište ili, bolje reći, trgovanje scenom, ni muzika, kao ni izdavačka delatnost, često ne mogu da izbegnu ovom pravilu. Praktikuje se čak merkantilno laskanje hipokriziji, luksuzu, sujeti i sreći, favorizuje se jedna sasvim lažna otmenost kolekcionara i diletanata, što je film poslednji počeo da praktikuje. Mada se radi o porocima koji su rašireni svuda, pa i na filmu, oni se ipak, zbog toga što film sve jako uveličava, zbog njegove indiskretnosti, najbolje vide u filmu, a na taj način i još više se šire. Posledica je u srazmeri sa svim efektima filma. Ali originalnost problema nije ovde.

Ova originalnost se ne nalazi ni na drugom zajedničkom mestu: na planu isprobavanja novih tehničkih sredstava. Publika se neprestano povećava, jer film pohlepno prati svaki znak njene naklonosti, jer on u publici nalazi svoj razlog postojanja i svoj izvor zarade. Ovde se radi o komercijalnoj eksploataciji, i ova zarada sama po sebi još ne znači i neki napredak. Zato je razumljivo što se na filmu žuri da se iskoristi svaka iole plodonosna ideja. Pristupa se imitiranju, prepričavanju i parafraziranju svega onoga što je jednom bilo krunisano uspehom; ali brzo se uviđa i kraj strpljenja publike, kao

i njeno nezadovoljstvo. Publika ima veoma proždrljivu imaginaciju, ali ona ima i pamćenje. Ako su mišljenja i podeljena oko toga šta ona voli, svi se slažu u tome da ona loše prima ono što je očigledno otrcano. Treba neprestano unositi novine. S druge strane, napor može da se usmeri i u drugom pravcu: u pravcu dovijanja da se nešto ponovo prepriča, ali sa više sigurnosti i suptilnije veštine. Ovde se ne radi uvek o nekoj velikoj umetnosti, već samo o uvažavanju toka stvari i prirodne naklonosti duha. Ali to malo-pomalo dovodi do raščlanjavanja, usavršavanja, pročišćavanja u izvesnom smislu, a onda i do odabiranja i težnje da se unese više artizma; makar to bilo u pokretu ruke ili skretanju kamere. A onda se i to ispuca. Međutim, formiraju se umetnici, afirmišu se ličnosti čija pojava razbija običnu prosečnost. Trgovačka reklama, koja blešti na svakom drvetu, vrlo rado se ponosila ovim smelostima. Tu se onda umeša i izvesno oduševljenje. Sve ostalo je stvar uspeha jednog pokušaja.

Međutim, isto tako je prirodna i sporost, kao i neizvesnost sa kojom napreduje sama inspiracija. Pravi narodni pesnici, kaže se, mogli su sigurnim instinktom, bez ustupaka i banalnih zahteva, da nađu pravi put do tajanstvenog srca masa. Ali genije narodnih pesnika je spor u formiranju, i niko se ne brine o tome da čeka njegovo rađanje. Očekujući ove pesnike, napredovalo se koliko dobro, toliko i loše. To se vidi kako u filmu, i u poslednjih pedeset godina razvoja spektakla, tako i u toku nekoliko proteklih stoleća koji idu u direktnoj liniji od »paradâ lakrdijaša, deklamacijâ žonglera, vašarskih izvikivača« do Tabarena (Tabarin) i Molijera. Zbog navike da se ide brzo — koja, uostalom, ne podrazumeva i to da i sve ostalo mora da ide brzo — ne smemo zaboraviti početke starije grane dramskog spektakla. »Ovi primitivni spektakli, kako kaže Lanson (Lanson), pantomime, bufonijade, igre klovnova i akrobata, predstavljaju sve ono što je preživelo od grčko-rimskog pozorišta i sa drže početak savremene komedije.« I Molijer i Šekspir su se pojavili na sličnim strujama, koje su na sličan način polazile sa jednog mutnog izvora estetičke demagogije. Čak ni antička umetnost, koja služi kao uzor čistote, nije imala ni urođeno savršenstvo niti izvornu čistotu Atine. Isto tako, i film može da zakašnjava u usavršavanju, pred očima koje su gledale njegovo rađanje, a da to zakašnjanje ne bude odveć veliko, niti znak rđave prirode.

Najzad, ako bismo tražili jednu primarnu emociju, koja bi mogla razumno da odgovara vrlo raznolikoj gomili i da prožima mnoge duše, onda bismo se složili da nikako ne treba da pomišljamo na suptilna osećanja i njihovu uzvišenost

u delima velikih uzora. Jasno je da ova dela daleko prevazilaze kapacitet svesti neiskusne publike; treba imati na umu, kada se pomišlja na to da se večna dela predlože divljenju masa — da ova dela sadrže previše dubine i misaone snage u odnosu na duhovni nivo ovih masa, koje nisu dobro pripremljene da u tim delima nalaze neka otkrića dostojna divljenja; da g. Svako ima potrebe za mišljenjem koje bi bilo skromnije; i više prilagođeno onome što on još jeste. »Ja čak neću reći, pisao je Alen (Alain), da se oni koji vole boks varaju u proceni uzvišenog; oni jednostavno idu pravo ka lepoti o kojoj mogu da sude... Kada bi se čuda umetnosti, koja se uzdižu iznad običnog majmunisanja, pokazala tako jasno kao udarac pesnice koju zadaje čovek u ringu, gomila bi onda išla u pozorište i na koncerte isto kao što sada ide na boks mečeve.«

Ali šta to radi određena elita na ovim bioskopskim predstavama? Možemo se pitati i šta ova »elita« otkriva u bioskopu. Jer ona, odnedavno, ide u bioskop, i to svuda. Danas se ne može naći bioskopska publika u kojoj se ne nalazi gro otmenih gledalaca, kao što se nekada u bioskopu nije mogao naći neki otmeni gledalac bez određenog opravdanja. Dugo vremena je bilo dosta nedostojno da se jedno veće svog slobodnog vremena svesno posveti obamrlosti i šokantnoj smesi mehaničkog spektakla. Trebalo je da predavanja počnu odveć rano. Da je lista pozorišnih predstava iscrpena, da koncertne sale budu prepune. Migrena i kiša, kao oblici klonulosti, igrale su takođe prigodnu ulogu. Veće se »gubilo« pred ekranom u nekoj vrsti nedefinljive anonimnosti. Ove stvari su se znatno izmenile. Može se dopustiti da su tome doprineli kako poboljšan kvalitet nekoliko filmova, tako i popuštanje strogosti nekih moralnih normi, ali problem u celini ipak ostaje.

Pre svega, bilo je dosta jasno zbog čega je elita išla u bioskop. Pošto je bioskop, neopozivo, postojao, trebalo je da ona izbliže pogleda šta treba u ovoj stvari da bude njen zadatak vladajuće klase. Zar ona nije bila prosvećeno javno mnjenje, »obrazovana klasa, koja je procenjivala, koja je odlučivala o tome šta je trebalo činiti, i koja je to činila?« Ona je, istini za volju, tu unosila i malo zavisti, i imala je, pred tom čarobnom igračkom, koja je bila namenjena gomili, nejasno osećanje velikog negiranja pravde.

Međutim, film je odbacio svaku pokroviteljsku intervenciju, kao i svako obeshrabrivanje. Celokupni genije lepe književnosti i lepih umetnosti, kao i sva snaga starih i plemenitih slugu duhovne aristokratije, nisu u stanju da filmu nametnu bilo kakvo doktrinarstvo. Da su to i po-

kušali — osećali bi se kao oni smešni odrasli ljudi koji žele da se igraju, a i da rukovode igrom koju su izmislili »mališani«. A ono što je neumoljivo u igri — jeste upravo dečiji animizam. Ne radi se više, to je očigledno, o tome da se treba još povijati uz »gornju« manjinu, već baš o tome da se ostane u srcu publike. Ono što ostaje misteriozno, jeste činjenica da elita u filmu nalazi izvesno morbidno zadovoljstvo, jednu vrstu prijatne degustacije duhovnog mediokritetstva. Ne možemo propustiti a da ne zapazimo ovu neobičnost: s jedne strane imamo stalne proteste protiv ovog spektakla, a s druge stalno prisustvo elite u bioskopu i njeno odbijanje da ga napusti. Može se verovati da bi film, kada bi svaki duh dostojan ovog imena bio ubeđen da je jednom zasvagda prevaren od naših ekrana, — verovatno, zajedno sa njegovom mrličnom trgovinom bez oklevanja otišao da u sjaju bogatih kvartova, ili na periferiji velikih gradova, unosi druge oblike estetičke nemilosti i zabavljanja. On se ne bi prikazivao ni na selu, ni na Akademiji; a dobra publika bi nastavila da ide na spektakle dostojne ovog imena.

Prema tome, srž konflikta se ne nalazi možda u materiji čiju supstanciju i gustinu uzalud težimo da rasvetlimo da bismo je prikazali »širokoj publici« — već u problemu onih duhova koji su izgubili osećanje svoje superiornosti jer su dopustili da ih, svesno ili nesvesno, zavedu ove lake, plitke i fantastične slike? U toj perspektivi, teškoća bi se svela na jednu tvrdokornu iluziju. Kada inteligencija zahteva od filma plemenitija zadovoljstva — ona se onda samo pokorava jednom običaju. Zapanjena što je pokrenuta, ona izneverava emociju koja je očarava i rastužuje u isti mah. Odbijajući ipak da se suzdrži, ona će se složiti sa misterioznom svešću da smo i protiv naše volje u stanju srca i duha koje odgovara našoj situaciji. Ova patnja, koja se tako dobro podnosi, samo je živi osećaj jedne r a z o n o d e i jedne rekreacije u sirovom stanju, povratak *sveopštoj* i zajedničkoj iskrenosti. Kao da su ljudi i pred snom svi jednaki.

Ostaje ipak neodoljiva popustljivost prema filmu koja puni sale, nedisciplinovanost naših intencija, popustljivost koju odmah prekoreva naša sramežljivost, ostaje sama ta sramežljivost... Naše slabosti ostaju pored naših zahteva razuma. No i pored tolikih izgovora, kojima se daje najrazličitiji oblik razloga, pravi uzročnici šokova koji nas uzbuđuju ostaju nerasvetljeni. Ako je tačno da naša emocija, koja je prikovana za naše uspomene, zavisi od slučaja naših sudova, njihovog bogatstva i, u isto vreme, od slučaja koji ih prati — mi onda o njoj i ne možemo znati nešto više. Ima još mnogo misterije u vezi sa onim delom nas samih koji je budan za vreme

spektakla. Nije sigurno da je naša radoznalost uvek samo pohlepa duha (u smislu uvek istog i uvek gorkog naprezanja ka »bogatstvima« koja se priželjkuju, i, samim tim, unapred znaju). Mi skoro ništa ne znamo o našim uspomename. Možeće je da se naša radoznalost javlja samo kao čista sposobnost primanja, a da omalovažavanja koje ona praktikuje nisu i definitivna prepreka za eventualna otkrića. Tradicionalna i dugo vremena uobličavana priroda naših omalovažavanja nameće se i našoj inteligenciji i našoj logici. Ali to ne znači nužno da je ona u stanju da neopozivo, ma bilo to i tokom nekoliko vekova, u našoj vrsti izmeni onaj tako reći prazni oblik ove neobične matrice ideja koja se upravo naziva imaginacija. Kao što se ne može izmeniti ni pasivna radoznalost koju zemlja ima u odnosu na seme, niti priroda istrošene imaginacije zemlje koja je u biljkama. Film bi mogao otkriti ili probuditi, ili prosto na svoj način, pre svega zaslepljujući, osvetliti jedan oblik otkrića koje bi bilo tako elementarno da bi moglo stvarno da bude zajedničko. Ako se, dakle, smatra da je čovek s početka ovog našeg stoleća, poveden i zaveden izvesnom čarolijom, pridobijen ili vezan izvesnom vezom, — postao, umnogome, čovek bioskopa, onda ne možemo biti ravnodušni prema identifikovanju jedne radoznalosti koja je mnogo manje naučna — a, razume se, — i mnogo čistija, konfuznija, ali i prirodnija, i naročito beskrajno opštija od bilo koje druge radoznalosti.

(Sa francuskog MIHAILO VIDAKOVIĆ)