

---

## TRANSCENDENTNI STIL: BRESON

---

POL ŠREDER

*S engleskog prevela Slobodanka Glišić*

**F**ilmovi Roberta Bressona primer su transcendentnog stila na Zapadu, ali, za razliku od Ozuovih, oni su otuđeni od svoje kulture i neuspešni u finansijskom pogledu. U mediju koji se pre svega oslanja na intuitivnost, individualnost i humanizam Bresonov rad je anahronično neintuitivan, neličan i ikonografičan.

Bresonov transcendentni stil nije ostao nezapažen među hroničarima filma. Amedeo Efr, Andre Bazin i Suzan Zontag brižljivo su analizirali odlike koje se vezuju za Bresonovo delo: “jansenistički pravac”, “fenomenologiju spasenja i milosti” i “duhovni stil”. O karakteristikama transcendentnog stila pisao je i sam Bresson. Ovaj reditelj je retkost među filmskim stvarateljima: on očigledno tačno zna šta radi i zašto to radi. Kad bi se sakupile mnogobrojne izjave koje je dao u intervjuima, dobila bi se precizna analiza njegovih filmova (objašnjenje koje, koliko ja znam, nijedan drugi filmski stvaralac ne bi bio u stanju da pruži); zato je neophodno da svako proučavanje Bressona uzme u obzir i njegovu oštroumnu samokritiku.

Bresonov opus je mali: snimio je devet filmova za dvadeset sedam godina. On je, kao i Ozu, težio rafiniranosti, ali, za razliku od japanskog režisera, nije dugo ostao početnik u tome. Njegov prvi film *Les Affaires Publiques* (1934) bio je čist promašaj, ali je već drugi, *Les Anges du Péché* (1943), pokazao kvalitet koji je jedan kritičar nazvao “gotovo zreloom vizijom”.<sup>1</sup> Posle filma *Les Dames du Bois de Boulogne* (1944), gde se očigledno nije najbolje snašao u sa-

---

<sup>1</sup> Raymond Durgant, “Les Anges du Péché”, u Jan Cameron (ur.), *The Films of Robert Bresson* (London: Studio Vista, 1969), str. 25.

mom materijalu, Bresson je počeo da stvara ciklus filmova u kojima se transcendentni stil očituje u najčistijem vidu. Četiri filma zatvorskog ciklusa bave se pitanjima života na slobodi i u zatočenju ili, teološkim terminima rečeno, slobodne volje i predestinacije. “Svi Bressonovi filmovi imaju jednu zajedničku temu, a ona se odnosi na značenje sužanjstva i slobode”, pisala je Suzan Zontag. “On istovremeno koristi simboliku religijske vokacije i simboliku zločina, a obe vode u zatvorsku ćeliju.”<sup>2</sup> Svi Bressonovi filmovi iz zatvorskog ciklusa bave se duhovnim oslobađanjem: u *Dnevniku seoskog sveštenika* (*Le Journal d'un Curé de Compagne*, 1950) oslobađanje se odigrava unutar religijskog poretka, u filmu *Osuđeni na smrt je pobegao* (*Un Condamné à Mort S'est Eschappé*, 1956) ono se poklapa s bekstvom iz zatvora, u *Džeparošu* (*Pickpocket*, 1959) podudara se sa zatočenjem, a u *Suđenju Jovanki Orleanke* (*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1961) oslobađanje se postiže i u okviru vere i unutar fizičkog zatvora. U poslednja tri filma – *Au Hasard, Balthazar* (1966), *Mouchette* (1966) i *Une Femme Douce* (1969) – Bresson istražuje i proširuje neke od svojih tradicionalnih tema, ali se čini da još uvek nije dostigao vrhunac kakav je ostvario u zatvorskom ciklusu, mada je takav zaključak možda preuranjen.

Bressonov zatvorski ciklus pruža izvanrednu priliku za proučavanje transcendentnog stila iz nekoliko razloga; jedan leži u tome što je zatvorska metafora karakteristična za određena teološka pitanja; drugi razlog je taj što Bressonovi zaključci razjašnjavaju veliki deo dvosmislenosti kojima su kritičari često primorani da se služe; a treći leži u činjenici da je transcendentni stil njegovih filmova povezan s veoma malim brojem kulturnih elemenata. U Ozuovim filmovima transcendentni stil mora se izdvojiti iz kulture; u Bressonovim filmovima to se već u velikoj meri desilo: Bresson je otuđen od savremene kulture u kojoj živi.

Bresson je, kao i Ozu, formalista: “Film nije spektakl, on je pre svega stil.”<sup>3</sup> Bresson ima krut, predvidljiv stil koji veoma malo varira od filma do filma, od teme do teme. Sadržina gotovo nimalo ne utiče na formu. Bresson primenjuje isti estetski stil i na “prikladne” teme kao što je sveštenikova patnja u *Dnevniku seoskog sveštenika* i na “neprikladne” teme kao što su sekvence iz balske dvorane u *Les Dames du Bois de Boulogne* i ljubavna scena u *Une Femme Douce*. U raspravi o tome kako slučajni događaji na sceni mogu uticati na rediteljev stil, Remon Dirgan je primetio: “Nije prete-

258

---

2 Susan Sontag, “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson”, *Against Interpretation* (Njujork: Farrar Straus & Giroux, 1966), str. 186.

3 “Interview recueilli par Michel Capdenac”, *Les Lettres FranMaises*, br. 928 (24. maj 1962).

rano reći da bi takvi stilisti kao što su Drejer i Breson nepokolebljivo zadržali svoj stil i kad bi svi glumci iznenada dobili bubuljice i pojavili se s drvenim nogama.”<sup>4</sup>

Duhovna čuvstva često su vodila u formalizam. Liturgija, misa, duhovne pesme, hagiologija, molitve, magične formule, sve to spada u formalističke metode koji treba da izraze Transcendentno. Kao što je ranije rečeno, forma ima jedinstvenu sposobnost da neprestano izražava Transcendentno i predočava ga velikom broju različitih ljudi. Bresonovo objašnjenje sopstvene umetnosti može se primeniti i na religijske forme i rituale: “Tema filma je samo pretekst. Forma dotiče gledaoca i uzdiže ga mnogo više nego sadržina.”<sup>5</sup>

259 Suzan Zontag ide još dalje kad kaže da Bresonova forma “*jeste* ono što on hoće da kaže”;<sup>6</sup> taj iskaz je na neki način ambivalentan jer kad je umetničko delo valjano, sadržina se ne može razabrati odvojeno od forme. Bolje bi bilo reći da je u Bresonovim filmovima (i u transcendentnom stilu) forma *operativni* element – ona je “ta koja deluje”. Tema postaje sredstvo (“pretekst”) pomoću kojeg forma deluje. Tema nije zanemarljiva; Breson veoma pažljivo bira teme, kao što termin “zatvorski ciklus” i pokazuje. Ali u transcendentnom stilu forma mora biti operativni element, i to iz vrlo prostog razloga: forma je univerzalni element dok je tema nužno ograničena jer je određena specifičnom kulturom iz koje potiče. Ako umetničko delo zaista teži da bude transcendentno (iznad *svake* kulture), mora se osloniti na univerzalne elemente. Breson je, u skladu s tim, jasno postavio svoje prioritete: “Više sam zaokupljen posebnim jezikom filma nego temom svojih filmova.”<sup>7</sup>

I Ozu i Breson su formalisti na tradicionalan religijski način; oni koriste formu kao primarni metod pobuđivanja vere. Tako gledalac postaje aktivni učesnik u stvaralačkom procesu – on mora kontekstualno reagovati na formu. Religijski formalizam zahteva dobro poznavanje psihologije publike; filmski stvaralac mora znati, iz kadra u kadar, kako će gledalac reagovati. “Pridajem veliku važnost formi. Ogromnu. I verujem da forma vodi ka ritmu. A ritmovi su svemoćni. Pristup publici je pre svega stvar ritma.”<sup>8</sup>

---

4 Raymond Durgant, *Films and Feelings* (London: Faber and Faber, 1967), str. 41.

5 James Blue, *Excerpts from an Interview with Robert Bresson June, 1965* (Los Angeles: autorsko izdanje, 1969), str. 2.

6 Sontag, str. 180.

7 Navedeno u Marjorie Greene, “Robert Bresson”, *Film Quarterly*, 13 (proleće, 1960), str. 6.

8 “The Question: Interview with Robert Bresson by Jean-Luc Godard and Michael Delahaye”, *Cashiers du Cinéma in English*, br. 8, str. 12.

## TRANSCENDENTNI STIL: SVAKODNEVICA

Prisustvo svakodnevnih stvari u filmovima ima svoje korene u religijskoj umetnosti; jedan izučavalac Vizantije nazvao je to “estetikom površine”.<sup>9</sup> Fanatično posvećivanje pažnje i najsitnijem detalju očigledno je na kineskom porcelanu, islamskim tepisima i u vizantijskoj arhitekturi (*belopoeika* i *thaumatoipoike*). U trećem veku Aleksandrijska škola pretvorila je proučavanje Biblije u proučavanje sitnih pojedinosti; aleksandrijski egzegeti verovali su da se do mističkih značenja može dopreti samo ako se čitalac usredsredi na svaki detalj u tekstu.

Kad je reč o filmu, “estetiku površine” čini svakodnevica a Bresson primenjuje upravo tu estetiku : “Leonardo je jednom napisao otprilike ovako: ‘Razmišljaj o površini dela. Pre svega razmišljaj o površini.’”<sup>10</sup> Kad je reč o filmu, posvećivanje pažnje površinskom sloju dovodi do dokumentarnog ili kvazidokumentarnog pristupa stvarima. Govoreći o *Osuđenom na smrt*, Bresson je jednom novinaru rekao: “Zaista bih voleo da taj film deluje dokumentarno. Dao sam mu ton koji se graniči s dokumentarnošću u želji da se kroz ceo film oseća taj aspekt istinitosti.”<sup>11</sup> Bresson najavljuje *Osuđenog na smrt* sledećim rečima: “Ova priča se stvarno desila. Ja sam je predstavio bez ulepšavanja.” Slično glasi i titl na početku *Suđenja Jovanki Orleanke*: “Ovo su autentični spisi.” Bresson, kao i aleksandrijski egzegeti, veruje u sledeće: “Natprirodno u filmu nije ništa drugo do preciznije predstavljena stvarnost. Stvarne stvari viđene u krupnom planu.”<sup>12</sup>

260

Pošto faktualnost shvata kao stvarnost, pri čemu nijedna činjenica nema ni značenje niti konotaciju, Bresson stvara površinu stvarnosti. “Površina” se postiže, kaže Amede Efr, “veoma preciznim izborom detalja, objekata i učesnika; gestovima nabijenim krajnje temeljnom realnošću”<sup>13</sup>. Bressonova “stvarnost” je svetkovina trivijalnog: beznačajni zvuci, škripa vrata, cvrkut ptice, dumbaranje točkova, statične scene, običan predeo, bezizražajna lica. On se služi svim očiglednim dokumentarnim metodima: stvarnim lokacijama – For Monlik u *Osuđenom na smrt* i Gar de Lion u *Džeparošu* – naturščicima i “živim” zvukom. Ipak, Bresson ne želi da zabeleži dokumentarnu “istinu” o događaju (to nije *cinéma-vérité*), već samo njegovu površinu. On dokumentuje površinu stvarnosti.

---

9 Gervase Mathew, *Byzantine Aesthetics* (London: John Murray, 1963), str. 6.

10 “Excerpts...”, str. 1.

11 “Propos de Robert Bresson”, *Cashiers du Cinéma*, 13 (oktobar, 1957), str. 4.

12 “Excerpts...”, str. 2.

13 Amédée Ayfre, “The Universe of Robert Bresson”, u Cameron (ur.), *The Films of Robert Bresson*, str. 8.

Bresonova stilizacija svakodnevice sastoji se u eliminaciji, a ne u dodavanju ili asimilaciji. On nemilosrdno ogoljuje radnju oduzimajući joj značenje; scenu posmatra u okviru najmanjeg broja mogućnosti. To se lepo može ilustrovati jednom naizgled beznačajnom anegdotom: na snimanju *Dnevnika seoskog sveštenika* Breson je rekao asistentu da dovede nekog muškarca bez šešira koji će proći kroz pozadinu scene. Kada je, ubrzo zatim, asistent obavestio Bresona da je gologlavi čovek spreman, Breson ga je ispravio i rekao da nije tražio gologlavog čoveka, već čoveka bez šešira.<sup>14</sup> Breson definiše stvarnost aristotelovskim terminom “lišenosti”, odlikama koje objekti nemaju, ali bi ih mogli imati. Voda je, na primer, definisana kao potencijalna para. U Bresonovim filmovima gologlavi muškarac je potencijalno muškarac sa šešikom, a svakodnevica je potencijalni stazis. Stvarnost definisana lišenošću je opustošena i bez značenja kao i stvarnost definisana nihilizmom, ali je uslovljena promenom. Da upotrebimo biblijsku metaforu: lišeni univerzum ste njaše i naprezaše se da dostigne ono što bi mogao biti.

Breson priznaje da je svakodnevica prividna; “Ja želim da budem realista što je više moguće, a to zaista i jesam jer koristim samo sirov materijal uzet iz stvarnog života. Ali na kraju dobijam realizam koji nije puki ‘realizam’.”<sup>15</sup> Realistička površina je samo to – površina – a sirov materijal uzet iz stvarnog života je sirov materijal Transcendentnog.

Bresonovo korišćenje svakodnevice nije posledica njegovog zanimanja za “stvarni život”, već odbacivanja izmišljenih, dramatičnih događaja koje filmovi poturaju kao stvarni život. Ti emocionalni konstrukti – zaplet, gluma, snimanje kamerom, montaža, muzika – jesu “paravani”. “Ima suviše mnogo stvari koje se postavljaju između gledaoca i filma. To su paravani.”<sup>16</sup> Paravani sprečavaju gledaoca da kroz površinu stvarnosti sagleda natprirodno; tu se polazi od pretpostavke da je spoljašnja realnost sama po sebi dovoljna.

A evo zašto se neupućenom gledaocu Bresonov rad čini izopačenim: Breson prezire ono što pasionirani posetioci bioskopa najviše vole. Njegovi filmovi su “hladni” i “dosadni”; njima nedostaje posredovano uzbuđenje koje se obično vezuje za filmove. Zontagova kaže da se Breson “zarekao da će izbegavati laka zadovoljstva koja pružaju fizička lepota i artificijelnost zarad zadovoljstva koje je trajnije, koje više uzdiže gledaoca i iskrenije je”<sup>17</sup> – ali prosečni posetilac bioskopa nije baš vo-

---

14 Intervju Džejsma Blua sa glumcem Žanom Pelegrijem (*Džeparoš*), januar 1961.

15 “Interview”, *L'Express*, 23. decembar 1959.

16 “The Question”, str. 25.

17 Sontag, str. 191.

ljan da se tek tako odrekne tih “lakih zadovoljstava”. Šta su “paravani” i “laka zadovoljstva” koje Breson izbegava?

### *Zaplet*

Slično Ozuu, Breson oseća netrpeljivost prema zapletu: “U svojim filmovima sve više pokušavam da izbegnem takozvani zaplet. Zaplet je romansijerski trik.”<sup>18</sup> “Paravan” zapleta uspostavlja jednostavan, površan odnos između gledaoca i događaja: kad se gledalac poistoveti s nekom radnjom (junak je, recimo u opasnosti), kasnije može osećati samozadovoljstvo zbog načina na koji je ona razrešena (junak je spasen). Gledalac se oseća kao da ima neposredan dodir sa životnim zbivanjima i da njima na neki način lično upravlja. On ne mora znati kako će se zaplet završiti (da li će junak biti spasen ili ne), ali zna da će, što god da se desi, rasplet biti neposredna reakcija na njegova osećanja.

U Bresonovim filmovima gledaočeva osećanja ne utiču na rasplet. Od svih njegovih filmova zaplet je možda najizraženiji u *Osuđenom na smrt* koji govori o bekstvu iz zatvora. Ali naslov ukida svaku mogućnost sumnje – *Osuđeni na smrt je pobegao*. Kad je reč o *Suđenju Jovanki Orleanke*, gledalac, naravno, zna kraj, ali engleski strazhar za svaki slučaj stalno ponavlja: “Ona će umreti.” “Mora goreti.” Događaji su unapred određeni, izvan su gledaočeve i – naizgled – izvan Bresonove kontrole.

262

Dramatičar koji koristi zaplet s namerom da navede gledaoca da se poistoveti sa situacijom ograničava načine na koje može da manipuliše publikom. Čak i kad se igra zapletom, stvarajući emocionalnu zbrku u gledaocu, on svodi rezultat na emocionalni nivo. “Nastojim da koliko god je to moguće eliminišem sve što može odvući pažnju od unutrašnje drame. Film je za mene istraživanje iznutra. Kamera ne može ništa da uradi unutar uma.”<sup>19</sup> Breson hoće da kaže da se unutrašnja drama odvija u umu, a emocionalno vezivanje za spoljašnji zaplet “odvlači pažnju” od drame. (Gledalac se može emocionalno vezati i za Bresonove filmove, ali to je posledica razumevanja forme.)

Naravno, Bresonovi filmovi nisu sasvim lišeni “zapleta”; u svakome postoji sled događaja sa usponima i padovima, napetošću i opuštanjem, ma kako nenaglašeni oni bili. Pod terminom “drama” Breson, međutim, ne podrazumeva samo manipulaciju događajima već obraćanje emocijama putem manipulacije doga-

---

18 Navedeno u Roy Armes, *French Cinema Since 1946*, sv. 1: *The Great Tradition* (Kranberi, Nj.: A. S. Barnes, 1966), str. 120).

19 Navedeno u Jean Douchet, “Bresson on Location”, *Sequence*, br. 13 (New Year, 1951), str. 8.

đajima. Po Bresonovom mišljenju, drama u kojoj se samo manipuliše događajima nametnuta je filmu; ona nije nužni element filmske forme: “Dramske storije treba izbaciti. One nemaju nikakve veze s filmom. Mislim da svaki pokušaj da se uradi nešto dramatično u filmu liči na pokušaj da se ekser zakuca testerom. Film bi bio predivna stvar kad mu dramska umetnost ne bi stajala na putu.”<sup>20</sup>

### Gluma

Bresonove najžešće optužbe rezervisane su za glumu. “Ona spada u pozorište; to je nečista umetnost.”<sup>21</sup> Gluma je proces uproščavanja; glumac pretvara svoju ličnu, nemerljivu složenost u relativno jednostavne, vidljive osobine. “Glumac nam, čak i kad je talentovan (a naročito tada), daje suviše jednostavnu pa, prema tome, i lažnu sliku ljudskog bića.”<sup>22</sup> “Mi smo složeni, a ono što glumac poručuje nije složeno.”<sup>23</sup>

263 Glumca pre svega zanima karakter junaka kog predstavlja. Bresona zanima način na koji može upotrebiti glumca da bi nam preneo stvarnost, a ta stvarnost nije ograničena na bilo koji karakter. Glumcu je najzgodnije da pristupi karakteru sa stanovišta psihologije, a Breson prezire psihologiju: “Ne volim psihologiju i trudim se da je izbegnem.”<sup>24</sup> Psihološka gluma humanizuje ono što je duhovno, “dobra” psihološka gluma čini to još više nego “slaba” psihološka gluma. Bazen ističe da Bresona “ne zanima psihologija već fiziologija egzistencije”.<sup>25</sup>

Psihološka gluma je najlakši i najprivlačniji od svih paravana i zato Breson mora da uloži veliki napor da je izbegne. Ako nije dovoljno sputan, glumac će uneti stvaralačku snagu u film – a u Bresonovim filmovima jedino je Breson taj koji stvara. “Nemogućno je ući u glavu glumca. On je kreator, a ne vi.”<sup>26</sup>

Da bi sveo glumu na fiziologiju, Breson od glumaca zahteva neekspresivnost. On ga prisiljava da sublimira svoju ličnost, da glumi na automatski način: “Nije toliko stvar u tome da se ne radi ‘ništa’, kao što neki tvrde. To je više pitanje

---

20 “Excerpts...”, str. 2.

21 Navedeno u Sontag, str. 185.

22 Navedeno u Armes, str. 121.

23 “The Question”, str. 16.

24 “Interview recueillé par Michel Capdenac.”

25 André Bazin, “*Le journal d’un Curé de Campagne* and the Stylistics of Robert Bresson”, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), str. 133.

26 “The Question”, str. 16.

glume bez svesti o samom sebi, bez samokontrole. Iskustvo mi je pokazalo da sam bio najpokretljiviji kad god je moj rad bio 'najautomatskiji'.<sup>27</sup>

Bresonov odnos prema glumcima neverovatno je sličan Ozuovom, a razlozi za to su isti.\* Obojica nastoje da iz glume odstrane svaku ekspresiju. Nijedan ne daje nikakve "sugestije" niti objašnjava emocije koje glumac treba da dočara; oni daju samo precizna, fizička uputstva: pod kojim uglom glumac treba da drži glavu, kad i koliko da zavrne zglob i tako dalje. Obojica organizuju niz proba na kojima glumci vežbaju da "prevaziđu" ukorenjenu i tvrdoglavu autoekspresivnost, postepeno preobražavajući spontan pokret u mehaničku radnju, ekspresivnu intonaciju u monotoniju koja ne izaziva uzbuđenje. Bresonova uputstva Rolanu Monou, koji je igrao pastora u *Osuđenom na smrt*, objašnjavaju i metod i logiku njegove teorije glume: "Zaboravi na ton i značenje. Ne razmišljaj o tome što govoriš; samo automatski izgovaraj reči. Kad čovek govori, on ne razmišlja o rečima koje koristi, pa čak ni o onome što hoće da kaže. Zanima ga samo to što govori; on pušta reči da same teku, jednostavno i direktno. Kad čitaš, oči ti samo povezuju crne reči na belom papiru, potpuno se neutralno kreću po stranici. Tek *nakon* što si pročitao reči počinješ da zaodevaš jednostavni smisao rečenica intonacijom i značenjem – da ih tumačiš. Filmski glumac treba da se zadovolji time da *izgovori* svoj tekst. On ne sme pokazati da ga već razume. Ne glumi ništa, ne objašnjavaj ništa. Tekst treba izgovoriti kao što Dinu Lipati svira Baha. Njegova uzvanredna tehnika jednostavno oslobađa note; razumevanje i emocije dolaze kasnije."<sup>28</sup>

264

### *Kamera*

Fotografisanje je moralni sud, rekao je jednom Žan-Lik Godar, a to isto važi i za snimanje kamerom. Svaki mogući snimak – iz gornjeg rakursa, krupni plan, panorama – prenosi izvestan stav prema karakteru; on je "paravan" koji uproščava i tumači lik. Uglovi kamere i kompozicija slika, kao i muzika, krajnje su podmukli paravani; oni mogu minirati scenu a da gledalac toga uopšte ne bude svestan. Spo-

---

27 "Excerpts...", str. 2.

28 Navedeno u Roland Monod, "Working with Bresson", *Sight and Sound*, 26 (leto, 1957), str. 31.

\* Uporedi, na primer, Ozuovo objašnjenje *Kasne jeseni* s Bresonovim izjavama o drami i glumi. "Veoma je lako", kaže Ozu, "pokazati emocije u drami: glumci plaču ili se smeju i tako prenose osećanje tuge ili radosti na publiku. Ali to je samo objašnjenje. Možemo li zaista prikazati čovekovu ličnost i dostojanstvo obraćajući se emocijama? Želim da ljudi osete kakav je život a da ga, pri tom, ne opisujem dramatičnim usponima i padovima" (*Cinema*, "Ozu on Ozu: The Talks", VI-I, str. 5).



ro zumiranje ili vertikalna kompozicija mogu suštinski promeniti značenje radnje u okviru jedne scene.

Breson oslobađa kameru svog rediteljskog upliva, ograničavajući je na jedan ugao, jednu osnovnu kompoziciju. “Retko menjam ugao kamere. Osoba nije ista ako se posmatra iz ugla koji se mnogo razlikuje od drugih uglova.”<sup>29</sup> Slično Ozuu, Breson snima scene sa nepromenljive visine; za razliku od Ozua, koji više voli sedeći *tatami* položaj, Breson smešta kameru na nivo grudi osobe u stojećem stavu. Kao i u Ozuovim filmovima, kompozicija je prvenstveno frontalna s bar jednim likom okrenutim ka kameri, koji deluje kao da je uhvaćen između publike i svoje okoline. I taj statični, dobro komponovani ambijent uvek predstavlja okvir za radnju: junak ulazi u okvir, izvodi radnju i izlazi.

Statičnost Bresonove kamere ukida rediteljske prerogative koji se tiču njene upotrebe. Kada se svaka radnja sprovede na suštinski isti neekspresivan način, gledalac neće više tražiti “ključ” za radnju ni u uglu iz kog kamera snima niti u kompoziciji. Kao i sve Bresonove tehnike dočaravanja svakodnevice, njegov rad kamerom odlaže emocionalni angažman; u tom stadijumu gledalac “prihvata” Bresonove statične kompozicije iako nije u stanju u potpunosti da shvati šta je njihov cilj.

265

Breson na sličan način izbegava “lepu” sliku koja je sama sebi cilj. “Slikarstvo me je naučilo da ne pravim lepe slike, već one koje su nužne.”<sup>30</sup> Lepe slike, bilo da su privlačne kao u *Elviri Madigan* ili odbojne kao u Felinijevom *Satirikonu*, privlače pažnju na sebe i odvrćaju je od unutrašnje drame. Lepa slika može biti paravan između gledaoca i događaja – niz slika u filmu *Adalen 31* govori posmatraču mnogo više o Videnbergovoj ideji revolucije nego sva njegova retorika. Breson, s druge strane, “pegla” svoje slike: “Ako peglom na paru pređete preko slike i poravnate je, potiskujući svaku ekspresiju koja se prenosi mimikom ili gestom, i stavite tu sliku pored istovrsne slike, odjednom se može pokazati da ona snažno utiče na onu drugu, i tako obe dobijaju drukčiji izgled.”<sup>31</sup> Andre Bazin je istakao da raskošnu slikovitost Bernanosovog *Dnevnika seoskog sveštenika* – lov na zečeve, magla – najupečatljivije prenose Renoarovi filmovi<sup>32</sup>. U svojoj adaptaciji Bernanosovog romana Breson je odbacio očigledno tumačenje, naglašavajući hladnu faktualnost sveštenikovog okruženja.

---

29 “Excerpts...”, str. 4.

30 “Interview recueillé par Michel Capdenac.”

31 “Excerpts...”, str. 1.

32 Bazin, str. 128.

### Montaža

Bresonovi filmovi su montirani tako da ne izazivaju ni emocionalni klimaks niti prenose rediteljsku poruku. Rez kojim se naglašava klimaks, bilo da je u službi zapleta bilo da je dovoljan sami sebi, iznosi na videlo artifičijelnu vrstu emocionalnog vezivanja koju Breson smišljeno izbegava; bez obzira na to da li je istančana ili očigledna, metaforična montaža je rediteljski, a ne emocionalni paravan, potpuno veštački argument koji je spolja nametnuo filmski stvaralac.

Breson je, kao i Ozu, sklon regularnim, nepretencioznim rezovima. *Osuđenog na smrt* je, recimo, opisao kao “jednu dugačku sekvencu” u kojoj svaka scena, svaki događaj, vodi samo do sledeće scene ili događaja.<sup>33</sup> Bresonova montaža ne uspostavlja nikakva veštačka poređenja; svaki kadar odražava samo sopstvenu površinu. “Forma je u Bresonovim filmovima”, pisala je Zontagova, “antidramatična, mada izrazito linearna. Scene su kratko rezane, nadovezuju se jedna na drugu bez očiglednog naglaska. Taj metod konstruisanja filmske priče najizrazitiji je u *Suđenju Jovanke Orleanke*. Film je komponovan od statičnih scena srednje dužine u kojima ljudi govore; scene čine sekvencu nemilosrdnih ispitivanja Jovanke Orleanke. Princip izbegavanja anegdotskog materijala ovde je sproveden do krajnosti. Nema nikakvih interludijuma. To je konstrukcija potpuno lišena ekspresije, koja odlučno sprečava emocionalno vezivanje.”<sup>34</sup>

266

### Žvuk

Muzika i zvučni efekti najistančanija su sredstva filmskih stvaralaca – gledalac je često nesvestan u kojoj meri se pomoću zvuka može manipulirati njegovim osećanjima. Potmulu udarac bubnja ili jeka meksičkih truba prenosi gledaocu čitav niz informacija. “Uvo je kreativnije od oka. Ako mogu scenu da zamenim zvukom, opredeljujem se za zvuk. To oslobađa imaginaciju publike. Taj fenomen više sugerise stvari nego što ih pokazuje.”<sup>35</sup>

U prikazivanju svakodnevice Breson koristi kontrapunktni zvuk, a cilj mu nije da režira svakodnevicu, već da naglasi hladnu stvarnost. On se u filmu služi pre svega prirodnim zvucima; škripom točkova, cvrkutom ptica, zavijanjem vetra. Takvi beznačajni zvuci stvaraju osećaj da se zaista prisustvuje svakodnevnom životu, što kamera nije u stanju da dočara. Ti zvuci u “krupnom planu” slični su krupnim

---

33 Navedeno u John Russell Taylor, *Cinema Eye, Cinema Ear* (Njujork: Hill and Wang, 1964), str. 130.

34 Sontag, str. 183-184.

35 “Excerpts...”, str. 3-4.

planovima Mišelovih ruku u *Džeparošu*: oni uspostavljaju odnos prema sitnicama koje čine život. A kako je uvo kreativnije od oka, oni taj odnos stvaraju bolje od kamere koja je distancirana od svog objekta.

Duboko svestan emocionalnih i rediteljskih mogućnosti muzike, Breson je uopšte ne koristi u dočaravanju svakodnevice, već se ograničava na obične, “dokumentarne” zvuke. Gotovo svaka muzika veštački uvedena u svakodnevicu bila bi paravan; svaka muzička kompozicija nosi izvesnu emocionalnu/rediteljsku intonaciju koja tumači scenu. (Međutim, kao i Ozu, Breson se služi muzikom u odlučujućim akcijama i u stazisu. Kad koristi muziku u odlučujućoj akciji, na primer Mocartovu misu u C-molu u *Osuđenom na smrt*, ona ne deluje kao rediteljska smicalica, već je, slično Ozuovim muzičkim kodama, eksplozija emocionalne muzike usred hladnog konteksta.)

Kad prikazuje svakodnevicu, Breson zamenjuje “paravane” formom. Privlačeci pažnju na samu sebe, stilizacija svakodnevice potiskuje gledaočevu prirodnu želju da posredno učestvuje u radnji na ekranu. Svakodnevica ne dovodi gledaoca u situaciju da vidi život na određen način, već ga sprečava da ga vidi onako kako je navikao. On želi da mu pažnja bude “odvučena” (u Bresonovom smislu te reči), i spreman je da ide do najsitnijih detalja ne bi li našao paravan koji će mu dopustiti da protumači radnju na konvencionalan način. Gledalac ne želi da se suoči s Potpunim Drugim ili formom koja ga izražava.

Svakodnevica blokira emocionalne i intelektualne izlaze, pripremajući gledaoca za trenutak kad će morati da se suoči s Nepoznatim. Neuhvatljiva forma svakodnevice neće mu dopustiti da primeni svoja prirodna interpretativna sredstva. Gledalac postaje svestan da su njegova osećanja odbačena; za razliku od većine drugih filmova, on ovde nije pozvan da donosi ni intelektualne ni emocionalne sudove o onome što vidi. Njegova osećanja nemaju ni mesta ni svrhe u šemi svakodnevice. “Kad je gledalac svestan forme, emocije se produžavaju ili usporavaju.”<sup>36</sup>

Ali ljubitelji filma vole emocionalne konstrukte, uživaju u emocionalnoj vezanosti za paravane, i možemo samo saosećati s gledaoцем koji rasršeno izleti s predstave *Dnevnika seoskog sveštenika* iz istog razloga iz kojeg izleće i s Vorholovog *Sna* – na-prosto, suviše je “dosadno”. Mi, dakle, možemo razumeti zašto se gledalac ljuti, ali isto tako možemo opravdano reći i da ima slabu percepciju. On je pobrkao svakodnevicu i transcendentni stil i video je samo delić filma. Onaj koji ostane da gleda film do kraja shvatio je da u njemu ima nečeg višeg od svakodnevice, da je Breson svakodnevnom životu dao jedan čudan, dvosmislen kvalitet. Gledaočeve emocije su u površinskom sloju odbačene, ali su zbog tog dispariteta istovremeno stavljene na muke.

---

36 Sontag, str. 179.

## TRANSCENDENTNI STIL: DISPARITET

Jedna od opasnosti koju u sebi krije svakodnevica počiva u tome što ona sama može postati paravan: stil a ne stilizacija; cilj a ne sredstvo. Svakodnevica eliminiše očigledne emocionalne konstrukte, ali prećutno uspostavlja racionalni konstrukt: da je svet predvidljiv, uređen, hladan. Disparitet podriva taj racionalni konstrukt.

Disparitet ubrizgava "ljudsku gustinu" u bezosećajnu svakodnevicu, neprirodnu gustinu koja postaje sve veća da bi se, u trenutku odlučujuće akcije, otkrila kao duhovna gustina. U prvim fazama dispariteta Ozu i Breson koriste različite tehnike kako bi ukazali na emocionalnost i dvosmislenost u hladnom okruženju. Pošto je Ozuova stilizacija svakodnevica, u tradicionalnom maniru zena, "uglađenija" od Bresonove, on može da koristi ono što je Sato nazvao "remećenjem geometrijske ravnoteže" kako bi stvorio disparitet. Ozu takođe, više od Bresona, pribegava ambivalentnim karakterima (možda zbog svojih početaka vezanih za laku komediju), ali obojica se služe ironijom. Za razliku od Ozua, Breson koristi "udvostručavanje", preterano naglašavanje svakodnevica kako bi stvorio disparitet. Međutim, obojica stvaraju disparitet tako što karakterima pripisuju osećaj da postoji nešto što je dublje od njih samih i njihovog okruženja, osećaj koji svoj vrhunac dostiže u odlučujućoj akciji. Sve tehnike dispariteta izazivaju sumnju u stvarnost svakodnevnog života i ukazuju na potrebu za emocijama, iako ne i odakle one potiču.

268

Breson prenaglašava svakodnevicu služeći se tehnikom koju Suzan Zontag naziva "udvostručavanjem". Ponavljanjem radnje i pleonastičnim dijalogom Breson "udvostručava" (ili čak "utrostručava") radnju, pa se jedan događaj dešava nekoliko puta na različite načine. Na primer: u *Džeparošu* Mišel zapisuje belešku o proteklom danu u svoj dnevnik. Breson prvo pokazuje zapisivanje beleške u dnevnik, zatim je Mišel čita na zvučnoj pozadini: "Sedeo sam u holu jedne od velikih pariskih banaka." Onda Breson pokazuje kako Mišel stvarno ulazi u jednu od velikih pariskih banaka i sedi u holu. Gledalac je iskusio isti događaj na tri načina: kroz napisanu reč, izgovorenu reč i vizuelnu radnju.

U postupku "udvostručavanja" Breson se najradije služi tehnikom unutrašnje naracije. U *Dnevniku seoskog sveštenika*, *Osuđenom na smrt* i *Džeparošu* glavni junak prepričava radnju koja se odigrala na ekranu, bezizražajno i bez emocija, i ta priča je često samo zvučno ponavljanje onoga što je gledalac već video. U *Dnevniku seoskog sveštenika* uznemireni sveštenik svraća kod torsijskog vikara. Otvara mu kućepaziteljka i očigledno ga obaveštava da vikar nije kod kuće. Vrata se zatvaraju, sveštenik se obeshrabreno naslanja na njih, i tada začujemo njegov glas: "Bio sam strašno razočaran, morao sam da se naslonim na vrata." U *Osuđenom na smrt* redosled je obrnut.

Prvo priča Fonten: “Tako sam čvrsto spavao da je stražar morao da me probudi.” Zatim stražar ulazi u ćeliju i kaže: “Ustaj.”

Unutrašnja naracija obično se koristi da bi se proširilo gledaočevo znanje o nekom događaju ili njegova osećanja u vezi s tim događajem. U Ofilsovom *Pismu nepoznate žene* i Linovom *Kratkom susretu*, na primer, junakinje prepričavaju svoj romantični doživljaj kroz naraciju. U oba slučaja ženski glas, koji odaje zamišljenost i osetljivost, koristi se kao kontrast grubom “muškom” svetu akcije. Suprotnost između “ženskog” i “muškog”, zvuka i vida, naracije i akcije produbljuje gledaočev odnos prema situaciji. Breson, međutim, koristi unutrašnju naraciju iz suprotnih razloga: ona ne daje gledaocu nikakav nov podatak niti podstiče neka nova osećanja, nego samo ponavlja ono što gledalac već zna. On je doveden u stanje da očekuje “novu” informaciju iz naracije; umesto toga, dobija nešto što, na ravnodušan način, samo pojačava utisak svakodnevica.

Kad se ista stvar počne dešavati dva ili tri puta istovremeno, gledalac zna da se nalazi izvan okvira jednostavnog realizma svakodnevica i da je ušao u osobeni realizam Roberta Bresona. Udvostručavanje ne udvostručava gledaočevo znanje ili emocionalne reakcije, ono udvostručava samo njegovu percepciju događaja. U skladu s tim, javlja se šizoidna reakcija; s jedne strane, gledalac oseća sitan detalj koji je deo svakodnevnog života, a, s druge strane, pošto se detalj udvostručava, on oseća emocionalnu mučninu, sve jaču sumnju u naizgled “realističnu” logiku svakodnevnog života. Ako je to “realizam”, zašto se radnja udvostručava, a ako nije realizam, čemu ta opsednutost detaljima?

Zontagova zaključuje: “Udvostručavanja i sputavaju i intenziviraju uobičajenu emocionalnu sekvenciju.”<sup>37</sup> Taj zaključak, kao i mnogi drugi njeni zaključci, istovremeno je mudar i zbunjujuć, te će oštrouman čitalac smesta upitati: “Kako?” i “Zašto?”. Ali to su pitanja na koja Zontagova i ne pokušava da odgovori. Prethodni opis može delimično objasniti šta je Suzan Zontag želela da kaže. “Emocionalna sekvencija” je sputana zbog stilizacije svakodnevica (blokiranja paravana), a intenzivirana je zbog dispariteta (podozrenja da filmski stvaralac, na kraju krajeva, možda i nije zainteresovan za “realnost”). Gledalac postaje oprezan i čeka da vidi šta će se desiti.

Tehnike kao što je udvostručavanje dovode svakodnevicu u sumnju, ali disparitet ide i korak dalje: on pokušava da izazove “osećaj” da u tom hladnom okruženju postoji nešto Potpuno Drugo, i taj osećaj postepeno otuđuje glavni lik od njegove čvrste pozicije u svakodnevnom životu. Žan Semolije razlikuje tri nivoa

---

37 Ibid., str. 183.

takvog otuđenja u *Dnevniku seoskog sveštenika*: (1) bolest: sveštenik i njegovo telo, (2) usamljenost u društvenom okruženju: sveštenik i njegovi parohijani, (3) sveta usamljenost: sveštenik i svet greha.<sup>38</sup> Mladi sveštenik nije u stanju da opšti ni sa jednim elementom svog okruženja; kad padne pod sivim nebom, ispod visokog, tamnog i golog drveća, napaćenom svešteniku se čak i priroda, koje nema u Semolijevoj šemi, čini neprijateljskom. Na tom nivou Bresonova tema se uklapa u njegovu pseudodokumentarnu tehniku prikazivanja svakodnevnog života: beskonačni sukob između čoveka i okruženja jedna je od osnovnih tema dokumentarne umetnosti.

Ali sukob je složeniji nego što se na prvi pogled čini. Izvor otuđenosti nije urođen ni svešteniku (njegova neuroza, mizantropija ili paranoja) niti okruženju u kom on živi (neprijateljsko raspoloženje parohijana, surovo podneblje), već potiče iz većeg, spoljašnjeg izvora. Sveštenik je slabašni medijum strasti koja ga ophrvava i koja se u kontekstu *Dnevnika seoskog sveštenika* zove sveta agonija (*La Sainte Agonie*). Malo-pomalo, kao da se uspinje ka Golgoti, sveštenik shvata da nosi naročit teret, težinu koju konačno prihvata: "Nije dovoljno da mi Gospod potvrdi milost tako što će mi dopustiti da danas, kroz reči svog starijeg učitelja, spoznam da me ništa, u čitavoj večnosti, ne može ukloniti s mesta koje je za mene u toj večnosti izabrano, da shvatim da sam bio zarobljenik Njegove Svete Strasti."

270

Kao i u Ozuovim filmovima, strast je u *Dnevniku seoskog sveštenika* suviše jaka da bi čovek mogao da je podnese, suviše jaka da bi njegovo okruženje moglo da je primi. Krst duhovne svesti koji mladi sveštenik nosi postepeno ga otuđuje od okoline i konačno vodi u smrt.

Nivoi otuđenja na koje ukazuje Žan Semolije zapravo su stadijumi svete agonije. Iako izgleda da okruženje odbacuje sveštenika, on je u stvari taj koji odbacuje okruženje — ali ne zato što želi da se izoluje, već zato što je (u početku) nevoljni instrument strašne strasti koja ga tera da muči sebe.

I. Bolest. Sveštenikova bolest deluje kao nešto što je dovoljno potkrepljeno činjenicama: njegovo zdravlje polako slabi i konačno ga izneverava; uspostavljena je dijagnoza da ima rak stomaka. Ali nije sve tako jednostavno: što ga bolest više ophrvava, to sveštenik sve upornije odbija negu i odmor. On oseća da je osuđen teretom koji mora da nosi i svoju agoniju poistovećuje s Hristovim žrtvovanjem. Njegova potreba za pokajanjem vodi ka samomučenju. Jede samo komadiće hleba natopljene vinom, što je parodija pričešća alkoholom. Fizički bol je stvaran, ali njegov izvor je dvosmislen; da li je u pitanju rak ili duhovna bolest?

---

<sup>38</sup> Jean Sémolué, *Bresson* (Pariz: Editions Universitaires, 1959), str. 69.

2. Usamljenost u društvenom okruženju. Sveštenikovi pokušaji da obavlja svoj posao potpuno su neuspešni. On je stidljiv i neprilagođen; njegovi parohijani su neprijateljski raspoloženi – ili se tako čini. Ali nije sasvim jasno da li je sveštenik stvarno nepodoban za svoju službu ili strast koja ga proždire sprečava svaki pokušaj da je ispuni. U početku sveštenik deluje paranoično. On misli da ga parohijani ne trpe. Zatim dobija anonimno pisamce: “Osoba dobrih namera savetuje vam da tražite premeštaj...” Ali to nije prva opomena: sveštenik kao da je hteo da bude nepoželjan. U početku seoska zajednica nije neprijateljski raspoložena, bar ne više nego što bi bila prema bilo kom mladom svešteniku, ali njegova melanholija je okreće protiv njega. Posle neuspešnog časa veronauke, sveštenik zapisuje u dnevnik: “Zašto me ti mališani ne trpe? Šta sam im ja to uradio?” Njegova verska opsesija navodi ga da veruje da ga nestašna deca ne podnose. Sveštenikova agonija otuđuje društvo od njega, i on tu agoniju nije u stanju da kontroliše.

3. Sveta usamljenost. Sveštenik nije u stanju da se suoči sa svetom greha, ni u samom sebi ni u drugima. On ne može da pribegne uobičajenom utočištu hrišćanina – molitvi. “Nikada se nisam toliko upinjao da se molim”, piše on. A kasnije beleži: “Nikada nisam osećao tako snažan fizički otpor prema molitvi.” Sveštenik može da donese mir drugima, ali u sebi ga nema. To je čudo praznih ruku: 271 “Kako je divno to što drugima možemo doneti mir koji sami nemamo. Oh, to čudo praznih ruku.” Sveta agonija mu ne dopušta da iskoristi nijedno privremeno sredstvo olakšanja koje crkva, društvo i telo mogu da pruže. Nijedna od privremenih metafora ne može da zadovolji njegovu strast, pa se on neumitno približava metafori mučeništva.

Na svakom od nabrojanih nivoa sveštenikova otuđenost ne proističe ni iz okruženja niti iz njega samog, već iz nesavladive, transcendentne strasti. Melanholični sveštenik iskreno želi da bude kao njegove kolege. (“Bože moj”, piše o torzijskom vikaru, “kako bih želeo da sam zdrav i smiren kao on.” Ali neodoljiva sila ga sve više udaljava od njih. Ako poreklo te svete agonije nije prirodno, to jest ako ne potiče od ljudi ili okruženja, ono je nužno natprirodno.

Ni ostali Bresonovi protagonisti ne mogu da nađu metafore koje mogu izraziti njihovu agoniju. Oni su osuđeni na otuđenost: ništa na svetu ne može ublažiti njihovu strast jer ona nije od ovoga sveta. Oni zato ne reaguju na okruženje, već na mnogo neposredniji osećaj da postoji onaj Drugi. Otuda disparitet; Bresonovi junaci žive u sveobuhvatnoj hladnoći, faktualnom okruženju, ali ipak se ne prilagođavaju okolini, već reaguju na nešto što je od nje potpuno odvojeno.

Šokantne su scene u kojima Jovanka Orleanka odgovara na pitanja korumpiranih inkvizitora – iskreno, otvoreno, pošteno, nimalo se ne obazirući na lič-

nu bezbednost; ona ne reaguje na svoje okruženje, ne obraća se direktno inkvizitorima. Njene reči kao da nisu upućene sudijama, već tajanstvenim, transcendentnim "glasovima" koji joj se javljaju. U *Osuđenom na smrt* Fontenova želja da pobjegne na sličan način nadilazi uobičajenu motivaciju zatvorenika. On nije ništa drugo do otelovljena Volja za Bekstvom; gledalac ga vidi samo kao robijaša koji se svakim svojim dahom bori za slobodu. Fonten sve vreme nosi pocepanu, prljavu i krvlju umrljanu košulju, i kad konačno primi paket s novom odećom, gledalac se tome obraduje (ili želi da se obraduje). Ali, umesto da je obuče, Fonten je istog časa pocepa da bi napravio užad. U Fontenovom umu (definisano "lišavanjem") paket ne sadrži novu odeću, već potencijalnu užad. Neki drugi zatvorenik, koji gaji želju, ali ne i strast za slobodom, upotrebio bi staru odeću za konopce. Fontenova opsesija je kvalitet koji ga potpuno određuje, i ona je veća od želje da bude unutar ili izvan zatvorskih zidina. Zatvor u For Monliku samo je objektivni korelativ Fontenove strasti. U *Džeparošu* Mišelovo džeparenje ima isti opsesivni kvalitet; ono nije ni sociološki ni finansijski motivisano; ono je Volja za Džeparenjem. A kad se, iz ljubavi prema Žani, odrekne džeparenja, Mišelova motivacija će opet biti pogrešno definisana. Gledalac oseća da je strast koja ga opterećuje sada prenesena na Žanu, ali ipak ne zna njen izvor.

U svakom od ovih slučajeva Bresonovi junaci odgovaraju na poseban poziv koji ne potiče iz njihovog okruženja. Neverovatno je da se zatočena Jovanka Orleanka pred skupom sudija ponaša tako kako se ponaša: ništa u svakodnevici nije pripremljeno gledaoca za njene postupke koji spadaju u duhovnu sferu i kojima muči samu sebe. Svi Bresonovi protagonisti bore se da se oslobode svakodnevnog okruženja, da nađu pravu metaforu za svoju strast. Ta borba vodi Mišela u zatvor, Fontenu u slobodu, a sveštenika i Jovanku Orleanku u mučeništvo.

Pred gledaoca se postavlja dilema: okruženje ukazuje na dokumentarni realizam, ali glavni junak svedoči o duhovnoj strasti. Ta dilema izaziva emocionalnu napetost: gledalac želi da saoseća s Jovankom (kao što bi to učinio i da je bilo koja druga osoba u agoniji posredi), ali ga struktura svakodnevice upozorava da njegova osećanja neće biti ni od kakve koristi. Breson je potpuno svestan toga: "Mislim da emocije ovde, na ovom suđenju (i u ovom filmu), ne treba da proističu toliko iz Jovankine agonije i smrti koliko iz čudnog vazduha koji udišemo dok ona govori o svojim Glasovima, ili kruni anđela, kao što bi govorila o nekome od nas ili o ovoj staklenoj boci."<sup>39</sup> Taj "čudni vazduh" rezultat je dispariteta: duhovna gustina u svetu činjenica stvara osećaj emocionalne težine u bezosećajnom

---

39 "Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton", *Etudes Cinématographiques*, br. 18-19 (jesen 1962), str. 93-94.



okruženju. Kao i ranije, disparitet ukazuje na potrebu za emocijama, ali ne i na to odakle one potiču.\*

Tajna transcendentnog stila je u tome što on može i da spreči izliv površnih emocija (kroz svakodnevicu) i da osnaži te iste emocije (kroz disparitet). Sâmo odricanje od emocija, bilo da je reč o primitivnoj umetnosti ili o Brehtu, intenzivira potencijalno emocionalno iskustvo. (“Emocija se ne može projektovati bez reda i uzdržanosti.”)<sup>40</sup> A emocije žele da izbiju. Okidač koji im dozvoljava da izbiju pušta se u pogon u poslednjem stadijumu dispariteta, u odlučujućoj akciji; zahvaljujući tome, emocionalno se zamrzava u ekspresiji, disparitet u stazisu.

Međutim, pre poslednjeg stadijuma dispariteta Breson ironično intonira svoje likove i njihovo otuđeno okruženje. Slično postupa i Ozu. Ironija je, zapravo, gotovo neizbežna jer su Bresonovi junaci potpuno otuđeni od okruženja. Paranoja seoskog sveštenika je sveobuhvatna, opsesivna – i smešna. Kad Olivje, strani legionar na odsustvu, ponudi svešteniku da se odvezu do železničke stanice na njegovom motoru, ovaj to nevoljno prihvata, ali je, na kraju, ushićen vožnjom. Bez ikakve ironične distance, on zatim kaže samom sebi kako mu je bilo dopušteno da oseti zadovoljstva mladosti jer će samo tako njegova žrtva biti potpunija. Breson takođe koristi litote u ironičnim opisima svojih junaka. U *Osuđenom na smrt* Fonten svaki mogućni trenutak provodi u skrivanju sredstava za beg. Kad je zapretila opasnost da mu ćelija bude pretražena, njegov plan otkriven a on pogubljen, služeći se unutrašnjom naracijom lišenom emocija i izraza, on kaže: “Bojao sam se i same pomisli na pretres.”

Ironija omogućava filmskom stvaraocu da održi disparitet na duže vreme. Ako gledalac ne želi u potpunosti da prihvati dilemu dispariteta (a malo njih to

---

<sup>40</sup> “Excerpts...”, str. 2.

\* Čovek nikada ne može biti siguran kako će publika reagovati, ali čak i Erik Roud, kritikujući Bresonovu religijsku fenomenologiju, ističe istu stvar: “Naturalizam Bresonovih motiva neodoljivo nas tera da očekujemo uobičajena objašnjenja ponašanja; ali Breson često ignoriše motive, i to čini sasvim namerno. Nikada ne saznajemo zašto je Fonten u zatvoru, zašto parohijani odbacuju seoskog sveštenika, kako Mišel može da ode u inostranstvo bez pasoša. To su samo neki od mnogih uskraćenih motiva. Zbog tog pritiska koji osećamo, a za koji nam se ne nudi nikakvo rešenje, njegovi junaci pobuđuju u meni priličnu nelagodnost.” Upravo tako. Roud takođe shvata da “mnogi paradoksi nestaju kad, često nesvesno, počnemo da razmišljamo na njegov način”, ali osuđuje postupak koji naziva “brzim uspehom ‘Milosti’” (*Tower of Babel* [London: Weidenfeld & Nicolson, 1966], str. 41-43).

želi), ne mora odmah da je odbaci, već može da zauzme ironičan stav, što obično znači: sačekaj pa ćeš videti šta će se desiti. On se tada prema disparitetu može odnositi s ironičnom distancom, obraćajući pažnju na napetost i humor, i ne mora se ni na šta emocionalno obavezati. Kao i disparitet koji je proizvodi, ironija treba da zadrži gledaoca u sali sve do odlučujuće akcije – koja od njega zahteva pun emocionalni angažman.

Odlučujuća akcija je neverovatan događaj unutar banalne strukture. Pravila svakodnevice više ne važe; snažna muzička sekvenca je nedvosmislen simbol, ona se obraća emocijama. Taj čin zahteva gledaočev emocionalni angažman (emocije glavnog junaka su već u igri), a bez tog angažmana nema stazisa.

U *Dnevniku seoskog sveštenika* odlučujuća akcija je sveštenikova smrt: njegovo krhko telo pada, a kamera se zadržava na očiglednom simbolu: senci krsta koja se pruža preko zida. U *Osuđenom na smrt* odlučujuća akcija je noćno bekstvo, praćeno emocionalnim obavezivanjem i vitalno važnim prihvatanjem milosti u Jostovom liku. U *Džeparošu* je to Mišelov odlazak u zatvor i neobjašnjiv izliv ljubavi prema Žani. U *Suđenju Jovanki Orleanki* odlučujuća akcija je Jovankino mučeništvo, trenutak kada se kamera zadržava na simbolu ugljenisanog stuba, čemu prethode neočekivani simboli golubice u letu i tri zvona koja zvone.

Pre tih odlučujućih akcija javljaju se “odlučujući trenuci” koji anticipiraju konačni čin. U tim trenucima, piše Žan Semolije, “junak shvata da je u pravu što želi ono što želi, i od tada pa nadalje on sebe sve više poistovećuje sa sopstvenom strašću.”<sup>41</sup> (Konačna odlučujuća akcija više je upućena publici: tada gledalac mora da se suoči s dilemom junaka.) Odlučujuće trenutke Breson obeležava upečatljivom muzikom, postupajući slično Ozuu koji u svojim ranim filmovima koristi kode. U *Osuđenom na smrt* svaki interludijum Mocartove mise u C-molu postaje odlučujući trenutak. Kao i u slučaju Ozuovih koda, na platnu nema ničeg što bi na pravi način podržalo tu eksploziju muzike koja izaziva emocije. Praćeni Mocartovom muzikom, Fonten i njegovi zatvorski kompanjoni deset puta mehanički prelaze preko dvorišta da bi prosuli kible. “U *Osuđenom na smrt* nema neposredne veze između slike i muzike. Ali Mocartova muzika daje zatvorskom životu vrednost rituala.”<sup>42</sup> Jovankino redovno izvođenje iz ćelije i vraćanje u nju, praćeno glasnom škripom vrata, stvara istu vrstu koda u *Suđenju Jovanki Orleanki*, a to je slučaj i s lirskim sekvencama džeparenja u *Džeparošu*. Svaki od tih trenutaka zahteva neočekivani emocionalni angažman i nagoveštava konačnu odlučujuću akciju.

274

---

41 Jean Sémolué, “Les Peronagues de Robert Bresson”, *Cahiers du Cinéma*, 13 (oktobar, 1957), str. 12.

42 “Excerpts...”, str. 4.

275 *Džeparoš* je jedini film iz zatvorskog ciklusa u kojem nema otvorenih rasprava o religijskim vrednostima, mada je i on dobar primer uloge koju odlučujuća akcija ima u transcendentnom stilu. Nema prizivanja duhovnog kao u *Dnevniku seoskog sveštenika* niti rasprave o milosti kao u *Osuđenom na smrt*, mada postoji transcendentni stil, a odlučujuća akcija je “čudesni” element u okviru tog stila. *Džeparoš* počinje poznatom stilizacijom svakodnevice: Mišel džepari u hladnom faktualnom svetu. On ne pokazuje ljudska osećanja ni prema majci koja umire niti prema porodičnoj prijateljici Žani. Ali Mišel je opsednut strašću: džeparenjem. Njegova opsednutost džeparenjem prevazilazi granice normalnih interesa koje zločin podrazumeva i ne može se objasniti nekakvim moralnim stavom. U jednoj od prepirki s policijskim inspektorom on tvrdi da su neki ljudi iznad zakona. “Ali kako znaju da su iznad zakona?” pita inspektor. “Pitaju sami sebe”, odgovara Mišel. Mišelova strast, u smislu u kojem je ranije pominjana, stvara sve jači osećaj dispariteta. A onda se, donekle neočekivano, sve završava tako što Mišel biva uhapšen i zatvoren. Policija ga je neko vreme čekala u zasedi na Lonšonu, i u trenutku hapšenja nije sasvim jasno da li je on dragovoljno dopustio da ga uhvate ili je bio nesvestan situacije. U završnoj sceni Mišel, koji je vodio “slobodan” život prestupnika, leži u zatvoru. Žana dolazi da ga poseti i on je, izvodeći potpuno neočekivan gest, poljubi kroz rešetke i kaže: “Tako mi je dugo trebalo da dospem do tebe.” To je “čudesni” događaj: izraz ljubavi bezosećajnog čoveka u bezosećajnom okruženju, preobražaj njegove strasti prema džeparenju u strast prema Žani.

Odlučujuća akcija prisiljava gledaoca da se suoči s Potpunim Drugim, što bi on inače izbegao. Pred njim je nesumnjivo duhovni čin u hladnom okruženju, čin koji sada zahteva njegovo učešće i odobravanje. Ironija ne može više odložiti donošenje odluke. To je “čudo” koje se mora prihvatiti ili odbaciti.

Odlučujuća akcija ima jedinstven efekat na gledaoca, o kojem se može pretpostaviti sledeće: u filmu se sve vreme potiskuju njegova osećanja (svakodnevica), ali on ih ipak ima, i to su “čudna”, nedefinisana osećanja (disparitet). Odlučujuća akcija, međutim, zahteva emocionalno vezivanje na koje gledalac pristaje instinktivno, prirodno (on želi da podeli Hirajamine suze, Mišelovu ljubav). Ali, kad prihvati takvo emocionalno vezivanje, gledalac mora uraditi jednu od dve stvari: može odbaciti svoja osećanja i odbiti da ozbiljno shvati film ili može svoje mišljenje prilagoditi onome što oseća. Ako izabere ovo drugo, on će konstruisati sopstveni “paravan” jer mu režiser nije ponudio nikakve emocionalne konstrukte. On stvara providan, mentalni paravan kroz koji može da se suoči i sa svojim osećanjima i sa filmom. Taj paravan može biti vrlo jednostavan. U slučaju *Džeparoša* to bi mogao biti zaključak da ljudi kao što su Mišel i Žana imaju duboku duhovnu vezu i njihovoj

ljubavi nije potrebna zemaljska logika. U *Dnevniku seoskog sveštenika* paravan se može sastojati u konstataciji da postoji takva stvar kao što je sveta agonija i da je namučeni sveštenik njena žrtva. Breson koristi gledaočeve mehanizme odbrane i zaštite da bi ga naveo da, svojom voljom, dođe do one odluke koju je Breson unapred zamislio.

Taj trenutak Breson naziva “preobražajem”: “U izvesnom trenutku mora se desiti preobražaj; ako se on ne desi, nema umetnosti.”<sup>43</sup> U trenutku preobražaja sve što u Bresonovim filmovima oličava “lišenost”, ispeglane slike, dijalog, snimci kamerom, zvučni efekti ujedinjaju se i formiraju novi paravan, onaj koji stvara sam gledalac: “Primetio sam da što je slika ispeglanija, što ima manje ekspresije, to se lakše preobražava u dodiru s drugim slikama... Neophodno je da slike imaju nešto zajedničko, da su deo neke celine.”<sup>44</sup>

Nasuprot zvučnim efektima, muzika je jedan od vitalnih elemenata preobražaja. “Muziku koristim kao sredstvo preobražaja onoga što je na platnu.”<sup>45</sup> Dobro upotrebljena muzika “može nas preneti u predeo u kojem nema više samo onog što je zemaljsko, već postoji i kosmičko, rekao bih čak božansko.”<sup>46</sup> Muzika, “čudesni” događaj i nedvosmisleni simbol čine komponente odlučujuće akcije koji mogu uticati na “preobražaj” u gledaočevom umu.

Taj “preobražaj” ne znači da se *disparitet* rešava, već da se on prihvata. Disparitet je paradoks sadržan u činjenici da duhovno postoji unutar fizičkog, i on se ne može “rešiti” ovozemaljskom logikom niti ljudskim emocijama. I kao što odlučujuća akcija sasvim jasno pokazuje, *disparitet* mora biti prihvaćen ili odbačen. Ako gledalac prihvati odlučujuću akciju (i *disparitet*), on kroz svoj mentalni konstrukt prihvata pogled na život koji može obuhvatiti obe stvari. Na platnu je to predstavljeno stazisom.

276

### TRANSCENDENTNI STIL: STAZIS

Stazis je nema, zamrznuta, hijeratična scena koja dolazi posle odlučujuće akcije i kojom se završava film. To je statični prikaz spoljašnjeg sveta koji treba da pokaže jedinstvo svih stvari. U *Dnevniku seoskog sveštenika* to je senka krsta, u *Osuđenom na smrt* – dugačka mračna ulica kojom Fonten i Jost nestaju u daljini, u *Džeparošu* – Mišellovo lice iza rešetaka, a u *Suđenju Jovanki Orleanke* – ugljenisani stub.

---

43 “Interview”, *Arts*, 17. juna, 1959.

44 Navedeno u Armes, str. 123.

45 “Excerpts...”, str. 4.

46 Navedeno u Leo Murray, “Un Condamné à Mort C’est Echappé”, u Cameron (ur.), *The Films of Robert Bresson*, str. 79.

Taj statični prizor predstavlja “novi” svet u kom duhovno i fizičko mogu da koegzistiraju, još uvek u napetosti i bez razrešenja, ali kao deo šireg sistema u kom svi fenomeni manje ili više izražavaju jednu višu stvarnost – Transcendentno. U stazisu gledalac može unakrsno da tumači ono što izgleda kontradiktorno: u bezizražajna lica i hladno okruženje može da učita duboke emocije, a faktualnost u neobjašnjive duhovne radnje. Ugljenisani stub u *Jovanki Orleanki* još uvek je fizički entitet, ali on je i duhovni izraz njenog mučeništva. Ukratko, on je – kao što ćemo videti – ikona.

Nekome se može učiniti da se efekat Bresonovog stazisa ne može opisati terminom “transcendentno”, da je taj termin prejak. Ali, mada nikada do kraja ne vezuje svoje namere za bilo koji poseban termin, jasno je da Breson ima na umu upravo Transcendentno: “U *Osuđenom na smrt* pokušao sam da navedem publiku da oseti ta izvanredna strujanja što su postojala u nemačkim zatvorima u kojima su bili zatočeni članovi Pokreta otpora, prisustvo nečeg ili nekog nevidljivog; ruke koja upravlja svim stvarima.”<sup>47</sup> A zatim: “Voleo bih da moji filmovi omoguće publici da percipira osećanja čovekove duše, kao i prisustvo nečeg što je iznad čoveka, a što se može nazvati Bogom.”<sup>48</sup> Bilo da to “što je iznad” nazovemo “izvanrednim strujanjima”, “nevidljivom rukom” ili “Bogom”, jasno je da ono transcendirira imanentno iskustvo i da se, makar samo u praktične svrhe, može nazvati Transcendentnim.

U trenutku kad gledalac stvori sopstveni paravan, kad prihvati disparitet, Breson ne ostvaruje samo zadatak umetnika, već i zadatak evangeliste i ikonografa. Evangelista je, teorijski gledano, čovek koji dovodi do preobraćenja ne samo svojom veštinom ubeđivanja već i dovođenjem slušaoca u dodir s božanskim. Transcendentni stil, čija tehnika nije ni magijska ni neiskaziva, teži da na sličan način dovede gledaoca u kontakt s transcendentnim temeljem bića – da ga uvede u stazis.

Ali “kako” se to dešava? Kako je moguće da gledalac, u jednom trenutku, “prihvati” disparitet? To su veoma zamršena pitanja, i na njih se ne može dati konačan odgovor. Mislim da ta nemogućnost ima duboke veze s činjenicom da je disparitet emocionalno iskustvo (“emocionalna napetost”), dok je stazis izraz Transcendentnog. Nije moguće stvarno prihvatiti emocionalnu napetost (u suprotnom, ne bi više bila napetost), ali je moguće prihvatiti izraz koji uključuje elemente tenzije. Iz tog razloga navedena pitanja moraju na kraju ostati bez odgovora. Moguće je pretpostaviti kako ljudske emocije reaguju na neprijatno iskustvo, ali nikada niko nije na zadovoljavajući način objasnio kako ljudska psiha opaža formu umetničkog izraza.

---

47 “Propos de Robert Bresson”, str. 7.

48 “Excerpts...”, str. 4.

Kako se iskustvo pretvara u ekspresiju, a zatim ponovo u iskustvo? Svi estetičari koji se zalažu za ekspresionističku teoriju umetnosti bavili su se tim pitanjem na ovaj ili onaj način, i ja nemam ništa da dodam njihovim raspravama. (Pojam transcendentnog stila je zapravo korisniji ako se posmatra u kontekstu estetskih sistema koji su mu prethodili; o njemu se može razmišljati kao o formi, simbolu ili ekspresiji.) Temeljno proučivši zagonetku iskustvo-ekspresija-iskustvo, Džon Džui je došao do zaključka da emocije služe kao katalizator estetske ekspresije: “Pri razvoju ekspresivnog čina emocije deluju kao magnet koji privlači odgovarajući materijal: odgovarajući zato što ima iskustveni emocionalni afinitet prema stanju duha koji je već u pokretu.”<sup>49</sup> Emocije su sredstva pomoću kojih umetnik mora delovati; on draži i izostrava emocije sve dok se ne preobrazu u ekspresiju koja je “izrazito estetska”.

Mislim da je to prilično tačan opis načina na koji transcendentni stil funkcioniše. Kroz svakodnevicu i disparitet on istovremeno ignoriše emocije i izlaže ih mukama, dovodeći gledaoca u sve veću emocionalnu napetost koja vrhunac dostiže u odlučujućoj akciji. Prirodan čovekov poriv za emocionalnom stabilnošću podstiče transcendentni stil u njegovom naporu da dostigne stazis. Emocije su aktivne; u želji da shvate disparitet, one neprestano pokušavaju da savladaju svakodnevicu. Odlučujuća akcija je pažljivo planirani ćorsokak u koji se dovodi emocionalna aktivnost. Odlučujuća akcija se istovremeno obraća emocijama i uverava gledaoca da su one beskorisne. To iziskuje svesno, estetsko rešenje emocionalno nerešive dileme. Kad se estetska percepcija jednom postigne, transcendentni stil nije više iskustvo, već ekspresija. Emocije su se pokazale nepouzdanim i um to nekako shvata. To pročišćavanje emocija omogućava da estetske sposobnosti psihe deluju. A zahvaljujući njima, čovek može da shvati šta je zapravo transcendentni stil – forma kojom se izražava Transcendentno. Pošto se ekspresija zaokruži i umetničko delo ispuni svoj zadatak, gledalac može da se okrene iskustvenom životu, osećajući “nove” emocije koje su proistekle iz njegovog učešća u estetskom.

278

Ne možemo nikada do kraja objasniti “kako” se postiže stazis. Kritičari su pokušavali da objasne neizrecivo koliko god su mogli; ali “ponor misticizma” Rodžera Fraja široko je razjapljen. Ako je transcendentni stil zaista hijerofanija, ako zaista postoji Transcendentno, kritičar nikada ne može u potpunosti razumeti kako ono funkcioniše u umetnosti. On može prepoznati Transcendentno, može proučavati metode koji su ga doveli do te spoznaje, ali odgovor na pitanje “kako” je došao do te spoznaje ostaje tajna. Bresonovi junaci ne mogu da otkriju te razloge.

---

<sup>49</sup> John Dewey, *Art As Experience* (Njujork: Capricorn Books, 1958), str. 69.

Amede Efr kaže da oni, “čak ni u trenucima kad su najotvoreniji, ne otkrivaju ništa drugo osim svoje misterioznosti – kao i sam Bog.” Ni Breson ne može to da otkrije. Efrova dalje kaže: “To su likovi čija konačna tajna nije samo izvan domašaja gledaoca već i izvan domašaja samog Bresona.”<sup>50</sup> Konačno “kako” transcendentnog stila ostaje tajna i za samog stvaraoca: “Želeo sam da pokažem to čudo: nevidljivu ruku nad zatvorom koja upravlja događajima i po čijem nalogu neko uspeva da ostvari određenu stvar, a neko drugi ne uspeva... film je misterija.”<sup>51</sup> Da je uspeo, Breson bi, kao tradicionalni religiozni umetnik, verovatno deo zasluga rado prepustio božanskom. Umetnik koji je sklon duhovnim stvarima može da predvidi kako će publika reagovati na specifičnu formu, bilo da je reč o misi ili o transcendentnom stilu, ali u trenutku stazisa, kad se umetnost meša s misticizmom, on može samo da izusti reči koje je upotrebila Zontagova: “Budite strpljivi i ne mislite ni na šta koliko god je to moguće.”<sup>52</sup> “Publika mora da oseti da idem ka nepoznatom, da ne znam šta će se desiti kad tamo stignem.”<sup>53</sup>

279 U valjanom umetničkom delu ljudsko iskustvo se preobražava u ljudsku ekspresiju koja je i lična i kulturna; u valjanom transcendentnom umetničkom delu ljudske forme ekspresije se transcendiraju univerzalnom formom ekspresije. Statična scena na završetku Ozuovih i Bresonovih filmova je mikrokosmos samog transcendentnog stila: zamrznuta forma koja izražava Transcendentno – filmska hijerofanija.

### PRETEKSTI

Bresonov i Ozuov rad je, sve do stazisa, duboko prožet njihovom ličnošću i kulturom. Breson naziva temu “pretekstom” forme, ali dok se forma u potpunosti ne postigne u stazisu, “preteksti” opterećuju gledaočev um. Forma je operativni element u Bresonovim filmovima, ali ona deluje kroz ličnost i kulturu i nužno je pod njihovim uticajem. Bresonova kulturna tradicija utiče na transcendentni stil isto koliko na taj stil utiče i kultura zena. Transcendentni stil je zajedničko formalističko rešenje za slične probleme u pojedinačnim kulturama, i pre nego što može da oceni rešenje, gledalac mora da iskusi probleme.

Ostatak ovog poglavlja o Bresonu baviće se nekim “pretekstima” Bresonovog rada: njegovom ličnošću, teološkim, estetskim i umetničkim kulturnim tradicijama na koje se oslanja i sintezom tih tradicija. Gledalac sa Zapada lakše će

---

50 Ayfre, “The Universe...”, str. 14-15,

51 Navedeno u Murray, str. 68.

52 Sontag, str. 189.

53 “Propos de Robert Bresson”, str. 6.

razumeti Bresonov odnos prema kulturi nego Ozuov. On možda neće razumeti *furju* stanja, ali lako može shvatiti nijanse zapadnjačke teologije i estetike. Ozu i Breson u oba slučaja koriste lokalne odlike, svodeći ih na zajednički element: formu.

## BRESON I NJEGOVA LIČNOST

Bresonova “ličnost”, posmatrana sama po sebi, mogla bi nas odvesti u pogrešnom pravcu. Po nekim Bresonovim kritičarima, i obožavaocima i onima koji ga osporavaju, on nije samo savršen stilista već i savršen čudak: morbidan, hermetičan, ekscentričan, opsednut teološkim dilemama u vremenu koje je zaokupljeno društvenom akcijom. On je kulturni reakcionar i umetnički revolucionar – a tajna tog paradoksa leži negde u njegovoj čudnoj unutrašnjoj logici. Ako se sve to posmatra samo iz ugla njegove ličnosti, Breson postaje opsesivni verski fanatik, izmučen i ophrvan teškim mislima, romantična figura koja je, zbog svog religijskog vaspitanja, iskustva ratnog zarobljenika ili opsednutosti krivicom, primorana da svoju neurozu prenese na ekran.

Ta zbrka je rezultat činjenice da se Breson, za razliku od Ozua, otuđio od savremene kulture u kojoj živi. Neposredno kulturno okruženje nije imalo uticaja na njegov rad. Bresonov asketizam je svakako suprotan filmskoj tradiciji koja je vatreno uzdizala sve vidove fizičkog. Njegovo zanimanje za duhovno, slobodnu volju, predestinaciju i milost samo je posredan komentar o francuskom društvu. Breson je danas ono što će u bliskoj budućnosti Ozu biti u Japanu – umetnik otuđen od svog kulturnog okruženja.

280

Ali Breson nije jednostavno otpadnik, neurotični ili ekscentrični genije sklon samoubistvu; on je – a to je još važnije – i predstavnik jedne drukčije i starije kulture koja ne mora biti odmah prepoznatljiva savremenom gledaocu, ali nije ni nevažna. Ta starija kultura imala je dobro utemeljenu teologiju i estetiku na kojima se zasnivala ne samo uloga umetnika kao pojedinca već i delovanje umetnosti u univerzalnoj, multikulturnoj sferi. Posmatran iz perspektive takve tradicije, Breson nije ni neurotičan niti ekscentričan; on je samosvestan umetnik koji je sebi postavio gotovo nemoguć zadatak: da starijoj estetici dâ savremenu formu.

U svetlosti te starije kulture, Bresonova “ličnost” nije ni jedinstvena ni važna. I Ozu i Breson bili su vojnici, ali jedino je Breson u filmovima koristio svoje ratno iskustvo (kao zatvorenika), ne samo zato što se razlikuje od Ozua već i zato što je zatvorska metafora inherentna teološkoj tradiciji koje se on drži. Breson je možda osoba sklona samoubistvu, hermetična, ali to su i odlike kulture koja je osnova njegovog delanja.



Što bolje shvatimo Bresonov teološki i estetički temelj, to ćemo biti spremniji da odbacimo čisto psihološko tumačenje njegove "ličnosti". Bresonova ličnost, kao i ličnosti njegovih junaka, sve više se poistovećuje s njegovom strašću (ili, kako bi to rekao Kumarasvami, s njegovom "težom"). Na kraju *Seoskog sveštenika* glavni junak "odustaje" od svog tela i preobražava se u sliku krsta; na sličan način se može reći da se Bresonova ličnost preslikava u transcendentni stil. U religijskoj umetnosti bilo je mnogo primera takvog pristupa; od umetnika koji su se bavili religijskim temama često se zahtevalo da žive u skladu s vrlinama koje su bile predmet njihovog rada. Godine 1551. Sabor u Stoglavu je naložio ruskim ikonografima da budu "čista srca i pristojnog ponašnja".<sup>54</sup> U Fra Anđelikovoj belešci, jednoj koja je sačuvana, konstatuje se sledeće: "Umetnost zahteva mnogo smirenosti, a da bi slika stvari koje se tiču Hrista, čovek mora živeti s Hristom."<sup>55</sup> Nedavno je Žak Mari-ten rekao: "Hrišćanskom delu je potreban umetnik koji je, kao čovek, svetac."<sup>56</sup> Ako Breson želi da u umetnosti stvara svece, onda, kaže tradicija, mora i sam biti "poput sveca", mora potčiniti svoju ličnost transcendentnoj strasti. U kontekstu njegove teološke i estetske kulture Bresonova ličnost nema veliku vrednost. Kao i ličnost seoskog sveštenika, ona je beskorisna, neurotična, morbidna. Ona ima vrednost samo u onoj meri u kojoj može da transcendirira sebe.

281

O Bresonovoj ličnosti se, međutim, može govoriti i na drugi način (a da se pri tom, kao što je već rečeno, ne pribegava jungovskoj definiciji). Reč je o njegovom ličnom doprinosu kulturi koja leži u osnovi njegovog delanja, o osobenoj sintezi teološke i umetničke tradicije. O tome ćemo govoriti u narednom odeljku.

### TEOLOŠKA TRADICIJA: ZATVORSKA METAFORA

Zatvorska metafora je karakteristična za zapadnjačku misao. Bilo da su teološke, psihološke ili političke, zapadnjačke teorije se neizbežno bave pojmovima slobode i sputavanja slobode. Na teološkom nivou zatvorska metafora je povezana s temeljnom dihotomijom tela i duše, a tu vezu su uspostavili začetnici zapadnjačke misli: Platon i Biblija. Neposredno pred smrt Sokrat opisuje svoje telo kao "zatvor duše".<sup>57</sup> Sveti Pavle kaže da je grešno telo zatvor; on je čovek "zarobljen zakonom gre-

---

<sup>54</sup> Navedeno u Heinz Skrobucha, *Icons* (London: Oliver & Boyd, 1963), str. 21.

<sup>55</sup> Navedeno u Jacques Maritain, *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry* (Njujork: Charles Scribner's Sons, 1962), str. 67.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Plato, *Phaedo* 67 D.

ha koji je u udovima” njegovim. “O kako sam jadan! Ko će me osloboditi tela smrti ove?” (Poslanica Rimljanima, 7: 23-24) (U hrišćanstvu, međutim, postoji iskupljenje posle kog telo postaje “hram Svetoga duha” (Prva poslanica Korinćanima, 6:19), a Pavle postaje “suzanj Gospodnji” (Poslanica Efescima, 4:1). Hrišćanska zatvorska metafora sažeta je u Kalvinovoj tvrdnji da se u smrti “duša oslobađa iz zatvora tela”<sup>58</sup>.

Na jednom nivou, zatvorska metafora relativno direktno oličava sukob između tela i duše. Bresonovi junaci postepeno napuštaju svoja tela na sličan način na koji se Fonten, korak po korak, izbavlja iz zatvora. Zatvor tela je poslednja prepreka oslobođenju duše. Jovanka Orleanka polaže nadu u Hrista i sv. Mihajla; ona se donekle i nada i očekuje da će doći da joj pomogne, “makar i čudom”. Ali, kad shvati da će “čudesno” spasenje zapravo biti njeno mučeništvo, ona povlači svoje lažno priznanje i bira smrt, govoreći. “Radije ću umreti nego podnositi ovu patnju.” U noći pred pogubljenje nju pričešćuje i ispituje brat Izambar. “Veruješ li da je ovo telo Hristovo?” pita on. “Verujem, i on je jedini koji me može spasti”, odgovara ona. Ubrzo zatim Izambar pita: “Polažeš li nade u Boga?” Ona odgovara: “Da, i uz božju pomoć biću u Raju.” Jovankino oslobođenje jeste njena smrt, a njeno bekstvo iz tamnice jeste bekstvo iz tela.

Pošto se telo poistovećuje sa zatvorom, postoji prirodna težnja ka mučenju samog sebe. Seoski sveštenik mrcvari svoje telo, a u trenutku smrti predaje se u ruke Gospodu. U *Džeparošu* je metafora obrnuta; Mišelov zatvor je zločin, njegova sloboda je u zatvoru. On takođe muči sebe, ali to ne vodi u smrt. Fonten je jedini među Bresonovim junacima u zatvorskom ciklusu koji ne kinji samog sebe, mada su njegove navike asketske. Sloboda njegovog tela poklapa se sa slobodom njegove duše, i taj jedinstveni slučaj posledica je milosti – a to je tema koju Breson temeljno razrađuje u *Osuđenom na smrt*.

U Bresonovim filmovima tema odricanja od tela prepliće se s uznemirujućim problemom samoubistva: ako telo zarobljava dušu, zašto ga onda ne uništiti i ne postati slobodan? Sv. Ambrozije je veoma jasno postavio tu stvar: “Umririmo ako nam je dopušteno da odemo; a ako nam odlazak nije odobren, ipak umririmo. Bog se ne može uvrediti ako je to lek.”<sup>59</sup> Sv. Avgustin i Toma Akvinski požurili su da ustvrde suprotno. U svom ogledu o samoubistvu u Bresonovim filmovima Marvin Zeman objašnjava da se Breson, naročito u kasnijim filmovima, povezao s radi-

282

---

<sup>58</sup> Calvin, *Inst.* I, XV, 2.

<sup>59</sup> Navedeno u Marvin Zeman, “The Suicide of Robert Bresson”, *Cinema VI*, br. 3 (proleće 1971), str. 37.

kalnim krilom hrišćanstva (u koje, između ostalih, spadaju i sv. Ambrozije, Džon Don, Žorž Bernanos) koje odobrava samoubistvo.<sup>60</sup>

U zatvorskom ciklusu prirodno proširenje zatvorske metafore na samoubistvo već je očigledno. I seoski sveštenik i Jovanka “odustaju” od života (kao što je Hristos to učinio na krstu), ali ne umiru od svoje ruke. U *Seoskom svešteniku* uvodi se stav sv. Ambrozija prema samoubistvu, i taj stav sve više jača u filmovima *Au Hasard*, *Balthazar*, *Mouchette* i *Une Femme Douce*: grofica razmišlja o samoubistvu, ali joj nedostaje hrabrosti za to. U dugoj noći u kojoj se njena duša muči seoski sveštenik joj vraća veru u Boga i ona se zatim ubije. Implikacija je jasna: pošto je našla spasenje, grofica je “slobodna” da umre. Saznavši šta je učinila, sveštenik je i sam u iskušenju da se ubije, mada je već napravio suptilniji izbor.

Zatvorska metafora postaje složenija i dublja kad je Breson proširi na teološki paradoks predestiniranost/slobodna volja. Sukob između tela i duše je za Bresona dihotomija: on daje prednost duši nad telom, čak i kad to vodi u smrt; sukob između predestiniranosti i slobodne volje je, međutim, paradoks, on se ne može razrešiti smrću, već se mora prihvatiti kao takav. Predestiniranost/slobodna volja složen je i kontradiktoran pojam, i Bresonova zatvorska metafora se prilagođava toj složenosti. Učenje o predestinaciji koje su u različitoj meri zastupali Avgustin, Toma Akvinski, Kalvin i Jansen tvrdi da je čovek, pošto je prethodno izabran od Boga, sposoban da izabere Boga sopstvenom slobodnom voljom. Čovek postaje “slobodan” činom “izbora” prethodno utvrđene božje volje. Bog je Istina, Istina oslobađa, a sloboda je opredeljenje za Boga. Ta metodična džungla logičkog zaključivanja je, spolja gledano, potpuno apsurdna; ali ako se prihvate određene teološke datosti, takvo zaključivanje, iznutra gledano, deluje kao potpuno prirodna stvar.

Bresonova zatvorska metafora dopušta takvu složenost. U njegovim filmovima čovek je slobodan kad je “sužanj Gospodnji”, a ne zarobljenik puti. Jovanka Orleanka naizgled sopstvenom voljom bira mučeništvo, iako se u filmu stalno naglašava njena vera u predestinaciju. Prva scena u kojoj se govori o Jovankinom posmrtnom vraćanju u crkvu i svečane izjave kao što su “Ona mora umreti” i “Ne zaboravi, mora goreti” ne ostavljaju nikakvu sumnju u ishod. Jedina napetost, tipična za učenje o predestinaciji, sadržana je u pitanju da li će ona izabrati svoju unapred određenu sudbinu. U *Dnevniku seoskog sveštenika* glavni junak shvata da je “sužanj svete agonije”, ali njegova agonija dostiže vrhunac tek kad se on spase iz onog drugog zatvora – tela. U *Džeparošu* Mišel bira slobodu koju mu donosi zatvor; u *Osuđenom na smrt* Fonten bira slobodu koju donosi bekstvo: to su suprotne strane para-

---

60 Ibid.

doksa predestinacija/slobodna volja. Na obema se nalazi istinska sloboda koja se postiže prihvatanjem predestinirane milosti, iza ili izvan rešetaka.

Bresonov odnos prema zatvorskoj metafori opravdava prilično popularnu tvrdnju da je on "jansenist". Kada su ga jednom upitali da li je Fonten predestiniran, Breson je odgovorio: "Zar to nije slučaj i sa svima nama?"<sup>61</sup> Breson predestinira svoje junake predskazivanjem ishoda njihovog života; drama je sadržana u pitanju da li će junak (ili gledalac) prihvatiti svoju predestinaciju. Breson postupa prema gledaocima na isti način na koji jansenistički Bog postupa prema svojim miljenicima: "Morate pustiti gledaoca da bude slobodan. A istovremeno morate učiniti da vas zavoli. Morate ga navesti da zavoli način na koji mu saopštavate stvari. To znači: pokažite mu stvari po redu i na način na koji vi volite da ih vidite i osetite; navedite ga da ih oseti tako što ćete mu ih predstaviti onako kako ih sami vidite i osećate, ostavljajući mu pri tom veliku slobodu, oslobađajući ga."<sup>62</sup>

Breson nastoji da oslobodi gledaoca (kad kroz svakodnevicu i disaritet ne angažuje njegove emocije) u tolikoj meri da je ovaj prisiljen da donese njegovu predestiniranu odluku (za vreme odlučujuće akcije). Kad se posmatra površina stvari, Breson ostavlja gledaoca potpuno slobodnim; transcendencija koju nam nudi je, kako ističe Bazin, "nešto što je svako od nas slobodan da ne izabere"<sup>63</sup>. Ali, kad se gledalac jednom emocionalno angažuje, kad jednom oseti "prisustvo nečeg višeg", on predaje svoju "slobodu" i ulazi u logičku džunglu predestinacije. Kad je jednom unutra, argumenti koji se ravnaju prema spoljašnjim merilima od male su koristi.

284

Tajanstveni element pomirenja u paradoksu predestinacija/slobodna volja jeste milost. Milost je katalizator religijske posvećenosti zbog, kako piše Jansen, "prirode dobrog dela koja je takva da nijedna stvorena stvar ne može tako delovati bez pomoći Milosti".<sup>64</sup> Za razliku od kalvinizma, jansenizam tvrdi da milost nije univerzalna; to je specijalan dar koji ne može svako dobiti. Darivanje i oduzimanje milosti je nepredvidljivo; čovek mora umeti i da je prepozna i da je primi. "U jansenizmu postoji možda sledeća stvar, a moj utisak je takođe takav, a to je da naši životi odjednom postanu predestinirani – jansenistički, dakle – da je to stvar *kočke*, slučajnosti."<sup>65</sup>

---

61 Navedeno u Greene, str. 9.

62 "The Question", str. 10.

63 Bazin, str. 134.

64 Jansen, *Augustinus XI*, str. 131.

65 "The Question", str. 25.

“Slučajnost” milosti je tema *Osuđenog na smrt* čiji podnaslov *Le Vent Souffle OÙ Il Veut* (“Vetar duva tamo gde se čuje”, koji potiče iz Hristovog razgovora s Nikodimom, Jevanđelje po Jovanu, 3:8) govori o nepredvidljivosti milosti. U *Osuđenom na smrt* zatvorenik-sveštenik ispisuje taj podnaslov/tekst namenjujući ga Fontenu. Ovaj čita te reči samom sebi pošto je njegov prijatelj Orsini pogubljen zbog neuspelog pokušaja bekstva (dugačak kadar Fontena u prozoru ćelije, “krupan plan” unutrašnje naracije i plotuna streljačkog voda). Kasnije Fonten shvata da je, zahvaljujući Orsinijevoj smrti, njegovo bekstvo postalo moguće. Njegov ostareli sused Blanše kaže: “Orsini je morao da ti pokaže kako.” “To je stvarno čudno”, odgovara Fonten. Blanše tvrdi da to, naprotiv, nije čudno, a Fonten odgovara da je čudno što Blanše to kaže. Ranije u filmu Fonten i sveštenik vode sličan razgovor kad se u sveštenikovom džepu iznenada nađe Biblija. “To je čudo”, kaže Fonten. “Imao sam sreće”, odgovara sveštenik. Milost se već obznanjuje Fontenu, ali je on toga samo maglovito svestan.

285 Ključno obznanjivanje milosti u *Osuđenom na smrt* dešava se kad Fonten, u noći pre planiranog bekstva, bez upozorenja dobija sustanara u ćeliji, mladića po imenu Jost. On tada mora da odluči da li da ubije Josta ili da ga povede sa sobom i odlučuje se za ovo poslednje. Tek kasnije, dok beže, Fonten shvata da su potrebna dva čoveka da bi se savladao zatvorski zid i da bi bez Josta njegovo bekstvo propalo. Fontenovo prihvatanje Josta i *kocka* milosti koja je pala dopuštaju mu da pobjegne iako je još od početka filma (kako sam naslov pokazuje) bilo predodređeno da se spase.

U Bresonovim filmovima milost dopušta junacima da prihvate paradoks predestinacija/slobodna volja; Efrova navodi Avgustina kako bi pokazala Bresonovu ortodoksnost u tom pogledu: “Milost ne poništava slobodu volje, već je uspostavlja.”<sup>66</sup> Ali nije dovoljno da milosti ima, čovek mora izabrati da je prihvati. Čovek mora *izabrati* ono što je predestinirano. Pošto je Fonten prethodno bio voljan da pobjegne, on može postupiti ispravno i prihvatiti milost koja deluje preko Josta. Pošto Jovanka ima volju da veruje u glasove koje čuje (njoj postavljaju pitanje: “Kako si znala da je to glas anđela?” a ona odgovara: “Zato što sam htela u to da verujem.”), u stanju je da shvati da je milost u smrti. Na kraju *Džeparoša* Mišel prihvata milost koja se pojavljuje u Žaninoj osobi i kaže joj kroz rešetke: “Tako mi je dugo trebalo da dospem do tebe.” Konačni iskaz o milosti daje seoski sveštenik koji na smrti kaže: “Sve je milost.” Ako se prihvati transcendentni stil, sve je milost jer upravo milost dopušta i junaku i gledaocu da bude i zarobljen i slobodan.

---

66 Navedeno u Ayfre, “The Universe...”, str. 24.

S obzirom na takvu teološku pozadinu, Bresonovi “preteksti” moraju nužno biti različiti od Ozuovih. U Bresonovim filmovima, kao i u hrišćanskoj teologiji, transcendencija je bekstvo iz zatvora tela, “bekstvo” koje čoveka čini istovremeno i “slobodnim od greha” i “sužnjem Gospodnjim”. U skladu s tim, svest o Transcendentnom može doći samo posle izvesnog mučenja sebe, bilo da se ono sastoji u “grehovima puti” ili u samoj smrti. Zatvor je dominantna metafora Bresonovih filmova, ali ona ima dva lica: njegovi junaci istovremeno beže iz jedne vrste zatvora i biraju drugu vrstu zatvora. A zatvor iz kog konačno beže – telo – najviše ograničava. Breson u izvesnom smislu “kinji” svoje glumce; on ih ne ubija samo fiktivno već i umetnički, odbijajući da ih angažuje u više nego jednom filmu.\* Glumac biva “istrošen”; u sledećem filmu pojavljuje se drugi (ali sličan) glumac koji mora biti kinjen.

Za razliku od Bresona, Ozu nije osećao potrebu da upoređuje napetost između čoveka i prirode, duše i tela, s napetošću između zatvorenika i zatvora. Samomučenje je retko u njegovim filmovima. U njima nema lanaca, rešetaka, progona, šibanja sopstvenog tela. “Novo telo” se može dobiti na ovom svetu; njegovi junaci ne moraju da pretrpe smrt starog tela. Ozu angažuje “porodicu” glumaca koju ne “otpisuje”, već ih prepušta istim tenzijama iz filma u film. Za Ozua milost nije ni ograničena niti nepredvidljiva, već je svima lako dostupna. Svest o Transcendentnom je za Ozua način življenja, a ne, kao za Bresona, način umiranja.

286

### ESTETSKA TRADICIJA: SHOLASTIKA

Bresonova teologija, njegova formulacija problema tela i duše, predestinacije i slobodne volje, očigledno je jansenistička, ali pogrešno je iz toga zaključiti, kao što to neki kritičari čine, da su njegova estetika i uticaji koje je pretrpeo takođe jansenistički. Ni jansenizam ni kalvinizam nisu imali razvijen osećaj za estetiku i umetnost uopšte, a pogotovu su zanemarivali “likovne umetnosti”. Jansenisti i kalvinisti su bili blagonakloni prema nekim umetničkim formama (crkvenoj muzici i arhitekturi), a postoje i “kalvinistički” umetnici nezavisnog duha (Don, Revijus, Rembrandt). Ali ni jansenizam ni kalvinizam nisu razvili pozitivnu estetiku niti su bili začetnici nekog umetničkog pokreta. “Slike” su imale beznačajnu ulogu u logičkoj

---

\* Kad su ga pitali da li će ponovo angažovati Kloda Lejdija, koji igra glavnu ulogu u *Seoskom svešteniku*, Breson je odgovorio: “Neću. Kako bih i mogao? U *Dnevniku* sam ga pokrao, oteo mu sve što mi je bilo potrebno da napravim film. Kako bih mogao da ga dvaput pokradem?” (navedeno u Marjorie Greene, “Robert Bresson”, *Film Quarterly*, XIII, br. 3 [proleće 1960], str. 7).

teologiji,\* teologiji koja je, u slučajevima preterivanja, prelazila u ikonoklastiju. Breson je iz jansenizma mogao preuzeti izvesnu šturost i asketizam, ali ta sekta sigurno ne bi imala razumevanja za umetničko delo koje nastoji da izrazi Transcendentno na nesektaški način, kroz slike – naročito ako se umetničko delo prema religijskoj temi odnosi kao prema “pretekstu”. Umetnik Breson nije od jansenizma mogao dobiti nikakvu pomoć niti mu je on mogao olakšati posao; svoju estetiku je morao potražiti na drugoj strani.

Kultura Bresonovog neposrednog okruženja takođe nije bila u stanju da mu ponudi estetiku koju nije mogao naći u jansenizmu. Moderna kultura uopšte, a naročito film, nisu naročito skloni duhovnim problemima koji muče Bresona. U dvadesetom veku je, naravno, oživelo interesovanje za odnose između forme i unutrašnjeg značenja u savremenoj umetnosti, a Breson je tu bio u prvim redovima. Ali, kad je reč o filmu, to je u suštinskom smislu njegovo delo a ne nešto što potiče iz “tradicije”.

Postoji, međutim, nekoliko tradicija u kulturi Zapada koje su izvanredno saobrazne i teološkim problemima koje pokreće Breson i umetničkim rešenjima koja nudi. Nikada ne možemo biti sigurni u poreklo njegove estetike, ali neka preliminarna istraživanja otkrivaju da, iako jeste otuđen, Breson nije otuđen *sui generis*, da je njegov specifičan pristup deo duge, mada trenutno u filmu nekoristićene umetničke tradicije.

Ananda Kumarasvami piše:

Treba imati na umu da postoje dve veoma različite vrste “evropske umetnosti, jedna je hrišćanska i sholastička, a druga postrenesansna i lična. Naš ogleđ Ekhartu, a možda i studija o sv. Tomi i izvorima na koje se oslanjao, prilično će jasno pokazati da je postojalo vreme kada su se Evropa i Azija mogle veoma dobro međusobno razumeti i kada su to zapravo i činile.<sup>67</sup>

Sholastička tradicija, o kojoj dr Kumarasvami piše, svakako bi cenila Ozuove i Bresonove filmove. Ozu i Breson imaju malo zajedničkog u teološkom i kulturnom

---

\* “U stadijumu racionalizacije religije”, ističe Herbert Rid, “kada ona postaje pre svega stvar filozofskih pojmova i individualnog posredovanja, razvija se osećaj da religiji nisu potrebne takve materijalne forme kao što su umetnička dela.” (Herbert Read, *Art and Society* [Njujork: Schocken Books, 1966], str. 50)

<sup>67</sup> Ananda K. Coomaraswamy, “The Theory of Art in Asia”, *The Transformation of Nature in Art* (Kembridž: Harvard University Press, 1934), str. 3.

pogledu, ali im je obojici zajedničko sholastičko nasleđe, poslednja razvijena pre-  
renesansna estetika.

Ni sv. Toma niti bilo koji sholastičar nisu pisali rasprave o estetici, ali u *Umetnosti i sholastici* Žak Mariten sam izvodi sholastičku definiciju umetnosti kao “intelektualne vrline”,<sup>68</sup> koja je sasvim bliska Kumarasvamijevoj definiciji azijske umetnosti kao “uživanja razuma”.<sup>69</sup> “Umetnost nije ništa drugo do odluka razuma”, pisao je Toma Akvinski, “zahvaljujući kojoj ljudski činovi postižu određen cilj određenim sredstvima.”<sup>70</sup> I po mišljenju teologa sholastičara i po mišljenju azijskih umetnika, umetnost traga za idejom (lepotom, prirodom) koja je i deo ovoga sveta i transcendiraju ga.

Sholastička estetika je tačka u kojoj se susreću Istok i Zapad, a to znači i Ozu i Breson. Bila je to primitivna estetika koja je postala tradicionalna; ona je prihvatila racionalni organon, zadržavajući istovremeno krajnje poštovanje prema tajni. Idealna slika se promenila: primitivni totem je postao bestelesna ideja, ali to je bila samo promena nivoa. Bilo da je reč o totemu ili ideji, cilj umetnosti je ostao tajna, neograničena bilo kakvim racionalnim, humanističkim ili svetovnim pojmovima o životu. Sva umetnost je, kao i sva teologija i sve što je napisano, “jalova” (da upotrebimo Avgustinovu reč); to su sredstva koja vode ka cilju, ali ne treba ih brkati sa samim ciljem. I umetnik je sredstvo, a cilj nije on sam. Takva estetika prirodno vodi ka umetničkoj formi koja bi, kako piše Kumarasvami, mogla biti ili apstraktna ili antropomorfna, ali ne može biti sentimentalna niti humanizovana. Bresonova upotreba forme koja je lišena sentimentalnosti, njegovo traganje za tajnom svakako su deo te tradicije i mogu da objasne njegovu stilsku, mada ne i teološku bliskost s Ozuom.

288

Sholastička estetika je primenljiva na Bresonovu umetnost i zato što dopušta racionalnu formulaciju ideja unutar forme. Logika nije suprotna misteriji, već je samo jedan od načina njenog uvažavanja. Sholastičari su “pokušali da ostvare zadatak koji njihovi prethodnici još nisu bili jasno sagledali, a koji su njihovi naslednici, mističari i nominalisti, sa žaljenjem napustili: zadatak da potpišu trajni sporazum o miru između vere i razuma”.<sup>71</sup> Ta estetika, koja je mogla služiti i veri i razumu, na Istoku i na Zapadu, može odgovoriti zahtevima i naizgled kontradiktornih odlika Bresonovog filmskog stvaralaštva.

---

68 Maritain, str. 10.

69 Coomaraswamy, str. 57.

70 Aquinas, In Poster, Amalyst, Lib. I, Lect. I, br. I.

71 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scolasticism* (Njujork: Meridian Books, 1958), str. 28-29.



Ervin Panofski je pokazao da je sholastika našla svoj najjasniji izraz u gotskoj arhitekturi. U toj arhitekturi sholastičari vide matematičko jedinstvo, nju ne definiše ekspresionistička fasada koja je kasnija pojava. Na sličan način kao i *Summa Theologiae* sv. Tome, svet gotike je nastojao da putem organizacije, sinteze kroz formu, proizvede jasnost. Panofski piše da je to bilo “prihvatanje kontradiktornih mogućnosti i njihovo konačno izmirenje.”<sup>72</sup> Na tom nivou mogu se izvući izvesne očigledne paralele između gotske arhitekture i Bresonovih filmova. I jedan i drugi fenomen obuhvataju teološke paradokse širom formom, sklone su anonimnosti umetnika, tragaju za konačnom “tajnom”.

Gotska katedrala može biti prikladna estetska metafora Bresonovih filmova, ali u umetničkoj praksi krhki savez između razuma i vere o kojem ona svedoči počeo je da se ruši, i ona je sve manje proizvodila duhovni stazis, a sve više čulni disparitet. Gotska arhitektura, koja je doslovce primoravala veru i razum da ostanu pod istim krovom, na kraju se raspala zbog svoje unutrašnje napetosti, a njena nekada smirena racionalna estetika odala se preterivanju, puštajući na volju izuvijanim linijama i nakaznim likovima. U umetničkom pogledu, Bresonovi filmovi imaju više sličnosti s vizantijskim slikarstvom, umetničkom formom koja je, i pre nego što se pojavila potreba za stvaranjem estetike, poštovala estetiku sličnu sholastičkoj.

289

### UMETNIČKA TRADICIJA: VIZANTIJSKA IKONOGRAFIJA

Bez sumnje postoje mnogobrojne značajne i beznačajne umetničke tradicije koje su na ovaj ili onaj način uticale na Bresona, ali je, po mom mišljenju, najveći uticaj imala vizantijska ikonografija. Ona je bila zajednička nit koja se provlačila kroz umetnosti Zapada i Istoka, i uticala je na sholastičku estetiku; ona još više jača vezu između Bresona, Ozua i univerzalne umetničke forme.

Slično orijentalnoj umetnosti, vizantijska ikonografija je bila umetnost s tačno utvrđenim ciljevima, a ti su ciljevi bili duhovni i idealni, a ne humanistički i sentimentalni. Umetničko delo je bilo sredstvo za dostizanje neiskazivog cilja: po rečima sv. Vasilija, “poštovanje ikona prerasta u prototip, to jest u Svetu osobu koju ikona predstavlja.”<sup>73</sup>

Da bi postigla takve ciljeve, vizantijska umetnost je bila anonimna i ne-lična. Neke ikone su opisane kao slike “naslikane bez pomoći ruku”, stvorene kroz

---

72 Ibid., str. 64.

73 Navedeno u Manolis Chatzidakis i André Grabar, *Byzantine and Early Medieval Painting* (Njujork: Viking Press, 1965), str. 4-5.

čudesni dodir s izvornikom. Da bi pojačali utisak anonimnosti, neki vizantijski mozaičari morali su da poštuju crkveni nalog i da svoje predstave Hrista prilagode određenim zahtevima. "To pravilo", napisao je jedan naučnik, "nije trebalo je da istakne umetnikove zasluge, već da ukaže poštovanje Hristu; a pošto je Hristova uzvišenost bila transcendentna ideja, čiji je materijalni simbol predstavljao mozaik, to pravilo je zapravo pomagalo da se posmatračeva pažnja privuče na pravu stranu."<sup>74</sup> Individualni pečat je naravno, bio uočljiv, ali nije bio presudan; umetnici su dolazili i odlazili sa scene, a vizantijska umetnost je ostajala.

Vizantijska ikonografija je bila jedna od funkcija liturgije. Gledaočev odnos prema ikoni bio je isti kao i njegov odnos prema bogoslužjenju. Jedinka bi bila apsorbovana kolektivnim poretkom, kolektivni poredak bi bio pretočen u formu, a forma je izražavala Transcendentno. U skladu s tim, ikone su postajale stilizovane, krute, hijerarhične, sve udaljenije od sveta verovatnosti i čula. "U vizantijsko doba hrišćanska ikonografija se, lagano ali sigurno, odvajala od čulnog sveta, uznoseći se sve više u sferu teološkog simbolizma i prenoseći, preko slika, čovekovu imaginaciju u carstvo transcendentnog u kojem su slike lebdele između Boga i čoveka."<sup>75</sup>

Na sholastičare su pre svega uticali spisi neoplatonista, vizantijska ikonografija i njen odnos prema umetnosti. Umetnici koji su bili savremenici Tome Akvinskog, pozni vizantijski i romanski slikari, možda su bili pod estetskim uticajem sholastike, ali su u umetničkom pogledu bili nadahnuti vizantijskom tehnikom s kojom su se sretali na uvezenim ikonama i u delima umetnika izbeglih zbog ikonoklastičkih progona. Vizantijska ikonografija je imala stalan uticaj na evropsku umetnost. Mnogo posle propasti Vizantije u njoj su uzor nalazili slikari kao što su Čimabue, Dučo, Kavalini i Đoto; uticala je na slikare petnaestog veka kao što je Mantenja, a na njoj su se zasnivale i karolinška, nortumbrijska i otonska umetnost. Vizantijska umetnost je često delovala na taj način: udahnjivala je svež istočnjački život u racionalističke teorije Zapada koje su stagnirale. Može se reći da vizantijska ikonografija utiče na Bresonove filmove onako kako je sve do kraja šesnaestog veka uticala na evropsku umetnost (a u nekim slučajevima, kao što su Ruo i Deren, utiče i danas); ona unosi snagu specifičnih, hijeratičnih, "duhovnih" tehnika u racionalni organon.

Breson koristi metode predstavljanja veoma slične metodima koje koriste vizantijski slikari i mozaičari, a neki od razloga za to su zajednički obema stra-

---

74 A. C. Bridge, *Images of God* (London: Hodder and Stroughton, 1960), str. 33.

75 Ibid., str. 51.

nama. Bartelemi Amengual je, uzgred, već zapazio sličnost između Bresonovih filmova i vizantijske umetnosti. On kaže da u oba slučaja postoji “dijalektika konkretnog i apstraktnog... sličnost, gotovo identičnost u odnosu prema čulnom i duhovnom, emocijama i idejama, statičnom telu i pokretljivom umu.”<sup>76</sup> Ta se analogija može proširiti; postoje i tehničke i teorijske sličnosti između Bresonovih filmova i vizantijske ikonografije.

Frontalni plan, bezizražajna lica, hijeratično držanje, simetrične kompozicije i dvodimenzionalnost zajednički su i Bresonovim filmovima i vizantijskoj ikonografiji. Vizantijski mozaičari stvarali su neekspresivna lica jer je sam Bog izvan svake ekspresije; slično tome, Breson koristi neekspresivna lica kako bi gledaočev stav prema Transcendentnom “oslobodio predrasuda”. Bresonova izjava da sliku treba ispeglati, “poravnati”, mogala je biti sročena i na Saboru u Stoglavu, gde je zabranjena “jerećička čulnost” na ikonama.<sup>77</sup> Agatijas kaže da frontalni plan u ikonografiji treba da navede “čoveka koji gleda ikonu da svoj um upravi ka višoj konteplaciji. U tom slučaju ništa ne ometa obožavanje koje oseća prema onome koga ikona predstavlja.”<sup>78</sup> Breson koristi frontalni plan da bi u gledaocu stvorio neangažovan stav, pun poštovanja, koji može rezultirati stazisom veoma sličnom onome koji evocira ikona.

291

Visoko čelo, izdužene crte lica, stisnute usne, prazan pogled, frontalni plan, ravnomerno osvetljenje, čista pozadina, nepokretna kamera, sve to poistovećuje Bresonove junake s objektima dostojnim obožavanja. Kad u *Džeparošu* Mišelove oči, na ravnodušnom licu, zure u kameru iz scene u scenu, Breson njegov lik tretira – a to je samo jedan deo njegovog složenog filmskog stvaralaštva – kao lik naslikan visoko na zidu vizantijske crkve. On može istovremeno izazvati osećaj distance (svojim impozantnim, hijeratičkim kvalitetom) i čudnu čulnost (svojim isklesanim, strogim licem usred ogromne mozaičke ili ambijentalne panorame). A kad Breson usmeri ostatak svojih stvaralačkih snaga na lice, ono postaje deo liturgije. Neposredno pre nego što sveštenik padne od iscrpljenosti na pustom brežuljku, gotovo obavijen sivlom i skriven crnim, golim drvećem, Breson u jednom dugačkom kadru stvara kompoziciju sličnu vizantijskim zidnim slikama, kao što je mozaik Vaznesenja u Aja Sofiji: izmučena, usamljena, puna figura postavljena naspram praznog okruženja, ulevo nagnute glave, umotana u odeću koja skriva telo, spremna da podleđe duhovnom teretu koji mora da nosi.

---

76 Barthélémy Amengual, “Rapports avec l’art byzantine”, *S. M. Eisenstein*,

Premier Plan br. 25 (oktobar 1962), str. 97.

77 Navedeno u Skrobucha, str. 9.

78 Agathias, *palatine Anthology*, navedeno u Mathew, str. 78.

Moguće je, ali nije korisno i dalje upoređivati lica Bresonovih junaka i njegove kompozicije s vizantijskim mozaicima i slikama. Moguće je povući i paralelu s tipovima Hristovog predstavljanja u vizantijskoj likovnoj umetnosti, Hristom Pantokratorom, Hristom Kraljem Kraljeva, Hristom Milosrdnim, Hristom Mučenikom, i tako dalje, a može se porediti i trokružni metod vizantijskih slika s Bresonovim osvetljenjem. Ali takva poređenja bi preterano proširivala analogiju. Film se veoma razlikuje od mozaika, pa bi svako direktno poređenje bilo pogrešno. Bresonovi filmovi su nešto više od filmske adaptacije ikona, kao što su i Ozuovi filmovi više nego filmske verzije *sumi-e* slika.

Da bi predstavio svoje savremene svece, Breson primenjuje posebne tehnike dugotrajne tradicije vizantijske umetnosti. Pouzdano je potvrđeno da te tehnike ne samo što proizvode željene reakcije već i povezuju Bresonov rad s metodom predstavljanja čiji koreni leže na Istoku, a uspešno su prilagođavani velikom broju različitih kultura. Za razliku od drugih umetničkih tradicija, vizantijska ikonografija povezuje Bresona s univerzalnom formom kojom su se služili mnogobrojni umetnici, a među njima i Jasudžiro Ozu. Estetske i umetničke tradicije prošlosti koje su zajedničke Bresonu i Ozuu, mada naizgled međusobno udaljene, stvaraju uslove za savremeno stilsko jedinstvo.

292

### SINTEZA TRADICIJE: IMAGO DEI

Breson je potekao iz (najmanje) tri tradicije. Iako je moguće opisati svaku od tih tradicija i ponaosob ih analizirati, u njegovim filmovima se one nužno spajaju i razdvajaju, formirajući dugotrajnu ili kratkotrajnu sintezu. U analizi Ozuovih filmova nije bilo tako nužno ukazati na kulturne sinteze jer, mada je uočljivo prisustvo nekoliko podtradicija (kao što je laka komedija), čini se (bar kad je reč o zapadnjačkom shvatanju stvari) da se on, uopšteno govoreći, najviše držao jedne tradicije – zena – sa svim njenim “teološkim”, estetskim i umetničkim implikacijama.

Jedna od najzanimljivijih Bresonovih sinteza jeste njegov prikaz božjeg lika. *Imago Dei* je ključni pojam u svakoj raspravi o hrišćanskoj umetnosti, a Bresonov postupak pokazuje primenu vizantijskog shvatanja slike na jansenističku teologiju. Van der Luv tvrdi da je sama činjenica da se umetnik mora baviti kontroverzom božjeg lika uslovljena time što on razmišlja istorijski i transcendentno.<sup>79</sup> U hrišćanstvu i na Zapadu Transcendentno je vezano za jednu osobu, Iskupitelja, koji je

---

79 Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art* (Njujork: Holt Reinhart, 1963), str. 304.

i Bog i čovek, i pitanje kako naslikati tu osobu mora biti ključno pitanje religijske umetnosti.

Istorijski gledano, postojala su dva tumačenja vezana za *Imago Dei*, istočno pravoslavno i protestantsko, dok je rimokatolička crkva zauzela prostor između njih. Oba imaju zajedničku polaznu tačku: izvorno jedinstvo Boga i čoveka oličeno u činjenici da je Bog stvorio čoveka po svom obličju (Postanje, 1:26, 27). Jedna strana, koju predstavljaju protestantske crkve, usvojila je pravilo iz Izlaska, 20:3, kojim se zabranjuje pravljenje “rezanog lika”. Jedinstvo Boga i čoveka razbijeno je Prvim grehom; grehom obuzet čovek ne može nikako biti slika onoga što je Sveto. To stanovište je već u drugom veku prvi formulisao Klement Aleksandrijski: “Jasno nam je zabranjeno da stvaramo varljivu umetnost; jer prorok kaže: ‘Ne gradi sebi nikakve slike od onoga što je na Nebu niti dole na zemlji.’”<sup>80</sup> Takav stav je našao podršku: ikonoklasti su ga jasno formulisali u osmom veku, u blažoj formi su ga prihvatili Anselmo, Luter i Kalvin, a svoj najžešći izraz dobio je kad su Kromvelovi puritanci porazbijali crkvene statue u Engleskoj. Protestanti su se teorijski protivili svim vrstama slika (mada su u praksi neke bile tolerisane), a rimokatolička crkva ih je dopuštala pod uslovom da ne budu predmet obožavanja i idolatrije.

293 S druge strane, istočna crkva se pozivala na Poslanicu Filipljanima, 2:6, gde se govori o inkarnaciji, činjenici da se Bog ponizio i “uzeo obličje slugе, rodivši se u liku čovečjem”. Istočna crkva je zastupala sledeći stav: pošto je Hristos lik božji, poštovanje mu se može ukazivati preko slika. Sinod iz Truloa (692) legalizovao je takav stav ukazom u kojem se kaže da “od sada pa nadalje ikone treba da pokažu... našeg Boga Hrista u njegovom ljudskom obličju... kako bismo se sećali njegovog otelovljenog života.”<sup>81</sup> Zapadna crkva je u likovnim predstavama Hrista (onima koje su bile dozvoljene) videla samo pouku, nauk i duhovno okrepljenje; istočna crkva je, s druge strane, u njima videla tajne koje doprinose spasenju. Ona ne samo što je dozvoljavala slike već je propisivala i formu koju one treba da imaju.

Sa stanovišta rimokatolicizma i protestantizma (koji uključuje i jansevizam), Breson pripada istočnoj ikonografskoj jeresi. Dilema vezana za *Imago Dei* javlja se u *Suđenju Jovanki Orleanke*. Inkvizitor je pita da li su njeni sledbenici napravili neku njenu sliku. To je pitanje od ključne važnosti: rimokatolička crkva pokušava da je osudi zbog istočnocrkvenog jeretičkog odnosa prema slikama. Ako dozvoljava sledbenicima da se klanjaju njenom liku, ona čini dvostruki greh: bogohuljenje (jer

---

<sup>80</sup> Navedeno u Herbert Read, *Art and society* (Njujork: Schocken Books, 1966), str. 58.

<sup>81</sup> Navedeno u Skrobucha, str. 9.

se postavlja naspram Boga) i greh stvaranja rezanih slika. Jovanka odgovara na sebi svojstven dvosmislen način: "Videla sam jednu." Breson pak, na sebi svojstven dvosmislen način, uvodi ikonografsku jeres u teologiju zapadne crkve. Jovanka nije bila samo svetica u rimokatoličkom smislu (kasnije je kanonizovana), to jest osoba čiji život duhovno okrepljuje one koji o njemu razmišljaju i s njim se porede, već je, kako Breson sugerise, i lik u istočnocrkvenom smislu – ikona koju treba obožavati. Breson nadalje zauzima još podmukliji jeretički stav: Jovanka je duhovna ikona sveta bez Boga, nju treba obožavati zbog sposobnosti da transcendirira sebe, čime izražava nedefinisano "Transcendentno" koje nije izričito "Bog".

Breson se ne može povezati ni s jednom jeresi; on je jeretik isključivo na svoj način. Njegove tehnike slikanja imaju korene u Vizantiji, njegova teologija u učenju o predestinaciji, slobodna volja i milost u jansenizmu, estetika u sholastici. Svako od tih tradicija on podaruje vrline onih drugih, a filmu podaruje vrline svih triju tradicija. Možda je to razlog što Bresonovi naizgled religiozni filmovi nisu nikada bili pod dominantnim okriljem bilo koje religije; one još uvek nisu shvatile u kakvu vrstu jeretika on spada.

### IZVAN PRETEKSTA

Od složenog materijala tradicija i podtradicija, od kojih su neke možda življe ili manje žive nego što sam ih ja predstavio, Breson kuje nekakvu *svoju* tradiciju, pravi čudan amalgam zapadnjačkih tradicija prošlosti. Ipak, ta sinteza je samo "pretekst", to su kulturni elementi pomoću kojih se, po Bresonovom mišljenju, najlakše može raditi. Čini se sasvim prirodnim to što ti elementi tradicija prošlosti srastaju jer se moraju susresti s opasnim protivnikom: "novom", čulnom, individualističkom filmskom umetnošću, koja je *svojim* tradicijama pokušala da iz umetnosti odstrani duhovne kvalitete. Sukob koji je iz toga proistekao podstiče sukob između tih dveju tradicija na bizaran način koji podseća na filmove o putovanju kroz vreme: sholastička estetika protiv filmske estetike, idealna slika protiv slike pojedinca, duhovna istančanost protiv dramskih efekata. (Naravno, ono što ekspresija duhovnog u filmu podrazumeva ima veze sa Zaključkom i biće u njemu razmatrano.) Iz te borbe proistekla je nova forma: transcendentni stil. Reč je o staroj estetici u novom mediju. Estetika je poznata, ali medij je nov.

Kad se posmatra površina stvari, malo šta povezuje Ozua i Bresona; nijedan od njih ne bi mogao praviti filmove u zemlji onog drugog a da ne doživi "kulturni šok". Oni su delili hrišćansko/orijentalno estetičko nasleđe koje je zapalo u opšte beznade, naročito kad je reč o filmu. Ali njihova zajednička želja da filmski izraze Transcendentno učinila je tu vezu krucijalnom; obojica su staru estetiku uveli

u novu umetničku formu. Njihova estetika je bila ista, medij kojim su se služili bio je isti, pa su stilovi koji su otuda proistekli bili, naravno, veoma slični.

Slično vizantijskoj umetnosti, transcendentni stil je univerzalna forma jer se može prilagoditi različitim umetnicima i različitim kulturama unutar zajedničke strukture. Vizantijska umetnost je mogla iz Engleske i Francuske dopreti do Dalekog istoka; transcendentni stil može dopreti do svakog mesta na kom se stvaraju filmovi. Razlike koje se čine kulturno nepremostive mogu da funkcionišu u okviru transcendentnog stila: frontalni plan može govoriti i o pantokratorskoj hijerarhiji i o "uglađenosti" žena; dispartitet može govoriti i o otuđenosti između ljudi i prirode i o otuđenosti između čoveka i Boga; stazis može biti i zamrli pejzaž i simbolička ikona. Transcendentni stil može izraziti suštinske metafore obeju kultura: on je kao planina koja je neka planina, ne liči da je planina, a zatim opet postaje planina; on je i kao zatvor u koji je čovek nevoljno dospao, ali iz kojeg, pošto mu se duša namučila u mračnoj noći, može pobeći ako, umesto njega, izabere novi zatvor. Sve u svemu, transcendentni stil se može prilagoditi obema kulturama jer izražava Transcendentno, koje ne poznaje nijednu kulturu. On nije metafora koja je ograničena na ono što joj je prethodilo; on je forma koja je univerzalno prihvatljiva.

295 U trenutku stazisa "preteksti" se gube, Put introspekcije i Put ujedinjujuće vizije ustupaju prolaz jedan drugom. U tom trenutku (ako se on, na sreću, dogodi) filmski transcendentni stil se sjedinjuje s transcendentnim stilom bilo koje druge umetnosti: mozaika, slika, origamija, ceremonije služenja i pijenja čaja, liturgije. U toj tački se funkcija religijske umetnosti zaokružuje; posle toga može izbledeti i vratiti se iskustvu. Vetar duva tamo gde se čuje; nije važno gde kad jednom shvatimo da je sve milost.

**Izvornik:** Paul Schrader, *Transcendental Styl in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley: California University Press, 1972), str. 59-108.