

КРИСТИЈАН ОЛАХ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

КАДРОВИ ОД РЕЧИ
О духовности филма у романима Теодора Росака *Трештај*
и Пола Остера *Књиџа ојсена*

Апстракт: Рад се бави романима Теодора Росака *Трештај* (1991) и Пола Остера *Књиџа ојсена* (2002), односно начином на који се филмско стваралаштво, фиктивно или стварно, сагледава у њима. И у једном и у другом роману протагонисти – који припадају академском миљеу – упуштају се у потрагу за несталим филмским уметницима: код Росака, за редитељем немих и звучних црно-белих филмова, а код Остера, за глумцем немих филмова, при чему су обојица нагло нестали са сцене. Поставља се питање шта је то што ове протагонисте, као и саме ауторе романа, привлачи почецима филмске уметности, са посебним обзиром на поетику ноар филмова. Фокус је, притом, на Росаковом роману, где замршена потрага за несталим редитељем и његовим изгубљеним делом превазилази своје културолошке претпоставке у правцу религијско-духовних спознаја: гностичке визије света која се мање или више прикривено (а заправо итекако свесно, односно заверенички) наметала младој филмској публици, што поетички преко филмова Б-продукције, попут хорора и ноар филмова, што преко употребе такозваног двадесет петог кадра који око није у стању визуелно већ само подсвесно да региструје, захваљујући чему се у роману оцртава тајна историја филмске уметности у двадесетом веку. У раду је, дакле, реч о културолошким, поетичким, филозофским и духовним питањима која проистичу из књижевног суочавања са филмским стваралаштвом.

Кључне речи: Теодор Росак, Пол Остер, неми филм, ноар филм, искупљење, завера, духовност, уметничко стваралаштво

1.

У своја рана времена, пре него што се етаблирао у академским студијама, филм је био појмљен као јефтина, ескапистичка забава, о којој се није имало много тога рећи. Заточници тзв. високе културе сматрали су га за ефемерну, необавезујућу „детињу забаву“, односно за „дечија посла“ (Rosak 2007: 8). Другим речима, филм је био „еквивалент стрипова“ (Rosak 2007: 296) – наравно, пре него што је и стриповима и

* kristijanolah84@hotmail.com

графичким романима, као још млађој уметности од филма, почело да се приступа озбиљније.

Дуг и сложен пут био је потребан да би наводно инфантилна филмска уметност задобила своје достојанство, најпре у академским сферама, а потом и у књижевности. На страницама које следе биће речи о два књижевна дела посвећена филму – тој „малој капи илузије размазаној преко танке пластике“ (Rosak 2007: 5) – романима *Трејџај* (Flicker, 1991) Теодора Росака¹ и *Књиџа оисена* (*The Book of Illusions*, 2002) Пола Остера. Оба романа тематизују илузорност филма, али и, сваки на свој начин, доводе ту илузорност у питање. Има ли истине у илузијама или опсенама? И Росаков и Остеров роман настоје да на то питање одговоре.

У првом од њих, роману *Трејџај*, филм није тек *једна од* илузија или опсена, односно само *једна од* уметности за коју се везују естетске епифаније, већ представља реални референтни оквир личног и духовног сазревања. Тако сазнајемо од Џонатана Гејтса, приповедача и протагонисте романа, да његова „љубавна веза са филмовима траје дуже него што памт[и]“, односно од његовог „феталног сна“ – будући да му је мајка, кад је била трудна с њим, „била велики и незасити обожавалац филмова“: у тај сан су, „кроз зидове материце“, као из некаквог чудноватог, па и чудовишног *духовној* света, са онтолошком тежином, улазили „Тарзанов примордијални крик, кикотање Зле Вештице са запада, завијање Вукодлака“ (Rosak 2007: 6). Филм је, дакле, особено духовно поље унутар кога се образује онтичка истина сопства. Да ли је саморазумевање уопште могуће без филма (или уметности као такве), ако филм на овај начин претходи човеку, ако постаје део његових најранијих несвесних сећања? Да ли је аудитивна димензија филма, у овом „преегзистентном“ случају, безазлена?

Мајка му је, иначе, осетила прве трудове током пројекције филма *Прохујало са вихором* (јунак се, дакле, родио 1939. године) – „како је тврдила, у знак саосећања са Оливијом де Хевиленд, која се порађала док је Атланта горела“ (Rosak 2007: 6). Јунак је, тако, дошао на свет у *контексту* смисла једног филмског ремек-дела. Његов ће живот, на тај начин, бити предодређен тим смислом.

Овакво предвиђање показаће се на крају романа као исправно. Тада ће протагониста схватити „да сва мудрост лежи у нечему што су можда биле прве пригушене речи које су допрле до мојих неразвијених

1 Презиме овог америчког универзитетског професора и писца пољског порекла, творца термина *контракултура* (в. Roszak 1978), требало би да се на српском језику, макар у будућим преводима, нормативно транскрибује као Рошак, а не Росак или, како се јавља у преводима појединих публикација или студија у периодици, Рожак (в. Rožak 1984; Рожак 1990; Rožak 2013). Имајући то у виду, али у циљу избегавања непотребне забуне, у овом раду задржан је (нетачни) облик презимена под којим је роман преведен.

феталних чула пре него што сам се родио у смрт. 'Искрено, драга моја, више не дајем ни пет пара'" (Rosak 2007: 521). Као у чувеној реплици Рет Батлер Скарлет О'Хари, све је постало узалудно и бесмислено. Тако се, заправо, кроз читав роман протеже духовни лук који ће протагонисту довести до помирења са бесмислом постојања – до антихуманог става да му је свеједно шта ће се у неизвесној будућности догодити.

Али, до тог коначног јунаковог увида много ће воде – или, боље речено, страница књиге – протећи. По рођењу, мајка га је дојила уз „матине Џоан Крофорд, а зуби су му ницали уз *Три ујурсуза*“, да би у раној адолесценцији доживео „прве сексуалне дрхтаје уз „Нилану, прсату *Девојку из цуніле*“ (измишљена ТВ серија), коју је „суманути врач“, док је лежала „на паганском олтару“, намеравао да „напаствује“ (Rosak 2007: 6). Поред ових, током читавог романа јављају се слични примери из Џонатановог живота који су контекстуализовани, односно семантички и симболички артикулисани управо филмским референцама.

У већини тих примера истиче се моменат чистог уживања и задовољства, односно препуштања ока и срца филмским сликама (више о феномену уживања у филму, в. Mulvey 2023). Тако је, рецимо, гледајући, у својим раним двадесетим, Жан Пола Белмонда у филму *До последњеј даха* (1960), који је у том филму имитирао Хемфрија Богарта, могао да се сети како је и сам, кад је био млађи, „долазио кући са суботњег матинеа изговарајући речи Богија или Џона Вејна, одушевљавајући се борбом Бастера Краба с Мингом са Монга“ (Rosak 2007: 168).

Слично томе, младог Гејтса привлачиле су и „лепотице са екрана“, попут Ђине Лолобриђиде, Симон Сињоре и Мартине Керол, које су, као „призивајућа створења светлости, увек ту, непроменљива, неуништива“ (Rosak 2007: 13). Филмска лица – као лица „деце светлости“ која „обасјавају“ нашу „таму“ (Rosak 2007: 93) – била су *џу* попут истине, као божанске супституције, која са сопством васпоставља личносну, смислотворну заједницу: „Поново и поново сам се враћао, ради утехе или инспирације, како би ме изнова освојио њихов шарм, како бих се присетио нечег што је било стварније од мог живота“ (Rosak 2007: 13). Филмови су одиста били „стварнији од [...] такозваних реалних живота“, и у томе је била њихова „моћ“ (Rosak 2007: 444).

За Гејтса се, дакле, у илузији или опсени филма, у тој „варљивој уметности светлости и таме“ (Rosak 2007: 97), крила дубља егзистенцијална истина: парадигма саме стварности. Супротно Платоновој „алегорији пећине“, где „публика“, „окована сопственим лажним фасцинацијама“, посматра у мраку „параду сенки на зидовима“, Гејтс је веровао да „илузије филма, када их направи умешна рука, могу постати истинска раскош ума, дијамантски блиставе слике вечног задовољства“ (Rosak 2007: 13). Илузије или опсене које нуде предукус раја.

Тиме се потврдио јунаков увид да су се филмске слике, „које су биле са нама још од нашег детињства, [...] мешале [...] са нашим сновима и маштањима. Ми смо знали како те слике могу да вежу око, како да украду срце. Оне су владале нашим животима“ (Rosak 2007: 167). Чињеница да су се људи с радошћу препуштали филмовима, занемарујући да су тиме филмови почели да владају „свачијим животом“, навела је протагонисту да се с правом запита: „Да ли су Хомер или Данте или Рембрант икада допрли дубље у сеновите поноре ума људи од ових целулоидних хероја?“ (Rosak 2007: 168). Да ли је икада постојала уметност утицајнија од филмске? Да ли је икада *лепо* било у толикој мери *истинитио*?

Могло би се рећи да је филм – као узорно духовно огледало животних ситуација, позитивних и негативних – у модерном добу постао оно што су у средњем веку били *Светио њисмо* или житија све-таца. Тако се, кад је на крају романа доживео пораз, упавши у клопку коју су му приредили завереници, осетио као „човек који, након што је одгледао филм *Психо* [1960], иде да одседне у Бејтс мотелу... и још притиска звонце за послугу“ (Rosak 2007: 467), или „као онај доброћудни тупан ког игра Џозеф Котен у филму *Трећи човек* [1949]. Потпуно безазлен, запао међу хуље“ (Rosak 2007: 469). Тада, кад је схватио да је коначно и безизлазно насамарен – у 1976. години, за којом је следила отворена, неизвесна и суморна будућност – опхрвало га је (калдероноовско) осећање да је читав његов живот филм, којем је, зато што је био превише наиван а премало сазрео, био „потребан бољи сценариста“ (Rosak 2007: 469).

Али потребно је кренути редом. Све те „филмске трице и кучине“, како их је сам протагониста назвао, поставши „компактни муљ“ његовог „сировог хумора и јефтиних емоција“ у раној младости, и учествујући у изграђивању његовог сопства, водиле су га ка сусрету са правим „Филмом“ – оним са великим почетним словом, односно са „покретним сликама обожаваним попут покретних (анимираних) икона високе уметности“ (Rosak 2007: 6). Тај сусрет догодио се средином педесетих година у једном лосанђелеском „мемљивом подруму“ (Rosak 2007: 5), у коме је био смештен (фиктивни) приватни биоскоп *Класик*.

Млади Џонатан Гејтс, заљубљеник у филмове које ће гледати у том биоскопу, упустиће се у љубавну везу са старијом Клер (Кларисом Свон), тада у раним тридесетим годинама, власницом *Класика*. Она ће га узети и као љубавника и као ученика, коме ће пренети своја знања о филму, поставши његов лични водич у свет тих „фантазмагорија ума“ (Rosak 2007: 32). Када се много касније буду растали, Клер ће се преселити у Њујорк, где ће постати угледна филмска критичарка.

Први сусрет протагонисте са филмом Макса Касла, фиктивног редитеља, догодио се управо на том месту – у том „легендарном малом храму уметности“ (Rosak 2007: 5), који га је подсећао на крипту, где је током пројекција немих филмова „само груб литургијски звук окретања пројектора испуњава[о] тиху и мрачну капелу“ (Rosak 2007: 8). Већ самим избором речи сугерише се сакрална димензија наводно најпрофаније од свих уметности. У питању је био један неми филм овог, како ће Гејтс касније тврдити, „великог“ редитеља – иначе другоразредни филм, као што су, уосталом, и сви други Каслови филмови, макар на манифестној равни, били другоразредни.

Био је то, заправо, само „разиграни фантом светла и сенке“, који је млади Џонатан Гејтс „тек магловито пропратио, а још мање схватио“ (Rosak 2007: 5). Прецизније, радило се о „цензурисаној опсцености“ на „сиротој, злосрећној траци“ која је „деценијама таворила у дубоким подрумима затворених студија и незаинтересованих колекционара“ (Rosak 2007: 5). Да филмска трака није изронила из заборавља, Каслова „порука“ – заогрнута визуелном опсценошћу – могла је бити „предата прабини улици“, као што су и Христове речи „у једном тренутку постојале само као трагови креде на плочницима ужурбаних градова, гажене ципелама трговаца, размазане стопалима разигране деце, које је попишао сваки пас луталица који туда прође“:

Било је то помало као открити Христа у катакомбама, много пре него што су крст и јеванђеља постали светлост света. Дошао сам као збуњени искушеник који је залутао у мрачну колевку још нерођене вере, и открио... шта? Ни трага царству небеском. Само пригушен шапат чуда, неразумљиве проповеди, нејасан симбол урезан на трошном зиду. Ипак, у дубини бића, трагач осећа како његово убеђење расте. Примећује мистерију која се указује пред њим, између ђубрета и пацовског измета. Он остаје и причешћује се. Измењен, враћа се у спољашњи свет носећи глас апокалипсе (Rosak 2007: 5).

Попут древних трагова креде којом је некада по плочницима могла бити исписана Христова порука, ни „филм [...] није нимало трајнији“ (Rosak 2007: 5). И њега би лако однела „вода заборавља“, утолико пре што је био састављен од опсцених призора, да га није пронашло – или, прецизније, препознало – око протагонисте као „око почетника [...], док је још у додиру са вулгарним основама уметности, још увек довољно рањиво наивно да може да прими то нежно и трепераво откривање мрачног бога чији свети списи чине тајну историју филма“ (Rosak 2007: 5). Тако је авантура започела, или, како је Гејтс на крају романа сумирао, „спуштајућа спирала“

његовог како духовног тако и стварног живота, у којој се „суновраћивао у бескрајне дубине“ (Rosak 2007: 507).

О чему је овде, о каквој тајној историји филма, заправо реч?

Макс Касл (или Кастел, односно фон Кастел), измишљени лик, био је немачки режисер немих експресионистичких филмова који је, као вундеркинд, започео каријеру као технички асистент на *Кабинети доктор Калијарија* (1920), да би после Првог светског рата стекао наглу славу захваљујући „морбидним“, „декадентним и психотичним“ (Rosak 2007: 88) филмовима „туробне и мамурне атмосфере“ (Rosak 2007: 183), пуним вампира, зомбија, хомицидалних месечара и вукодлака, у којима је немачка публика тражила „бег од реалности“ (Rosak 2007: 88).

Као велики кинематографски таленат склон иновацијама, посебно у области технике расвете, средином двадесетих година дошао је у Холивуд. Међутим, због жеље да снима „ауторске“ филмове и непослушности према филмским студијима – која је кулминирала финансијским крахом и прекидом рада на филму *Срце таме* – убрзо је маргинализован и осуђен да ради на јефтиним, нискобуџетним филмовима – као „пророк коме нико не верује“ (Rosak 2007: 84).

Касл је, наиме, заједно са Орсоном Велсом започео рад на адаптацији романа Џозефа Конрада (чињеница је да је Велс заиста отпочео тај пројекат 1939, али га је студио, због високих трошкова и техничких ризика, отказао [в. Kuk 2005: 544]). Тим филмом Касл је желео да покаже како „цео, такозвани, цивилизовани свет [...] тоне у свеprisутно варварство“ (Rosak 2007: 195). Сам Орсон Велс, коме је након тог неуспеха Касл помагао при реализацији *Грађанина Кејна* (1941), годинама касније признаће протагонисти да је „господин Курц донекле обитавао и у нашем хер Каслу“ (Rosak 2007: 198). У сваком случају, да је био реализован, тај филм је могао да буде Каслов најбољи, будући да би га снимиио „генијални лудак који је на страни таме“ (Rosak 2007: 164).

Током тридесетих година, због недостатка финансијских средстава, Касл се коначно етаблирао као другоразредни режисер јефтиних трилера и хорора, односно филмова Б-продукције. Клер ће отићи толико далеко да ће чак назвати један од њих првим ноар филмом (Rosak 2007: 103). Будући да већину својих планираних филмова није могао до краја да реализује, асистирао је под псеудонимом на многим туђим филмовима, као што су *Мачка и канаринац* (1927) Пола Ленија, *Мумија* (1932) Карла Фројнда и *Црна мачка* (1934) Едгара Улмера. Врхунац оваквог начина рада представљала је сарадња са Орсоном Велсом на *Грађанину Кејну*, као и са Џоном Хјустоном на *Малтешком соколу* (1941). На тај начин наставио је да шири свој – испоставиће се сублиминални – утицај кроз друге трилере, хороре и ноар филмове.

Сам Улмер ће му, у једном (фиктивном) интервјуу, одати признање да чега год се дотакао, добијало је на метафизичком квалитету (Rosak 2007: 539). И Џон Хјустон је сматрао да је Касл био „сјајан режисер“, и да би, да је добијао финансијска средства која је заслуживао, „данас [...] свакако био запамћен као један од три или четири најважнија редитеља овог века. Мада је често радио са буџетом просјака у пустињи, ипак је остваривао резултате којима би се многи од нас поносили“ (Rosak 2007: 181). Сагласан са Клер, сматрао је да је Касл „неопевани господар“ (Rosak 2007: 183) ноар жанра, односно да је он заправо створио ноар жанр. Ипак, без обзира на све то, Каслова (изневерена) холивудска каријера представљала је петнаестогодишњу силазну путању. Она се званично завршила вешћу да је брод којим је 1941. године пловио ка Европи торпедовала немачка подморница. Од тада, све док није ускрснуо у биоскопу *Класик*, био је заборављен.

Филм о коме је реч – први Каслов филм који је Гејтс у целини успео да погледа у *Класику*, не рачунајући неке раније оштећене фрагменте до којих је Клер дошла – јесте *Југа Једерман* или *Југа Свакичовек*, у смислу „Јуда у сваком од нас“ (Rosak 2007: 94). Тај, као и сви други Каслови филмови до којих ће Гејтс током година успети да дође, детаљно је описан у роману, тако да га читалац с лакоћом може визуализовати.

У филму је на хиперреалистичан начин приказан Јудин живот, али у модерно време, што је гледаоцу омогућавало да стекне утисак како је заиста изгледало „бити Јуда“, односно шта је значила „издаја живог Бога“ (Rosak 2007: 94–95). Филм је одавао „дживљај језивог хорора“, односно некакав чудан „осећај гађења“ (Rosak 2007: 94). Као „дубока психолошка студија“ или, боље речено, „пажљиво изграђена ноћна мора“, филм се увукао у свест гледалаца – Џонатана Гејтса, Клер, њеног помоћника Шаркија и његове девојке Шенон – „као прогутана нечист“ (Rosak 2007: 95). Управо та реч – *нечисти* – јављала се у Гејтсовој свести кад год је требало речима артикулисати утисак који је сваки будући Каслов филм остављао на њега.

Оно што је при свему томе било загонетно јесте како је уопште могуће „да се са тако прорачунатом вештином може манипулисати [...] чулима“ (Rosak 2007: 94) гледалаца. Проблем је, дакле, био како је Касл у томе *успео*. Како је, и у случају других својих филмова, успевао да изведе „истински хорор, онај који леди крв у жилама“ (Rosak 2007: 117)? Како је успевао да изазове осећај узнемирености, натмурености, депресије и клаустрофобије: „Негде у дубини моје душе, нешто је наставило да пада, односећи са собом сву светлост, сву животност“ (Rosak 2007: 231). Где је лежала истинска „снага филма“ – осим што ништа од онога што се могло „свесно“ видети „није могло да произведе такав ефекат“ (Rosak 2007: 117)?

У расправи која је уследила након ове приватне пројекције, јунаци су покушали да осветле загонетку. Клер, која ће један други Каслов филм упоредити са Караваџом, „чија платна могу да буду толико тамна да замарају очи“ (Rosak 2007: 105), узалудно је покушавала да докучи „естетску методологију филма“, односно ове, према њеним речима, „кинематографске скулптуре“ (Rosak 2007: 96). Ни у овом ни у каснијим случајевима није могла да се помири с оним што је доживела (Rosak 2007: 117), али је на крају ипак морала да одустане. Њено одустајање – као врсног познаваоца филма и касније узорне филмске критичарке – указује на ограничење естетске димензије у сагледавању филмске целине која је у питању.

Јер Клер, како се сазнаје у роману, „никад није дозволила да форма филма надјача значај његовог садржаја“ (Rosak 2007: 32). Филм, инсистирала је, мора бити „нешто више од гомиле оптичких илузија; филм је литература за око, и може бити значајан колико и нешто писано на папиру“ (Rosak 2007: 32). Од ње је протагониста научио „да слуш[а] поруку, да траж[и] визију“ (Rosak 2007: 32). Међутим, упркос нагласку на естетској димензији филма као јединој смисленој, испоставило се да такво виђење има ограничења, нарочито кад је реч о филмовима Макса Касла.

Клерин сарадник, Шарки, сматрао је, са своје стране, да одговор лежи у „формалним карактеристикама“ филма, као што су „монтажа, расвета, темпо, углови камере“ (Rosak 2007: 97). Управо захваљујући Касловој техничкој вештини, цео филм могао је бити „прожет визуелним мотивом бескрајног, увијајућег спуштања у свеобухватну таму“ (Rosak 2007: 97).

Па ипак, Гејтс је био убеђен да је права истина много дубља од „литерарних квалитета“ за којима је трагала Клер, као и „од техничких трикова који су преокупирани Шаркија“ (Rosak 2007: 97). Одговор на питање зашто су тако снажно и сугестивно осетили Јудину кривицу, зашто су „у својој сржи“ осетили „шта то значи бити тако фундаментално упрљан, да је потребно одстранити сопствено месо да би се уклонила мрља“, и зашто их је обузео доживљај „нечисти“, односно „безбожности“ и „безнадежне пропасти“ (Rosak 2007: 98), крио се, слутио је Гејтс, „у самом медијуму“ (Rosak 2007: 97). Касл је, према њему, користио филмски медиј да саопшти нешто што је само преко тог медија могуће саопштити. Другим речима, Каслова моћ лежала је „у неким подземним димензијама ума које су још увек чекале да буду ископане“ (Rosak 2007: 188). Супротно Шаркију и Клер, Касл ће увести протагонисту „у мрачнију страну биоскопске науке“: „Тада сам открио да колико год био огroman и испуњен Клерин интелектуални универзум, постоје тајна врата која воде у још неистражене дубине“ (Rosak 2007: 32). Испоставиће се да се млада Шаркијева пријатељица Шенон тада највише приближила одговору на

питање шта је Касл овим филмом хтео да каже: према њој, „ово је било довољно да човеку огади секс до краја живота“ (Rosak 2007: 98).

Иако ни у каснијим Касловим филмовима до којих су Џонатан и Клер успели да дођу није било порнографских или опсцених призора – „није било голотиње која се може *видети*“, нити је ико након пројекције „могао да каже шта је тачно било непристојно“ (Rosak 2007: 178) – све сцене остављале су утисак као код Шенон и навеле Клер да закључи да је „ово [...] горе од порнографије“: „Ово је нешто што порнографију чини могућом. Ово је концентрисани стид“ (Rosak 2007: 120). Каслови филмови листом су изазивали осећај гађења и постиђености, односно утисак да су на неки начин „прљави“.

И сама Клер је признала Гејтсу, након вођења љубави с њим, да је Касл „можда [...] стварно најбољи свих времена“, али да, упркос томе, „све што *ово* чини погрешним, мора бити зло. Чујеш ли то, хер Кастел? Ти си *зао, зао, зао*“ (Rosak 2007: 121). Несумњиво је, како су Гејтсу посведочили саговорници који су познавали Касла, да је он био суров и „мрачан изнутра“ (Rosak 2007: 179) и да је свесно желео да публици пренесе зло, односно да она „мора да претрпи зло“ (Rosak 2007: 196).

Заједничко свим Касловим филмовима, и раним немачким и оним сниманим у Холивуду, јесте да је у њима увек приказивао „егзистенцијалистичке хероје“ изоловане од друштва, изгнанике или отпаднике, који се безуспешно боре против зла. Било да су то издајници, криминалци или убице, Касл је увек успевао да приближи симпатије гледалаца „овим изгнаним монструмима, иако су њихови злочини одурни“ (Rosak 2007: 188). Они су представљени „као жртве судбине“, сувише слаби да се изборе са злом које је „превише моћно“ (Rosak 2007: 188).

Испоставило се да је естетска граница коју Клер није могла да пређе, односно да појми, уједно и етичка. Стваралаштво утемељено на вештинама које леже с ону страну лепог и доброг показује се као антитеургијско, што у овом контексту значи – антиживотно. Наслутивши истину која се крила у Касловим филмовима, као и у другим филмовима на које је он несвесно утицао, Клер је приметила: „Можда је то завера против наставка врсте“ (Rosak 2007: 203). Стога су и она, као и други Каслови савременици, узалуд тврдили да тајну његових филмова, па и саме те филмове, треба сахранити: „Били су то застрашујући филмови... можда је и боље да остану заборављени“ (Rosak 2007: 180). Супротно њима, Гејтс се упустио у вишегодишњу потрагу за тим филмовима, што је – на Клерин наговор – резултирало његовом дисертацијом о Максу Каслу, која му је касније помогла да се запосли на Одељењу за филмске студије Универзитета у Лос Анђелесу.

Померање романескне мистерије о ствараоцу и стваралаштву у правцу завере и херменеутичке параноје смешта Росаков роман у корпус тзв. интелектуалних или филозофских трилера, које карактерише напетост између наративног принципа и теоријских рефлексија. Будући да би се роман могао читати као трилер о опасности интерпретације, односно завере која се открива у средишту интерпретације, с лакоћом се може упоредити са *Именом руже* (1980) и *Фукоовим клајном* (1988) Умберта Ека, али и, шире гледано, са другим савременим романима, као што су *Објава броја 49* (1965) Томаса Пинчона, *Бели шум* (1985) Дона Делила, *Њујоршка шрилоиџа* (1987) Пола Остера, укључујући и граничне случајеве попут популарног *Да Винчијевој кода* (2003) Дена Брауна и пародичне *Седме функције језика* (2015) Лорана Бинеа.

У чему је, дакле, тајна Каслове „уметности“?

У једном ретком интервјуу на који је Гејтс наишао, Касл је упоредио себе са Рембрантом, који је „на своје слике наносио глазуру која је прикривала више него што је откривала“ (Rosak 2007: 91). Захваљујући способности филмског медија да *прикрива*, додао је да је „ћубриво“ које оставља за собом по филмским кућама широм Америке „плодније него што изгледа“ (Rosak 2007: 92). Сматрао је да је, „као код мађионичарских трикова“, под условом да „човек зна како да прикрије резултат“, могуће на „безосећајној покретној траци [...] направити значајно дело“ (Rosak 2007: 91). Значајно, али не нужно уметничко: дело помоћу којег се може освојити свет: „Само ти је потребно да знаш како да у њега усадиш поруку“ (Rosak 2007: 176).

Тајна је била у поигравању са подсвешћу гледалаца. Гејтс ју је наслутио речима да је „то [...] било нешто што се дешавало иза мојих очију, где је моје друго ја посматрало другачији свет, свет у коме су вампири и њихове жртве стварне, у коме је натприродно било могуће, где је светогрђе било истинско“ (Rosak 2007: 117).

И био је у праву: испод сваког свог филма Касл је остављао „други, невидљиви“ (Rosak 2007: 127) слој, чије слике, због тзв. „фузионе фреквенције“ – брзине при којој се двадесет четири слике у секунди спајају у оку и стварају „илузију покрета“ (Rosak 2007: 44) – нису допирале до свести гледалаца. Касл је тако увек стварао „филм унутар филма“ (Rosak 2007: 198), сакривајући опсцени материјал који је остајао невидљив људском оку. Сублиминалне слике тог „другог, тајног филма испод површине првог“ (Rosak 2007: 207) појављивале су се пребрзо да би их око или свест регистровале. Горњи слој носио је „причу“, док су у доњем били „трептаји“ (Rosak 2007: 237) – смена светлости и таме која је, у складу са Касловим доктринарним уверењима, симболизовала рат Бога светлости и Бога таме – на које се надограђивао тајни филм.

У тајном филму испод површине правог Касл се трудио да прикаже „болесну еротичност“, односно „одвратну телесност“ (Rosak 2007: 210). То значи да су Каслови филмови, у којима се „секс“ непрестано повезивао са „насиљем“ и „смрћу“ (Rosak 2007: 232) –

[...] на подсвесном нивоу били потпуно психопатолошки. Свуда се блатантна сексуалност мешала са морбидношћу којом се намерно уништавао сваки наговештај задовољства. Каслова еротика је била ноћна мора дошла право из вештичије кухиње: тела измучена својом похотом, одвратна због своје пожуде (Rosak 2007: 211).

Но, шта је заправо Касл тиме хтео да постигне? Који је био прави циљ те „свесне манипулације“, усмерене не толико на „психолошку“ колико на „неуролошку“ раван гледаочеву, тамо где лежи сама „основа“ његове „свести“ (Rosak 2007: 235)?

Ако се по плодовима нечијег дела може судити, онда треба обратити пажњу на промену друштвених и културних парадигми од средине педесетих, током шездесетих, до прве половине седамдесетих, онако како их роман приказује, а на које су Каслови филмови, непосредно или посредно, утицали. Тако је Клер „била уверена“ да су сами филмови, пропагирајући „побуњенички стил“, највише „допринели том ударцу који је естаблишмент претрпео“ (Rosak 2007: 170) током шездесетих. Она је сматрала да су филмови –

[...] почели да отиру сјај са *Друштвене Лаж* почевши од цинизма који је карактерисао *Филм ноар*. Затим су антихероји попут Бранда, Дина и Њумена почели да одбацују системе вредности својих очева. Брандово мумлање, погрбљено држање Монтгомери[ја] Клифта, подсмех Тонија Перкинса – уздрмали су стубове друштва више од хиљаде манифеста (Rosak 2007: 170).

Све је, дакле, почело са цинизмом ноар филмова (више о њиховој поетици, в. Nedeljković 2006), чији је непризнати зачетник био Макс Касл. Клер није била задовољна начином на који су се те промене одвијале, јер је веровала да „без естетике, нема ни етике“, као „и обрнуто“: можда утопијски, а можда сасвим тачно, тврдила је да „нема политичке теме која се не може решити јаком дозом доброг укуса“ (Rosak 2007: 171).

У роману се јасно види да је у то време дошло до срозавања укуса филмске публике, која је све више уживала у лошим, треш и андерграунд филмовима, пуним зла и насиља. (Ова експлицитна критика друштвено-културних померања је, с емпиријско-историјске тачке гледишта, једно-

страна и редукована, те представља вероватно најслабији моменат романа, али оправдава се чињеницом да је саображена са романескном „поруком“, односно правцем којим се фабула креће.) Вирус забаве који је заразио ту младу циничну публику изазивао је у Гејтсу језу: „Њихов смех је поседовао горчину, па и окрутност. Седети међу њима је било као бити у гомили која се окупила на улици да би каменовала инвалиде“ (Rosak 2007: 297). Тако је наступило време када су ти „варвари на капијама“ (Rosak 2007: 300), који се свему подсмевају, ти „пулени Макса Касла“ (Rosak 2007: 299), почели „комотно [да] ћаскају о сопственом уништењу“ (Rosak 2007: 302). Каслова сублиминална пропаганда као да је у тим новим генерацијама уродила плодом.

Било је то време када више није било потребе за скривањем опценог садржаја, као што је то чинио Касл: све је сада могло да се отворено, „једноставно прикаже“ (Rosak 2007: 398). Каслове „мрачне трилере“ смениле су „нихилистичке море Сајмона Данкла“ (Rosak 2007: 405), његовог наследника у филмској режији и настављача у доктринарној пропаганди – албина-вундеркинда розе очију кога је Гејтс због „застрашујуће“ „способности“ да „манипулише медијумом“ (Rosak 2007: 411) доживео као „Антихриста“ (Rosak 2007: 412).

Порекло доктринарних уверења Макса Касла, као и Сајмона Данкла, односно завере чији су део њихови филмови, сеже вековима уназад и везано је за катарце, или патарене, албижане или богумиле, како су се припадници ове дуалистичке гностичке јереси такође звали у средњем веку. Међутим, за разлику од *Да Винчијевој кода*, где разоткривање тајне прераста у спектакл, у Росаковом роману, чији је крај отворен, коначна истина није досегнута. Другим речима, чак и да се завера катара оствари – завера о крају света – није извесно да би у метафизичком смислу били у праву – без обзира на то што су се издавали за истинске хришћане старије од хришћана (Rosak 2007: 289) – тврдили су да им порекло сеже чак до Симона Мага, као првог од хришћанских катара или гностика, односно до самих „освита цивилизације“ (Rosak 2007: 359) – и што су од инквизиције доживели „први холокауст у западном свету“ (Rosak 2007: 354), у 13. веку у Прованси, на југу Француске (више о катарској јереси, в. Stojanov 2003).

Касл је припадао катарској цркви, која је вековима након тог „холокауста“ деловала у изгнанству, а након инфилтрирања међу темпларе, хоспиталце и малтешке витезове, у 17. столећу се (наводно) изнова институционално успоставила. Доктрина те цркве почивала је на учењу о два супротстављена онтолошка принципа: Богу светлости (истинском Богу) и Богу таме (заправо хришћанском Богу) који непрестано ратују, како у метафизичким сферама тако и у сваком човеку, у

виду борбе душе против тела. Као „савезници Бога светлости“ (Rosak 2007: 375), катараци су, у жељи да ослободе душу – ту телом или телесном грешношћу окаљану искру божанствености – настојали да „порекну тело“ (Rosak 2007: 376). За то је, према њиховој логици, било неопходно „да се уништи секс“ (Rosak 2007: 376). Стога су они, као „противници секса“ и „противници љубави“, морали да буду и „непријатељи [...] самог живота“ (Rosak 2007: 377), односно заговорници изумирања људске расе.

Успевши да криомице остваре доминацију у холивудској индустрији, углавном као монтажери – док је Макс Касл као редитељ био изузетак – убацивали су у филмове мрачне и окрутне сублиминалне слике, своје „визије презирања света“ (Rosak 2007: 377), које у ствари чине тајну историју филма. Сви они, као и Касл, сугерисали су да је „свет [...] пакао“ и да не би требало „доноси[ти] децу у овакав свет“ (Rosak 2007: 257), јер се децом само умножава зло и „храни ђаво“ (Rosak 2007: 258). Зато је Каслова уметност, ако је та „антиеротска пропаганда“ уопште могла бити уметност, као „слушкиња моћног и древног учења“, служила „сврси која се налазила изнад уметности“ (Rosak 2007: 384). Филмови су, тако, задобили улогу „нове врсте пророчанства“, која, будући да књиге старозаветних пророка више нико не чита, „одговара нашем времену“ (Rosak 2007: 350).

Њихова намера је да доведу свет до свог краја, „да ставе тачку на историју“ (Rosak 2007: 435), изазивањем „финалног рата“ који би водио ка „самоуништењу“, а филм је требало да послужи као „средство“ – не да се публика верски преобрати у катараци, а да тога не буде свесна, већ да се „колективна свест [...] испуни нихилистичким мотивима, да се ослаби жеља за животом“ (Rosak 2007: 436) и тиме учини завршетак тог планираног биолошко-атомског рата извеснијим. (Више о „окултним реалитетима“ који до човека продиру кроз сублиминалне утицаје, в. Rožak 1984: 486.)

Росак је, заправо, причом о овој завери настојао да „тихо безнађе“ савременог западног друштва и „метафизичку несигурност нашег времена“ (Rožak 1984: 479) изведе ка каквом-таквом логичном, смисаоном разрешењу. Према њему, основни проблем савремености је духовни, и уколико се тај проблем не разреши, ни будућност неће бити боља: „Већ данас, ако завиримо у урбано-индустријску будућност, видимо да на тлу наших загађених душа ниче жетва мора и кошмара: логор смрти и нуклеарни Армагедон, Бекетов крај игре и Хакслијев врли, нови свет, ужас и страва сојиног зеленила и паклене поморанце“ (Ројак 1990: 124).

Проблем је, међутим, што ова завера, кад ју је протагониста открио, није могла да се обзнани свету. Будући да личи на „параноидну фантазију“ (Rosak 2007: 431), аутоматски би „дискредитовала“ (Rosak 2007: 424) оног

који би је саопштио: „Постоје тајне које саме себе чувају, јер чак и ако се открију, нико у њих неће поверовати“ (Rosak 2007: 429). Због површног начина живота и „рефлексне тривијализације која је просто уткана у савремени свет“, онај ко упозорава на заверу звучаће само „сумануто“ (Rosak 2007: 432). Другим речима, понекад је „велика истина – превише велика да би ико у њу поверовао“ (Rosak 2007: 432).

Због тога је Клер одвратила Гејтса да на било који начин саопшти свету своје откриће. Она је интуитивно знала да је он у праву, и сама спремна да поверује „да постоји нешто мистериозно у вези са филмовима, занос, магија, нешто демонско. Они су тако снажно присвајали пажњу, да те просто живог прогутају. Филмови нису *џек* филмови“ (Rosak 2007: 445). Па ипак, упркос свему, остала је до краја верна својим естетским идеалима, одлучивши да се уздигне изнад катарске завере:

Уметност, Џони. Веруј у уметност. Уметност побеђује. Заиста. Хомер је рат претворио у уметност, Данте је све ужасе пакла претворио у уметност, Кафка је од ноћне море направио уметност. Исто је и са демонском машином [катара] [...] Оно што имамо је четрдесет или педесет фантастичних дела. Одлучила сам да волим та дела и да уживам у њима. То је једини начин да се обрачунам са [...] [њима]. Једноставно да живим упркос њима (Rosak 2007: 445).

Да би учврстила тај став, подсетила је Гејтса на завршну сцену једног од својих омиљених филмова, *Деце раја* (1945) Марсела Карнеа, имплицитно поентирајући да само *лейоша може сјасити свет* и дати му смисао:

Ако ишта може да значи спасавање света, онда је то стварање таквих тренутака [естетских епифанија], пре него што се светлост угаси. Јер, светлост ће се угасити [...]. Такви тренуци су праве звезде које сијају у тами. Оне су све што нам остаје. И ако оне не могу да науче људе шта је шта, да их учине бољим, хуманијим [...] онда [...] [катари] можда и заслужују да победе (Rosak 2007: 447).

У изненађујућем финалу романа, Гејтс се, будући да је превише знао, након отмице коју су над њим извршили припадници катарске цркве, затекао на пустом острву, негде у Индијском океану. Тамо је, на своје изненађење, срео остарелог Макса Касла, кога су катари такође склонили крајем Другог светског рата. Његов „грех“ био је у томе што је прекршио табу: у филмове није уносио само пожељну катарску пропаганду, већ и симболе њихове вере, које је профанизацијом, а неретко и пародијом, скрнављивао – због чега је морао бити уклоњен.

Стари редитељ разуверио је Гејтса по питању завере, иронично тврдећи да за вештину уништавања онога што као врста створимо „није неопходна страховита завера. Довољна је наша поремећена воља“ (Rosak 2007: 503). Због тога су људи несумњиво „осуђени на пропаст“ (Rosak 2007: 503) – са или без катарске завере. И још је, у духу својих старих уверења, додао –

[...] да смо ми у сталном рату са оним најбољим што имамо у себи, да моћи светлости и таме у нама неће престати са својом борбом све док ми не будемо уништени у том сукобу. Зато смо драмски занимљиви. Крај човека. Размишљање о тој теми је све што је потребно уметности. [...] И да се смејемо идиотлуку целе приче (Rosak 2007: 503).

Гејтс је обавестио Касла да су данашњи филмови постали толико мрачни, порнографски и насилни, да више није потребно прикривати такве садржаје, као што је то чинио Касл. „Све излази на површину. [...] Ништа није забрањено“ (Rosak 2007: 504). Касл је узвратио да не жали што није дочекао време у коме се све може показати: „Цела уметност је у сакривању. [...] Људи увек раде испод површине. То је једини начин да се допре до њих: када не виде са које стране им прилазиш“ (Rosak 2007: 520). Тиме је, као уметник, исказао свој естетски *credo*: вредност дела не постиже се директним и грубим приказивањем, односно исказивањем става, већ на индиректан, скровит начин, у мери да се сва његова лепота остварује у наговештају (в. Милошевић 1996: 285) – ако се уопште може говорити о било каквој лепоти Каслових дела у традиционалном смислу.

Током боравка на острву, Касл је наставио да се бави филмом: припадници његове цркве годинама су му достављали гомиле филмских трака и старих пројектора, што му је омогућило да од исечених, „монтираних и измењених фрагмената“ (Rosak 2007: 510) створи свој филм живота. Тако је дозволио Гејтсу да у једној ископаној пећини, која је служила као импровизована филмска радионица и биоскоп, погледа тај филм. Гејтс је открио да је већина тих трака пропала, али је ипак пронашао неколико у подношљивом стању и одгледао их, иако су проласком кроз пројектор биле неповратно оштећене:

Филмови претворени у мрвице, у желатинасту масу, у прах. Филмови истопљени у лепљиву твар, здробљени у крхотине, исецкани попут црних шпaгeтa. Поново сам имао прилике да сазнам како је крхка највећа од свих форми уметности, сан светлошћу уписан на непостојану полимерну траку (Rosak 2007: 507).

Фрагменти које је Гејтс имао прилике да погледа, као њихов први и последњи гледалац, указивали су на „филм о апокалипси свих апокалипси“ (Rosak 2007: 514). Све је почело појавом речи „Крај“ на платну, након које су се смењивале завршне сцене из десетина познатих филмова:

Све су то били незаборавни завршеци, серија инвазивних слика које у себи носе цео један живот. Смрт, врата се затварају, махање на растанку. Крај филма – дуго сам у то веровао – је тренутак нашег времена, спектрални прелаз из илузије филма у илузију која представља наше животе. На неки свој начин, то је естетска апокалипса, крај света, наставак онога што се одиграва на улицама изван биоскопа. Тамо где је добар, успева да цео филм спакује у тај један тренутак који остаје урезан у сећању (Rosak 2007: 512).

Све су то били „тужни завршеци“, „моменти жалости, губитка, резигнације“ (Rosak 2007: 512) – ниједан хепиенд међу њима. „Последњи у серији је ужасна сцена спаљивања из Дрејерове *Јованке Орлеанке* [1928], управо онај тренутак када тело клоне на конопце, и пламенови га прекрију“ (Rosak 2007: 512).

Након смене тих антологијских крајева следила је сцена из птичије перспективе, у којој су „сви људи на улици ишли према једној тачки, црном квадрату на центру, где су нестајали“ (Rosak 2007: 512). Према Гејтсу, у питању је највероватније био Лондонски метро. „Светина се вукла лагано, текла тротоаром као прљава, набујала река, скретала и силазила степеницама. То је било све. Само то, али без краја“ (Rosak 2007: 512). Потом је преко филмског платна почела да се помала интензивна светлост, па сенке, па облик – „нуклеарни облак у облику печурке“ (Rosak 2007: 513). Унутар облака указало се злокобно око, од чијег је суровог погледа Гејтс пожелео да се сакрије. На крају је преко платна почео да се шири мрак: тај мрак ће, схватио је, „бити склониште – од светлости, од нуклеарне печурке, од злокобног ока. Мрачан облик је окупирао моје видно поље, испуњавао екран својим црним грудима, упијајући светлост, најављујући одмор од свега. И затим се филм завршио“ (Rosak 2007: 514).

Тако се, напослетку, Гејтс затекао са отвореном будућношћу пред собом, намеравајући, пре но што мрак наступи, да је испуни записивањем мемоара, односно свих догађаја који су претходили доласку на овај „тропски Алкатраз“ (Rosak 2007: 470). Да ли ће једног дана угледати на хоризонту облак атомске печурке? Као да је и сам постао заражен катарском Великом јереси – заражен *филмовима*. Попут Рета Батлера на крају *Прохујало са вихором*, било му је свеједно.

Његов последњи онтолошко-метафизички увид гласио је да „живимо на филму, на опни мехура од сапунице“, у свету који је илузија или опсена, а да се „оно што је стварно [...] налази иза, чека да прође, да нас прогута, да нас поново поседне. И вероватно није пријатно“ (Rosak 2007: 513). У духу те метафизичке нелагоде и епистемичке неизвесности, роман се, природно, и завршио.

2.

Књиџа ојсена Пола Остера могла би се, због самог наслова, окарактерисати као особена антибиблија. Супротно *оној* Књизи чија је свака реч прожета духом Истине, у Остеровој *Књизи* визија света, човека и његовог нимало ведрога усуда на свету прожета је духом илузије или опсене; у питању је романескна, антиномична истина која није логосна, али није ни сасвим бесмислена. У *Књизи ојсена* свако упориште ишчезава, показује се као илузорно, било да је материјално, емоционално или духовно, и то не само кад је реч о томе шта се догађа приповедачу, професору компаративне књижевности Дејвиду Зимеру, већ и другим јунацима, посебно Хектору Ману (измишљеном лику), комичару из периода немог филма који је тајанствено ишчезао, а за којим, односно за чијим делом, Зимер трага. Роман и на читаоца оставља утисак или доживљај илузорности, јер се на самом његовом крају открива да је Зимер, који је, иначе преводац Шатобријанових *Мемоара с ону сџрану њроба*, своју причу испричао гласом покојника, попут свог француског претходника. Сличност са Росаковим романом овде је очита, јер се приповедачев глас, по свему судећи, јавља као постхумни – с обзиром на отворени завршетак његових мемоара и неизвестан начин на који су доспели до читалаца.

Све се у Остеровом роману, пуном туге и наде, указује као илузија или опсена, но која, ма колико парадоксално звучало, уме да буде исцељујућа и спасоносна – као да у њој има нечег истинитог. Није у том роману на делу обрачун између истине и илузије, или стварности и уметности, већ посвећено проницање у истину која лежи у срцу опсене, при чему опсена није исто што и празнина или ништавило. Напротив, свет је, како се у роману каже, „илузија коју свакога дана треба изнова измишљати“ (Oster 2003: 50). Илузија или опсена позив је на нарацију, на причу, на смисао, на стваралачко одевање ништавила – односно самог света. Остерова *Књиџа ојсена* јесте књига у славу стваралаштва. И, какву улогу има филм у свему томе?

Први сусрет приповедача Зимера са немим комедијама Хектора Мана одиграо се у време кад је Зимер животарио на рубу егзистенцијалног понора, из чијих га је дубина дозивало ништавило. Он је, наиме, месецима био утонуо у велику, раздирућу тугу након што су му, непосредно пре десете годишњице брака, жена и два сина страдали у авионској несрећи. И тада, једне вечери, Хектор Ман је „неочекивано ушетао у [...] [његов] живот“ (Oster 2003: 15). „Инсерт из једног од његових филмова“ (Oster 2003: 15) натерао га је да се *насмеје*, и то први пут после више месеци. Зимер је признао:

[...] када сам осетио како ми неочекивани грч подиже груди и почиње да ми протреса плућа, схватио сам да још увек нисам стигао до дна, да још увек постоји део мене који жели да настави са животом. Од почетка до краја трајао је можда тек неколико секунди. Тај смех се не би могао описати ни као посебно гласан, ни као суздржан, али изненадио ме је, а судећи по томе што нисам покушао да га потиснем, и по томе што ме није било стид због тога што сам заборавио на своју несрећу током тих неколико тренутака док је Хектор Ман био на екрану, био сам присиљен да закључим да у мени постоји нешто на шта нисам ни помишљао, нешто више од смрти саме (Oster 2003: 15).

Тад је Зимер одлучио, у мономанијачком импулсу, да потражи и погледа све филмове Хектора Мана, да упосли тиме своје мисли и пажњу, јер једино на тај начин, схватио је, може да живи, „а да се не распадн[е] на најситније делове“ (Oster 2003: 29). Тако се испоставља да нешто што је у онтолошком смислу речи илузија или опсена, попут немих филмова, захваљујући својој културолошкој или духовној димензији, поседује исцељујући, животворни потенцијал. У томе је, управо, и стваралачка, теургијска димензија филма, односно уметности као такве.

Међутим, у Остеровом роману није само реч о уопштеној похвали филмској уметности, већ је посебна пажња дата управо немом филму. Јер, звучни филмови, ма колико њихови „кадрови понекад били леви и хипнотички“, никад Зимера нису „испуњавали у оној мери у којој су то чиниле речи“ (Oster 2003: 19). Зимер звучном филму претпоставља уметност речи, која, захваљујући машти, обликује тачнију „представу о свету – који се налази колико око нас толико и у нама самима“ (Oster 2003: 19). Зимер објашњава зашто је склонији немим, црно-белим филмовима, и зашто су ти филмови ближи књижевности: филм је, према њему, „визуелни језик, средство да се исприча прича“ помоћу слика пројектованих на дводимензионалном платну, док звук и боја стварају илузију дубине, али тиме лишавају слике њихове „чистоте“ (Oster 2003: 19).

[...] уместо да филм постане савршен хибридни медијум, најбољи од свих могућих светова, звук и боја ослабили су језик који је требало да га оснаже. Те ноћи, док сам посматрао Хектора и остале комичаре [Чарлија Чаплина, Бастера Китона и Харолда Лојда] како дефилију мојом дневном собом у Вермонту, пало ми је на памет како сам сведок једне мртве уметности, потпуно дисфункционалног жанра који никада више неће бити коришћен. Но и поред свих промена које су се од тог времена десиле, њихова дела била су нова и жива баш као онда када су први пут приказана. Управо због тога што су разумели језик којим говоре. Изумели су синтаксу ока, граматику чистог покрета, и изузев костима и аутомобила и старинског намештаја који се налазио у позадини, у њима ништа није могло да застари. Била је то мисао преточена у радњу, људска воља изражена помоћу људског тела, и стога су били вечити (Oster 2003: 19).

Зимер такође примећује да се –

[...] највећи број немих комедија готово [...] уопште није трудио да исприча причу. Оне су биле као песме, као препричавање снова, биле су налик закучастој кореографији духа, а како су биле мртве, вероватно су се у много дубљем смислу обраћале нама него што је то био случај с публиком њиховог времена. Посматрали смо их с ове стране огромног кланца заборављања, и управо оно што нас је раздвајало јесте оно због чега су биле толико привлачне: њихова немост, одсуство боје, њихов грозничав, убрзан ритам (Oster 2003: 19–20).

Јасно је, према Зимеру, да филмске слике нису биле представе стварног света: слично речима у књизи, „равни екран био је свет, и постојао је у две димензије. Трећа димензија налазила се у нашим главама“ (Oster 2003: 20). Најсмисленија уметност, како се овде сугерише, не рађа се из верне симулације стварности, већ из редукције стварности на ниво опсене, у којој се кристалише (њена) истина.

Зимер је следећих месеци са истраживачким еланом посетио све институције у Америци и Европи у којима су се чували филмови Хектора Мана, њих дванаест, који су у наративном ткиву романа – као и Каслови филмови у Росаковом делу – препричани тако да их читалац може визуализовати. Тај авантуристички подухват прерастао је у озбиљан истраживачки рад, из ког је настала књига о старом комичару. На сличан начин, Џонатан Гејтс је код Росака написао студију о старом редитељу.

Хектор Ман је, иначе, на врхунцу своје глумачке каријере, у време кад је неми филм полако прелазио у звучни, нетрагом ишчезао. Врло брзо је, пошто је тек почео да оставља траг у Холивуду и био недовољно познат, пао у заборав. Шездесет година касније, 1988, Зимер је, одгледавши све

Хекторове филмове, написао и објавио књигу о његовом раду. Након неког времена добио је писмо од особе која се представила као Фрида, жена Хектора Мана, у коме га је обавестила да стари комичар има близу деведесет година и да је, након одласка из Холивуда 1929. године, „написао и режирао већи број филмова“ (Oster 2003: 65), али их никад нигде није приказивао. Ако Зимер жели да их погледа, може их посетити на њиховом имању у Њу Мексику. Позив је био хитан: Хекторово здравље нагло се погоршавало, а према тестаменту, она је требало да уништи „све копије и негативе филмова у року од двадесет четири часа после његове смрти“ (Oster 2003: 66).

Зимер ће сазнати да је разлог Хекторовог давног нестанка био у прикривању једног злочина, за који је посредно био крив. Љубавница са којом је хтео да раскине, психички растројена и у другом стању, посетила је жену са којом је намеравао да се ожени, а ова ју је, желећи само да је заплаши и отера, случајно убила хицем из пиштоља. Хектор Ман је у тајности закопао тело несрећне љубавнице, оставивши после тога не само своју несудбину жену, већ и читав претходни живот за собом. Узевши нови идентитет, одрекао се и онога у чему је истински био добар и „што је одувек желео за себе“ – снимања филмова:

Само је то желео, и стога је то било једино што себи више никада неће допустити да ради. Не можеш да отераш недужну девојку у лудило, да учиниш да затрудни с тобом, да закопаш њен леш два метра у земљу, и да очекујеш да наставиш са својим пређашњим животом. Човек који је урадио оно што је он урадио треба да буде кажњен. Ако га не казни свет, онда ће морати да казни сам себе (Oster 2003: 118).

Да би се искупио за почињени грех, једини таленат који је могао да приложи на тас божанске правде било је његово стваралаштво. Тако се одрекао не само себе и своје прошлости, већ и сопственог стваралаштва, а тиме и своје будућности.

Хектор је, после многих, може се рећи, филмичних доживљаја након бекства, најзад упознао Фриду и оженио се њом. Кад је њихов трогодишњи син умро од уједа пчеле, нашао се „на рубу нервнoг слома“ (Oster 2003: 163). Фрида, да би га спасла, наговорила га је да поново узме камеру у руке. „Десет година је само сањао о угловима камере, осветљењу, идејама за приче. Било је то једино што је желео да ради, једина ствар на свету која је за њега имала смисла“ (Oster 2003: 163). Дакле, његово искупљење било је у сопственом обесмишљавању, у одрицању и пражњењу смисла из властитог живота. Сад је, међутим, пристао на њен наговор, али са чврстом решеношћу да снима „филмове који никада

неће бити приказани публици“ (Oster 2003: 163), већ ће, након његове смрти, бити спаљени. Тако је Хектор „био први уметник који је своје дело стварао са свесном, унапред донетом одлуком да га уништи“ (Oster 2003: 163–164). Како се у роману још каже, „био је то чин задивљујућег нихилизма“ (Oster 2003: 163), који, међутим, не треба свести искључиво на нихилизам. Напротив, тај чин могао би се протумачити, сходно Остеровим речима у писму Ц. М. Куцију од 23. фебруара 2010, и као чин афирмације личног „естетског порива“, односно „важности уметности“ у животу, која „лежи управо у њеној бескорисности“, у томе „да је људско у нама најсуштинскије и најснажније онда кад нешто радимо искључиво зато што нам то причињава задовољство“ (Oster 2018: 121).

Убрзо по Зимеровом доласку и упознавању са Хектором, стари комичар је умро. Будући да је тестамент у кратком временском року морао да се изврши, Зимер је успео да одгледа само један, и то најкраћи од четрнаест филмова које је Хектор Ман снимео на свом имању, под називом *Унушрашњи животи Мартина Фроста*. Занимљиво је да је сам Остер написао и режирао филм истоименог назива који се појавио 2007, пет година након што је, 2002, објавио роман у коме је детаљно описао и препричао – испоставља се – не само Хекторов, већ и свој будући филм. Јунак тог Хекторовог филма, Мартин Фрост, јесте писац који је, између осталог, написао роман *Пушовања у скривеној историји*, при чему је у питању не само назив још једног Хекторовог филма, који Зимер није успео да одгледа, већ и истоимени назив Остеровог романа из 2006. године (в. Oster 2006). Дакле, у том Хекторовом али и потоњем Остеровом филму, Мартин Фрост ради на рукопису једне приче, чија је генеза на необјашњив начин повезана са судбином жене која је неочекивано ушла у његов живот и у коју се заљубио. Међутим, кад је завршио причу, она је, попут музе која му више није била потребна, умрла; но, бацивши рукопис у пламен, оживела је. Као да је на такав начин аутор филма, који је сву своју уметност завештао ватри, желео да се симболички искупи и да, макар у тој илузији или опсени у форми уметности, подари нови живот својој некадашњој, несрећној љубавници.

Ништа што је Хектор Ман оставио за собом није смело да га надживи и посведочи о његовом постојању и талентима које је поседовао. Тако су ватри завештани не само његово тело – које ће бити кремирано – већ и дух који је одражен или отелотворен у његовим филмовима. (Притом, сцена кремирања неодољиво подсећа на сцену из Росаковог романа, у којој је један споредни лик – Каслов камерман Зип Липски – такође по својој жељи након смрти био спаљен у пустињи Мохава, на ломачи састављеној од филмских трака из његове обимне приватне колекције.

Срећом, његова жена је подметнула друге траке уместо Каслових, чиме га је спасила од ишћезнућа.)

Као да је Хектор Ман желео да иза њега не остане ништа, па ни опсена. Није, притом, реч о уништењу филмова као некаквом антитеургијском чину којим би се оспорили смисао и вредност стваралаштва. Заправо, реч је о потпуном кенотичком унижењу и самопоништењу као жртвеном, искупитељском чину унутар иманенције, као чину покајања пред самим собом. Кад би се у Остеровом фиктивном свету састављеном од илузија или опсена указала пукотина ка некој вишој истини, онда би се могло претпоставити да је тај чин, као проторелигијски или религијски чин у свом првородном значењу, могао довести до прочишћења једне трагичне и кривицом оптерећене душе.

Међутим, илузија или опсена о Хекторовом делу ипак није нестала: то је Зимерово уметничко сведочанство. *Књиџа ојсена* је, у том смислу, субверзивна, јер поручује да чак и кад се неко уметничко дело, у најширем смислу речи, уништи, оно ипак оставља некакав траг на овом свету. Или, бар, у свету Остеровог романа. Због чега је, уосталом, Зимер уопште написао ово своје сведочанство, ако не зато да би показао да истина која је досегнута у илузији или опсени кад-тад мора да пронађе ново рухо у којем би се изразила? Тако су се кадрови изгореле филмске траке преобразили у речи. Можда је читав смисао трагичног усуда Хектора Мана и био у томе да се оспори завештање његовог дела ватри, тежња да нестане заједно са филмским сликама које је створио, да би, уместо тога, оживео у другом уметничком делу, речима, као логосом, обгрљен.

Закључак

Романи Теодора Росака *Трейшај* и Пола Остера *Књиџа ојсена* тематизују рану филмску уметност – неме и звучне црно-беле филмове – и њихов одраз у животима протагониста. Питање илузије или опсене код Росака најпре се односи на филмски медиј, јер је филм, као што је већ речено, тек „сан светлошћу уписан на непостојану полимерну траку“. Ипак, тај сан, та репродукујућа илузија, односно филм као уметност – поима се као стварнији од реалности у којој протагонисти обитавају. Утисак да је филм стварнији од реалности говори не само о филму, већ и о реалности као таквој, која се из перспективе протагонисте открива као епистемички илузорна. Филмови из романа поткопавају реалност, па протагониста закључује да је она илузорна као и филм, односно да је права стварност, која лежи изван *ове* (илузорне) реалности, претећа

по људско биће. Тако се филмско стваралаштво код Росака испоставља као антитеургијски чин који превазилази естетску димензију уметничког дела, отварајући пролаз ка стварности непријатељској према човеку.

У Остеровом роману опсена представља егзистенцијалну истину протагонисте, који не успева да пронађе сопствену сигурност. Филм му пружа обећање метафизичког упоришта, али и оно се открива као привид. Филмско стваралаштво као уметност илузије даје смисао уметнику и приближава га истинитосној заједници са самим собом. Међутим, у случају почињеног греха и тежње ка покајању или искупљењу, стваралаштво се испоставља као недозвољена делатност. Стваралаштво код Остера је теургијско, али у егзистенцијалном смислу недовољно.

Духовност филма у ова два романа показује се као амбивалентна: разоткрива истину стварности и учествује у онтичком саморазумевању појединца, али није довољна да премости егзистенцијални понор. Ипак, она сведочи да без уметности човек остаје заробљен у илузијама, лишен истинске могућности да у потпуности разуме свет и себе у њему.

Извори и литература

- Stojanov, Jurij. *Skrivena tradicija u Evropi: tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*. Prev. Miodrag Marković. Beograd – Čačak: B. Kukić – Gradac. 2003.
- Kuk, Dejvid A. *Istorija filma I*. Prev. Mirjana Nikolajević. Beograd: Clio. 2005.
- Mulvey, Laura. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“. Prev. Selma Merić. *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*. 2023. Br. 26. 87–95.
- Милошевић, Никола. *Књижевности и метафизика: зиганица на јеску II*. Прир. Мило Ломпар. Београд: Филип Вишњић. 1996.
- Nedeljković, Miša. *Američki noar film*. Beograd: Hinaki. 2006.
- Oster, Pol. *Knjiga opsena*. Prev. Ivana i Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika. 2003.
- Oster, Pol. *Putovanja u skriptorijum*. Prev. Ivana Đurić Paunović. Beograd: Geopoetika. 2006.
- Oster, Pol; Dž. M. Kuci. *Ovde i sada: pisma (2008–2011)*. Prev. Tanja Milosavljević. Beograd: Samizdat B92. 2018.
- Rožak, Todor. „O savremenoj gladi za čudima“. Prev. Milica Mint. *Savremenik*. 1984. God. XXX. Knj. LIX. Sv. 6. 478–488.
- Рожак, Теодор. „Акваријусна граница“. Прев. Драгана Р. Машовић. *Градина: часопис за књижевности, уметности и културу*. 1990. Год. XXVII. Бр. 6–8. 111–128.
- Rožak, Teodor. „Uvod“. *Malo je lepo*. Ernst Fridrih Šumaher. Prev. Marin Domitrović. Novi Sad: Kiša. 2013. 9–19.
- Rosak, Teodor. *Treptaj*. Prev. Ivan M. Jovanović. Beograd: IPS Media. 2007.

Roszak, Theodore. *Kontrakultura: razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Prev. Slobodan Drakulić. Zagreb: Naprijed. 1978.

Kristijan Olah

FRAMES MADE OF WORDS

On the Spirituality of Film in the Novels Theodore Roszak's *Flicker*
and *The Book of Illusions* by Paul Auster

Summary

The paper deals with the novels Theodore Roszak's *Flicker* (1991) and Paul Auster's *The Book of Illusions* (2002), or rather the way in which filmmaking, both fictional and real, is represented in them. In both novels, the protagonists – members of the academic milieu – embark on a search for missing film artists: in Roszak, for a director of silent and sound black-and-white films, and in Auster, for a silent actor, both of whom abruptly disappeared from the public scene. The question arises as to what is it that attracts these protagonists, as well as the authors of the novels themselves, to the origins of cinematic art, with special regard to the poetics of film noir. Special emphasis is placed on Roszak's novel, in which the intricate search for the missing director and his lost work transcends its cultural assumptions opening onto religious and spiritual dimensions: a gnostic vision of the world that was more or less covertly (in fact quite consciously, or conspiratorially) imposed on the young film audience, sometimes poetically through B-production films, such as horror and film noir, sometimes through the use of the so-called twenty-fifth frame, perceptible only subconsciously. Through this lens the novel presents a secret history of twentieth-century film art. The paper, therefore, deals with cultural, poetic, philosophical, and spiritual issues that emerge from the literary engagement with cinema.