

Published on *Sarajevske Sveske* (<http://sveske.ba>)

[Home](#) > [Izdanja](#) > Filozofsko telo na filmu

Aleksandra Mančić [1]

Filozofsko telo na filmu

Sarajevske Sveske br. 49-50 [2]

Đordano Bruno u tumačenju Đanmarije Volontea

Godine 1977, režiser Frančesko Mazeli izneo je o svojoj saradnji sa Đanmarijom Volonteom veoma zanimljiva zapažanja koja pomažu da se lik ovog nesvakidašnjeg glumca smesti u kontekst transformacije kroz koju je prolazila italijanska kinematografija sedamdesetih godina:

Što se tiče odnosa između režisera i glumca moram reći da se danas dešava izvesna promena u kategoriji glumaca. [...] Ja u suštini pripadam onoj staroj generaciji režisera [...] prema glumcima instinktivno imam stav za koji bi se moglo reći da je „rasistički“. [...] Danas se, međutim, situacija promenila zahvaljujući ličnostima koje su postale promoteri novog stanja stvari. Na primer, Đanmarija Volonte, koji je [...] bio presudan element u izvesnom tipu učešća kakvo bi u druga vremena bilo nezamislivo. Odvija se izvesna transformacija, zapravo, postoje glumci koji polaze od kulturnih i političkih interesovanja, i sledstveno tome smatraju da je njihov glumački rad koristan, ili potencijalno koristan, u nekom opštem političkom i kulturnom diskursu. [...] uvek sam govorio, čak i u trenucima ličnih i neurotičnih razmirica, da je Volonteov koautorski doprinos za vreme rada na filmu značajan. [...] Ima stvari u koje je Volonte ušao duboko, koristeći svoj glumački rad i učešće iz dubine svog bića, u tolikoj meri da je bio nezamenljiv. Postavio se unutar kreativnog trenutka filma (Deriu 1997: 100).

Da bi prikazao sukob na život i smrt između filozofske avanture mislioca kakav je bio Đordano Bruno i moći koju je Crkva upotrebila protiv njega u ime vere, na prvi pogled nema mnogo elemenata na koje se film može osloniti sa stanovišta radnje, kao i sa stanovišta poezije slike u pokretu. Ako je reč o komuniciranju ideja, o prevođenju ideja sa jezika filozofije na jezik filma, ili iz korpusa filozofije u korpus filma, ono što se ukazuje kao ključno jeste značenje koje tehnička reč korpus u ovom kontekstu pokriva kao maska, naime, telo. I to telo je – telo glumca. Kako ovaj film komunicira sukobljene ideje, razmišljanja, mišljenja i ubeđenja? I još pre nego sukob između Brunovih ideja i ideja Crkve, kako komunicira sukob koji leži u osnovi samog Brunovog mišljenja? Dozvoljava li Brunova misao takvo prevođenje? Čini mi se da ga, u izvesnom smislu, ne samo dozvoljava nego čak i doziva. Glavno sredstvo kojim se Bruno služio u komuniciranju i prevođenju svojih ideja jeste dijalog. Dijalog je sredstvo prilagođeno i komunikaciji na pozornici. Ako je to u Brunovo vreme bila pre svega pozorišna scena, kao savršeno moderan izraz u XVI veku, ona to ostaje i u XX veku, ali se pozorišnom u tome pridružuje i filmski izraz, za početak, u onome u čemu je film vezan za „tradicionalno pozorišni izraz“: dijalog, tekst, reč. Đordano Bruno je, zaista, film povišene teatralnosti, i to ne samo zbog težine koju u sebi nosi dijalog. Mada se režiser Đulijano Montaldo kasnije posebno proslavio svojim ekranizacijama operskih i teatarskih spektakla, ovaj film ipak nije ekranizacija pozorišta. Ne dozvoljavajući da filmski izraz uzmakne pred pozorišnim, Montaldo je koristio niz sredstava koja su mu omogućila da filmski uobliči tekst. Nekoliko ključnih scena jasno mogu pokazati šta znači taj prevod u drugi medijum, filozofije Đordana Bruna u film koji se

ostvaruje umešno variranim kombinovanjem srednje dugog trajanja kadrova i artikulisanim kretanjem kamere. Glumcima je tako ostavljeno dovoljno vremena da u kontinuitetu razvijaju radnju

i dijalog u sceni, onako kako je to određeno scenarijem, a kameri je poveren zadatak ne samo da „registruje“ glumu nego i da stvara dinamiku putem „montaže u kameri“ koja sa pouzdanjem koristi švenkove, panoramske kadrove, promene ugla, vertikalne prelaze. Mnoga od „dramskih čvorišta“ i najintenzivnijih sekvenci rešeni su u malo kadrova, mada su neki voma dugački (od jednog do tri minuta, a u jednom slučaju i duži) (Deriu 1997: 238).

Hoteći da se razaberem u filmskom obliku koji dobijaju Brunove ideje utelovljene u Đanmariju Volontea, godine 1973, polazim od tehničke analize koju daje Fabricio Deriu u svojoj izuzetnoj monografiji Đanmarija Volonte: Rad glumca (1997:239). Njegov glumački zadatak je postavljen mnogo drugačije nego što će ga kasnije postaviti na sceni autorski par koji čine rediteljka i glumica, a koje su nedavno, 2011. godine, postavile Brunovu dramu Svećar, iz 1582. godine, u Rimu. Polazišta i postupci su različiti, ali polazna tačka umeća telesnog iskazivanja filozofske ideje ostaje osnova, u kojoj se ukrštaju ideje o glumcu s jedne strane Denija Didroa, a sa druge Bertolta Brehta, mada i sam Bruno možda ima štogod da kaže na tu temu. Kao Đordano Bruno, Volonte nikako nije apstrakcija. Upravo kada izgovara tekstove sa najapstraktnijom spekulativnom podlogom, u telu filma Brunov lik se nalazi u krčmi, i mûče, dočaravajući kravu. Dijalog je bezmalo doslovan citat iz Brunovog revolucionarnog filozofskog dijaloga Večera o Pepelnici (1584):

ARSENALOTO: Pustite ga da priča! Čak i ako mi ništa ne razumemo!... Ima on... pravo... da priča, a?... [Arsenaloto je uzbuđen, zapravo, besan na svoje drugare u krčmi što ne dozvoljavaju Brnu da govori.]

BRUNO: Ma, samo me zanima.... Mogu li da vas pitam koje je boje mleko?

ARSENALOTO: Belo...

BRUNO: Znači, kada mislite na mleko, mislite na belo. A ko pravi to mleko?

ARSENALOTO: Krava.

BRUNO: A šta jede ta krava?

ARSENALOTO: Travu.

BRUNO: Livada... Kiša... Oblaci... Nebo... Zvezde.... Univerzum... Bog... Ako hoćete!

BRUNO: Univerzum... Zvezde.... Nebo.... Oblaci... Kiša.... Livada... Trava... Muuuu! Krava... mleko.

BRUNO: Živa slika Boga. Ako hoćete!... Popovi s tim nemaju nikakve veze. [Sve vreme dokle Bruno govori, vlada mrtva tišina. Zatim Arsenaloto uzbuđeno otkriva:]

ARSENALOTO: Ali onda.... Sve zavisi od nas!... Zavisi... [Tu već nastaje svađa u krčmi. Čuje se vika:]

AGATINO: E, to je svetogrđe!

ARSENALOTO: Oh!

BRUNO: Hajdemo ispočetka!

DRUGI: Istina je! Svetogrđe.

BRUNO: Čovek misli kroz asocijacije.... Postoje korespondencije... Između sveta životinja, biljaka... I ljudi... [Bruno bi da nastavi, ne obazirući se na tišinu koja ponovo vlada, i koja je napeta, Arsenaloto ga šapatom poziva:]

ARSENALOTO: Ajmo mi napolje, ovde je nešto zagušljivo. Ajmo. [Izlazeći, Bruno gleda oko sebe:]

BRUNO: Jesi li video ovog čoveka? Lice mu je kao u ptice.

BRUNO: A onaj tamo ima lice kao u mačke, vidi ga...

BRUNO: A evo, tu je i miš...

BRUNO: Onaj tamo liči na krmka. A ovaj tu, na vola. I karakter mu je kao u vola.

ARSENALOTO: Ajde, ajde, bolje da krenemo, Bruno... Ajmo...

Giordano Bruno, minuti 13:01 – 15:35.

Velike su muke kada neko sebi postavi pitanje, kako da se saopšti, prenese, prevede, to što filozofija Đordana Bruna ostavlja kao emocionalni trag. Istaci samo najveće, Šekspira, i Servantesa – možda to nekome deluje iznenađujuće, ali s razlogom to možemo tvrditi – ili Spinozu i Lajbnica, Šelinga, Vajlda, Ničea, Džojisa, setiti se i Tolanda, Votera, Didroa, De Sanktisa i Kročea, nije dovoljno. Ipak, u umetnosti, od Bena Džonsona i Šekspira, i Servantesa, preko Didroa, do Džojisa ili

Đanmarije Volonteja, nadživljava snažna teatralna komponenta. Ta teatralna komponenta svoje tragove prenosi preko tela. Zato ću izdvojiti nekoliko – tri, tačno da kažem – momenta u kojima je Volonte telesnim sredstvima oblikovao lik Đordana Bruna polazeći od Brunove filozofije.

Ključ za čitanje Volonteove glume, po Derijuovom mišljenju, leži pre svega u radu na tekstu (239). Srž tehnike pripremanja za ulogu koju je Volonte razvio podrazumevala je pronaći unutrašnje okolnosti, naporedo sa okolnostima koje lik okružuju u svetu oko njega, a koje će opravdati reči što ih lik izgovara, pronaći „muziku reči“, intonaciju koja tim okolnostima odgovara, koja najbolje izražava smisao tih reči, koja će osvetliti njihov razlog. Prema rečima reditelja i scenariste, dijalozi i scenario za film Đordano Bruno postavljali su ogromne teškoće. Sam režiser, Đulijano Montaldo, govorio je o ozbiljnim problemima koji su se pojavili prilikom razrade skripta, kada je trebalo oblikovati Brunove reči, radeći na oskudnim zvaničnim dokumentima, izvlačiti odlomke rečenica iz Brunovih tekstova, i sve to, vodeći računa da se ne ogreše o materijalne činjenice. Montaldo takođe svedoči i o tome da je određena krutost teksta scenarija, „filološki korektnog, ali scenski neodgovarajućeg“ za Volonteja predstavljala prepreku koju je trebao savladati. „U početku je imao teškoća da prodre u taj lik. [...] Osećalo se da smo svi bili pomalo zarobljeni“ (240). Oslobođanje od te „zarobljenosti“ u složeni tekst i složeno istorijsko vreme u nekim od ključnih trenutaka donosi Volonte sa svojim glumačkim rešenjima, koja, kako proizlazi iz svedočanstava, pronalazi u Brunovoj filozofiji čitanoj kao filozofija tela i njegovih moći. Da bi do ovakvog čitanja došlo, morala je postojati prepreka koja ne dozvoljava lakoću. Ta prepreka uvek su oni iskazi koji u sebi nose prejak naboj i patos. Traganje za rešenjem – kako izreći repliku? – jeste ono što glumca vodi produbljenom čitanju. Prejak naboj izraza onemogućava ne toliko razumevanje, koliko osećanje: ko, i u kakvim okolnostima, može izreći te reči? Na koji način? Tako dolazimo do problema u komunikaciji koji postavlja emocija, razumevanje određene emocije. Glumac je prinuđen da telom – gestom, mimikom, kretanjem, glasom – izrazi ono što na tom mestu nije moglo ostaviti pisani trag, ono što se doziva sa drugim mestima u tekstu, i drugim tekstovima, da bi bilo pravilno shvaćeno. Između teksta koji pisac svojim telom – rukom – piše, i tog istog teksta koji glumac svojim gestom, mimikom, kretanjem i glasom iskazuje, stoji određena emocionalna hermeneutika, koja nezaobilazno prolazi kroz telo. Telo koje piše, i telo koje glumi. I to je, zapravo, onaj problem koji postavlja Deni Didro u Paradoksu o glumcu, to je problem koji se vraća kod Stanislavskog i njegovih muka sa glumačkim sistemom, pa čak i kod Bertolta Brehta i njegovog pozorišnog organona kao teorije glumačkog podstreka na društveno delanje.

Đanmarija Volonte je ona vrsta glumca koji svom poslu pristupa pre svega intelektualno, koristeći intelekt ne samo da bi njime savladavao emocije, nego pre svega za to da emocije pomoću intelekta gradi, i da ih živi. Odgovor na pitanje kako telesno izraziti određeni tekst nalazi se u tekstu, u tekstualnim tragovima koje ostavlja telesni gest pisanja. Otuda se vraćamo pitanju: kako je pisac razumeo samog sebe? Jedna od uloga intelekta, mada možda manje znatna, jeste da stavlja emocije pod kontrolu, ali druga, znatnija, jeste da aktivno stvara, kreira, razvija, neguje, podstiče emocije, u procesu za koji ovde koristim pojam koji su Umberto Maturana i Fransisko Varela, čileanski biolozi i epistemolozi, razvili za celokupan domen života: autopoiesis. I tu već zalazimo u onaj deo Brunove filozofije koji nazivam nolanska teorija komunikacije, teorija koju Bruno posebno razvija u poslednjim tekstovima na latinskom, *De magia* i *De vinculis in genere*.

[...]

Tri ključna momenta u filmu koji traže preciznu emocionalnu hermeneutiku nazivam: disanje, pijanstvo i šapat. Stavljajući svakome od njih ime, stavljam ih pod znak, pečat ili signaturu komuniciranja misli koje se može ostvariti samo preko tela. Samim tim što te telesne izraze prevodim nazad u reči, na ovom mestu, lišavam ih upravo one dimenzije koja je u takvom posmatranju stvari ključna, ali to činim sa uverenjem da je i u ovom obliku komunikacija mogućna, makar samo kao trag.

Hronološkim redom idući, prvi od ta tri oblika komunikacije, dakle, disanje, u filmu Đordano Bruno prikazan je kao intimna scena između Bruna i venecijanske kurtizane Foske, koju glumi Šarlota Rempling. Scenario je predviđao da se Foska, koju Bruno privlači, dok razgovaraju u njenoj ložnici, skine, i pozove Bruna u krevet, ali da se, zatim, tokom razgovora, uplaši i otera ga, vičući: „Beži od mene, đavole!“

FOSKA: Eto, to su tajne naše magije. Da budemo lepe i poželjne... Da usrećimo svoje ljubavnike i da budemo prijateljice svojim prijateljima... Da od ljubavnika dobijemo zaštitu, i moć. Da budemo voljene i da umemo da volimo... Jeste li videli one žene pod mostovima? Prodaju ljubav... trgovcima... Mornarima... Senat određuje cene.

FOSKA: Biti bogat i moćan. To je magija! Dragulji, zlato, nakit (blaga Istoka!) I ljudi te (gledaju) i mrze te, vide tvoje belo lice, i pljuju... Kada odem u Svetog Marka i molim (gospoda)... obraćam se vlasti višoj od svih! Vlasti Boga! Jer ja verujem u Boga! [Poslednje reči, Foska propraća odlučnim pokretom sa kojim skida haljinu sa sebe i ostaje naga. Bruno sedi na ivici kreveta. Ona mu prilazi. Dok izgovara prve reči, Bruno ustaje i gleda je u oči.]

BRUNO: Deca u sebi nose prirodnu magiju... koju, malo-pomalo, kako rastu... budu prinuđena da unište. I onda počnu da se mole presvetom Trojstvu i Svecima, i Bogorodici... Velikoj Bogorodici u plavoj boji sa zlatom i anđelima i tamjanom... [Kod ovih reči, oboje se smeškaju, i počinju da dišu duboko, kao nehотиčno, primičući se ponovo krevetu.]

BRUNO: Moramo naučiti da dišemo. Da bismo ponovo otkrili kako... drveće, kamenje... životinje... i cela mašinerija prirode... imaju neko unutrašnje disanje. Unutrašnje disanje, baš kao i mi... Imaju kosti, vene, meso, poput nas.

[Dok Bruno izgovara ove reči, Foska leže na krevet, Bruno, nadnet nad njom, seda ponovo na ivicu kreveta. Disanje se nastavlja. Bruno diše sve dublje, Foska ga prati svojim sve dubljim disanjem, licem u lice. Brunove ruke su sklopljene, zatim primiče šaku da Fosku pomiluje po licu. Blagim dodirrom prelazi preko njenog lica i spušta se niz telo. Brunov dah postaje smireniji, Foska, međutim, diše sve opijenije i sve dublje. Lica su im i dalje jedno naspram drugog. Sada Bruno jasno preuzima kontrolu nad tim zajedničkim disanjem, sam diše dublje, ali polako, da bi odredio ritam Foskinog disanja. Njegove ruke su ponovo sklopljene, disanje vodi ka ekstazi. Nastavlja se sve dublje, bez ikakvog dodira, sve mahnitije disanje. Tada Foska skače iz kreveta, krsteći se, bežeći u suprotan ugao kreveta:]

FOSKA: Beži od mene, đavole! Odlazi! Odlazi!... Odlazi! Odlazi! Napolje iz ove kuće!... Odlazi, ti si đavo! Ne! Beži! Beži! [Bruno je mirno posmatra, pomalo začuđen ali ne i uznemiren. Kontrast između njegove nepomičnosti i njenog uzbuđenog podrhtavanja postaje sve jači, dok na kraju Bruno ne izgovori kroz smeh:]

BRUNO: Ma ja sam govorio... Samo sam govorio o magiji deteta... [podigne haljinu sa dna kreveta, dobaci joj je:] Za madonu Venecije...

Giordano Bruno, minuti 9:28 – 13:00.

Režiser Đulijano Montaldo sećao se rada sa Volonteom na ovoj sceni:

Scena je na neki način bila nameštena. Kako uspeti u tome da se neka žena toliko snažno emocionalno uznemiri da je dovedete do fizičke ošamućenosti? Volonte mi je rekao: „Znaš li da kiseonik može da te opije, da je maltene droga?“ Onda smo sa time eksperimentisali [...] Napravili smo neku vrstu „hepeninga“, izgovarajući replike koje u sebi nose nekakvo unutrašnje disanje, ideju da sve ima neko unutrašnje disanje [...] bila je to nekakva intuicija [...] Volonte je doveo scenu do onog emotivnog očajanja, do toga da se rodi velika emotivna tenzija koja će [Šarlotu Rempling kao Fosku] naterati da skoči iz kreveta. (Deriu, 240)

Ili, da se poslužim metodom koji će Bruno – u filmu, u telu Đanmarije Volontea – već u sledećoj sceni, upotrebiti da bi povezanost svega objasnio veseljacima u krčmi: disanje – kiseonik – opijenost – provokacija – strah – uzmicanje. Ova scena je telesna ekspresija ideje da je sve u svetu povezano.

Druga takva scena, koju sam nazvala pijanstvo, prikazuje Bruna kako se vraća kući patricija Zuana Moćenigova, svoga domaćina i čoveka koji će ga prijaviti Inkviziciji, u ranu zoru, posle noći provedene na ulici. Prilikom susreta između njih dvojice, Moćenigo optužuje Bruna da se ponaša nedostojno i nemoralno, i da njemu, Moćenigu, nije ni od kakve koristi, i podseća filozofa na to da živi o njegovom, Moćenigovom trošku. Na to mu Bruno odgovara da filozof, čak i kada nema ništa, ostaje „gospodar sopstvene sudbine“. Moćenigo se uplaši od takve pomisli, i prestravljen, odlučuje

da ga prijavi. Volonte se našao pred teškoćom, kako da izgovori rečenicu: „Filozof je gospodar svoje sudbine“, takođe jednu od rečenica izvučenih iz Brunovih tekstova. Rešenje do kojeg je došao bilo je da predloži režiseru da Bruno to izgovori pijan i uzbuđen. Scena se odvija na stepeništu. Bruna dvojica gondolijera pridržavaju do dna stepeništa, Moćenigo ljutito viče sa vrha:

BRUNO: Ko voli da pije.... Neka pije....

MOĆENIGO: Sramota! Celu noć u skitnji.... Čapraz-divanite... Mislite da ste u svratištu... I još se pijani vraćate u zoru, kao da ste u svojoj kući, baš mi je drago, nadam se da si se lepo proveo... u Morozinijevoj kući!

BRUNO: Jesteeee!

MOĆENIGO: Ti si navodno filozof, a čini mi se da ne prezireš nijedno uživanje.

BRUNO: A ko ti je rekao da filozof mora da prezire uživanja! Moćenigo, tucaj, tucaj, i ostaj mi u dobrom zdravlju... I voli onoga ko tebe voli.

MOĆENIGO: A, komotna je ta tvoja filozofija!

BRUNO: Filozofija nikad nije komotna!... Upadaj!... Upadaj! (Poziva gondolijere za sobom da uđu.)

MOĆENIGO (gondolijerima): Ne! Stoj! Napolje.... Napolje iz moje kuće!

MOĆENIGO: Nadam se da ćeš i mene uspeti da poučiš toj svojoj filozofiji, jednoga dana, ako nađeš vremena....

BRUNO [s naporom se penje uza stepenice, oslanjajući se na kamene glave na balustradi, bezmalo dahćući; tu se već položaji izvrću, i Bruno se penje ispred Moćeniga, koji sada stoji niže na stepenicama]: Polako, polako,.... Polako, polako.... Polako, polako! Treba tu napora....

MOĆENIGO [sada dostiže Bruna, i razgovor nastavljaju obojica već na vrhu stepeništa, na istoj visini, ali tada mu Bruno okreće leđa i polazi dalje]: Napora?... A zauzvrat, šta?

BRUNO: A zauzvrat, sve, ili ništa... Zavisi kako gledaš na stvari: filozof, čak i kada ništa nema... gospodari sopstvenom sudbinom. On je gospodar sopstvene sudbine!

Giordano Bruno, 18:00 – 19:45

Poslednje reči Bruno već izgovara prošavši pored Moćeniga, koji ide za njim. Bruno ide i dalje korakom pijanog čoveka, ali čoveka koji gospodari svojim pokretima. Njegova leđa govore. Prema sećanju režisera Vitorija Tavijanja, u prvom filmu koji su zajedno radili, *Un uomo da bruciare* (Čovek koga treba spaliti), iz 1960. godine, Volonte mu je tada otkrio da je u tom filmu „prvi put video i sopstvena leđa“. Shvatio je to gledajući sebe na filmu: „Uglavnom sebe vidim, u ogledalu, u pogledu drugih, s lica, ali nisam sebe poznavao s leđa. Shvatio sam, kada sam se video, da su neki moji pokreti čak sleđa izražajni.“ (Un attore contro, https://www.youtube.com/watch?v=bqw_TUHSDY [3] minut 6 : 15 – 6 : 54.) Čovek koga treba spaliti komunicira i leđima, govori, dakle, celim svojim telom. Pojavljuju se ona „leđa“ ili „grbača“ na kojima Zemlja sve ljude nosi, kako je pisao Bruno u *Večeri o Pepelnici*, nakon što ih „rodi iz svoje materice“. Đulijano Montaldo je, dvadeset godina kasnije, o scenama u Đordanu Brunu svedočio:

Bila je to dragocena saradnja. Sasvim je verovatno da bi, rečena trezveno, stisnutih zuba, ta rečenica [„filozof, čak i kada ništa nema... gospodari sopstvenom sudbinom“] mogla zvučati kruto. Do ideje da izabere tu scenu došao je upravo preko ideje provokacije [...] Moćeniga njegov gost ne samo što nije naučio tajnama crne magije [...], i ne samo što se vraća kući provokativno pijan nego i provokativno blasfeman[...] (Deriu, 241).

Opijenost – provokacija – strah – bes – potkazivanje – Inkvizicija. Još jedan od lanaca ideja koji se stvaraju u skladu sa Brunovim načelom povezanosti svega sa svime. Provokacija koja ide do krajnjih konsekvenci takođe mora računati na telo kao svoj temeljni izraz. Brunova filozofija je, u tom smislu, filozofija telesnog izraza. Filozofija volje za modernošću – Bruno je tražio teatarski izraz kao u tom trenutku najmoderniji, izraz sa najširim mogućnostima komunikacije (pozorište kao stvar ulice i stvar javnog prostora: odmah nam padaju na um London, Barbidž i Šekspir, ali i prvi zidani javni teatar u Vićenci, iz 1585, koji u isti mah postaje i najmoderniji izraz arhitekture – čija umetnost počiva na upotrebnoj vrednosti koliko i na estetskoj – pozorište u koralima, dvorištima, u španskoj tradiciji, koja je morala zahvatiti i italijanske zemlje pod španskom vlašću; pozorište, koje će u

sledećem, sedamnaestom veku, biti neprikosnoveni gospodar umetničkog izraza: život kao pozorište postać tema Baroka, ali je ta misao svoj prvi izraz našla u Brunovom filozofskom dijalogu Herojski zanosi. Traganje za novim telesnim izrazima Brunove filozofije zato je od prvorazrednog značaja. Džojš i njegovo obraćanje pozorišnim ljudima u Dublinu prizivajući kao autortet nekakvog „Nolana“ ima za sobom i teatralnost gesta dizanja spomenika Đordanu Brunu Nolancu, u Rimu, nekoliko godina ranije. Upotreba Brunove misli i Brunove biografije u Uliksu i u Fineganima isto se tako može podvesti pod režim telesnog. Telesni izraz je ono na čemu počiva Svećar iz 2011, predstava koja ispituje mogućnosti jednog tela, i ovoga puta ženskog, da bude izraz mnoštva likova, čime smjera na jednog autora – pisca, Bruna, koji zapravo govori svim tim glasovima, ili koji glumi sve te glasove u svom tekstu. To je, opet, u savršenoj saglasnosti sa višeglasnošću Brunovih filozofskih dijaloga dramske konstrukcije i filozofske sadržine. Telesnost Brunove filozofije komunicira glumac kakav je Đanmarija Volonte zahvaljujući nizu teatarskih postavki koje stavlja u osnov svog telesnog izraza. Zato njegovo čitanje telom povezuje političko čitanje irskog slobodnog mislioca Džona Tolanda i engleskih slobodnih mislilaca, i Lajbnica, enciklopedistu Denija Didroa, i Voltera, Getea, Kolridža, i Frančeska De Sanktisa, i Benedeta Kročea, i italijanski Risordimento, sa čitanjima Vilijama Šekspira i Migela de Servantesa, ili Valtera Pejtera, Oskara Vajlda ili Džejmisa Džojša, dopuštajući iskorak ka Galileu Galileju, i Bertoltu Brehtu, kao ljudima suprotstavljenim i podudarnim u građenju modernog razumevanja čoveka u kosmosu. Možda će se nekome učiniti preterano isticanje karike kakva je Đanmarija Volonte u svemu tome, ali ta karika vodi i ka neočekivanim skretanjima ka našem danas i ovde. Od Brunovog Svećara prikazivanog u Ateljeu 212 u sezoni 1992/1993, do posebne projekcije filma Đordano Bruno na FESTU 1973, i neposrednog dodira u vremenu sa Ksenijom Atanasijević, koja je, opet, prva u nizu žena koje će zadužiti brunovske studije u XX veku, i za kojom dolaze Dorotea Vali Singer, Antoaneta Man Piterson, Frensis Jejts, Hilari Gati – da navedem samo imena onih naučnica koje, svaka od njih, svojim uvidima grade prekretnice u brunističkim istraživanjima, otvarajući nove pravce i dobijajući različite odjeke. U tom ženskom akademskom pristupu Brunu, opet, takođe se ukazuje prisustvo tela u filozofiji, ne uzetog kao apstraktni korpus mrtvih tekstova, nego kao živo telo čoveka i živo telo teksta u neprestanom kretanju, tekstualna životinja, u smislu u kojem je Bruno upotrebljavao reč životinja kada je govorio o zvezdama i kosmosu: životinja kao tvar koja se kreće i menja, tvar u neprestanoj mutaciji. U onom smislu u kojem zvezde, raspadajući se, stvaraju kosmičke zrake koji neprestano deluju na sve na Zemlji, izazivajući mutacije (u smislu današnje nauke, kao mutacije u genima, na primer), u smislu u kojem se materija kosmosa oblikuje u život na Zemlji (beskonačna mogućnost, kaže Bruno). Možda je to ono mesto gde se govor pretvara u šapat, zato da bi ga ljudi bolje čuli i da bi im se snažnije utisnuo u pamćenje. To je konačni paradoks do kojeg dovodi Volonteovo glumačko tumačenje Brunove filozofske biografije.

Šapat je Brunov poslednji pokušaj komunikacije u Volonteovom glumačkom izrazu. Brunove poslednje reči na sudu, koje su jedan od ključnih momenata u legendi o njemu – „Možda vi, dok mi izričete presudu, osećate veći strah od mene dok je slušam“ – Volonte izgovara u naznakama i šapatom, a da je ideja da se tako prikaže scena takođe potekla od Đanmarije Volontea, ponovo svedoči režiser filma, Đulijano Montaldo:

Dok je čitao spisak svojih krivica u scenariju, došao je do rečenice: „Veći strah osećate vi...“ i ona je, iskreno govoreći, bila retorička. Đanmarija mi je rekao, a šta misliš da je izgovorim šapatom? Kao za sebe? I ja sam shvatio da je ta ideja apsolutno genijalna.

Un attore contro, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwlkKxjZL5o> [4] minut 3:20.

BRUNO: Kakva muka!... Tražiti od onoga ko ima vlast da reformiše vlast! Kakva naivnost. Hteli ste moje priznanje, i dobili ste ga! To je priznanje poraza!

[...]

ADRIJANO: Danas, osmog februara hiljadu šestote, godine Jubileja... Izričemo, proglašavamo, osuđujemo tebe... Đordano Bruno... Jeretika, neokajanog, upornog i okorelog... kome zato sleduju sve crkvene cenzure i kazne koje nameću sveti kanoni... I kao takvog te ovim rečima lišavamo svih zaređeja i rukopoloženja... I izbacujemo te iz okrilja naše svete i Bezgrešne crkve, čijeg milosrđa

više nisi dostojan. [Ove reči Bruno prati iznemogao, savladan umorom, kao odsutan.]

ADRIJANO: Osim toga, osuđujemo i zabranjujemo sve tvoje knjige i spise kao jeretičke i grešne i zapovedamo da budu javno uništene i spaljene, na trgu svetog Petra, pred velikim stepeništem i da budu stavljene na indeks zabranjenih knjiga... Predajemo te u ruke Rimskog Guvernera da otrpiš dužnu kaznu, moleći ga, međutim, da se pobrine za tebe i da ne pretrpiš nikakvo obogaljenje tela i udova.

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

1° DAMA: Šta je rekao? [U pozadini ovih reči nastavlja se čitanje presude.]

1° PLEMIĆ: Nisam razumeo, gospođo....

ADRIJANO: Kako je utvrđeno procedurom, presudu je pročitao javno all'imputato, u kući njegove Eminencije Kardinala Madrucija, na Pjaci Navona, Notar Flaminio Adrijanio, što potvrđuju delegirani svedoci Pjetrasanta i Fra Benedeto Mandina, ...

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

ADRIJANO: ...koji potpisuju zapisnike nakon što su proverili i potvrdili saglasnost sa tekstom koji je utvrdio ovaj Presveti sud.

BRUNO: (šapatom) Veći strah osećate vi...

4° ĐAKON: Šta je rekao?

5° ĐAKON: Veći strah osećate vi...

4° ĐAKON: Rekao je: Veći strah osećate vi...

ADRIJANO: Rekao je: Veći strah osećate vi...

Đordano Bruno, minuti 1:43:20 – 1:45:00

Ovde uspostavljene veze sežu daleko, i nisu moja konstrukcija. Zahtevaju dublje čeprkanje, duže traganje, ali na kraju pronalazim ono što tražim. Jedan od načina komunikacije koji povezuje telo i ideju jeste maska. Đanmarija Volonte je 1973. godine bio četrdesetogodišnjak, ali je uspeo da svoje telo preobrazi na toliko načina da ono tokom filma (koji prikazuje poslednjih osam godina Brunovog života, provedenih po zatvorima i u mukama) vidljivo stari. U tom vidljivom starenju svoju ulogu imaju i kretanje, i gest, mimika, i maska. Možemo uočiti dvostruki detalj u građenju Brunove maske, vezane za deo lica između nosa i gornje usne. Gornji deo nausnice obrijan je, ostala je samo tanka linija, jedva uočljiva, tik iznad usne. Ta linija brkova nekako kao da izdiže, reljefno ističe gornju usnu, i brkovi polako počinju da sede. Šake, sklopljene i pomalo stisnute u pesnice, na početku, čak i u ljubavnoj sceni sa Foskom, pri izricanju presude takođe su ostarile, čas umorno vise, čas nervozno podrhtavaju.

Volonte gradi masku koju je tokom godina morala graditi priroda na Brunovom licu. A sam pojam maske jeste oznaka zone prevođenja. Komparativnim antropološkim istraživanjima ustanovljene su neke opšte crte pojavljivanja i upotrebljavanja maske u veoma različitim kulturnim kontekstima. Maska je tu da bi razrešila kontradikciju, i zato je neophodna u obredima prelaza, koji obeležavaju promene u stanju pojedinaca ili grupa, kao što su rođenje, inicijacija, smrt, izlečenje, u situacijama nestabilnosti, kada je ugrožen poredak grupe, zato što neki njeni članovi prolaze kroz korenite promene statusa, što sve dovodi do preispitivanja cele mreže odnosa u zajednici. I sama maska može biti svetinja, preko nje se svetost prima, i preko nje predaje. Ona nije, kako piše Žan Luj Beduen u svojoj studiji *Les masques* (1967: 18-19), sredstvo za prerusavanje u uobičajenom smislu te reči. Onaj ko se maskira nije naprosto neko čiji identitet ostaje nepoznat, onaj ko se maskira i sam postaje zagonetka, i izazov da ta zagonetka bude odgonetnuta, stavlja sebe izvan uobičajenih zakona i traži za sebe slobodu koja je utoliko veća što nije ograničena društvenim konvencijama. Eto zbog čega je, verujem, Volonteu bilo potrebno da stvori masku koja će biti Brunova vidljiva maska. Da je to maska koja obeležava i prelaz između prošlosti (vremena Đordana Bruna) i sadašnjosti (vremena Đanmarije Volontea) kao dokaz uzimam i ovo što je napisao italijanski istoričar filma Mauricio Grande (Deriu podatak 1992c):

U suštini, naša nacionalna istorija je u više aspekata epopeja izvrnuta naglavce, gde se instanca preživljavanja pojedinca teško može uskladiti sa naduvenim pokušajima da se ponese izvesna neodrživa maska. Ali istina je i to da su italijanska istorija i politika već nekakva komedija, komedija

režima, parada maski vlasti i ideologije kao lažnog projekta demokratskog razvoja. I upravo tu se proizvodi ono „više od stvarnosti“ koje šikne kao halucinacija ili kao karikatura. (1992: 52.)

Glumac je upravo, preko svoga tela, glume, mesto – telo – translacije Brunove misli ka savremenosti. Kroz pozorište, i za njime film, Brunova filozofija – u najmanju ruku njegova filozofija morala, ali ne samo ona – pronalazi one „kanale komunikacije“ koji joj najviše odgovaraju, sredstva kojima najbolje ostvaruje komunikaciju sa savremenim čitaocem. Glumac, u pozorištu kao i u filmu, komunicira pre svega ono što je u Brunovoj misli emocija, mada, razume se, uvek pod kontrolom intelekta, ono što je imaginacija kao veština, tehnika, i umetnost pretvaranja ideja u slike. Gluma je tu jednako moćna i u komuniciranju sa književnošću, koliko je u nauci moćan prenosnik Brunove vizije kosmosa upravo savremena astrofizika, i ona naučna potraga, još od Ajnštajna, ili od Majorane, za nekom opštom teorijom koja bi uvezala opštu teoriju relativnosti i kvantnu teoriju u koherentnu celinu. Za kojom nauka za sada još traga.

Ono što se ponavlja u svim ovim svedočanstvima je sudar između najprodornijeg filozofskog uvida i mogućnosti njegovog telesnog iskazivanja. Između to dvoje postavlja se problem, koji zahteva rešenje, a rešenje je zapravo paradoks, odnosno, telesni izraz se traži na tački suprotnoj od ozbiljnosti uvida. To znači da se uvid koji potresa svojim patosom na nivou tela iskazuje upravo smanjenjem tenzije, da bi se tenzija pojačala. Šapat – nerazumljivost – ponavljanje – napregnutost čula i uma, u naporu da se čuje i razume – ponavljanje – odjeci ponavljanja – prenošenje – ponavljanje. Bez šapata ne bi bilo ponavljanja, bez ponavljanja ne bi bilo odjeka, kretanje bi se zaustavilo, zamrlo bi dalje prevođenje ideje. Životinja teksta postala bi korpus, i više ne bi mogla za sobom da ostavlja trag, jer je za to neophodno kretanje: samo ono što se kreće ostavlja za sobom trag, nepomična stvar sahranjuje svoj pečat pod težinom sopstvenog korpusa.

Literatura

- Barthes, R. (1973): „Diderot, Brecht, Eisenstein“, Cinéma, Théorie, Lectures. Revue d'Esthétique.
- Barthes, R. (1982): L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris: Éditions de Seuil.
- Deriu, F. (1997): Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore, Roma: Bulzoni Editore.
- Guerra, M. (2009): „Impegni improrogabili: le forme “politiche” del cinema italiano degli anni settanta“. Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana. A cura di Cristina Casero Elena Di Raddo. Milano: Silvana Editoriale Spa, 171-186.
- Marotti, F. (2005): Un attore contro – Gian Maria Volonté.
- Micciché, L. (1980): Cinema italiano degli anni Settanta, Venezia: Marsilio.
- Montaldo, G. (2009): 1973. Giordano Bruno. Compagnia Cinematografica Champion / Les Films Concordia. DVD Cecchi Gori Home Video 2009.

PRINT ^[5]

 All rights reserved. Sarajevske sveske © 2010 - 2017.

Source URL: <http://sveske.ba/en/content/filozofsko-telo-na-filmu>

Links:

- [1] <http://sveske.ba/en/autori/a/aleksandra-mancic>
- [2] <http://sveske.ba/en/broj/49-50-0>
- [3] https://www.youtube.com/watch?v=_bqw_TUHSDY
- [4] <https://www.youtube.com/watch?v=ZwlkKxjZL5o>
- [5] <http://sveske.ba/en/print/2997>