

# **Pikseli Pola Sezana**

**Izdavač**  
RED BOX

**Za izdavača**  
Miško Stevanović

**Urednik filmske biblioteke**  
Novak Guslov

**Grafičko oblikovanje**  
Andrijana Vukajlović

**Lektura**  
Vesna Crepuljarević

**isbn**  
978-86-86599-64-3

**Štampa**  
Slava, Beograd

**Tiraž**  
700

@ Za Srbiju  
RED BOX, Beograd 2025.

© Verlag der Autoren, Frankfurt am Main,  
Germany, 2015 Edited by Annette Reschke

**Naslov originala**  
*Die Pixel des Paul Cézanne*

# Vim Venders

## Pikseli Pola Sezana

---

*S nemačkog preveo Novak Guslov*



Beograd, 2025.



# Sadržaj

Predgovor .....	7
Pišem, dakle mislim .....	9
Za Ingmara Bergmana (ne o Bergmanu).....	17
30. jul 2007. Ingmar Bergman i Mikelandelo Antonioni .....	19
Vreme sa Antonionijem .....	24
Fragmenti američkog sna Edvard Hoper .....	34
Kako mu to uspeva? Peter Lindberg .....	42
Čovek sa Zapada Entoni Men .....	50
Zapisano na vetru Daglas Serk .....	66
Pripovedač Semjuel Fuler .....	74
Putnik kroz vreme Manoel de Oliveira .....	80
Dva govora za Pinu .....	83
Govor za Džejmisa Nahtveja .....	107
Izgubljeni raj Jasuđiro Ozu .....	123
Na treće gledanje Endru Vajet .....	135
Majstor realnosti Barbara Klem .....	147
Kako sam upoznao Jođija Jodi Jamamoto .....	159
Pikseli Pola Sezana... ..	168
Umesto pogovora Dragan Dimčić .....	172
Izvori .....	174
Komentari prevodioca .....	179



## Predgovor

Vim Venders kaže da je zapravo želeo da postane slikar ili pisac, ali nikako nije mogao da se odluči. Kao filmski autor, postao je oboje u jednom, a pisanje je ostalo važan deo njegovog stvaralaštva.

Često su ga pitali o njegovom sopstvenom radu; držao je predavanja i pisao eseje o pisanju scenarija, filmskom stvaralaštvu i fotografiji, o značaju mesta, logici slika, filmskoj pedagogiji ili kulturnom identitetu Evrope, a njegove knjige prevedene su na 16 jezika.

U poslednjih 25 godina Vim Venders je često pisao i o drugim umetnicima. U ovoj knjizi sakupljeni su najvažniji takvi tekstovi, koji su prethodno bili raštrkani ili delimično nisu ni objavljeni na nemačkom jeziku. Važni su jer su opisani umetnici inspirisali Vendersa da se posebno bavi njima i njihovim delom, te za njega imaju poseban značaj. On ispituje perspektivu umetnika, njihov način rada i njihov stav, želi da razume kako su oni „to učinili”. Zašto su vesterni Entonija Mena njemu, tada mladom sineasti, učinili „film razumljivim kao jezik”? Šta je bilo u „tome tako prosvetljujuće, tako drugačije?” „Ko moraš da budeš, kako moraš da postupiš”, ako si se, kao fotograf, posvetio ulozi svedoka, kao što je to učinio Džejms Nahtvej? Šta je „poseban pogled” Pine Bauš, a šta „jezik” Barbare Klem? Venders ova pitanja ne postavlja retorički, već zato što je i dalje u potrazi za odgovorom, a pronalazi ga upravo kroz pisanje o tome. U njegovim „pogledima na umetnike” i on sâm postaje vidljiv.

Svi ovi tekstovi nastali su određenim povodima: kao predgovori ili prilozi katalogima, kao članci povodom rođendana ili laudacije. Ovde se nalaze u *director's cut* verziji, to jest u punoj formi, pregledani, izmenjeni tamo gde je to bilo potrebno, ali uglavnom nisu prilagođeni aktuelnom nemačkom pravopisu: ß je zadržano prema starim pravilima. U „Uputstvu za upotrebu”,

koje je Wim Venders napisao za ovu knjigu – on bi napisao *verfaßt* umesto *verfasst* – nalazi se obrazloženje: ß, kao i njegov specifičan prelom redova, deo su kvaliteta vizuelnog izraza koji autor sebi stvara tokom pisanja; za njega je pisanje, takođe, čin gledanja.

*Anete Reške, 2015.*

## Pišem, dakle mislim.

Ima ljudi koji umeju jasno da misle.  
Druge mišljenje ne odvede daleko,  
posle nekog vremena, izgube nit,  
pa moraju stalno iznova da počinju.  
Takav sam ja.  
Tek kad pišem,  
mogu stvari da domislim do kraja.

Kad vidim napisane reči pred sobom,  
sâme misli postaju jasnije.  
Mislim da je to zato što se inače oslanjam na gledanje  
i što sam to čulo izoštrio više nego druga.  
Kada mogu da *vidim* ono što sam upravo pomislio,  
misao se oslobađa,  
postaje pisana slika misaonog toka  
i može da se domisli do kraja.

Kad pišem rukom,  
nikako da nastane slika.  
To je zbog mojih nečitljivih škrabotina (sin lekara!),  
a i zbog toga što moj rukopis  
još želi da pripada mišljenju,  
a ne gledanju.

Dugo sam redovno beležio svoje snove,  
usred noći, još ne sasvim budan, u polusnu,  
iz čiste samonametnute discipline.  
Sledećeg jutra, u tim rukom napisanim beleškama  
često ništa nisam mogao da razaznam.  
Njihov smisao je ispario,  
kao što se i snovi svakom sekundom nakon buđenja  
povlače u tamu, iz koje ih više nikad ne možemo dozvati,

osim ako ponekad uhvatimo kraj niti,  
pa pomoću malog delića slike koji ostane  
kao mamac,  
uspemo da izvučemo još ponešto  
od onoga što se povuklo u mrak.

Ako pak nije ostao ni komadić slike,  
onda sam ujutru dugo i očajno zurio  
u svoje hijerogliffe,  
ali iz tih nažvrljanih oblika  
nisam mogao da prepoznam poznate obrise reči,  
a kamoli da iščitam nešto što bi ukazivalo na san.

Budući da mi se, kada je o mom rukopisu reč, često dešavalo  
– naročito ako je od pisanja prošlo neko vreme –  
da ništa više nisam mogao jasno da pročitam  
(a drugi svakako nisu mogli),  
vremenom sam naučio  
da odmah pišem mašinom.  
Ranije su to bile razne putne pisace mašine,  
od kojih je poslednja, crveni *oliveti*,  
još dugo stajala kod mene,  
uživajući, da tako kažem, počasnu penziju.  
Potom su došli prvi procesori teksta,  
odnosno „mašine za obradu teksta”.  
Sećam se kako su  
te preteče mogle da upamte  
tek nekoliko redova odjednom,  
najpre je trebalo da ih napišem i sačuvam,  
pa tek onda smem dalje da mislim,  
a štampalo se samo na termo-papiru.  
Bilo je to nešto poput nevidljivog mastila.  
Ako bi papir malo duže stajao na svetlosti,  
više ništa nije moglo da se pročita...  
Misli zabeležene na njemu stalno su bile u opasnosti,

uvek blizu nestanka.  
(Osim toga, taj papir je imao i neprijatnu osobinu  
da se stalno uvija,  
kao da ionako nerado otkriva ono što je zabeleženo.)

Zatim su se pojavili pravi kompjuteri.  
Moje pisanje, a s njim i mišljenje,  
napravili su kvantni skok,  
ali tek nakon što su preživeli šok:  
moj prvi tekst na mom prvom *kompak* računaru  
narednog dana nestao je bez traga.  
S njim je otišao i uloženi misaoni tok,  
koji više nije želeo da se vrati,  
kao zaboravljeni snovi.

Od tada mi se to nikada više nije dogodilo.  
Danas pišem mnogo više nego ranije.  
Usred noći kad ne mogu da spavam,  
rano ujutro ili kad god stignem.  
Strastveni sam pisac u pokretu.  
Najradije u vozovima i avionima,  
ali i u taksijima, tramvajima, autobusima.  
Dopadaju mi se i hotelske sobe,  
kafići, klupe u parku, javne biblioteke.  
Čak su i lovačke čeke,  
koje su lovci postavili na ivicu šume,  
odlične za tu svrhu.  
Tekst koji nastaje  
(kao ovaj sada),  
voli nepoznate sredine  
i prija mu selidba.

Da li zbog toga bolje mislim, pitam se?

Ne nužno.  
Samo sam se još više navikao

da posmatram sopstveno mišljenje dok pišem.  
Ova moja neobična forma stiha, koju upravo gledate,  
mnogo mi pomaže u tome.  
Ona stvara obrasce ili „vidljive blokove misli”,  
u svakom slučaju, neku strukturu,  
unutar koje mi svojevrsna slikovna gramatika  
pomaže da držim na oku i gramatiku misli.

Sa „stihovima” kao takvim to nema mnogo veze,  
pre sa željom da misli pronađu ritam  
koji će ih pokrenuti,  
kao što filmska montaža  
nastoji da stvori tok slika.  
U najboljem slučaju,  
moje mišljenje, u ovakvom načinu pisanja,  
postiče upravo takvu protočnost.  
Kao film na nelinearnom montažnom sistemu,  
tako i misli na kompjuteru mogu  
da skratim, produžim, skrenem, pustim ih da zalutaju,  
preciziram, odbacim, preklopim, stopim,  
da ih pustim da kruže ili skaču...

Dok pišem na kompjuteru, moje mišljenje  
postaje mnogo razigranije  
nego što bi to ikada moglo da bude „samo u mislima”.  
Izgled teksta i njegov ritam oslobađaju ga tromosti  
i pomažu mu da napravi skok.  
Moji prvi kratki tekstovi nastali su  
krajem šezdesetih godina za časopis *Filmkritik*.  
Bila je to nevelika publikacija u tiražu  
od nekoliko hiljada primeraka,  
namenjena malom broju sineasta,  
koji su u to vreme živeli u Zapadnoj Nemačkoj.  
Izdavač je bio Eno Patalas,  
ali glavne tekstove pisali su Helmut Ferber i Frida Grafe,  
dvoje mojih velikih uzora kad je reč o pisanju o slikama.

Jednom sam u tekst umetnuo sliku,  
preuzetu iz jednog stripa.  
(Tu sliku puštam da i ovde „uplovi“.)  
Jednostavno sam isekao ono što se videlo kroz prozor.



Čini mi se da  
danas želim da pišem onako kako sam pisao tada:  
Kao kada se kroz prozor gleda u nebo,  
ili ranije u prazan list papira,  
a sada u ekran  
koji je uvek spreman,  
koji ne samo da beleži moje misli  
nego mi nudi i ispravke,  
ponekad predlaže sinonime  
i nikada se ne umara,  
obrađujući i formatirajući  
svaku misao koju promislim, unesem ili preispitam.

Ranije je to bilo daleko komplikovanije.  
Za *Filmkritik* tekst sam isprva pisao rukom,  
u grubim crtama, dakle, tek fragmente reči ili misli,  
zatim sam ga „domišljao” dok sam kucao (ili obrnuto),  
a onda izvlačio papir iz mašine,  
hemijskom olovkom precrtavao reči ili rečenice,

dodavao korekcije iznad ili sa strane,  
a potom bih sve to ponovo prekucavao.  
Pa nekada još jednom opet prekucavao.  
Mučno.

Sada se sve odvija u jednom jedinom procesu,  
ali taj proces i dalje obuhvata  
ili pamti sve prethodne metode,  
samo što se odigrava razigranije, brže i intuitivnije.

Putem pisanja kao mišljenja / mišljenja kao pisanja,  
koje je ujedno „u-obličavanje” i „filmska montaža”,  
uspeva mi da razjasnim stvari,  
za šta sâmo mišljenje nikada ne bi bilo sposobno.  
Reči, napisane i povezane u kontekst,  
gramatika, oblikovana ritmom u sliku teksta,  
dopuštaju mislima da uzmu zamah, udahnu,  
priberu se i konačno definišu.  
Neka vrsta empirijskog mišljenja...

Ne mogu, a da takvo mišljenje i pisanje  
ne povežem sa svojim filmskim radom.  
Kad napišem epizodu  
koja mi upravo pada na pamet,  
možda ću razumeti  
gde je ta misao htela da stigne.

Sećam se kako smo, pripremajući film *Američki prijatelj*,  
moj snimatelj Robi Miler i ja,  
(tada prvi, ali ne i poslednji put),  
pod snažnim uticajem slika Edvarda Hopera,  
osmislili vizuelni koncept  
po kome smo svaki kadar hteli da komponujemo  
tako da kamera ostane potpuno statična,  
a da se glumci kreću unutar tog kadra,  
ili da izlaze i ponovo u njega ulaze.  
Svaki kadar (u filmu se zaista kaže *shot*)