



## EVROPA U SENCI FAUSTA

**prvo poglavlje knjige  
FAUSTOVSKI EKTRAN:  
Đavo na filmu**

Ako pogledamo istoriju filmske umetnosti, pitanje toga ko je od arhetipskih likova imao primat uopšte se ne postavlja. Već sa prvim treperavim sličicama Đavo počinje svoj danse macabre. To je doba razigravanja i isprobavanja novog medija. U igri, u imaginaciji, javlja se filmska fantastika. Umesto pukog beleženja ulaska voza u stanicu ili izlaska radnika iz fabrike, umesto polivenih polivača ili golih kupačica, ona se posvećuje stvaranju novih, neviđenih svetova. Umesto prozaičnog dokumentovanja onoga što svaki dan gledamo (mada ne na platnu), fantastika stvara nove, neviđene prizore i čitave svetove bez korelata sa svakodnevnicom. Filmska traka počinje da 'beleži' naše snove, nadanja i strahove. A Đavo je tu, odmah iza ugla.

Od cirkuske atrakcije film vrlo brzo evoluiru u umetničku formu dospevši u ruke istinskih stvaralaca. Ipak, od samih početaka nejasna je granica između opsenara i umetnika, cirkuzanta i mudraca, klovna i filmotvorca. Sve ove dihotomije otelovljene su u samom začetniku filmske fantastike - Žoržu Melijesu. U prvih nekoliko decenija postojanja, u svojoj evropskoj kolevci, film je bio u rukama stvaralaca suviše detinje posvećenih mogućnostima igre sa novim medijem da bi se zamarale razlučivanjem između pomenutih dualnosti. Podela

na žanrove doći će tek kasnije, sa Holivudom, ali Evropljani nisu snimali ni horore ni naučnu fantastiku ni film katastrofe... Prosto, snimali su – filmove. Tek retroaktivno će se u nekima od njih videti koreni motiva i postupaka iz kojih će, početkom tridesetih u Americi, žanrovi postati profilisani kao zasebne kategorije. U njima će i Đavo kao junak postati ograničen pretežno na horore i biblijske epove (uz poneku komediju), dok ga u Evropi nalazimo, praktično, svuda. Ponajviše ga vidimo u ambicioznim, autorskim filmovima koji lik Đavola koriste ne samo kao neizbežnu atrakciju već i kao oruđe za promišljanje nekih od temeljnih pitanja čovekovog postojanja: pitanja duše, individualnosti, slobode, vere, transgresije, krivice, transcendencije...

## 2.1. ALHEMIJA

Đavolov zamak (Le manoir du Diable, 1896)  
i drugi Melijesovi filmovi

Jedan od prvih igranih filmova – i zvanično prvi horor film u istoriji - jeste Melijesov Đavolov zamak (Le manoir du Diable, 1896). Nastao već u prvoj godini postojanja pokretnih slika, ovaj kratki film (tri minuta i petnaest sekundi) prikazuje Đavola u obliku džinovskog slepog miša kako doleće u sablasni zamak. Unutrašnjost zamka je naslikana i ukrašena u skladu sa gotsko-dekadentnom estetikom fin-de-siecle-a, a krilati stvor se preobražava u čovekoliko obličje Mefistofelesa. Obmotan svetlim plaštom, verovatno kako bi se isticao naspram mračnog dekora, on zauzima pompeznu pozu, a lik mu je nadmen, i ukrašen šiljatim brkovima i bradicom koji su vremenom postali zaštitni znakovi ovog (uglađenog) aspekta njegove pojave. Pojavljuje se vitez sa raspećem, čija pojava čini da Đavo nestane u oblaku dima. I to je kraj. Ova jednostavna vinjeta poslužila je ocu fantastičnog filma za razvijanje jednog od prvih filmskih trikova uopšte: ljudi i Đavoli se pojavljuju i nestaju pred zapanjenim očima prvih bioskopskih gledalaca, još nenaviknutih na magiju filma, a sam Melijes se đavolski smeška i naslađuje svojim iluzionizmom. Naime, ovaj umetnik je ne samo prvi režiser koji je pokretnim slikama podario svoju viziju Đavola, već je i prvi u nizu onih koji su se eksplicitno poistovetili sa ovom figurom – igrajući ga pred kamerom! Tako nas Đavolov zamak, pored ukazivanja na večitu visceralnost ovog arhetipa, podseća i na vekovnu bliskost umetnika-lažova i – Princa Laži.

Melijes se ponovo pojavljuje u ulozi Đavola u filmu Đavo u samostanu (Le Diable au Couvent, 1899), u kome pod maskom sveštenika zavodi opatice, nesvesne identiteta onoga ko se krije iza sveštenog lika. Ovo je samo jedan u nizu filmova sa đavolskom tematikom koje je Limijer potpisao u to vreme, istovremeno eksploatišući parisku opsesiju mračnim silama i sopstvenu ludističku težnju poigravanja sa emocijama publike kroz sve složenije filmske trikove. Tako, u ovom periodu nalazimo filmove kakvi su Mefistov kabinet (Le cabinet de Mephistopheles, 1897), Faust i Margarita (Faust et Marguerite, 1897), Kušanje sv. Antonija (La tentation de Saint-Antoine, 1898), Crna magija (Magie diabolique, 1898), Faustovo prokletstvo (La damnation de Faust, 1898), Satanino blago (Les trésors de satan, 1902), Divovski đavo (Le Diable géant ou Le miracle de la madonne, 1902), Đavolove kćeri (Les filles du Diable, 1903), Faust u paklu (Faust aux enfers, 1903), Crni đavo (Le Diable noir, 1905), Satana u zatvoru (Satan en prison, 1907) i famoznu fantazmagoriju Četiri stotine šala Đavolovih (Les quatre cents farces du Diable, 1906). Potonji naslov na publiku ispaljuje zasenjajući baraž fantastičnih prizora i filmskih trikova zahvaljujući kojima glavni junak Đavoljom kočijom putuje uporedo sa suncima i kometama, ali se i spušta na zemlju ne bi li se materijalizovao usred crkve i ugrabio pobožnu djevu. U završnim prizorima, koje je Melijes ručno bojadisao u crvenu i žutu, Đavo gori u Paklu usred fantomskog plesa prokletih, i time kulminira spektakl omogućen najčistijom filmskom magijom.

Jedna od najpopularnijih varijacija na temu Đavola u ovom dobu ogledala se u ekranizovanju legende o Faustu. Ranko Munitić u knjizi Čudovišta koja smo voleli nabraja jedanaest kratkih verzija ove legende, nastalih između 1897. i 1910. za koje kaže da su to "kratki, kondenzovani 'ekspozei', bez ulaženja u nijanse i detalje (nalik izvedbama vašarskih pozorišta lutaka)" ali i istovremeno da "prvorazredni su pokazatelji duboke ukorenjenosti faustovske sage u kolektivnoj svesti." Žive slike podsećaju na nešto što je svima znano. Za ovim kratkim vinjetama slede celovečernji filmovi: avangardistički Don Žuan i Faust (Don Juan et Faust, 1922, Marsel L'Herbije), melodramatski Faust (Faust, 1923, Žerar Buržua) i, napokon, ekspresionistički Murnauov Faust (1926), koji zaslužuje detaljniji osvrt u poglavlju 2.4.

U svim nabrojanim naslovima, Đavo se javlja kao neizbežni mecena filmske umetnosti laži –kao arhetip trika i obmane, ali i fascinacije. Prve bioskopske predstave bile su za tadašnju publiku čarolija i magija, dakle spoj privlačnosti i zadivljenosti sa nevericom, pa i blagom jezom pred tom neobičnom vrstom 'života' i pokreta neživih slika na platnu. Logično je bilo posegnuti, pre svih, za Đavolom kao za likom koji će najsnažnije otelotvoriti sve te ambivalentne emocije. Otud je on prikazan u dijapazonu koji pokriva brojna njegova lica – od šaljivdžije i šereta preko zlokobnog zavodnika do metafizičke sile koja (odabranima) nudi skrivena znanja i moći. Kako je filmska alhemija postajala složenija, tako se i Đavo kao puka senzacija – kao samodovoljna prikaza kojoj ne trebaju priča i zaplet, jer samim svojim likom i njegovim preobražajima govori dovoljno – povlači pred estetski i idejno složenijim pristupima. Nakon početne francuske frivolnosti i ludizma kod Melijesa, Đavola pod svoje uzimaju Nemci, a ubrzo i drugi germanski (nordijski) narodi, te u kontekstu njihovim mračnih i ozbiljnih preokupacija njegova pojava dobija na težini. U Đavolu, tako, kod Nemaca bivaju prepoznati atributi praiskonske sile, jednake s bogom, ali čoveku još bliže, pa time i s njim direktnije povezane. Metafizička pitanja dolaze u prvi plan, a umesto povoda za poigravanja sa formom (kroz filmske trikove: metamorfoze, letenje, nestanke...), Đavo postaje deo složenijih zapleta - kao simbol večite borbe između Dobra i Zla, borbe u kojoj je ulog: čovekova duša.

## 2.2. DUŠA

Praški student (Der Student Von Prag, 1913)

Kabinet Doktora Kaligarija (Das Kabinet des Dr. Caligari, 1919)

Đavo svoj primat dokazuje još jednom: pošto je zaigrao u prvom horor u jednom od prvih (kratkim) filmova uopšte, on uzima središte onoga što se zvanično smatra prvim dugometražnim igranim filmom (u smislu jednog kontinuiranog i narativno doslednog zapleta). Praški student (Der Student Von Prag, 1913) Stelana Raja govori o Balduinu, siromašnom studentu koji prodaje svoju dušu mefistofelskom liku Dr Skapinelija zarad bogatstva i društvenog uspeha. Tačnije rečeno, na očajnički čin navodi ga žudnja da zavede bogatu devojkicu čiji je život prethodno spasao. Od nje on, istina, dobija zahvalnost – ali ga ubrzo u razgovoru prekida njen bogati prosac, i podseća ga na njegovo mesto u hijerarhiji. Skrhan time, Balduin je presrećan kada mu u letnjoj bašti jedne gostionice priđe neznanac u crnom fraku i sa cilindrom, i ponudi pomoć. On mu nudi 100.000 zlatnika u zamenu za bilo koji predmet u studentovoj sobi. Uveren da u njoj nema ničega od vrednosti, student pristaje, i potpisuje Ugovor. Na njegovo iznenađenje, fantomski Skapineli prilazi velikom ogledalu, i iz njega uzima Balduinov odraz. Mladićev dvojnik se mehanički, kao hipnotisan, povinuje doktorovim komandama i s njim napušta sobu, ostavljajući Balduina bez odraza – bez duše – ali s brdom zlatnika na stolu...

Ovakav preokret samo je početak zapleta koji ilustruje da šurovanje s Đavolom retko

dovodi do željenog cilja: umesto sreće i blagostanja, za Balduina otpočinju nevolje. Njegov doppelganger odbija poslušnost i u dvoboju – u kome nastupa umesto Balduina – ubija devojičinog nesuđenog verenika, zbog čega student postaje omražen. Kada se ovaj ušunja u njenu sobu i uspe da je ubedi u svoju nevinost, na trenutak se čini da stvari idu dobrim tokom – dok devojka ne zapazi da momku nedostaje odraz u ogledalu. On beži ulicama Praga, progonjen dvojnikom, ali ne uspeva da mu umakne. Konfrontacija se zbiva u potkrovlju stare kuće, gde Balduin puca u svoj fantomski lik – samo da bi nekoliko trenutaka kasnije spazio ranu na svojim grudima! Rasplet je, dakle, identičan onom u 'Vilijemu Vilsonu', Poovoj klasičnoj priči o dvojnosti čovekove prirode, gde protagonist biva posramljen činovima svog dvojnika i izaziva ga na dvoboj, ali fatalna rana zadata liku iz ogledala ocrtava se na njemu. Kod Poa nema ničega otvoreno natprirodnog, i ceo zaplet se može čitati kao refleksija shizofrenog uma. U tom kontekstu čak i tragični rasplet ima katarzično dejstvo, u smislu prestanka muka za sirotog Vilijama Vilsona. Praški student, međutim, ima epilog mračnijih konotacija: nakon što Balduin padne mrtav, u sobu ulazi 'Dr Skapineli' i nad njegovim lešom cepa Ugovor u sitne komadiće a potom odlazi vesela koraka. Ovakav kraj nagoveštava da je studentova duša –prodata Đavolu za šaku dukata- izgubljena za večnost.

Sniman na autentičnim lokacijama Praga, uključujući tu i čuvenu Zlatnu ulicu, ili Ulicu Alhemičara, film obiluje okultnom simbolikom. Za razliku od laganih i naglašeno humorističkih francuskih đavolijada, u Nemačkoj Đavo dobija tipično germanski, sumoran tretman. Uostalom, Nemačka je, uz Englesku, jedina evropska zemlja sa snažnom tradicijom dijabolične književnosti. Ova se pruža od schauerromana– što je nemački odgovor na engleski gotik s kraja 18. veka – pa preko fantastičnih priča E. T. A. Hofmana u prvoj polovini 19. veka sve do danas zaboravljenog Hansa Hajnca Eversa. Potonji autor bio je slavan početkom 20. veka, i po njegovom originalnom scenariju snimljen je Praški student. Evers je bio slavljn, ali i ozloglašn kao pisac 'dekadentne' proze, začinjene sadističkim erotizmom i naglašnom amoralnošću. U svom romanu Alraune on slavi Satanu kao stvorenje koje "razbija sve zakone i norme u paramparčad... i stvara u skladu sa sopstvenom ponosnom željom i voljom." Budući da je na vreme prepoznao okultne potencijale filmskog medijuma, Evers vredni istaći kao prvog istaknutog književnika koji je svoja dela pretočio u filmske scenarije. On je, takođe – u vreme preovlađujućih adaptacija postojećih romana ili pozorišnih predstava - prvi pisac koji je radio originalne scenarije za dugometražne filmove.

Radikalan u svoje vreme kao prvi celovečernji i zaokruženi narativni film, Praški student nudi konzistentnu viziju i smatra se prvim autorskim filmom. U svom predgovoru jedinoj zbirci Eversovih priča na engleskom, Stiven Flauers tvrdi upravo to: "Praški student stoji kao prvi pravi Autorefilm, pravi art film, konceptualizovan od samih svojih početaka kao filmofilsko umetničko delo od strane slavljnog umetnika." Đavo je ovde prikazan kao Dr. Skapineli, u crno odeven, sa cilindrom i aristokratskim manirima. To je zavodljiva varijanta Mefista u modernom, ljudskom obliku. Neosporno je poslužio kao prototip za sličan lik Dr. Kaligarija šest godina kasnije, u klasičnom filmu nemačkog ekspresionizma Roberta Vina Kabinet Doktora Kaligarija (Das Kabinet des Dr. Caligari, 1919), kao i za Langovog Doktora Mabuzea nešto kasnije. Kaligari se nadovezuje na Praškog studenta i razvija arhetipski lik Velikog Manipulatora: on je sredovečan ali vitalan, u crnom, gospodskom odelu, i sa obaveznom titulom doktora neodređenih nauka. Podrazumeva se da niko od doktora koji opsedaju nemački ekspresionizam nije doktor medicinskih nauka; ono "dr" ispred imena označava njihov neodređeno visoki obrazovni, ali i statusni položaj.

U epilogu Kabineta... otkrivamo da je dijabolični lik hipnotizera i papet-mastera Kaligarija –u priči unutar priče koja sačinjava film- zasnovan na upravniku Mentalne Klinike. U dvosmislenom završetku saznajemo da je narator zapravo pacijent ludnice, ali čak ni to ne podriva dublje nivoe istinitosti njegove priče jer je paralela između zločestog opsenara i vrhovnog doktora suviše smisljena – naročito u svetlu poslednjeg kadra filma, u kome se

Doktor čudno smeška. Šta je tu stvarnost, a šta bulažnjenje ludaka, i ko je tu zapravo lud, a ko normalan (i ugledan) – ostaje na gledaocu da proceni. Kaligari samo nastavlja tradiciju demonskog gospodina i učenjaka, autsajdera koji u ljudsku zajednicu dolazi neznano otkud, i donosi čudesa, vizije, mračne snove i velika obećanja - uz veliku cenu. Na tu tradiciju nadovezao se Praški student, a Kaligari ju je svojim ogromnim uticajem na sveopštu filmsku umetnost samo ustoličio i proširio dalje.

Da paralele između Studenta i Kaligarija nisu slučajne govore i sledeći podaci: u novoj verziji Praškog studenta (1926), Dr Skapinelija igra Verner Kraus, koji je u Kaligariju otelotvorio zlokobno-dijaboličnog doktora i upravljača ljudskim automatonima. Nimalo slučajno, studenta Balduina ovog puta igra Konrad Veit – Kaligarijev somnambulni poslušnik, a režije se poduhvatio Henrik Galin, bivši Eversov sekretar i koscenarista prve verzije Studenta. Iz ovoga se jasno može videti da se đavolske niti neumitno provlače od prvog horora preko prvog dugometražnog autorskog filma pa sve do prvog velikog dela nemačkog ekspresionizma čiji će uticaj na nemački i svetski film biti od neprocenjivog značaja...

Vredi još istaći da u prvoj verziji Praškog studenta Džon Gotovt igra Dr Skapinelija sa naglašeno šeretskom mimikom i telesnim pokretima (uključujući cupkanje na vrhovima prstiju) sličnim pajacu. To nije slučajno, jer Đavo se u okultnoj tradiciji često identifikuje sa figurom Lude. Jedno od njegovih lica je, dakle, i lice šaljivdžije, onoga ko ništa ne uzima za ozbiljno i ko sve izvrće naglavačke: onoga ko inicira karnevalsko ismevanje svetinja i ko je, u svojim makabričnijim varijantama, zapravo Glasnik Haosa, nereda, prevrata... Đavolov smeh je subverzivni smeh koji podriiva sistem i njegove vrednosti, koji izbacuje iz ravnoteže, koji remeti status quo. Veliki engleski mag Alister Krouli ubedljivo pokazuje paralelu između Lude i grčkog Pana (koji je hrišćanima poslužio kao jedan od uzora za lik Đavola), odnosno između Harlekina i Zelenog Čoveka iz keltskih svetkovina proleća i plodnosti: sve ove mitske figure povezane su kroz ideje balansiranja suprotnosti, ali i razuzdanosti i (potencijalnog) haosa. Oni oličavaju prirodne energije pa time i naglašenu čulnost (seksualnost) o kojoj svedoče rogovi i uopšte falusna simbolika, a najzad, tu je i humor čiji paradoksi i iracionalnost donose prevrat 'zdravorazumske' logike. "Spasenje," kaže Krouli, "ma šta to značilo, ne može se zadobiti ni po koju razumno [kurziv autora] cenu. Razum je ćorsokak, škripac, razum je prokletstvo. Jedino ludilo, božansko ludilo, nudi izlaz."

Ovakav pristup liku kod Gotovta, međutim, redak je primer smislenog i samosvesnog tretmana mefistofelskog lika: naći ćemo ga, potom, kod Kristensenovog Satane u Veštici (1922), i kod Vegenerovog Mefista u Faustu (1926), ali će se kasnije, u američkom filmu, Đavo kao Luda javljati krajnje sporadično i nedosledno – najčešće kroz svoju sklonost mračnim šalama i igrama reči, poput Lua Sajfra iz Anđelovog srca (1987). Njegovi ludistički aspekti biće očigledniji u evropskim filmovima, ili bar radovima reditelja poteklih otuda, koji su bliže oslonjeni na evropsku (srednjevekovnu) tradiciju: Polanski, Mario Bava, itd.

U rimejku Praškog studenta iz 1926. Verner Kraus igra svoju verziju Mefista sa naglašenijom pompeznošću i grandioznim, ozbiljno-mračnim gestama nadahnutim stilom zrelog ekspresionizma: bez primetnijih harlekinijada, njegov Skapineli je sumorna, kaligarijevski ozbiljna varijanta Đavola kao Velikog Manipulatora. Njegovu glumu podupiru ambijenti studijskih dekora – nerealističkih, stilizovanih i sa još naglašenijim senkama nego u prvoj verziji, koja se ponosila upravo autentičnošću svojih eksterijera. Uz pomoć Hermana Varma, scenografa odgovornog za Kaligarijeve kulise, i direktora fotografije Gintera Kramfa, Galin stvara "festival svetla i senke u prostranstvima išibanim vetrom kao i u zagušljivo klaustrofobičnim sobama, dajući celom filmu atmosferu halucinacije." Kao takav, Galinov film ne samo što predstavlja ko-je-ko tadašnjeg nemačkog schauerfilma, već je i suma sumarum čitavog nemačkog ekspresionizma.

U obe verzije Praškog studenta jasan je dug Geteovom Faustu, čija senka lebdi nad

dobrim delom tadašnjeg nemačkog filma, iako se u oba slučaja radi o donekle sekularizovanoj verziji njegovih motiva. U tom smislu, jasan je naglasak na psihološkom aspektu 'Satanizma', naspram natprirodnog i senzacionalističkog koji bi, u ovoj ranoj fazi istorije filma, kada je medij za mnoge bio tek vrsta cirkuske atrakcije, možda bio očekivaniji. Podeljenost čovekovog bića u prvom je planu, kao i krhkost duše, i njena podložnost raznim vrstama posednutosti i manipulacije. Ljudi se vide kao marionete u vlasti zlih sila, i socio-političke paralele sa stanjem u tadašnjoj (pred/poratnoj) Nemačkoj suviše su očigledne da bi se na njima ovde zadržavali. U svakom slučaju, indikativno je da autorski film (dakle, onaj zasnovan na složenoj, individualnoj viziji) nastaje pod okriljem Satane, prvog i najvećeg individualca i buntovnika, a u njegovoj senci nastao je i prvi autorski pokret i stil (nemački eskpresionizam) u okviru svekolike filmske umetnosti.

### 2.3. VAMPIRI I VEŠTICE

Golem (1920)

Stranice iz Satanine knjige (Blade of Satans Bog, 1921)

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)

Veštica (Haxan, 1922)

Ideja da se čovek neprestano nalazi na udaru zlih sila dominantna je u ovoj fazi nemačke kinematografije, a nalazimo je i u ponekim švedskim i danskim primerima natopljenim germanskim, protestantskim mrakovima. Đavo se, pri tome, ponegde javlja direktno, ali sve češće i indirektno – preko svojih ljudskih obožavalaca i sledbenika okultnih sila.

Đavo je bio u centru pažnje u, na žalost, izgubljenom Murnauovom filmu *Satanas* (1919). Možemo samo da slutimo gubitak za filmsku umetnost zbog činjenice da nijedna kopija do danas nije sačuvana, budući da već i imena umetnika koji su na njemu saradivali obećavaju, u najmanjem, izvanredan film. Pored Fridriha Vilhelma Murnaua – koji je, uz Frica Langa, nesumnjivo najveći nemački (a možemo reći i svetski) režiser tog doba – u *Satanasu* su učestvovali još i Konrad Veit u ulozi Satane, Robert Vine kao scenarista i Karl Frojnd, vrhunski direktor fotografije koji će uskoro uslikati neke fascinantne filmove poput *Golema* (1920) i *Metropolisa* (1925). Film je, verovatno po uzoru na Grifitovu *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), bio strukturisan kao sled epizoda iz različitih istorijskih epoha, u kojima se očitava Satanin uticaj kroz vekove. Konkretno, Satanu vidimo na faraonskom dvoru u starom Egiptu, u intrigama porodice Bordžija u srednjevekovnoj Italiji, i u 'savremenim' zlodelima ruskih revolucionara.

Malo je falilo pa da i Murnauov *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) doživi sudbinu *Satanasa*, budući da je sudskom odlukom naređeno uništenje svih kopija (zbog nepoštovanja autorskih prava Brema Stokera, čijeg je *Drakulu*, na sporedna vrata, ekranizovao). Fantazme, košmari, sile mraka i sujeverna strahovanja ovde opsedaju filmsko platno sa snagom arhetipova oživljenih okultnom alhemijom srebrnog nitrita. *Nosferatu* je oslonjen na srednje-evropsku tradiciju okultnog kroz detalje za koje je odgovoran Albin Grau (kreator scenografije i kostima, pa time i okultnih simbola koje pažljiviji gledalac može spaziti na nekim dokumentima koji se vide u filmu). Nije zanemarljiva ni uloga scenarija Henrika Galina, koji tvrdi da soj *Nosferatua* (na rumunskom: *Nemrtvi*) potiče od "semena *Belialovog*". Time se arhi-vampir nedvosmisleno povezuje sa demonskim sojem. Čak i na nivou ikonografije, *Nosferatu* kakvog je otelevio Maks Šrek daleko je od potonjih humanoidnih figura vampira-zavodnika koje su igrali Bela Lugoši, Kristofer Li ili Geri Oldman; čelave lobanje, izbuljenih očiju, oštih ušiju i pacovskih zuba, sa dugim kandžama na koščatim prstima, *Nosferatu* je svojom neljudskošću daleko sličniji nekim srednjevekovnim gravirama *Đavola*...

Demonologija je u nešto eksplicitnijem, iako još uvek epizodnom obliku, prisutna i u Golemu (Der Golem, 1920) Pola Vegenera, jednom od najlepših, vizuelno najraskošnijih filmova ne samo u okvirima nemačkog ekspresionizma, već i mnogo šire. Motiv "tela bez duše", odnosno mehanizovanog automata, opsega nemački film tokom druge i treće decenije 20. veka, a u Golemu uzima fantastičniji oblik nego do tada. Scena animacije statue sadrži kompleksnije vizuelne efekte. Među njima se ističe pojava demona Astarota: on je taj koji Rabinu Levu, jevrejskom magu, došapne tajnu reč što u glinu uliva život. Ova scena je kratka, ali nezaboravna zahvaljujući originalnom dizajnu maske demona. Potonji se ovde po prvi put u istoriji filma ne pojavljuje u svom humanoidnom obliku, već, naprotiv, kao nesumnjivo natprirodni stvor, kao monstruoza glava krupnih očiju koja se pomalja iz dima i tmine - nematerijalna, eterična, onostrana. Odlični vizuelni efekti i trik fotografija Karla Bosea, u spoju sa fascinantnom kamerom Karla Frojnda, impregnirali su filmsku traku – i kolektivnu psihu generacija i generacija gledalaca- jednim od najupečatljivijih filmskih demona svih vremena. Đavo u ovom filmu nema dijaloga, niti direktnog upliva u zaplet, ali činjenica da je Golem, iako iz dobre namere, načinjen uz pomoć demonskih sila, fundamentalna je za faustovsku dimenziju filma o pokušaju da se na zlo odgovori zlim, na nasilje – nasiljem, na progon – demonskim braniocem.

Najeksplicitniju pojavu u dvadesetim godinama Đavo ipak izvodi u švedskom filmu Veštica (Haxan, 1922) Bendžamina Kristensena. Ovaj režiser spada u one koji su se i glumački, poput Melijesa, pred kamerom okušali u ulozi Satane. Kristensen otelotvoruje jednog od najupečatljivijih Đavola u istoriji filma. Sa malim rogovima i velikim šiljatim ušima, ali ljudskog, suviše ljudskog lika, ovo je Đavo onako kako su ga hrišćani neautorizovano 'pozajmili' iz grčke mitologije, u vidu Pana, a onda demonizovali: bog strasti, čulnih zadovoljstava, seksa, svega onoga što su sledbenici rassetog nameravali da iz svojih života – i svojih tela – kao nožem odseku. Kristensenov Đavo je pohotna spodoba isplaženog jezika, večiti rugalac onima koji veruju da su nekim čudom izuzeti od njegovog dejstva: zavodnik, u svakom smislu reči. Lucidnost pristupa ovog filma ogleda se upravo u tome što se gotovo sve "Đavolove" aktivnosti, i grehovi na koje navodi, vrte oko čulnosti: on je taj koji navodi ženu da traži ljubavni napitak od "veštice" ne bi li sebi privolela debelog fratra; on je taj zbog koga mladi sveštenik noćima veruje da mu zanosna mlada "veštica" dolazi u ćeliju; on, najzad, predsedava veštičjim sabatima, gde žene igraju u orgijama telesnosti, i odaju počast ljubeći mu zadnjicu, što je u skladu sa srednjevekovnim predstavama ove ceremonije.

U naglašeno racionalističkoj i pozitivističkoj vizuri Veštice, prizori Crnog Sabata jasno su predstavljeni kao delirične vizije pod uticajem vinno sabbaticuma-a, odnosno narkotičkih supstanci od kojih korisnici stiču utisak da lete i doživljavaju 'četiristo čuda Đavolovih'. Najveća preterivanja, poput "priznanja" jednog bakutanera da je Đavolu rodila nekoliko demonske dece, daju se posle žestokih mučenja i pred pretnjom smrću. U ovoj sceni, po prvi put u istoriji filmskog dijabolizma, vidimo komplikovane maske i kostime za celo telo u službi oživljavanja fantastičnih, nakaznih demona. Neke od ne-humanoidnih prikaza vaskrsnute su stop-motion animacijom lutaka inspirisanih srednjevekovnim gravirama (koje, zapravo, i otvaraju film, strukturisan kao predavanje više nego li kao linearan narativni film). Niži đavoli u scenama Sabata živopisne su kreacije vanredno uspešnih kostima i pokretljivih maski: ambiciozno zamišljeni i ubedljivo ostvareni, ovi đavoli su pravi prethodnici prostetičkih efekata maske koji će postati dominantni tek mnogo kasnije, u okviru američke filmske industrije.

Izvan kratkih, ali antologijskih vizija Crnog Sabata, u ostatku filma Kristensen Đavola prikazuje kao psihološki koncept, kao deo nesvesnog, a 'veštica' je za njega tek jadna, obespravljena žena krivo optužena od strane pohotnih sveštenika ili zavidnih suseda. U ovome je Kristensen blizak Dancu Karlu Teodoru Drejeru (vidi dole). Veštica je u svoje vreme bila dvojako subverzivna: s jedne strane, delirično-razulareni prizori obnaženih telesa

doveli su do cenzure i zabrane od strane do guše zakopčanih dušebrižnika koje je crkva naučila da se golog tela boje i sakrivaju ga. S druge strane, film podriva zaglupljujući crkvenjački supernaturalizam i progon veštica prikazuje kao ono što jeste: jedna od najmračnijih mrlja na istoriji hrišćanske crkve u vidu besmislenog pokolja nedužnih, siromašnih, obespravljenih, bolesnih – drugim rečima, svih onih koji nisu bili u stanju da se odbrane od institucionalizovanog sujeverja i sistematizovanog nasilja nad najelementarnijim ljudskim pravima. Đavo, sa Kristensenom koji ga otelevljuje, jasno stoji na strani progonjenih, onih sa margine sistema i kao prave zlikovce pokazuje upravo one u crkvenjačkim mantijama.

Donekle sličan pristup nalazimo i u Drejerovom filmu *Stranice iz Satanine knjige* (*Blade of Satans Bog*, snimljen 1918, ali prikazan tek 1921.). Đavo je i ovde, kao kod Kristensena, pre svega metafora za večite aspekte ljudske prirode; ipak, za razliku od Švedanina, ovaj pobožni danski protestant u manjoj meri potencira psihoanalizu ili čulnost, a veći naglasak stavlja na moralne dubioze u pitanjima Dobra i Zla. Pri tome je manje kritički nastrojen prema Crkvi, i čini se da pokušava da pomiri njene koncepte sa nešto modernijim, humanijim pristupom. Ipak, iz protestantskog ugla sklonost Zlu (odnosno zavisti, krivokletništvu, podlosti, izdaji) večiti je usud čoveka, bez obzira na društvene okolnosti i istorijsko doba, pri čemu je Đavo samo metafora za inicijatora tih ljudskih "kvaliteta", pa tako i Drejerov film ima formu 'Đavo kroz vekove' slično izgubljenom Murnauovom *Satanasu*.

Ovo je rani film velikog danskog režisera, i opterećen je u jednakoj meri svojom dužinom i propovedništvom hrišćanske (protestantske) vere. Ipak, hvale vredan je pristup, naizgled neortodoksan, u kome Satana nije predstavljen kao Božji neprijatelj, već kao Božji sluga, koji samo ispunjava Božji Plan. Na početku filma, nakon što je zbog pobune proteran sa Neba, Satana dobija ulogu Iskušavaoca, i sledeći Ugovor: za svaku dušu koja podlegne njegovim kušnjama, Satana ima da na Zemlji provede još 100 godina; ali svaki put kada neko odoli iskušenju i ostane veran vrlini, sa Sataninog tereta se skida 1000 godina. Ipak, prikaz Satane kao entiteta koji zapravo ispunjava Božju volju i deo je njegovog plana nije toliko neobičan ako se ima na umu da je to zapravo njegova najstarija uloga, pre nego što ga je Crkva simplifikovala u pukog Princa Zla i Tame.

U tom svetlu, Satana je kod Drejera gotovo tragičan lik, osuđen na večnost prljavih poslova. To je potencirano time što nakon svake od četiri epizode ovog filma, Bog neumitno zapoveda: "Nastavi sa svojim zlodelima!" Pošto je, u liku jednog od fariseja, izdao Hrista, Đavo pati, ali Bog na to grmi: "Nastavi sa svojim zlodelima!" U drugoj epizodi on je Inkvizitor čijom krivicom nedužna devojka završi na lomači, ali među-titl kazuje: "Sa neumitnom strogošću, reči kletve: Nastavi sa svojim zlodelima!" U trećoj, kao običan građanin tokom Francuske Revolucije on potkazuje tri žene koje bivaju pogubljene, ali čak ni hrabrost i žrtvovanje u četvrtoj (tokom rusko-finskog rata) ne uspevaju da ga oslobode sumornog zadatka, jer "njegov je usud ispisan slovima Večnosti", i on mora da nastavi sa svojim zlodelima...

Danski protestant bio je zaokupljen pitanjem Zla kao neiskorenjivog elementa ljudske prirode i u svom zreom delu, *Sudnjem danu* (*Vredens Dag*, 1943). Đavo se tu ne javlja kao lik, jer Drejera ne zanima natprirodno: on je usredsređen na mentalitet "veštičarstva" u najširem smislu reči. Međutim, pored osude genocida pod mantijom hrišćanstva, u čije ime je na stotine hiljada ljudi (pretežno žena) bilo mučeno i spaljeno, Sudnji dan pruža i dvosmislene nagoveštaje da možda ni žrtve nisu sasvim nevine. U tome se takođe razlikuje od Kristensena, koji veštice nedvosmisleno brani kao jadne, najčešće bolesne žene. Drejerovi nagoveštaji ne podupiru optužbe za vradžbine koje se "vešticama" pripisuju, već kao eventualnu krivicu ističu njihovu sposobnost za Zlo, kroz osvetoljubivost, i pakost, i zavist – kroz vrlo nehrišćansku nesposobnost oprostaja...

Iz rečenog je očigledno da Đavo, već u samim začecima filmske umetnosti, uzima brojne,



najraznovrsnije oblike – od metafizičkog entiteta u vidu Božjeg sluga (iskušavaoca), preko fantastičnog (folklornog) izazivača Zla čija tamna senka lebdi nad okultnim sledbenicima (vampirima i vešticama) ali i nad običnim pukom, pa do delirične vizije i psihološke projekcije izmučenih i obespravljenih jadnika ili metafore za zlo unutar ljudske prirode. U svemu tome on nije konzistentna niti precizno fiksirana figura, već pre ima ulogu Roršahove mrlje na koju različiti autori projektuju različita značenja i implikacije. To je pristup kakav će obeležiti i ostatak istorije Đavola na filmu.

## 2.4. FAUST

Faust (1926)

Kako prethodna poglavlja jasno pokazuju, duh faustovskih nagodbi lebdi nad dobrim delom nemačke – i ne samo nemačke – kinematografije u prvim decenijama 20. veka. Bilo je samo pitanje vremena kada će se neko odvažiti da posegne direktno za pričom o Faustu sa samouverenošću i ambicijom dostojnom uzora. Nakon nekoliko francuskih, engleskih, nemačkih i američkih pokušaja koji su danas s pravom zaboravljeni, ove moćne legende napokon se poduhvatio Fridrih Vilhelm Murnau - vizionar i kinematografski genije čiji je talenat bio u stanju da na platno prenese onostrano, fantastično i metafizičko sa ubedljivošću i vizuelnim rafinmanom nedostignutim do današnjih dana. Stoga, u ovoj fazi svog filmskog života, Đavo svoje najsvetlije trenutke dostiže – sasvim predvidivo, imajući u vidu dominantne dijabolične tendencije tog doba - upravo u Faustu (1926).

Fridrih V. Murnau u ovom filmu oživljava metafizičke koncepte i uobličuje ih u slike čiji naboj i do današnjih dana ostaje netaknut. Slike, uporedive sa najnadahnutijim vizijama Gistava Dorea, suptilnim svetlom izvučene iz mraka poput Rembrantovih remek dela, ali pokretne, komponovane i orkestrirane genijalnošću bez premca. Njegov Mefisto na raspolaganju nije imao visoku tehnologiju današnjeg Holivuda, niti njegove razrađene optičke i kompjuterske efekte; oslonjen na najprimitivniju tehniku dostupnu umetnosti u povelju, uz pomoć veštačke magle, ingenioznog osvetljenja i malo jednostavne maske, kostima i maketa Murnau svejedno pruža najživljeg i najkompleksnijeg filmskog Đavola do tada – Đavola koji i do današnjih dana ima tek šačicu ozbiljnijih pretendena na infernalni celuloidni Presto. U tome mu svakako pomaže Emil Janings, glumac izvanrednog umeća transformacije, već ispoljenog u prethodnom Murnauovom klasiku, Poslednjem smeću (Der Letzte Mann, 1924), gde je umećem mimike i govora tela prikazao putanju od nadmoćne gordosti do potpune slomljenosti jednog običnog, isluženog čoveka.

U Faustu, Janings u svoju demonsku rolu ulaže jedinstven intenzitet i raspon izraza. U prologu filma, on je Pali Anđeo, Princ Tame koji pesnicama prkosi Nebeskom svetlu, i kladi se sa Arhandelom da će svome carstvu privoleti vrlog i bogu-ugodnog učenjaka Fausta. Crnim krznom pokriven, sa džinovskim crnim krilima i očima što svetlucaju sa mračnoga lica, to je oličenje miltonovskog Lucifera. Kasnije, kada ga učenjak prizove u pustari, on je "ubogi đavo", odeven kao kmet, sluga. U tim ključnim trenucima zavođenja i navođenja, on ne sme da izgleda kao Princ Tame niti nadmoćno oličenje Zla; umesto toga, Faustu se ukazuje kao skrušena, pogrbljena prilika, vrsta trgovca koja mu nudi ono što nijedan ovozemaljski prodavac nema na lageru: "Sluga ponizni, vama na usluzi." Mefistova ponuda je lukava: Ugovor na jedan dan, bez daljih obaveza po potpisnika, ukoliko ovaj ne bude zadovoljan. Ali, ko ne bi bio zadovoljan neograničenom moći, povratkom mladosti i vrlom djevom kao nagradom? Stoga, istog časa kada Faust potpiše fatalni pergament, Đavo se udvaja: iz neugledne spodobe izlazi napirlitani džentlmen u crnom fraku, s bogatim plaštom, mačem i kicoškim perom što viri iz kape. Potonji imidž je mnogo bliži modernoj, humanizovanoj percepciji Đavola kao Gospodina i Zavodnika; nije ni čudo što je upravo Mefistov izgled u

Murnauovom delu poslužio kao nedvosmisleni uzor za prvog i u mnogo čemu arhetipskog američkog Drakulu. Bela Lugoši, u Drakuli iz 1931. oživeo je vampira kao dijaboličnog zavodnika (za razliku od inkarnacije groze i pošasti u Nosferatuu) noseći frak i plašt, kao i frizuru i šminku, identične onima koje je nosio Murnauov Mefisto.

Janings je jednako ubedljiv kao šeret i spadalo, kao prepredeno-podmukli lik koliko i kao lascivno-prizeman stvor: sve su to lica iz velikog repertoara ovog arhi-glumca. Smeh i šala brzo pređu granice dobrog ukusa, od vulgarnosti do gorčine nije daleko, a crni humor se gotovo podrazumeva. Skrивene namere i mračni planovi, svakako, daju nove dimenzije njegovim šalama dolazećim od prividno skrušenog, poniznog, a zapravo beskrajno prepredenog trgovca. Otud, recimo, srednjevekovne paralele između Jevreja i Đavola kakve je, pored ostalih, popularizovao Martin Luter: "Pošto mrze pravog Boga", objašnjava Žan Delimo u studiji Strah na zapadu, "Jevreji su, 'pored Đavola', izvršitelji svakojakih 'čarolija'. Preko njih Luter stiže do svog velikog neprijatelja: Sotone, papskog savetnika i turskog generala." Mefisto se, tako, ukazuje kao još demonskija verzija Šajloka – u vidu 'trgovca' koji ne otima funtu krvi i mesa, već čitavu dušu! Janings je isto tako živ u seljačkim ritama kao i u kicoškom fraku sa ogrtačem i podignutom kragmom: Gospodar Laži, demon sa hiljadu lica, princ svih glumaca i ujedno najveći glumački izazov. Pa opet, i takvi kasniji velikani glume kakvi su Robert de Niro (kao 'Luj Sajfer', t.j. Lucifer u Anđelovom srcu, 1987.) ili Al Paćino (kao 'Džon Milton', a zapravo Lucifer u Đavolovom advokatu, 1997.) teško su mogli dosegnuti nivoe performanse Emila Janingsa. Potonji su, naravno, bili ograničeni znatno svetovnijim zapletima u kojima nije ni bilo prilike da se i bukvalno razmahnu crnim krilima ili da vode razgovore sa Arhandelima...

Nakon umetnički i komercijalno uspešnih filmova u ranim dvadesetim, kakvi su bili Nosferatu i Poslednji smeh, Murnau je imao odrešene ruke kod UFA studija, što je do maksimuma iskoristio, postigavši jedno od svojih vrhunskih ostvarenja. "Murnauovo remek-delo," piše Nikolas Šrek, "definitivna je verzija, izvanredno vizuelno postignuće koje zaslužuje da se uporedi sa Geteovom književnom obradom. Sa potpunom kontrolom svog mističnog mizanscena, Murnau kreira živopisno ostvarenu bajku mitskih dimenzija koja je kinematografiju dovela do vrhunaca do tada neslućenih." Ove reči su pre svega primenjive na prvu trećinu filma: ambicioznost pompeznih prizora, u kojima Četiri jahača Apokalipse jurcaju Nebesima a Pali Anđeo konverzira s Arhandelom što maše ognjenim mačem, izbalansirana je Murnauovim smislom za kompoziciju i osvetljenje što rezultira celuloidnim ekvivalentom najvećih klasika fantastičnog slikarstva. Za Murnaua se s pravom može reći da je bio i ostao jedan od vrhunskih slikara svetlošću (i tamom). Njegov genije uspeva da čitavim nizom filmofilskih trikova (koji uključuju inovativnu upotrebu osvetljenja, vožnje kamere, do detalja razrađenih maketa i minijatura, te pionirske vizuelne efekte) oživi svog Fausta i prožme ga transcendentnim tonom kakav je na filmu retko kada postignut.

Prva trećina Fausta teško se može porediti sa bilo čime iz svoje epohe. U to spada i "umetnička sloboda" koju je Murnau sebi dozvolio u pristupu legendi: ovaj umetnik je, naime, za svoj uzor u jednakoj meri uzeo Geteovu dramu (tačnije, njen I deo) kao i originalnu srednjevekovnu legendu koja je inspirisala brojne druge umetnike, poput Kristofera Marloua, F. M. Klingera, Adalberta fon Šamisoa, ili, nešto kasnije, Hajnriha Hajnea, Pola Valerija i Tomasa Mana. Vrativši se prvobitnom izvoru, Murnau nije puki ilustrator "Geteovog" Fausta – na čemu su mu mnogi Nemci u vreme premijere zamerali – već stvaralac koji umesto toga nudi svog Fausta. Otud je motivacija za preobražaj dobrog doktora u Đavolovog slugu u filmskoj verziji superiorna, i daleko ubedljivija, nego u Geteovoj drami: da bi ga privoleo sebi, Đavo lukavo igra na Faustovu vrlinu kao na njegovu najveću slabost. Džinovska satanska figura širi svoja crna krila nad seocetom u dolini, zatamnjuje ga svojom senkom i truje crnim dimovima što simbolizuju kugu. Ovu hrabro i nadahnuto stilizovanu metaforu sustiže jednako potentna inscenacija na 'realističkom' planu: usred vašara i najveće zabave

pred razdraganim svetom, jedan od akrobata ruši se usred performanse – i kuga pokazuje svoje ružno lice.

Slede panika, kaos, i nezaustavljiva orgija smrti. Zakukuljene prilike s bakljama u drvenim kolicima voze tela umrlih, u kolonama što se protežu strmim, iskošenim ulicama a čovekoljubivi doktor, naviknut da svoje znanje stavlja u službu svojih sunarodnika, frustriran je svojom nemoći da im u ovom slučaju pomogne. Pošast, prosto, prevazilazi njegove moći. U potresnoj i dramatičnoj sceni, nakon što mu na rukama umre žena koju nije mogao da izleči, Faust odlazi svom domu i, u naletu očajja, u plamen baca knjige starostavne čija "znanja" nisu uspela da pomognu nesrećnim seljanima. Među njima se nalazi i Biblija. To je prelomni trenutak, onaj u kome Faust čini prvi korak ka okretanju od "dobrog Boga". Videvši u plamenu stranice jednog grimoara gde se opisuju formule za prizivanje Đavola, Faust nazire alternativu. U tome je on različit od svog biblijskog pandana, mučenog vernika Jova, koji je drugačije zaključke izvukao iz tadašnje opklade između Boga i Đavola. Može se reći da se u Faustovoj nesposobnosti za pasivno trpljenje i skrušeno podnošenje prački i strela koje Bog dopušta Đavolu da ubeskraj ka njemu odapinje, nalaze koreni aktuelnosti ovog lika. Faust je relevantan, i više od toga – paradigmatičan za modernog čoveka baš zbog svoje individualnosti, smelosti i prkosa: zbog toga što prednost daje aktivnoj potrazi za Znanjem, a ne pasivnoj, strpljivoj Veri.

U traganju za Znanjem koje će pomoći obolelima, on se, dakle, obraća Đavolu. Na pustome mestu, u krugovima od vatre, sa grimoarom iznad sebe, on priziva Paloga u sceni sa kojom se ništa slično u istoriji pokretnih slika ne može uporediti. Onostrani vetrovi šibaju poljanu i haljine starog doktora, svetlosni krugovi se dižu s tla i štite ga od Jahača Apokalipse čije jurcanje noćnim svodom najavljuje dolazak Palog Anđela – sasvim prikladno, u vidu zvezde-padalice. Kada se nađe na zemlji, Đavo se ukazuje kao prikaza istovremeno uboga, podsmešljiva i zlokobna. Faust, uplašen, pokušava da pobegne, kao da tek sada shvata koga je prizvao; ali kasno je. Gdegod se okrene, kojom god stazom da krene, na njoj ga čeka utvara bleštavih očiju i pozdravlja ga demonskim kezom. Suvišno je reći da metafizička strava ovih prizora ima malo pandana u celokupnoj istoriji filmskog horora (a dobar deo preostalih uporedivih trenutaka nalazi se upravo u Murnauovom Nosferatuu). Jednom prizvan, Đavo je neizbežan – i svoje mesto bez problema nalazi i u Faustovom domu, gde ga dočekuje sa ponizno-prepredenim pozdravom. Bežanja nema - vreme je za pogodbu...

Faust pristaje na probni, jednodnevni Ugovor, bez daljih obaveza. Đavo ga ne vara: moć izlečenja koju daruje autentična je, i nekoliko seljana biva podignuto iz samrtne postelje. Avaj! Prava priroda Faustovih moći ubrzo biva otkrivena kada ne bude u stanju da priđe oboleloj ženi koja steže raspeće. Svetlucanje tog 'svetog' predmeta ubada ga u oči i dušu i on, poput vampira, mora da ustukne – ne samo pred njim, već i pred nimalo svetim kamenjem kojim ga nezahvalna rulja obasipa. Tek nakon ovog razočarenja, kada shvata da cilj ipak ne opravdava sredstvo, i da vrlina ne može biti kompromitovana saradnjom sa Nečastivim – Faust biva iskušan ne svojom vrlinom, već slabošću. Tek tada, Đavo mu nudi mladost. U demonskom ogledalu pokazuje mu lice mladića kakav je nekada bio, a zatim iznosi i figuru zanosne, anđeoske Grete, koja može biti njegova... Put do Pakla popločan je dobrim namerama: inicijalna želja da pomogne drugima brzo biva zamenjena željom da se pomogne sebi, i Faust najzad biva slomljen svojom gordošću i požudom. U tren oka bradati starac, sličan Mojsiju, postaje mlađahni Don Žuan u potrazi za čednom devojkom – i tu, baš kao i u Geteovoj drami- priča počinje gubi na svom intelektualnom i dramskom naboju, a pompezne i neprevaziđene slike i prizori ustupaju mesto banalnom, suviše ovozemaljskom zavodjenju koje srozava metafizičke dimenzije početaka storije.

Ovo ne znači da je središnji deo filma loš, jer i u njemu ima đavolski duhovitih deonica, gde komičarski talenat Emila Janingsa dolazi do izražaja – na primer, u grimasama gađenja koje pravi suočen sa figurom Deve Marije ili u gnušanju pred crkvenom muzikom koja ga

zapljuskuje dok s Faustom prati Gretu. Posebno je subverzivno njegovo preuzimanje standardne Đavolove uloge spadala koje izvrće ruglu ono što je najsvetije, u scenama zavodjenja Gretine strine (kako bi Greta bila sama, i tako slobodna za Faustovo zavodništvo). Paralelnom montažom Murnau (nesvesno?) parodira cvetanje romanse između mladih ljubavnika kontrastirajući joj lucifersku, stratešku obmanu. Dok Faust trčkara oko Grete, okružene skoro kičasto slatkim dečicom i pupoljcima, Mefisto se pretvara da mu je stalo do vremešne strine, iza čijih leđa se krevelji i gadi, dok se zrelim suncokretom igra "voli me - ne voli me".

Ove scene, zabavne i duhovite po sebi, ipak donose preveliku promenu tona i pad u odnosu na početak, a donekle i trivijalizaciju prvobitne tematike. U njima se zarad ničim izazvanog podilaženja publici insistira na zašecerenoj romansi i gotovo prizemnom humoru, pri čemu kao da se zaboravlja na velike teme inicirane opkladom sklopljenom na Nebu. Što je još gore, nakon tragičnog preokreta u kome Mefisto navede Fausta da ubije Gretinog brata, dvojica protagonista nestaju sa scene, a Murnau posvećuje previše vremena Gretinoj melodramatičnoj sudbi: odbačena od seljana jer je proglašena bludnicom (i to sa ubicom svoga brata!), ona je i bukvalno vezana za stub srama. U ponašanju ljudi okupljenih oko nje kao da se naziru tragovi Murnauove mizantropije, ili barem skepse prema sklonosti ka dobroti kod većine pripadnika ljudske rase. Potonji utisak pojačava indiferentnost seljana čak i kada Greta rodi Faustovo dete, i s njim se potuca po snežnim smetovima, bez ikoga ko bi je u svoj dom primio – a pošto dete umre od hladnoće, još je optuže za čedomorstvo i bacaju na lomaču!

Tek tada Faust začuje njene krike, dolazi kraj nje i baca se u vatru kako bi bar u smrti bili zajedno. Mefisto veruje da je Faustovim uništenjem ispunio svoj plan, ali na Nebu od Arhandela saznaje da je snaga ljubavi, kojoj se Faust na kraju predao, jača od svega uključujući tu i pakt sa Đavolom, te da je svojom žrtvom zarad svoje drage zaslužio mesto na Nebu, uz Gretu. Đavo, dakle, biva poražen ljubavlju, odnosno simplifikovanim neo-romantičarskim sentimentalizmom kakav će natapati i Murnauov kasniji, neshvatljivo precenjeni film Zora (Sunrise, 1927). Zbog toga njegov Faust ostaje krnje, shizofreno remek-delo, koje u drugoj polovini kao da zaboravlja čime (bi trebalo da) se bavi, a sve svoje idejno i filmofilsko bogatstvo, ispoljeno u prvoj polovini, zamenjuje znatno prizemnijim temama, iskazanim siromašnijim filmskim jezikom, u drugoj, slabijoj polovini.

Murnauov Faust nalazi se na višestrukoj prekretnici.

To je poslednji film ovog režisera snimljen u Nemačkoj, pre nego što je svoju karijeru nastavio u Americi.

To je, takođe, jedan od poslednjih velikih evropskih filmova fantastike (uz Langov Metropolis iz 1927. i adaptaciju Poove priče Pad kuće Ašer francuza Žana Epštajna iz 1928.) snimljenih pre II svetskog rata.

Murnauova putanja ocrtava još jednu opštu tendenciju tih godina: gotovo svi tadašnji velikani otišli su, ili su se spremali da odu, u Holivud. Bendžamin Kristensen je u vreme Fausta već bio tamo, i snimio je nekolicinu vizuelno bogatih horora pred-klasičnog doba. Pol Leni je sa solidnim uspehom ekranizovao horor-mjuzikl Mačka i kanarinac (The Cat and the Canary, 1927), a Fric Lang će im se ubrzo pridružiti, i najbezbolnije od svih nastaviti karijeru u Americi, iako se nikada više neće vratiti fantastici. Pored Langa, od imena relevantnih za našu priču u Holivudu će se najbolje snaći Karl Frojnd. Ovaj genijalni revolucionar u upotrebi filmske kamere u svojoj ostavštini već je imao filmove Langa (Pauci /Die Spinnen, 1920 i Metropolis, 1927) i Murnaua (Satanas i Der Januskopf iz 1920-te, Der Letzte Mann, 1924), kao i prelepi Vegenerov Golem iz 1920. Svojim filmopisom iz nemačke faze fundamentalno će uticati na stil klasičnih Univerzalovih horora: kao direktor fotografije ovekovečiće Drakulu (Dracula, 1931) Toda Brauninga i Ubistva u ulici Morg (Murders in the Rue Morgue, 1932)

Roberta Floreja, a kao režiser biće zaslužan za neprevaziđenu Mumiju (The Mummy, 1932) sa Borisom Karlofom i Ludu ljubav (Mad Love, 1935) sa Piterom Lorom, još jednim nemačkim emigrantom koji se dobro snašao u Holivudu.

Sve u svemu, bio je to zalazak jedne epohe, i jednog pristupa filmu uopšte, a celuloidnoj fantastici posebno. Veliki umetnici koji se hvataju u koštac sa velikim idejama i slikaju ih na velepnim, nadahnutim platnima ustupice mesto amerikanizaciji, odnosno trivijalizaciji i banalizaciji koje je doneo Holivud u usponu. Takav odnos obeležiće, neminovno, i motiv Đavola na filmu, tako da u naredne četiri decenije na jedvite jade možemo naći četiri relevantna naslova. A kada se preokret bude desio, krajem šezdesetih, doneće ga opet – filmski autor i umetnik iz Evrope...

Ipak, i retki biseri u mračnom dobu američke filmske demonologije zaslužuju da se o njima prozbori koja...

Više informacija: [www.dejanognjanovic.com](http://www.dejanognjanovic.com)