

AVANGARDNI FILM 1895-1939

Privedio Branko Vučićević



Avangardni film 1895 - 1939.

**Priredio
Branko Vučićević**

Izdaje
radionica SIC

Studentski izdavački centar UK SSO Beograda
Balkanska 4/4, BEOGRAD

recenzenti

Dr Dušan Stojanović

Vuk Babić

glavni i odgovorni urednik

Žarana Papić

urednik

Branko Maširević

grafička oprema

Dragan Stojanovski

prelom knjige

Ratomir Radović

korektor

Ida Švagljić

tiraž: 2000

štampa: -Srboštampa-. Dobračina 8, 11000 Beograd

Beograd, februar 1984.

Sadržaj

	Uvod	7
	Louis Lumière: Patent	11
	Guillaume Apollinaire: Jedan lep film	15
	Leopold Survage: Obojeni ritam	21
	Walther Ruttmann: Slikarstvo sa vremenom	25
	Grigorij Kozincev: Ekscentrizam (posetnica)	29
	Dziga Vertov: Kinoki. Prevrat.	33
	Annette Michelson: Doktor Crase i gospodin Clair	39
	Francis Picabia: Nema predstave	53
	Francis Picabia: Pismo Renéu Clairu	55
	Fernand Léger: Mehanički balet	59
	Fernand Léger: Oko Mehaničkog baleta	61
	Nepoznati autor: Pismo	67
	László Moholy-Nagy: Simultani ili polibioskop	71
	Sergej Ejzenštejn: Kapital	77
	Dziga Vertov: Čovek s filmskom kamerom (Vizuelna simfonija)	97
	Bora Ćosić: Stvarnost bez pojastučenja	101
	Walther Ruttmann: Zvučni film? — !	105
	Marcel Rival: Detektivska priča	111
	Luis Buñuel: Andaluzijski pas	115
	Aleksandar Vučo: Ljuskari na prsima	123
	Salvador Dali: Kratak pregled kritičke istorije filma	131
	László Moholy-Nagy: Problemi novog filma	135
	Jean Vigo: Osetljivost filmske trake	143
	P. Adams Sitney: Cornellovi filmski kolaži	147

Za Ružu

UVOD

Po cenu da duboko razočaram ljubitelje ronjenja u neprozirnim (mutnim?) dubinama ozbiljnih, teorijskih predgovora, ovde ću dati samo najnužnija objašnjenja i uputstva za upotrebu ove ilustrovane čitanke.

Oznaka »avangardni« upotrebljena je u svom najjednostavnijem, najdoslovnijem značenju (još smisaonom u razdoblju obuhvaćenom ovom knjigom): avangardni film je onaj koji istražuje, prekoračuje uspostavljene granice, krši osveštana pravila, preuređuje i obnavlja filmski jezik — koji se brzo razvio, ali još brže okamenio u konvencije.

To nipošto ne znači da je mala skupina autora takvih filmova, delujući u svom višestruko marginalnom zabranu, imala monopol na izumevanje. U nepreglednoj masi »normalnih« filmova, od 1895. godine naovamo, ima mnogo fragmenata i celina koji su podjednako novatorski, i čak ponekad mogu učiniti da pravi avangardni filmovi neprijatno iznenade svojom anemičnošću. Rezultati svesne i »nesvesne« avangarde često se podudaraju. Samo jedan primer: otprilike u isto vreme Dziga Vertov i Buster Keaton uzeli su za »junaka« filmskog snimatelja. I kad Keatonov nadobudni snimatelj prikazuje svoje početničke pokušaje, oni izgledaju kao kadrovi koji nekom neobjašnjivom omaškom ili pukim slučajem nisu ušli u Vertovljevog Čoveka s filmskom kamerom; recimo, ratni brod u dvostrukoj ekspoziciji plovi klancima što ih tvore oblakoderi Manhattana. Takvi susreti mogli bi se ređati u nedogled, a njihov broj se neprestano umnožava kako na svetlost dana ponovo izlaze zaboravljeni, nekad zanemareni ili neshvaćeni filmovi.

Izbor 1939. za graničnu godinu možda takođe iziskuje objašnjenje. Mislim da ta godina izbijanja drugog svetskog rata označava dugi početak ovog današnjeg vremena, koje je suštinski drugačije od prethodnog, pa radilo se o politici, ekonomiji, tehnologiji, svakodnevnom životu . . . ili avangardnom filmu. U tom, našem vremenu, pojam avangarde se ispraznio, što ujedno obrazlaže — možda ponekom čudnu — odluku da se zanemari procvat, i čak »omasovljavanje«, proizvodnje »avangardnih«, »eksperimentalnih«, »nezavisnih« filmova. Čini se, međutim, da je — uz ne tako brojne izuzetke — posredi uglavnom ponavljanje otkrića učinjenih do 1939. godine: umesto jednog postoji stotinu mehaničkih baleta: antiometnički gestovi koji su imali smisla samo ako se načine jednom pretvaraju se u jednoličan i unosan umetnički

zanat; bez imalo stida se zauzima poza bogomdanog stvaraoca; samo-reklamerski ili samoobmanjujući proširuje se didibus nepostojeća umetnička zemlja Dembelija puna drveća čije su krošnje krcate sve samim remek-delima. Te reprize nekadašnjih otkrića danas su mnogo savršenije (tehnički i estetski), ali to ne prikriva njihovu pravu prirodu. G. Stein je negde napisala da su istinski izumi uvek grubo urađeni; glačanje do savršenstva je obično posao imitatora.

Sastavljajući ovu knjigu, rukovodio sam se jednim načelom-željom; da u nju uđu tekstovi iza ili ispred kojih stoji filmska praksa i koji je objašnjavaju ili pokazuju. U nadi da će tako nastala knjiga biti i korisna, kao što su to kuvari i slični praktični priručnici.

Samo onda kad nisu postojali odgovarajući tekstovi samih autora filmova, posegnuo sam za napisima kritičara, čime je smanjena količina retoričke pleve.

Osim tamo gde je korist od grupisanja bila očigledna, tekstovi su raspoređeni prema vremenu nastanka.

Ipak, malo blagodareći manevrisanju unutar tog hronološkog okvira, a mnogo više pomoći dragocenog saradnika Slučaja, ti tekstovi ne samo što govore svaki za sebe, već i međusobno razgovaraju.

Mestimična neizbežna skraćanja obeležena su na ovaj način: /.../

Gotovo svi tekstovi praćeni su popisom filmova, bibliografijom i komentarima. Velika crna tačka (●) na kraju popisa filmova označava da su ostala dela dotičnog autora sasvim drugačije prirode ili da po vrednosti ogromno zaostaju za nabrojanim.

Svojstva izabranih tekstova odredila su sadržinu komentara. Oni nekad dopunjavaju sliku o filmovima, drugi put razjašnjavaju okolnosti njihovog nastanka ili prijema, ili pak uspostavljaju veze sa prošlošću odnosno budućnošću. Naravno, bilo bi lepo kad bi skup komentara obrazovao kratak kurs istorije avangardnog filma. Ako neki sud ili spoj činjenica zazvuči ekscentrično, čitalac ne treba da se uznemirava. To znači samo da je pisac komentara sebi dozvolio da bude ekscentričan.

Pripremanje ove antologije bi trajalo duže i bilo bi mukotrпно bez pomoći Rajke Mišćević iz Biblioteke Jugoslovenske kinoteke. Jonas Mekas i saradnici Anthology Film Archives iz New Yorka su prijateljski predusretljivo obezbedili uveličanja pojedinih kvadrata iz filmova Josepha Cornella i Brucea Connera.

B. V.

Prolog

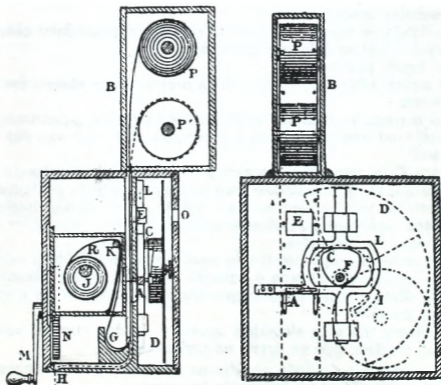
Louis Lumière PATENT

Zna se da hronofotografski snimci stvaraju iluziju pokreta, i to tako što se pred očima posmatrača brzo ređa niz fotografija predmeta ili lica u pokretu, snimljenih u malim vremenskim razmacima.

Naš se izum sastoji u jednom novom uređaju koji služi za dobi-
janje i posmatranje takvih snimaka.

Osnovna osobina mehanizma tog uređaja jeste da on sa ravno-
mernim prekidima dejstvuje na ujednačeno perforiranu traku, tako da
izaziva njena uzastopna pomeranja razdvojena vremenima mirovanja
tokom kojih se vrši bilo eksponiranje bilo posmatranje snimaka.

Svako od ovih pomeranja izvodi se promenljivom brzinom, nultom
na početku i na kraju hoda, a maksimalnom na njegovoj sredini, kako
se traka ne bi oštetila suviše naglim pokretom ili zaustavljanjem.



Ovi su uslovi praktično ostvareni uređajem koji je prikazan na pri-loženim crtežima.

/.../

U perforacije trake na jednakim razmacima raspoređene duž obe ivice, mogu ući zupci hvataljke *A*; u svom silaznom hodu zupci povlače traku nadole, dok se pri uzlaznom naprotiv odižu da bi je ostavili u stanju mirovanja.

Zupce podiže mali zamajac *D*, pričvršćen na ploči *F*, koji ulazi u vijugavi žljeb izdubljen na obodu vansredišnjaka *B*.

Iz takvog rasporeda sledi:

1. da se traka vuče nadole za vreme silaznog hoda zubaca *A*, a da miruje za vreme njihovog uzlaznog hoda;

2. da zupci ulaze u perforacije trake i iz njih izlaze za vreme mi-rovanja vansredišnjaka, kada je brzina približna nuli, bez obzira ko-lika je brzina pomaka;

3. da ti isti zupci zahvataju i puštaju traku bez trzaja, i, sledstveno, bez oštećenja perforacija.

Traka se inače vrlo slobodno odmotava iz kutije *H*, gde se jedno-stavno drži na učvršćenoj osovini.

Na pregradi *G* postoji otvor *I*, veličine jedne sličice; taj otvor se naizmenično pokriva i otkriva pomoću zaslona, načinjenog od običnog usečenog kotura *J* čiji je obris prikazan isprekidanom linijom. Usek na koturu odgovara isečku ugla koji je dovoljno menjati da bi se iz-menilo vreme ekspozicije; taj ugao može dosegnuti oko 170°, što bi bilo čak i previše za dobijanje jasnih slika, ali predstavlja vrlo povoljnu okolnost pri posmatranju istih.

/.../

Mehanizam koji je upravo opisan koristi se ili u istom uređaju ili sa posebnim uređajima:

1. za dobijanje slika u negativu ili otisaka, neposrednim eksponi-ranjem prizora koji se žele reprodukovati;

2. za izradu pozitivna;

3. za neposredno posmatranje ili za projekciju na ekranu fotogra-fija u pokretu.

Otisci u negativu dobijeni su na traci od osetljivog-prozirnog pa-pira ili, bolje, od osetljivog filma perforiranog duž ivica kao što smo već objasnili.

Komora *C* je zatvorena i opremljena objektivom smeštenim na-spram otvora *I*, pa se uzastopne faze prizora u pokretu postavljenog pred objektivom reprodukuju na traci dok je ova u stanju mirovanja i nepokrivena zaslonom, a spuštanje trake se odvija dok je otvor *I* po-kriven pomenutim zaslonom.

Na taj način se mogu dobiti vrlo jasni snimci koji se nižu velikom brzinom — na primer, 20 puta u sekundi — s vremenom ekspozicije koje u tom slučaju može da dostigne oko 1/50 sekunde na potpuno nepomičnoj površini.

Eksponirana traka se slobodno spušta u mračnu komoru koja se nalazi ispod uređaja, gde se uzima na razvijanje.

Izrada pozitivna se takođe obavlja na osetljivoj traci, prozirnoj ili neprozirnoj, perforiranoj na isti način kao prva.

Dve trake, postavljene jedna preko druge, prolaze kroz uređaj na predašnji način, brzinom koja, međutim, može biti manja, već prema stupnju osjetljivosti ili osvetljenja.

Najzad, isti ili sličan mehanizam poslužiće zatim za neposredno posmatranje ili projekciju slika u pozitivu.

Louis Lumière: «Premier brevet de 13 février 1895», prema Georges Sadoul: *Louis Lumière*, Éditions Seghers, Pariz 1964, str. 108—111. Prevela Ana Jovanović.

Guillaume Apollinaire JEDAN LEP FILM

— Ko nema neki zločin na savesti? upita baron D'Ormesan. Što se mene tiče, više ih i ne brojim. Neki od onih koje sam počinio doneli su mi debele pare. A za to što danas nisam milioner, više su krivi moji apetiti nego moja obzirnost.

Godine 1901, sa nekolicinom prijatelja osnovao sam *Cinematografic International Company*, koju smo skraćeno zvali *CIC*. Trebalo je da najpre nabavimo što zanimljivije filmove kako bismo posle mogli da priređujemo kinematografske predstave po glavnim gradovima Evrope i Amerike. Imali smo odlično sastavljen program. Zahvaljujući indiskreciji jednog sobara, došli smo do zanimljive scene jutarnjeg ustajanja predsednika Republike. Kinematografisali smo i rođenje albanskog princa. S druge strane, podmitivši nekoliko sultanovih nameštenika ogromnom svotom novca, ovekovečili smo u svoj njenoj dinamici potresnu tragediju velikog vezira Malek-paše, kada je nakon bolnog oproštaja sa ženama i decom ispio onu kobnu kafu, po naredbi svog gospodara, na terasi kuće u Peri.

Nedostajao nam je još prikaz nekog zločina. Međutim, čas kada će se on dogoditi ne zna se unapred; zločinci retko delaju javno.

Pošto smo izgubili nadu da ćemo zakonitim načinom dobiti prizor nekog atentata, odlučismo da ga sami organizujemo u jednoj vili, koju smo unajmili u Auteuilu. Najpre smo mislili da angažujemo glumce da odglume zločin koji nam nedostaje; ali, osim toga što bismo obmanuli svoje buduće gledaoce nudeći im lažne scene, i mi sami nismo mogli da budemo zadovoljni običnom pozorišnom glumom makar bila i savršena, jer smo dotad navikli da kinematografišemo isključivo stvarnost. Imali smo ideju i da kockom odlučimo ko među nama mora da se žrtvuje i izvrši zločin pred našom kamerom. Ali, ta mogućnost se nikome nije dopala. Jednom reči, bili smo udruženje čestite gospode; niko nije baš žurio da izgubi svoju čast, čak ni u komercijalne svrhe.

Jedne noći postavismo zasedu na uglu puste ulice, blizu vile koju smo unajmili. Beše nas šestorica, svi naoružani pištoljima. Prođe jedan par. Bili su to neki mlađi čovek i žena, čija nam se otmenost učinila vrlo podesna da ponudi zanimljive elemente za jedan senzacionalan

zločin. U mrtvoj tišini skočismo na ovo dvoje, vezasmo ih i prebacismo u vilu. Tamo smo ih ostavili pod stražom jednoga od nas. Opet smo se vratili u zasedu; kada se pojavio jedan gospodin sedih zulufa u večernjem odelu, mi ga presretosmo i odvukosmo u vilu, iako se opirao. Naši pištolji su ga na kraju ipak urazumili i učutkali, pored sve njegove hrabrosti. Fotograf je namestio kameru, postavio odgovarajuće osvetljenje i pripremio se da snimi zločin. Četvorica naših stadoše uz fotografa i uperiše pištolje u troje zarobljenika. Mladi čovek i žena bili su u nesvesti. Oslobodio sam ih odeće toliko pažljivo da je bilo dirljivo gledati. Njoj sam skinuo suknju i prsluk, a mladića sam ostavio u košulji. Zatim se obratih gospodinu u odelu:

— Gospodine, rekoh mu, moji prijatelji i ja ne želimo vam nikakvo zlo. Ali zato od vas zahtevamo, i to pod pretnjom smrti, da ubijete — bodežom koji, evo, spuštam pred vaše noge — ovog čoveka i ovu ženu. Najpre ćete se potruditi da ih osvestite. Pazićete da vas ne zadave. A pošto su bez oružja, nema nikakve sumnje da ćete u tom poduhvatu uspeti.

— Gospodine, učtivo mi odvrati budući ubica, pred silom se mora uzmaknuti. Vi ste već sve pripremili, pa neću ni da pokušavam da vas odvratim od vaše namere, čije mi pobude nisu baš najjasnije. Ali, zamoliću vas za jednu milost, jednu jedinu: dozvolite mi da se maskiram.

Razmotrili smo njegovu molbu i priznali da je zaista bolje, koliko za njega toliko i za nas same, da bude maskiran. Vezao sam mu preko lica maramu na kojoj sam izbušio rupe na mestu očiju, te se nitkov baci na posao.

Udari najpre po mladićevim rukama. Naša kamera, stavljena u pokret, snimala je tu turobnu scenu.

Ubica vrškom bodeža ubode žrtvu u ruku. Momak skoči na noge i baci se, snagom udesetostručenom od užasa, na leđa napadača. Dođe do kratke borbe. Mlada žena se takođe povratila iz nesvestice; jurnu u pomoć svom prijatelju. Ipak pade prva, od uboda nožem u srce. Zatim dođe red na mladića. I on se srušio, prerezana grla. Ubica je dobro obavio posao. Za sve vreme borbe marama mu nije spala. Zadržao ju je na licu dokle god je kamera snimala.

— Jeste li zadovoljni, gospodo, upita nas, i mogu li sada da se posvetim toaleti?

Čestitali smo mu; oprao je ruke, začeošljao se, očetkao odelo.

Tek tada se kamera zaustavila.



Ubica je sačekao da uklonimo sve tragove što su za nama ostali, zbog policije koja će neizostavno doći sutradan. Izišli smo svi zajedno. Zločinac se s nama oprostio kao čovek iz visokog društva. Pohitao je da se vrati svom društva, jer nije bilo sumnje da će iste večeri, posle jedne takve pustolovine, dobiti basnoslovne sume na kocki. Pozdravismo ovog kockara i zahvalismo mu se, pa odosmo na spavanje.

Imali smo svoj senzacionalni zločin.

Okolo njega se podigla golema graja. Žrtve su bile žena ministra jedne državnice na Balkanu i njen ljubavnik, sin pretendenta na presto jedne kneževine u Severnoj Nemačkoj.

Vilu smo bili iznajmili pod lažnim imenom, a stanodavac je, kako bi izbegao neprilike, izjavio da prepoznaje svog stanara u mladome princu. Puna dva meseca policija je padala s nogu. Novine su objavljivale vanredna izdanja; mi smo tada započeli svoju turneju, i možete zamisliti koliki smo uspeh imali. Policija ni za trenutak nije pretpostavila da nudimo stvarnost ubistva, premda smo se mi pobrinuli da to objavimo jasno i glasno. Ali zato se publika u tom pogledu nije prevarila. Priredila nam je oduševljen doček i u Evropi i u Americi; zaradili smo toliko da smo mogli razdeliti članovima našeg udruženja, posle šest meseci, svotu od tri stotine četrdeset dve hiljade franaka.

Pošto je zločin podigao isuviše prašine da bi ostao nekažnjen, policija je najzad uhapsila nekog Istočnjaka, koji nije mogao da pruži valjan alibi za noć kad se dogodilo ubistvo. Uprkos njegovim uveravanjima da je nevin, osudili su ga na smrt i pogubili. I još jednom smo imali sreće. Naš fotograf je, srećnom igrom slučaja, mogao da prisustvuje izvršenju kazne; tako smo svoju predstavu učinili još sočnijom, dodavši joj ovu novu scenu, kao stvorenu da privuče gomilu.

Kada se dve godine kasnije, iz razloga na kojima se ovde neću zadržavati, naše udruženje raspalo, ja sam, sa svoje strane, podigao više od jednog miliona; to sam izgubio već iduće godine, na trkama.

Guillaume Apollinaire: »Un beau film«, *Messidor*, Pariz, 23. decembar 1907. Prevela Ana Jovanović.

Avangardni film

Leopold Survage OBOJENI RITAM

Obojeni ritam nipošto nije nekakva ilustracija ili interpretacija muzičkog dela. On je autonomna umetničke, iako zasnovana na istim psihološkim datostima kao muzika.

— *O njegovoj analogiji sa muzikom*: Način uzastopnog ređanja elemenata u vremenu jeste ono što gradi analogiju između muzike, zvučnog ritma i obojenog ritma — čije ostvarenje pomoću kinematografa ja veličam. Zvuk je osnovni element muzike. Kombinacije muzičkih zvukova, prema zakonu jednostavnih odnosa između broja i vibracija istovremenih zvukova, čine muzičke akorde. Ovi se pak kombinuju u muzičke fraze, i tako redom. Ali muzika uvek ostaje način uzastopnog nizanja u vremenu različitih zvučnih vibracija. Muzičko delo je neka vrsta prefinjenog jezika pomoću kojeg autor iskazuje svoje duševno stanje, ili, prema jednom srećno nađenom izrazu, svoj unutrašnji dinamizam. Izvođenje muzičkog dela izaziva u nama nešto što je analogno tom autorovom dinamizmu; i što je slušalac osetljiviji — kao što bi bio neki udarački instrument — veća je bliskost između njega i muzičara.

Osnovni element moje dinamičke umetnosti jeste *obojena vizuelna forma*, koja ima ulogu analognu ulozi zvuka u muzici.

Ovaj element određuju tri činioca: 1) vizuelna forma u užem smislu reči (apstraktna); 2) ritam, to jest, kretanje i transformacije te forme; 3) boja.

— *Forma, ritam*: Pod apstraktnom vizuelnom formom podrazumevam svaku generalizaciju ili geometrizaciju jedne forme, jednog objekta, onoga što nas okružuje. Naime, forma tih objekata vrlo je složena, iako su oni sasvim obični i nama bliski, kao što su to drvo, komad nameštaja, čovek . . . Što više proučavamo pojedinosti ovih objekata, oni se sve više opiru jednostavnom predstavljanju. Predloženi način apstraktnog predstavljanja nepravilne forme jednog stvarnog tela, jeste da ovo svedemo na jednostavnu ili složenu geometrijsku formu; tako transformisane predstave bile bi, u odnosu na forme objekata iz spoljnog sveta, ono što je muzički zvuk u odnosu na buku. Međutim, to nije dovoljno da bi se predstavilo neko duševno stanje ili izazvalo neko osećanje.

Nepokretna apstraktna forma još nije dovoljno rečita. Okrugla ili šiljasta, izdužena ili četvrtasta, jednostavna ili složena, ona proizvodi samo krajnje zbrkan osećaj: ona nije ništa drugo do obična grafička zabeleška. Tek stavljanjem u pokret, transformacijama i kroz susrete sa drugim formama, ona postaje kadra da izazove osećanje. Svojom ulogom i namenom postaje apstraktna. Transformišući se u vremenu, ona briše prostor; susreće druge forme u toku transformacije; one se međusobno kombinuju, čas krećući se naporedo, čas se sukobljavajući ili igrajući, već prema ritmu koji nameće izvesna nedostatnost, i sama potčinjena duševnom stanju autora koje je redom veselo, tužno, sanjalačko, misaono . . . Evo ih sada u nekakvoj ravnoteži. Ali ne! Ta ravnoteža je nestabilna i transformacije ponovo započinju; tako vizuelni ritam postaje analogan zvučnom ritmu muzike.

U te dve oblasti ritam igra istu ulogu. Sledstveno tome, u plastičnom svetu, vizuelna forma svakog tela dragocena nam je samo kao izvor, kao sredstvo da se izrazi ili izazove naš unutrašnji dinamizam, a nikako da predstavi značenje ili značaj koje to telo, u stvari, ima u našem životu. Sa stanovišta te dinamičke umetnosti, vizuelna forma postaje izraz i rezultat ispoljavanja forme-energije u njenom okruženju. Toliko o formi i ritmu, koji su neodvojivi.

— *Boja*: Proizvedena materijom za bojenje, bilo zračenjem ili projekcijom, ona je istovremeno vasiona, energija-okruženje, za naš aparat percepcije svetlosnih talasa: oko.

Psihološki gledano, ni boja ni zvuk nas ne dotiču niti na nas utiču apsolutizovani i izdvojeni; to dejstvo vrše samo naizmenični nizovi boja i zvukova. Stoga, zahvaljujući svom načelu pokretnosti, umetnost obojenog ritma pojačava tu naizmeničnost, koja već postoji u običnom slikarstvu, ali samo kao skup boja istovremeno fiksiranih na nepomičnu površinu, bez promene odnosa. Pomoću pokreta, ove boje stiču snagu koja je veća no što je to slučaj sa nepomičnim harmonijama. Otuda se boja sada vezuje za ritam. Prestajući da bude sporedno svojstvo objekta, ona postaje sadržina, sama duša apstraktno forme. Teškoće tehničke prirode leže u realizaciji kinematografskih filmova namenjenih projiciranju obojenih ritmova.

Za parče filma od tri minuta treba predvideti snimanje hiljadu do dve hiljade slika. To je mnogo! Međutim, ne nameravam da ih sve sam islikam. Ja ću dati samo neophodne etape. S malo zdravog rasuđivanja, crtači će znati da na osnovu toga urade međufaze, čiji ću broj, dakle i ritam, ja odrediti. Kada islikane table budu gotove, pustićemo ih da prolaze ispred objektivu kinematografskog aparata /za projekciju u/ tri boje.

Leopold Sturzwage: «Rythme coloré», *Les Solres de Paris*, broj 26—27, jull—avgust 1914, str. 426—29. Prevela Ana Jovanović.

Leopold Survage (=Sturzwage), Moskva 1880 — Pariz 1968.
Bibliografija: Survage — Rythmes colorés 1912—1913, Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne 1973.

Menno van ter Braak: *Der absolute Film*, W. L. & J. Grusse, N. V. Rotterdam 1931.
Standish D. Lawder: *The Cubist Cinema*, New York University Press, New York 1975.

Gotovo naporedo s prvim apstraktnim slikama, javljaju se i pokušaji pravljenja sličnih filmova. Futuristi Bruno Corra i Arnaldo Ginna su oko 1911—12. godine, na traci s koje su sprali emulziju, naslikali nekoliko kratkih apstraktnih kompozicija u pokretu i boji. Survage je pošao drugim putem: pripremio je stotinak listova rađenih vodenim bojama i tušem, zamislivši da budu snimljeni crno-belo i obojeni prilikom projekcije, po Gaumontovom postupku: tri projektora s filterima u komplementarnim bojama bacaju na ekran istu sliku i tako vaspstavljaju prvobitne boje. Možda zbog izbijanja rata, Survageov plan nije ostvaren.

Navodni projekti apstraktnih filmova Kandinskog i Schönberga pokazuju se — kad se pažljivije prouče — kao simbolističke drame (Schönberg je za likovno oblikovanje filmske verzije svoje opere Srećna ruka — Die glückliche Hand — predviđao Kokoschku!)

Tvorci i zagovornici apstraktnog slikarstva shvatali su nepredmetnost kao dugo žuđeno prispeće u obećanu zemlju, nakon vekovnog lutanja sred čulnih iskušenja figurativnosti, kao eter u kojem lebde geometrijski oblici ili »lirske« mrlje boja. Navodno je likovna umetnost konačno našla svoje istinsko poslanje, otrešavši prah stvarnosti što je poganio njenu suštinu. Nota religijsko-asketskog gađenja nad stvarnošću odzvanja u većini tekstova i manifesta apstraktnih slikara. Teorijske odbrane apstraktnog slikarstva idu od zaumno-teozofskih papazjanija Kazimira Maljeviča preko »proleterskog« tumačenja nemačkog likovnog kritičara Adolfa Behnea — posredi je oslobodilačka borba izrabljivane klase boja protiv izrabljivačke klase predmeta, »tačna paralela političke i ekonomske oslobodilačke borbe čovečanstva« — do »kapitalistički« utilitarne apologije Hille von Rebay (koja je prevodila Kandinskog na engleski i bila začetnica Guggenheimovog muzeja nepredmetne umetnosti u New Yorku): »Nepredmetno slikarstvo osobito je blagotvorno za poslovne ljude jer ih izvlači iz zamorne ovozemaljske jurnjave i jača im nerve«.

Razumne primedbe o domašajima apstrakcije (dekorativnost) i tačne dijagnoze (»slikarstvu je bilo potrebno da izdrži pravougaonu dijetu« — Frederick Kiesler) odbacivane su s podsmehom i prezirom kao filistarsko bulažnjenje.

Prirodno, i apstraktni film je ubrzo proglašen za čist ili apsolutan. Međutim, proizvodnja takvih »animiranih slikarskih platna« (Maya Deren) marginalna je i laka vrsta proizvodnje filmova. Odnosi prljave stvarnosti i filma neuporedivo su tananiji, složeniji i plodniji no što je to »oslobađanje od stvarnosti« putem apstrakcije. Samim tim što je toliko lako — ovo oslobađanje je i nezanimljivo. Kad je sve moguće (načelo crtanog filma) ništa ne iznenađuje. Kao što se kaže u Nesrećnoj Kafini, Žalosnoj igri u pet radnja Jovana Jovanovića Zmaja:

»U onom žaru, u onoj strasti
Smeo sam s uma još nešto kaz'ti,
Utehe radi, rad vašeg mira, —
Mi smo ko što znate, —
Glumci od krompira.

Mi nismo slike žive ni prave
Ako sam slago, — evo vam glave!
(skine svoju glavu i baci je pred publiku)
Zavesa pada«.

»Predmetni« film može da stvara i onda razara iluziju, ono što je snimljeno može da preobrazi montažom, promenama ritma i smeru kretanja, odnosa boja, pozitiva i negativa... a da se i ne govori o najnovijim computerskim procesima menjanja, brisanja, dopunjavanja i bojenja postojeće filmske slike; može da predmetni svet podvrgava mnogo većim, i većma stvaralačkim nasiljima, a ova su uvek neuporedivo efektivnija jer podrazumevaju otpor, kršenje fizičkih i optičkih zakona, pa i podrivanje gledaočevog podsvesnog ubeđenja — uza svu svest o filmskim trikovima — da su slike »žive i prave«.

U poređenju s tim, igra apstraktnih šara je uistinu bezazlena i ne-uzbudljiva partija klikera u čorsokaku.

U ovom odlučno figurativno opredeljenom izboru, tekstovi Surva-gea i Ruttmanna služe samo kao naznake da postoji silesija apstraktnih filmova i hvalospeva koji jedino njima prikačinju ukrasni epitet »avangardni«.

Walther Ruttmann

SLIKARSTVO SA VREMENOM

Vreme u kojem živimo obeleženo je osobenom bespomoćnošću spram umetničkih stvari.

Grčevito držanje za jednu vrstu odnosa prema umetnosti koja je odavno postala istorijska, pojačava se, zajedno sa sve većom uverenosti da je odumrla mogućnost dejstva čitave grane umetnosti, šta više da nama, Zapadnjacima, umetnosti uopšte više nemaju šta da kažu, pošto su i one organski oblici, podložni zakonima smrti, makar ova bila i samo privremena.

Ali ova stanovišta — reakcionarna i skeptična — nemaju svojstvo iskrenog suočavanja čoveka našeg vremena sa duhovnim zbivanjima našeg vremena. Ona nisu ništa drugo do poze bespomoćnosti spram osobene strukture koja karakteriše duhovnost našeg vremena.

Ovaj specifični karakter vremena presudno je određen »tempom« našeg doba. Telegraf, brzi vozovi, stenografija, fotografija, brza štampa i tako dalje, koje same po sebi ne treba vrednovati kao kulturna dostignuća, imaju za posledicu ranije nepoznatu brzinu prenošenja duhovnih rezultata. Zbog ove brzine upoznavanje sa stvarima se za pojedince pretvara u neprestanu preplavljenost materijalom, u odnosu na koji otkazuju stare metode obrade. Čovek pokušava da sebi pomogne tražeći прибежиште u sredstvu asocijacije. Istorijsko poređenje, upotreba istorijskog analogona olakšava i ubrza savladavanje novih pojava. Ali, naravno, uz ovakvu metodu trpe razumevanje pojava i ovladavanje njima — otud, doduše, proizlazi zabavljenost vremenom, ali ne i »bivanje s vremenom«. Očito je da dodir pojedinaca sa duhom vremena ne može biti idealno prislan ako se pojavnim oblicima pristupa u rukavicama analogije. Pošto pritisak i gomilanje prouzrokovani osobenim tempom vremena ne dopuštaju neposrednu, neasocijativnu intuitivnu obradu pojedinih rezultata, a poimanje pomoću analogije nije dovoljno, odnosno samo je sekundarno, rađa se nužnost zauzimanja jednog potpuno novog stanovišta.

To novo stanovište gradi se potpuno organski time što se, kao posledica sve veće brzine kojom se obrću pojedinačni podaci, pogled odvrta od pojedinačnih sadržaja i okreće se prema ukupnom toku krivulje, sastavljene od različitih tačaka, kao fenomenu koji se odvija

vremenski. Dakle, predmet našeg posmatranja sada su vremenski razvoj i fizionomija jedne krivulje, shvaćene u neprekidnom nastajanju, a ne više kao kruto nizanje pojedinačnih tačaka.

U tome počivaju i razlozi naše očajne bespomoćnosti u odnosu na pojave u likovnoj umetnosti. Pogled, koji u duhovnim stvarima sve više ide ka posmatranju vremenskog događanja, više ne zna što da čini sa krutim, svedenim, bezvremenim formulama slikarstva. Više ne polazi za rukom da se životnost slike, svedena na jedan trenutak, simbolizovana jednim »plodnim« trenutkom, doživi kao stvarni život.

Gde je spas?

Nikako u reakcionarnom silovanju naše duhovnosti, nikako u tome da se duh sabija u srednjovekovne ili antičke okvire. Samo u tome što će mu se dati hrana koju traži i koju može da svari. A ta bi hrana bila jedna potpuno nova umetnost.

Ne nešto poput novog stila ili nečeg sličnog. Već: preneti u umetničku formu mogućnosti izraza različite za sve poznate umetnosti, jedno potpuno novo osećanje života, »slikarstvo sa vremenom«. Umetnost za oko, koja se od slikarstva razlikuje time što se odvija vremenski (kao muzika) i što težište umetničkog nije (kao na slici) u svođenju (realnog ili formalnog) procesa na jedan trenutak, već upravo u vremenskom razvoju formalnog. Pošto se ta umetnost odvija vremenski, jedan od njenih najvažnijih elemenata jeste vremenski ritam optičkog dešavanja. Zato će da se stvori jedan potpuno nov, dosad samo latentno prisutan, tip umetnika, koji se nalazi negde na sredini između slikarstva i muzike. Naravno, vrsta optičkog dešavanja potpuno će da zavisi od ličnosti umetnika. Pokušaj da se prikaže šta će se videti valja učiniti samo kao primer i nagoveštaj.

Tehnika izvođenja jeste tehnika kinematografije.

Tako se, na primer, na ekranu pojavljuje haotična masa crnih četvrtastih površina koje se kreću u neprestanom, sporom ritmu. Posle izvesnog vremena ovom se priključuje isto tako tamno, tromo kretanje u vidu talasa, koje stoji u formalnom odnosu prema crnoj četvorougaonosti. Krutost kretanja i tamno se pojačavaju, sve dok se ne postigne određena ukočenost. Rasvettljenja u vidu bljeska, koja se više puta ponavljaju i pojačavaju u intenzitetu i vremenskom sledu, paraju tamnu ukočenost, a zatim se na određenom mestu na površini slike oblikuje zvezdasto svetlosno središte — ponovo se pojavljuje talasasto kretanje sa početka, ali ovog puta sve jače osvetljavano, u življjoj pokrenutosti, uvek povezano sa *crescendom* svetlosnog središta — okruglo, meko svetlo rascvetava se i prelazi u crnu četvorougaonost s početka i konačno dospeva do veselog, svetlog i razigranog kretanja cele slike koja polako prelazi u svetao, radostan mir. Zatim se može pojaviti preteče, tamno, zmijoliko šunjajuće kretanje koje buja, potiskuje svetlo i, na kraju, izaziva neobično živu borbu svetlog i tamnog — bele forme, krećući se kao konji u galopu, sudaraju se sa nadirućim tamnim masama — nastaje rasep, besni kovitlac svetlih i tamnih elemenata, sve dok se nekako, pobedonosnim narastanjem svetla, ne postigne izravnanje i sazvučje.

Ovo je samo jedan primer za beskonačne mogućnosti primene svetla i tame, mirovanja i kretanja, pravolinijskog i krivog, mase i raš-

članjenosti, i njihovih bezbrojnih međustupnjeva i kombinacija. Nova umetnost se, naravno, ne okreće današnjim posetiocima bioskopskih dvorana. Uprkos tome, u svakom slučaju može da računa na znatno širu publiku nego što je ima slikarstvo, pošto je aktivnost ove umetnosti (time što se nešto dešava) mnogo veća nego kod slikarstva, gde se čak i posmatrač mora da bavi teškim poslom rekonstruisanja nameravane životnosti predmeta na slici, koji je po sebi ukrućen.

Već gotovo deset godina ubeđen sam u nužnost ove umetnosti. Tek sada sam savladao tehničke teškoće koje se postavljaju izvođenju, i danas znam da će nova umetnost postojati i živeti — jer raste iz čvrstih korena i nije konstrukcija.

Walther Ruttmann: »Malerei mit Zeit« (tekst iz zaostavštine, napisan oko 1919), *Film als Film, 1910 bis heute*, priredili Birgit Hein i Wulf Herzogenrath, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1977, str. 63—64. Preveo Filip Filipović.

Walther Ruttmann, Frankfurt am Main 1887 — Berlin 1941.

Filmovi: *Opus I*, 1918—19; *Opus II*, 1919; *Opus III*, pre 1923; *Opus IV*, pre 1923; *Falkentraum*, sekvenca za film Fritza Langa *Nibelungen: Siegfrieds Tod*, 1923; saradnja s Lotte Reiniger — *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1923—26; sekvenca za film Paula Wegenera *Lebende Budhas*, 1924; *Opus V*, 1925—26; desetak reklamnih filmova u boji, 1925—26; *Berlin, die Symphonie der Großstadt*, 1926—27; *Tönende Welle*, 1928; sekvenca za film Arnolda Fancka *Das weisse Stadion*, 1928; *Melodie der Welt*, 1929; *Des Haares und der Liebe Wellen*, 1929; *Weekend/Wochenende*, 1930; saradnja s Abelom Ganceom — *Le fin de monde*, 1930; *Acciaio*, 1932—33 ●

Bibliografija: Val'ter Rutman: »Absolutnyj fil'm«, *Novyj Lef*, Moskva, broj 9, 1928, str. 24—27.

Walther Ruttmann: »Wie ich meinen 'Berlin-Film' drehte«, rukopis u zaostavštini. —: »La Symphonie du Monde«, *La Revue du cinéma*, Pariz, 1. mart 1930, str. 44.

Edmund Meisel: »Wie schreibt man Filmmusik«, *Ufa-Magazin*, Berlin, 1—7. april 1927.

Nepoznati autor: »filmrhythmus, filmgestaltung«, *bauhaus*, Dessau, tom III, broj 2, april—juni 1929.

Nakon studija arhitekture i slikarstva, ratovanja na Istočnom frontu i pretrpljenog sloma živaca, Ruttmann je 1918. godine naslikao poslednju sliku. Za razliku od nekih slikara (Maljevič, Rodčenko) koji su, približno u isto vreme, doneli istu odluku, pa su se kasnije, javno ili potajno, kao da popuštaju sramnom poroku, vraćali slikarstvu, katkad s groteskno akademskim rezultatima — Ruttmannov gest bio je konačan. Posvetio se »kinematografiji«, konstruisao je sto za animaciju (za koji mu je nadležni državni ured izdao patent) i počeo da pravi apstraktne filmove.

Opus I bio je u boji, a propratnu muziku komponovao je Max Butting. Na sačuvanoj partituri Ruttmann je nacrtao i obojio sve kadrove filma; sada je, međutim, nemoguće utvrditi da li je film snimljen u boji ili naknadno bojadisan. Ruttmannovi filmovi prvi put su javno prikazani u Berlinu, aprila 1921. godine.

Ruttmannovo prvenstvo je dugo vremena bilo pod sumnjom zbog spleta okolnosti koje pomalo podsećaju na detektivski roman.

Svedski slikar Viking Eggeling¹ je na kraju, tada uobičajenog, go-tovo obaveznog, puta od usvajanja Cézanneovih pouka do apstrakcije, počeo da razmišlja o »mašini za komunikaciju«, projiciranju obojenih formi na oblake, pa i o kinematografu. Marcel Janco se seća da mu je Eggeling, prilikom slučajnog susreta na ulici, pokazivao »džepni bioskop« (flip-book), mali blok čijim je listanjem animirao apstraktne crteže.

Eggeling je u Zürichu upoznao Hansa Richtera, preselio se u Nemačku i počeo da radi zajedno s njim. U to vreme obojica su pravila apstraktne kompozicije na svcima papira. Od kraja 1919. godine, Eggeling je živeo na imaju Richterovih roditelja, gde su prijatelji sred gomila blatnjave repe i uz od sala zasopljene svinje, nastavili eksperimente. Godine 1920, privatno su štampali brošuru Univerzalni jezik (Universelle Sprache) i razaslali je stotini uglednih ličnosti ne bi li obezbedili podršku za prenošenje apstraktnih svitaka na film. Međutim, pokušaj snimanja Horizontalno-vertikalnog orkestra (Horizontal-Vertikal Orchester) u preduzeću UFA nije uspeo, jer su autori uvideli da još ne umeju da filmski misle. Stručnjak koji im je dodeljen, rekao je, kad su mu predali list s crtežom-akordom: »Da bih pokrenuo vaš crtež, morate mi najpre pokazati koji oblik počinje da se kreće, kada se i kuda kreće, kada se i kuda kreću drugi oblici, koliko brzo ili sporo, i, potom, kada i gde treba da nestanu!« Sve su to bila pitanja koja nadobudnim autorima nisu ni padala na um.

Ubrzo je došlo do raskida prijateljstva (Richterov otac je na ime troškova izdržavanja oduzeo i prodao jedinu Eggelingovu imovinu — Giorgioneovu sliku). Eggeling je u Berlinu, u najcrnjoj oskudici, nastavio da proniče u tajne filmske tehnike: krajem 1924. dovršio je i na privatnoj projekciji prikazao Dijagonalnu simfoniju (Diagonal Simfonie). Izmučen bolešću, umro je maja 1925. godine. Richter je iskrsnuo na sahrani, ili nešto kasnije, i uspeo je da se domogne bar dela Eggelingove zaostavštine.

Loš slikar, prosečan ali utoliko plodniji pisac, dobar popularizator (vidi njegovu knjigu Današnji protivnici filma — sutrašnji prijatelji filma — Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen. Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1929), ali izvanredno spretan neimar vlastite karijere, Richter je ubrzo započeo i decenijama nastavio da prizvoljno, i po sebe povoljno, pomera datume nastanka Eggelingovih i svojih apstraktnih filmova, da ove stalno prekraja, da prisvaja i krčmi Eggelingove ideje, trguje njegovim slikama i crtežima, i čak ih falsifikuje (što je utvrđeno tek srazmerno nedavno, uz pomoć policijskih stručnjaka), obezbedivši time sebi status jednog od utemeljača avangardnog filma².

¹ Vidi Louise O'Konor: *Viking Eggeling 1880—1925. Artist and Film-maker. Life and Work*. Acta Universitatis Stockholmiensis, tom XXIII, Stockholm 1971.

² Pravičnost radi valje dodati da je Richter krajem dvadesetih godina napravio nekoliko zanimljivih »figurativnih« filmova, i da njegov nedovršeni nemačko-sovjetski film *Metal* (*Metall*, 1931—33) možda u sobi krije poneko prijatno iznenađenje.

Grigorij Kozincev

EKSCENTRIZAM

(posetnica)

Mjuzikhol Kinematografovič Pinkertonov
Star godinu dana!!!
Podaci niže.

1 KLJUČ ČINJENICA

1. Ju č e — Udobni kabineti! Čelave glave. Rasuđivali, rešavali, mi-slili.
D a n a s — Signal. Na mašine! Transmisije, lanci, točkovi, ruke, noge, električna. Ritam proizvodnje.
Ju č e — Muzeji, hramovi, biblioteke.
D a n a s — Fabrike, kombinati, brodogradilišta.
2. Ju č e — Kultura Evrope.
D a n a s — Tehnika Amerike.
Industrija, proizvodnja pod zvezdanom zastavom. Ili amerikaniza-cija ili pogrebni zavod.
3. Ju č e — Saloni. Nakloni. Baroni.
D a n a s — Uzvici prodavaca novina, skandali, policajčev pendrek, galama, krici, topot, jurnjava.

DANAŠNJI TEMPO

Ritam mašine koji je koncentrisala Amerika, a u život uveo Bulevar. Umetnost bez velikog slova, pijedestala i smokvinog lista.

ŽIVOT ZAHEVA

umetnost koja je hiperbolično primitivna, zaprepašćujuća, rastrojjava-juća, otvoreno utilitarna, mehanički tačna, brza, jer inače niko neće čuti, videti ili stati. Sve se svodi na sledeće: umetnost dvadesetog veka, umetnost 1922. godine, umetnost baš ovog trenutka, jeste

EKSCENTRIZAM.

NAŠI RODITELJI

Parade allez!

- U reči — šansona, Pinkerton, izvikivanje licitatora, ulična svađa.
- U slikarstvu — cirkuski plakat, korice petparačkog romana.
- U muzici — džez-bend . . . cirkuski marševi.
- U baletu — američki varijetejski ples.
- U pozorištu — mjuzikhol, film, cirkus, *café-chantant*, boks.

PROGRAM EKSCENTRIZMA

- 1) Predstava — ritmičko udaranje po živcima.
- 2) Vrhunac — trik.
- 3) Autor — pronalazač-izumitelj.
- 4) Glumac — mehanizirano kretanje, ne koturno već koturaljke, ne maska već nos koji se upali. Gluma — ne kretanje već krivljenje, ne mimika već grimasa, ne reč već krik. Šarlova zadnjica milija nam je od ruku Duzeove.
- 5) Komad — gomilanje trikova. Tempo 1000 konjskih snaga. Trke, potere, bežanje. Forma — divertisman.
- 6) Čvoruge koje rastu, trbusi koji bubre, klovnovske perike koje se kostreše — začetak novog scenskog kostima. Osnova — neprestana transformacija.
- 7) Sirene, pucnji, pišaće mašine, ekscentrična muzika. »Čečetka« — začetak novog ritma . . .
- 8) Sinteza pokreta — akrobatskih, sportskih, plesnih, konstruktivno-mehaničkih . . .
- 9) Kankan na užetu logike i zdravog razuma. Kroz »nezamislivo« i »nemoguće« ka ekscentričnom!!!
/.../

Naše šine jure mimo:

Pariza, Berlina, Londona,
romantizma,
stilizacije,
egzotike,
arhaičnosti,
obnove,
restauracije,
predikaonice,
hrama,
muzeja!

Jedino su naše metode nedeljive i neminovne:

AMERIKANIZACIJA POZORIŠTA
na ruskom znači
EKSCENTRIZAM.

Grigorij Kozincev: »AV! Parad èkscentrika«, *Èkscentrizm*, Ekscentropolis (bivši Petrograd) 1922. Preveo Branko Vučićević.

Grigorij Mihajlovič Kozincev, Kijev 1905 — Moskva 1973.

Filmovi: (*Kokota Betsi i Šarlo?*), 1922; *Pohoždenija Oktjabriny*, 1924 ●

Bibliografija: Vladimir Nedobrovo: *Fèks. Grigorij Kozincev. Leonid Trauberg*, Moskva—Lenjingrad 1928.

S osetljivošću i oštroumnošću, svojstvenima nekolicini nezavisnih levih mislilaca, John Berger je povezoao umetnički skandal koji je među otmenim gledaocima, ratnim bogatašima i zabušantima izazvala istorijska premijera baleta Parada (Cocteau — Satie — Picasso, 1917), i skandal u životu: pukove koji su odlazeći na ratište, blejali kao ovce, tim ovnujskim ponašanjem ispoljavajući nemoćnu svest o vlastitom položaju.

Slična montažna paralela mogla bi da se uspostavi u Rusiji nakon 1917. godine. Građanski rat, strana intervencija, teror, potpuni zastoј proizvodnje, glad (u jednom trenutku dnevno radničko sledovanje hleba iznosilo je pedeset grama), mraz (spaljeni su Himalaji drvenih kuća, nameštaja, parketa i knjiga), epidemije i pojave ljudožderstva, počeci erozije tekovina revolucije, vlast prisiljena da ozbiljno razmatra spasonosni predlog jednog naučnika kako da se hemijskim sredstvima uklone naslage izmeta s petrogradskih ulica — i vesela umetnost.

Ipak, takva paralela bi prenebregla iskreno ubeđenje da su, uza sve strahote, stvari konačno došle na mesto (najbolje izraženo Tatlinovim projektom Spomenika III internacionali koji najviše partijske organe smešta u geometrijska tela čije je obrtanje usklađeno s kretanjima u kosmosu) i da je to doba — doba pronalazaštva¹.

¹ Bilans sovjetske avangarde valja svoditi bez sentimentalnosti (svojstva njenih sadašnjih ljubitelja) ili fahidlotske nekritičnosti (istoričari umetnosti). Jer, bilo je to doba kad su razne muške i ženske gospodice pokušavale da svoje »umetničke paslje« proture kao proleterske, kad su se čak i nastupili dresiranih zečeva završavali isticanjem parole ZEČEVI SVIH ZEMALJA UJEDINITE SE!, i kada su, po Brechtovim rečima, mnogi stavljali krastavcu podoban oblik na kocku, sve bi ofarball u crveno i nazvali *Spomenik Lenjinu*. Ako se ne pouzdamo samo u oznaku Made in USSR, i obavimo kontrolu kvaliteta proizvoda za koju su se zalagali upravo najlucidniji tadašnji stvaraoci, pokazaće se da je taj bilans mnogo skromniji.

U književnosti — mnogo onoga što je nekad delovalo avangardno danas pokazuje svoju pravu prirodu: ružičasta ornamentalna proza, bujni korov nategnutih metafora ili dosadne stihovane rezolucije.

U likovnim umetnostima — pokušaji prevazilaženja apstrakcije proizvodnjom industrijskih predmeta u uslovima industrijske zaostalosti: tako su nastale one stroge stolice za seđenje u stavu mirno III tanjiri s rubovima različitih boja — zelena za spanać, žuta za kajganu — koji bi kuarice oterali u ludilo.

U arhitekturi — neobavezno fantaziranje na papiru, a ostvarene građevine su modernističke ljuštore, katkad bez kanalizacije i ventilacije, uz to često žalosni rezultati nepromišljenog svođenja čoveka isključivo na funkciju beslovesnog argata.

Na području oblikovanja knjiga, plakata i fotomontaže — ni najbolji uzorci ne mogu da izdrže poređenje s radovima Moholy-Nagyja, Johna Heartfielda ili Pieta Zwaarta.

U pozorištu — kratku konstruktivističko-biomehantičku fazu ubrzo je smenio povratak klasi-

cima. Ali, nije nikakva tragedija ako kvalitetnih proizvoda ima znatno manje no što se obično tvrdi, ipak ih ostaje dosta, naročito filmskih. Uostalom, »bolje manje a bolje«.

Kada se Grigorij Kozincev probio do Petrograda — s jastučnicom u kojoj je imao košulju, knjigu Majakovskog i reprodukcije Picassoovih slika — za njim su već bili: studije slikarstva kod Aleksandre Ekster, malanje agit-vozova, režija pozorišnih predstava sa živim i sa drvenim glumcima. Decembra 1921, održana je »Diskusija o ekscentrizmu«, u julu sledeće godine objavljen je Manifest ekscentrizma, deljen na ulicama Petrograda, »prestonice klasike« (ostatak tiraža je izgoreo), i osnovana je Fabrika ekscentričnog glumca (FEKS).

Jezgro FEKSA su činili Kozincev, Leonid Trauberg (oni će dugo zajednički režirati filmove), Sergej Jutkevič i Georgij Križicki, a oko njih su se okupili mladi početnici, kao i jedan klovn i japanski žongler.

Ekscentrizam se temeljio na cirkusu i manifestima italijanskih futurista posvećenim pozorištu i muzik-holu. U svojoj knjižici o Majakovskom, Šklovski čak i Lenjina ubraja u pristalice ekscentrizma, i citira, po zapisu Gorkog, njegovu analizu ove osobene vrste pozorišne umetnosti: »U tome je sadržan neki satiričan ili skeptičan odnos prema uobičajenom, očito je nastojanje da se sve preokrene naglavce, pomalo izobličiti, da se pokaže alogizam običnoga«.

Feksovci su odlučili da za početak okrenu naglavce Gogoljevu Ženidbu (Ženitba): predstava, na kojoj je publika gađala glumce dečjim balonima, završavala se scenom piščeve smrti. To je nazvano »elektrifikacijom Gogolja« što nije puki dug futurističkom oduševljavanju tehnikom: u to vreme nastala je i jednačina »Elektrifikacija + sovjeti = socijalizam«. Njen optimizam najočitije pokazuje istinita zgoda: takoreći istodobno sa premijerom Ženidbe zvanično je predstavljen Državni plan elektrifikacije zemlje. Pripremljen je očigledni prikaz — veliki pano na kojem su sijalice obeležavale najvažnije punktove buduće elektroenergetske mreže. Ali, da bi te sijalice zasvetlele, isključena je struja u nekoliko četvrti Moskve.

Ženidbu je krasila i jedna filmska atrakcija, možda nazvana Kokota Betsi i Šarlo, slepljena od otpadaka Chaplinovih filmova.

Prvi film FEKSA, Pustolovine Oktjabrine, »agit-spektakl u razmehama Nevskog prospekta« (Kozincev), kao da je pozajmio uproščenu priču s nekog »Izloga ROSTA«: Kulidž Kerzonovič Poenkare dolazi u Petrograd s namerom da od nove države naplati dugove carske Rusije. Njegove mahinacije osujećuje komsomolka Oktjabrina. To je bio povod da feksovci primene sve moguće trikove iz komedija i serijskih filmova, i da izmisle još mnoge nove.

Potom je izveden salto i sledeći (nemi) radovi FEKSA kao da imaju drugačije izvore: slikarstvo grupe »Svet umetnosti«, prozu Tijnanova i »Serapionove braće«, nemački fantastični film, i, za promenu, ozbiljno shvaćenog, »neelektrificiranog Gogolja«.

Dziga Vertov

KINOKI. PREVRAT.

/.../

1

Posmatrajući filmove koji su nam došli sa Zapada i iz Amerike, vodeći računa o saznanjima o radu i traganjima u inostranstvu i kod nas — dolazim do zaključka:

smrtna presuda koju su 1919. godine kinoki izrekli svim filmovima bez izuzetka, važi i danas.

I najpažljivije posmatranje ne otkriva nijedan film, nijedno traganje pravilno usmereno *oslobođenju filmske kamere*, koja se nalazi u bednom ropstvu, potčinjena *nesavršenom*, ograničenom ljudskom oku.

**OZAKONJENA
KRATKOVIDOST**

Mi ne ustajemo protiv *podređivanja* filma književnosti, pozorištu, mi potpuno razumemo korišćenje filma u svim granama nauke, ali te funkcije filma definišemo kao sporedne, kao ogranke koji se odvajaju od njega.

*Osnovno je i najglavnije:
FILMSKO OSEĆANJE SVETA.*

Polazna tačka je: *korišćenje filmske kamere kao kino-oka, savršenijeg od ljudskog oka, za istraživanje haosa vizuelnih pojava koje ispunjavaju prostor.*

**MESTA
MAŠINI!**

Kino-oko živi i kreće se u vremenu i prostoru, prima i fiksira utiske drukčije nego ljudsko oko. Položaj našeg tela za vreme posmatranja, količina trenutaka ove ili one pojave koju smo opazili u sekundi

**DOLE
16 SLIČICA
U SEKUNDI!**

vremena ne obavezuju filmsku kameru, koja što je savršenija — tim više i bolje opaža.

Svoje oči ne možemo učiniti boljim nego što jesu, ali kameru možemo beskonačno usavršavati.

Do danas je snimatelju ne jedanput prigovarano zbog konja koji se na ekranu neprirodno sporo kretao (brzo okretanje ručice kamere) ili obrnuto — zbog traktora koji je preterano brzo preoravao polje (sporo okretanje ručice kamere) i tako dalje.

**SLUČAJNO
RAZLAGANJE I
KONCENTRACIJA
RAZLAGANJE**

Ovo su, razume se, slučajnosti, ali mi stvaramo sistem, promišljen sistem takvih slučajnosti, sistem *prividnih* nepravilnosti, koje isplivaju i organizuju pojave.

Do danas smo činili nasilje nad kamerom i prisiljavali je da podržava rad našeg oka. I što je kopija bila uspelija, utoliko se snimak smatrao boljim.

**NE KOPIRAJTE
OČI**

Od danas oslobađamo kameru i prisiljavamo je da radi u suprotnom smeru, dalje od kopiranja.

Očigledne su sve slabosti ljudskog oka. Mi ustanovljujemo *kino-oko*, koje u haosu kretanja nalazi rezultat svog sopstvenog kretanja, mi ustanovljujemo *kino-oko* koje ima sopstvenu dimenziju vremena i prostora i koje u svojoj snazi i svojim mogućnostima narasta do samopotvrđivanja.

**MAŠINA
I NJENA KARIJERA**

2

... Naterujem gledaoca da vidi onako kako meni najviše odgovara da pokažem ovu ili onu vizuelnu pojavu. Oko se potčinjava volji kamere. Ona ga upućuje na one trenutke sleda zbivanja koji najkraćim

SISTEM UZASTOPNIH POKRETA

i najjasnijim putem dovode filmsku rečenicu na površinu ili na dno rešenja.

Primer: snimanje boksa ne sa tačke gledanja prisutnog gledaoca, nego snimanje sleda pokreta (postupaka) boraca.

Primer: snimanje grupe plesača — ne snimanje sa tačke gledanja gledaoca koji sedi u sali i pred sobom ima balet na pozornici.

Jer gledalac baleta zbunjeno prati čas opštu grupu plesača, čas pojedina slučajna lica, čas nekakve nožice — niz razbijenih opažaja različitih za svakog gledaoca.

Nema potrebe da filmski gledalac to trpi. Sistem uzastopnih pokreta nalaže snimanje plesača ili boksera u skladu sa redosledom njihovih postupaka, uz *prinudno* prebacivanje gledaočevog pogleda na one detalje koje je neophodno uočiti.

Kamera vuče gledaočev pogled od ručica ka nožicama, od nožica ka očima i ostalom, i to na najpodesniji način, i organizuje delove u pravilnu montažnu etidu.

3

...Ti ideš ulicom grada Chicaga, danas, 1923. godine, ali ja te prisiljavam da se pokloniš pokojnom drugu Volodarskom, koji 1918. godine ide ulicom Petrograda, i on ti odgovara na poklon.

Još jedan primer: spuštaju u raku kovčege narodnih heroja (snimljeno u Astrahanu, 1918. godine), zatrpavaju grob (Kronštat, 1921. godine), počasni plotun (Petrograd, 1920. godine), večna im slava, skidanje kapa (Moskva, 1922. godine) — sve se to spaja jedno s drugim, čak i ako je reč o nezahvalnom materijalu koji nije snimljen u tu svrhu (vidi *Kino-istina*, broj 13). Ovde treba dodati i montažu pozdrava masa i montažu pozdrava mašina drugu Lenjinu (*Kino-istina*, broj 14), snimljenih na raznim mestima i u različito vreme.

... Ja sam kino-oko. Ja sam graditelj.

Ja sam te smestio, tebe koja sam danas stvorio, u do ovog časa nepostojeću, najdivniju sobu, koju sam takođe je stvorio.

To je soba sa dvanaest zidova koje sam pozajmio na raznim stranama sveta.

Spajajući snimke zidova i detalje uspeo sam da ih rasporedim na način koji se tebi dopada i da na intervalima pravilno izgradim filmsku rečenicu koja i jeste ta soba.

NAJNEDELOTVORNIJI,
NAJNEEKONOMIČNIJI
PRIKAZ SCENE —
— POZORIŠNI PRIKAZ

MONTAŽA
U VREMENU
I PROSTORU

ČOVEČANSTVO KINOKA
TROČLANI SAVET

Moskva, sala Intervala
DANAS DANAS

3
aprila

REFERAT
DZV na temu
Soba

Kino — REČENICA
Početak u 8 č. uveče

Ja kino-oko stvaram čoveka savršeni-
jeg od Adama, stvaram hiljade raznih ljudi
na osnovu raznih prethodnih crteža i shema.

ELEKTRIČNI MLADIĆ

Ja kino-oko.

Od jednog uzimam ruke, najsnažnije i najveštije, od drugoga uzi-
mam noge, najčvršće i najhitrije, od trećega uzimam glavu, najlepšu
i najizraženiju, i montažom stvaram novog, savršenog čoveka...

4

... Ja kino-oko. Ja mehaničko oko.

Ja, mašina, pokazujem vam svet kakav samo ja mogu da vidim.

Od danas zauvek oslobađam sebe od ljudske nepokretnosti; *ja sam u neprekidnom pokretu*, približavam se predmetima i udaljavam od njih, zavlaci-
m se ispod njih, penjem se na njih, krećem se uporedo sa njuškom konja u trku, punom brzinom ulećem u gomilu, trčim ispred voj-
nika u trku, prevrćem se na leđa, polećem zajedno s aeroplanima, padam i uzlećem zajedno sa telima koja padaju i uzleću.

SNIMANJE U POKRETU

Evo, ja, kamera, krećem se po rezultanti, balansirajući u haosu pokreta, fiksirajući u pokretu kretanje u najsloženijim kombinacijama.

Oslobodena obaveze da snimam 16—17 sličica u sekundi, oslobo-
đena vremenskih i prostornih ograničenja, *suočavam sve tačke Zem-
lje, bez obzira gde sam ih snimila.*

Moj put vodi stvaranju novog shvatanja sveta. Evo, ja na nov na-
čin dešifrujem nepoznati vam svet.

5

... Dogovorimo se još jednom: oko i uho.

Uho ne motri, oko ne prisluškuje.

Podela funkcija.

Radio-uh — montažno »*slušam!*«

Kino-oko — montažno »*vidim!*«

*Eto vam, građani, za prvo vreme, umesto muzike, slikarstva, po-
zorišta, filma i ostalih kastriranih izraza.*

U haos kretanja koja kraj nas promiču, odlaze, naleću i sudaraju se — u život ulazi jednostavno *oko*.

Prošao je dan vizuelnih utisaka. Kako konstruisati dnevne utiske u aktivnu celinu, u vizuelnu etidu.

Ako se sve što je oko videlo prenese na filmsku traku, nastaće, naravno, zbrka. Ako se snimljeno vešto montira, biće jas-

ORGANIZACIJA POSMATRANJA LJUDSKOG OKA

nije. Ako se izbací smeće koje smeta, biće još bolje. Dobićemo organizovani podsetnik utisaka *običnog oka*.

Mehaničko oko — filmska kamera, odbivši da se koristi ljudskim okom kao pomagalom, prepuštajući se privlačnim i odbojnim uticajima kretanja, napipava u haosu vizuelnih zbivanja put sopstvenog kretanja ili kolebanja i eksperimentiše, rastežući vreme, raščlanjavajući pokret ili, obrnuto, apsorbujući vreme, proždirući godine, i time shematizujući normalnom oku nedostupne dugotrajne procese . . .

**ORGANIZACIJA
POSMATRANJA
MEHANIČKOG
OKA**

**RAZLAGANJE I KONCENTRACIJA
VIZUELNIH POJAVA**

. . . U pomoć mašini-okú pritiče *kinok-pilot*, koji ne samo što upravlja kretanjem aparata, nego se i *oslanja* na njega prilikom eksperimenata u prostoru; u budućnosti će to biti *kinok-inženjer* koji, na rastojanju, upravlja aparatima.

MOZAK

Rezultat takvog, jednovremenog dejstva oslobođenog i usavršenog aparata i strategijskog čovekovog mozga, koji usmerava i posmatra, koji bdi, biće neobično sveža i zato zanimljiva predstava čak i najobičnijih stvari . . .

. Koliko ih je željnih spektakla koji su poderali pantalone u pozorištima.

Beže od svakodnevice, beže od »proze« žívota. A, međutim, pozorište je gotovo uvek samo rđav falsifikat tog istog života plus priglupi konglomerat baletskih krivljenja, muzičkih pištanja, svetlosnih šarenih laža, dekoracija (od obojenih do konstruktivnih) i ponekad dobrog posla majstora reči, izopačenog svim tim besmislicama. Neki pozorišni majstori ruše pozorište iznutra, lomeći stare forme i izbacujući nove parole rada u pozorištu: u pomoć je pozvana i biomehanika (sama po sebi dobro zanimanje), i film (svaka mu čast i slava), i književnici (sami po sebi nimalo loši), i konstrukcije (ima ih i dobrih), i automobili (kako ne uvažavati automobil?), i puščana paljba (na frontu opasna i impresivna stvar), a, sve u svemu, nikakvih rezultata.

Pozorište i ništa više.

Ne samo što nije sinteza, nego nije čak ni pravilna smeša.

A drukčije ne može ni da bude.

Mi, kinoki, odlučni protivnici prevremene sinteze (»Za sintezu na vrhuncu dostignuća!«), shvatamo da je besciljno mešati klice dostignuća: mladunčad će odmah uginuti od teskobe i nereda. I uopšte

ARENA JE MALA

Izvolite u život.

Tu radimo mi — majstori gledanja — organizatori vidljivog života, naoružani kino-okom koje svuda dopire.

Tu rade majstori reči i zvukova, najiskusniji montažeri čujnog života. I njima se takođe usudujem da poturim mehaničko sveprisutno oko i zvučnik — radio-telefon.

Šta je to?

To je

KINO-HRONIKA

i

RADIO-HRONIKA

Obećavam da ću organizovati paradu kinoka na Crvenom trgu ako *futuristi* izdaju prvi broj montirane radio-hronike.

Ne filmske novosti Pathéa ili Gaumonta (novinska hronika), čak ni *Kino-istina* (politička hronika) već prava hronika kinoka — *poletan pregled kamerom dešifrovanih VIZUELNIH događaja, čestice AUTENTIČNE energije* (za razliku od pozorišne), *svedene na intervale i akumulacionu celinu velikim majstorstvom montaže.*

Takva struktura kino-predmeta dopušta razvijanje svake teme: komične, tragične, zasnovane na triku ili kakve druge.

Sve je u ovakvom ili onakvom protivstavljanju vizuelnih momenta, sve je u intervalima.

Neobična gipkost montažne strukture omogućava da se u kino-etidu uvedu bilo koji politički, ekonomski ili drugi motivi. I zato *OD DANAS u filmu nisu potrebne ni psihološke ni detektivske drame, OD DANAS nisu potrebne pozorišne predstave snimljene na filmsku traku,*

OD DANAS se ne adaptira za film ni Dostojevski ni Nat Pinkerton.

Sve se uključuje u novo shvatanje kino-hronike.

U zbrku života odlučno ulaze: 1) *kino-oko*, koje pobija vizuelnu predstavu o svetu ljudskog oka i predlaže svoje »vidim!«, i 2) *kinok-montažer*, koji prvi put organizuje tako viđene minute izgradnje života.

Dziga Vertov: »Kinoki. Perevorot«, *Lef*, Moskva, broj 3, juni—juli 1923, str. 173—43. Preveo Milorad Đuričić'.

Dziga Vertov (= Denis Arkadijevič Kaufman), Bjalistok 1896 — Moskva 1954. *Filmovi: Kinonedelja*, 43 broja, 1918—19; *Godovščina Revoljucij*, 1919; *Boj pod Caricynom*, 1919—1920; *Process Mironova*, 1919; *Vskrytie moščej Sergija Radonežskoga*, 1919; *Agitpoezd Vcik*, 1921; *Istorija građanske vojny*, 1922; *Process čserov*, 1922; *Goskinokalendar'*, 55 broja, 1923—25; *Kinopravda*, 23 broja, 1922—25; *Kinoglaz (Zizn' vrasploj)*, 1924; *Šagaj Sovet!*, 1926; *Šestaja čast' mira*, 1926; *Odinadcatyi*, 1928; *Čelovek s kinoapparatom*, 1929; *Simfonija Donbassa (Entuziazm)*, 1930; *Tri pesni o Lenine*, 1934 ●

Bibliografija: Dziga Vertov: *Staty, dnevniki, zamisly*, Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1965.

Annette Michelson: »The Man With the Movie Camera': From Magician to Epistemologist«, *Artforum*, New York, tom X, broj 7, mart 1972, str. 60—72.

—: »Od madioničara do epistemologa«, preveo Branko Vučićević, *Filmske sveske*. Beograd, sveska VII, broj 4, oktobar—decembar 1975, str. 306—19.

Stephen Crofts / Olivia Rose: »An Essay Towards *Man with a Movie Camera*«, *Screen*. London, tom XVIII, broj 1, proleće 1977, str. 9—58.

Mikhail Kaufman: »An Interview«, *October*, Cambridge, Massachusetts, broj 11, zima 1979, str. 55—76.

Ištvan Erši: »Pismo nesavremenom klasiku«, preveo Sava Babić, *Književna reč*. Beograd, 25. januar 1983, str. 2.

¹ Ova je ranije objavljeni prevod upoređen je s izvornikom i mestimice ispravljen. (Prir.)

Annette Michelson

DOKTOR CRASE I GOSPODIN CLAIR

*... Ako su sve stvari lišene suštastva
i ako je ovaj gusto naseljeni Buenos Aires,
po složenosti uporediv s armijom,
samo san
ostvaren magijom duša što udruženo rade,
Ima jedan trenutak
kada je postojanje grada na rubu opasnosti i nereda
i to je drhtavi tren zore
kada su oni što sanjaju svet malobrojni
i samo šačica noćobdija održava
pepeljastu i ovlaš ocrtanu
viziju ulica
koju će potom definisati za ostale.
Tren kad upornom snu života
preti opasnost raspada,
tren kad bi Bog lako mogao uništiti vascelo svoje delo!*

Jorge Luis Borges

I

U proleće 1926. godine, tokom posete Bruxellesu,¹ Dziga Vertov je video prvi celovečernji igrani film jednog mladog Francuza. Prema opisu samog Vertova, ovaj doživljaj je bio ujedno razveseljavajuć i rastužujuć. Njegovi dnevnicu nude malo upisa posvećenih razmatranju konkretnih projekata koji nisu njegovi vlastiti; moglo bi nam stoga izgledati čudno što je ovaj mali film u toj meri izazvao posebno interesovanje priznatog sovjetskog majstora dokumentarne forme da je bio pobuđen da to interesovanje zabeleži. Jer delo o kojem je reč, laka komedija Renéa Claira *Pariz koji spava (Paris qui dort)*², duga približno sat, čini se, očiglednije duguje stilu i tempu Mack Sennetta no pokušajima evropske i sovjetske avangarde u nastajanju. Međutim,

¹ Čini se da je posredi omaška. Bioskop «Ars» u kojem je Vertov 12. a ne 18. aprila gledao Clairov film nalazio se u Moskvi. *Pariz koji spava* je možda bio obuhvaćen zbirkom uzoraka radova francuskih autora (Gance, Epstein, Kirsanov i, verovatno, Léger) koju je u SSSR doneo Ilja Erenburg. (Prir.)

² Scenario i režija: René Clair. Direktor fotografije: Maurice Desfassiaux. Snimatelj: Paul Gulchard. Scenografija: André Foy. Uloge tumačili: Henri Rollan (čuvar Kulo), Albert Préjan (avijatičar), Marinelli (doktor Crase), Myla Saller (gospodica Crase), Madeleine Rodrigue (pustolovka), Pré sin (detektiv). Proizvodnja: Films Diamant-Berger. Trajanje: 60 minuta. (Prir.)

u Vertovu je ta projekcija proizvela potres prepoznavanja, opisan u njegovom dnevničkom zapisu od 18. aprila:

»Video *Pariz koji spava* u bioskopu Ars. Bio ogorčen.

Pre dve godine sastavio sam plan koji se u pogledu tehničkog oblikovanja tačno podudara s ovim filmom. Sve vreme sam tražio priliku da ga ostvarim. Nisam dobio tu mogućnost. I, evo — to su uradili u inostranstvu.

'Kino-oko' je izgubilo jedan položaj za nastupanje. Malo je predugo od misli, od zamisli, od plana do njegovog ostvarenja. Ako ne dobijemo mogućnost da svoje inovacije ostvarujemo naporedo s njihovim smišljanjem, preti nam opasnost da neprestano pronalazimo, nikad ne ostvarujući u praksi svoje pronalazke³.

Ova zgoda, s propratnim osećanjem traćenja i gorkog gubitka, samo je jedna epizoda u dugom sledu osujećenja i izneveravanja što se uobičilo kao povest Vertovljeve karijere. Vertov će postati izmrcvareni hroničar sve veće degeneracije birokratizovane filmske industrije staljinističke države. Ali, 1926. godine, on je bio vrsni praktičar i teoretičar sovjetskog dokumentarnog filma. Filmskim ogledima i filmskim novostima *Kinonedelja* i *Kino-istina* on je uspostavio premoć jednog novog, revolucionarnog žanra. Kao predsedavajući Tročlanog saveta, objavio je svetu neposredno predstojeću likvidaciju kužne baštine pozorišnih i romansijskih konvencija i početak revolucionarne ofanzive protiv njenog potomstva u narativnom filmu poslerevolucionarnog razdoblja. *Kino-oko* (1924) i *Napred, Sovjete!* (1926) bili su smišljeni i ostvareni kao uvodna poglavlja hronike izgradnje socijalizma. No, i više od toga, bili su zamišljeni i izvedeni kao revolucionarni juriši na stari *filmski* poredak. A najoštriji i najagresivniji Vertovljevi polemički napadi bili su rezervisani za »umetnički film«, taj kompromitovani proizvod estetskog menjševizma koji je, u njegovim očima, oličavalo Ejezenštejnovu delo⁴. Vertov nije poštedeo *Štrajk (Stačka)* i *Oklopnjaču Potemkin (Bronenosec Potemkin)*. Zašto ga je, onda, impresionirala ova skromna komedija? Gde se nalazila tačka podudarnosti Claireove blage ironije i Vertovljeve boljševičke borbenosti? U »tehničici« i u »formi«?

Diskursi istorije i teorije filma potisnuli su ova pitanja upisana posebno istaknutim crtama u istoriju poratnog i poslerevolucionarnog filmskog razvoja tokom dvadesetih godina. Vertovljevi krik zavidljive obeshrabenosti ostaje jedini gest pošte ukazanoj prvom značajnom delu Renéa Claira. Istorijska i kritička literatura ne pruža nikakvo osećanje potvrde tog upečatljivo otkrivačkog doživljaja zapisanog u Vertovljevom dnevniku. A čak i sam Clair, sjajno artikulisan kad govori o vlastitom stvaranju, čuti o filmu *Pariz koji spava*⁵.

Dakle, postavljamo ova pitanja i spremamo se da sročimo odgovore na njih s osećajem da ispravljamo nepravdu prema jednom delu

³ Dziga Vertov: *Staty, dnevniki, zamyely*, Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1966, str. 165. Preliminarno razmatranje ovog teksta javlja se u mom ogledu »The Man With the Movie Camera»: From Magician to Epistemologist», *Artforum*, New York, tom X, broj 7, mart 1972, str. 60—72.

⁴ Za dokumentaciju Vertovljevog stanovišta, vidi Dziga Vertov: »The Factory of Facts and Other Writings», *October*, Cambridge, Massachusetts, broj 7, zima 1978, str. 109—126.

⁵ Zbirka ranih tekstova Renéa Claira, preštampanih s komentarima, pod naslovom *Cinéma d'hier. Cinéma d'aujourd'hui* (Editions Gallimard, Pariz 1970), ne sadrži razmatranje filma *Pariz koji spava*.

koje je pola veka čudno bilo u zasenku. Postupiti tako znači pripisati veliki značaj komediji koja je u ovoj zemlji poznata pod naslovom *Šašavi zrak (The Crazy Ray)*: ovaj film obeležava prekretnicu u istoriji filma, time osvetljavajući onu prekretnicu naše vlastite istorije koju čini izum filma.

Evo, ukratko, scenarija.

Naš junak ima »visok položaj« u Parizu: čuvar je Eiffelove kule i stanuje na njenom najvišem nivou. Jednog dana, sišavši u šetnju, primećuje da je Pariz nepokretan. Većina glavnih arterija i trgova — među njima, Madeleine, Place de la Concorde — pusta je. Ovde-onde, u drugim, stambenim četvrtima na desnoj obali nailazi na figure u stanju transa: samoubicu s oprostajnim pismom u ruci, spremnog da skoči u Seinu; uličnog čistača zaspalog nad metlom; šofera poleglog na upravljač taksija; pijanca oslonjenog o zid; policajca zaustavljenog u poteri za lopovom. Svi časovnici pokazuju tri i dvadeset pet. Grad spava, a jedine osobe izuzete iz opšte obamrlosti jesu pilot i njegovo četvoro putnika: Nesta, privlačna mlada avanturistkinja, jedan poslovni čovek i zločinac lancem vezan za detektiva koji ga sprovodi. Oni objašnjavaju da su stigli nešto ranije tog dana da se nađu sami u ovom nemom, statičnom svetu. Naš junak ih poziva da mu se pridruže na Kuli.

Sledećeg jutra zajedno istražuju grad, i u toj tišini i nepomičnosti otkrivaju okolnosti slobode. Pariz im pripada da u njemu po volji uživaju. Kupajući se u vodokocima Trocadera, ulazeći kud god zažele, pljačkajući draguljarske radnje i muzeje, obijajući sefove uz pomoć zločinca i saučesništvo njegovog čuvara, oni u potpunosti uživaju u svojoj moći. Vrativši se na Kulu s plenom (*Mona Lisa* je nehaljno čušnuta u ugao njihove limuzine), ubijaju vreme raznim igrama. Postavši pomalo nemirni, četiri muškarca počinju da se nadmeću za naklonost lepe pustolovke koja je sad, po rečima jedne popularne pesme iz tog razdoblja, »jedina devojka na svetu«. I baš kad zapreti sukob, preko radija se začuje krik za pomoć. Sišavši zajedno, oni idu tragom signala. On ih dovodi u podrumsku laboratoriju doktora Crasea.

Gospođica Crase, profesorova sinovica i asistentkinja, je, bez profesorovog znanja, pozvala u pomoć. Sada ih obaveštava da je profesor izumeo mašinu čiji zraci mogu da zaustave tok stvari. On je bio taj koji je, sledeći jednačine izvedene na tabli, jednim punim okretom poluge mašine bacio vasceli Pariz u san. Tek sad, suočen s uspehom svog parališućeg zraka, on shvata da je zaboravio da razradi formulu oživljavanja!

»Kako smo onda mi izmakli moći tog zraka?« pitanje je koje se namah nameće našoj grupici, kao god i gledaocu. »Ah, to je zato što ste se vi, kao čuvar Kule i putnici u vazduhoplovu, u tri i dvadesetpet, u trenutku zaustavljanja, zadesili na visini, van domašaja zraka«, objašnjava gospođica Crase. I njenom objašnjenju sledi kratka animirana sekvenca koja daje grafičku ilustraciju putanje zraka.

Sad ubede profesora da razradi formulu za oslobađanje grada i novim potiskivanjem poluge ceo Pariz opet oživi. *Kao da nisu bili pre-*

kinuti, figurants sad nastavljaju svak svojim putem: pijanac se tura dalje; ulični čistač nastavlja da mete; (neuspeli) samoubica sagledava ludost očajanja; zločinac i žandar produžuju svoju jurnjavu. Naši se junaci opraštaju jedni od drugih i kreću svojim različitim putevima: poslovni čovek da potraži svoju ljubavnicu, avijatičar i pustolovka odlaze put nepoznatih odredišta; zločinac i detektiv započinju poteru koja će, u paralelnoj montaži, potrajati do kraja filma.

Naš junak je sada sam sa gospođicom Crase. Iako je se stric odrekao jer je odala njegovu tajnu, ona odluči da se vrati kući. Shvativši da ne želi da ona ode, naš junak se ponudi da je otprati, ali takođe shvati da nema para za taksi. U panici, nadahnut očajanjem, dokona da je rešenje u mašini: ako uspe da samo još jednom zaustavi vreme, može napuniti džepove da mu potraje daveka. Dakle, natrag doktoru Craseu i njegovoj laboratoriji.

Kad tamo stignu, gušaju se sa jogunastim pronalazačem. Dok se rvu, poluga mašine se pomera tamo-amo, obustavljajući i vaspostavljajući život grada. Cele gradske četvrti bivaju paralisane u magno-venju; gomila i saobraćaj na Place de l'Opéra i velikim bulevarima bivaju zamrznuti u mestu samo da za tren oka ponovo ožive. Brodovi što krstare Seinom čas se zalede, čas, oslobođeni, žure svojim putem. Automobili demonskom brzinom šišaju i zaošijavaju kroz dvadeset *arrondissements*. Jer moć zraka ne samo što zaustavlja i pokreće, već takođe ubrzava i usporava tok zbivanja. Tempo i ritam potčinjeni su čudljivo kontrolisanom dejstvu mašine, dok konačni *accelerando* ne izazove eksploziju koja jedina može da stvarima vaspоставi prirodan ritam i poredak, i, time, okonča ovu craseovsku ludost.

Nešto kasnije, dok pokušavaju da u policijskom komesarijatu objasne stvar, oni shvataju da je Pariz spavao bez snova, da spavači nisu izgubili ni sekunde, a da njih, koji izlažu ovu priču o zraku, smatraju ludim. Kad ih pritvore, sreću ostatak svoje grupe, čiji su pripadnici takođe zatečeni kako lutaju unaokolo, pronoseći istu priču. Pošto se pokaju, puštaju ih na slobodu kao nezlobive. Vrativši se s gospođicom Crase na Kulu, naš junak počinje da se pita nije li on sam sanjao, kao što to vlasti tvrde. Iz pukotine Kule zasvetluca dijamant, uveravajući ga da nije spavao. A to će biti savršen verenički prsten za gospođicu Crase.

U ovoj jezgrovitij, duhovitoj komediji Clair kaskadom tananih gegova izlaže topografiju velegrada; istražuje njegov razmer i ritam, ono što održava njegov život. Temporalnost, shvaćena kao *kretanje u prostoru*, vitalna je struja metropole, kanal «toka poslova», «posla života». Njihova moćna i složena implikacija jeste generativno jezgro filma. Usvajajući rod naučne fantastike — koji je, kako znamo, jedan od najstarijih oblika filma — Clair nudi jedan nov niz varijacija na tematsku skupinu — velegrad, gomila, kapital — koju su bili počeli da istražuju umetnost i film njegovog vremena. Zapravo, nema teme filma *Pariz koji spava* koju u antitetičnom registru nije takođe istraživao ekspresionizam. Međutim, tačnost i lucidnost Clairvog poduhvata bile su plod jednog povlašćenog položaja, jedne naročite spreme.

*Naposletku umorom taj drevni svet te svlada
Pastirko kulo Eiffelova jutros mostovi bleje kao stada
Dosta ti je življenja u grčkoj i rimskoj starini*

Guillaume Apollinaire⁶

Došavši na film iz novinarstva, René Clair je šegrtovao kod Louisa Feuilladea. Počinjući da čitamo složen filmski tekst koji predstavlja *Pariz koji spava*, moramo se stoga setiti da je njegov tvorac radio pod rukovodstvom vrhunskog majstora filma u nastavcima i snimanja *na terenu*. Zapravo, Feuillade je sam Pariz, njegove bulevare i predgrađa, preobrazio u ogroman filmski dekor. *Fantomas*, *Judex*, *Vampiri (Les Vampires)* snimljeni su na zakrčenim ili pustim ulicama i sokacima, u praznim skladištima, kafeima i železničkim stanicama, mračnim sirotinjskim četvrtima i mirnim bogatim zdanjima Pariza i njegovih predgrađa. Sintetisan je jedan filmski prostor u kojem su svaka okuka i ulični ugao sadržali obećanje pustolovine. Ljudi Clairrove klase i pokolenja, *flaneurs* sred međuratnog sjaja prestonice Evrope, sledili su sedmične nastavke Feuilladeovih rocambolskih zapleta s osećanjem da se njima Parizu vraćaju tajanstvenost i značaj, da se nanovo izumljuje kao predeo mašte.

U središtu tog predela nalazila se Eiffelova kula, konstruisana prilikom proslave stogodišnjice revolucije. Njeno građenje je stoga još bilo sveže u sećanju grada, a njeno prihvatanje, čak kanonizacija, kao oličenja modernog grada, još u toku, u umetničkom stvaranju Clairovih savremenika. U početku masovno doživljavana kao preteći upad u taj predeo, Kula je ogorčeno osporavana, pobuđivala je strastan otpor, kao što svedoči protest štampan u jednom broju lista *Le Temps*, iz 1887. godine, nakon objavljivanja nacrtu Kule i najave njene izgradnje:

»Kao pisci, vajari, arhitekti i vatreni ljubitelji dosad netaknute lepote Pariza, mi protestujemo sa svom snagom i moći negodovanja, u ime francuske umetnosti, ukusa i istorije, ulažemo protest protiv izgradnje Eiffelove kule — tog taštog, čudovišnog predmeta u središtu Pariza. Hoće li se grad Pariz, u interesu trgovine, pomiriti s grozovitim nacrtom ovog projekta? Jer Eiffelova kula, koju bi trebalo da odbaci, i zapravo ju je odbacila, čak i komercijalno nastrojena Amerika, znači izneveravanje Pariza. To svak zna, kaže i oseća; svi su duboko pogođeni, a mi predstavljamo samo delić razjarene javnosti. Stranci koji posete naš grad uzviknuće zapanjeno: 'Šta? Zar su Francuzi, tako čuveni po svom ukusu, podigli ovaj čudovišno grozan spomenik?' I biće u pravu. Rugaće nam se i ismevaće nas, i to s pravom, jer je uzvišeni Pariz gotskog razdoblja još Pariz Jeana Goujona...»⁷

Lista potpisa uključuje potpise Meissoniera, Tonyja Garniera, Alexandra Dumasa sina i Guya de Maupassanta, koji je kasnije pri-

⁶ »Zona«, Giljom Apoliner: *Red i pustolovina*, preveo Nikola Bertošino, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1974, str. 45.

⁷ Za ovaj tekst oslonila sam se na verziju preštampanu u knjizi Rolanda Barthesa *La Tour Eiffel*, Éditions Robert Delpire, Pariz 1964.

metio da najviše voli da večerava u restoranu na Kuli, jer je to jedino mesto odakle može da gleda Pariz a da ne mora da vidi Kulu. Ova opaska je nešto zanimljivija i više se odnosi na stvar no što se može učiniti na prvi pogled, a René Clair je u potpunosti shvatio i primenio njeno značenje. Naime, Kula na moćno konkretan način spaja subjektivnost i objektivnost. Ona nije samo očito vidljiva, ona je i činilac vidljivosti; čovek je gleda i sa nje gleda na Pariz, oko Pariza i kroz Pariz. Povrh toga, ona ne pribavlja samo jedan opšti, panoramski pogled na predeo, već, na način koji je Clair shvatio i u potpunosti iskristio, i jednu mašinu za stvaranje beskonačnog broja kompozicionih varijacija. Ovo je prvi značajan element u razmatranju Clairovih formalnih strategija.

Radnja počinje u čuvarevoj sobi, nizom opštih planova pri čemu je kamera nepomična a svetlost ravnomerno raspodeljena s onom neizrazitom bezličnošću karakterističnom za veliki deo filmskog osvetljenja tog vremena. S čuvarevim silaskom u grad, u službu filmskog izraza stavlja se sama Kula. Postavljena u liftu, kamera proizvodi niz iskošenja i kadrova koji deluju kao da su snimljeni sa kрана. Clair tu rekapitulira jedno kratko, zaboravljeno poglavlje istorije ranog filma, jer su braća Lumière vrlo rano snimala Pariz s ovog lifta u pokretu. Clair sad uvodi Kulu kao celinu, upotrebljavajući je kao okular, stalno menjajući položaj, korigujući kadrove, menjajući ugao, visinu i razdaljinu, dajući svakom kadru i sekvenci radnje dinamiku posredstvom moćne, promenljive asimetrije uokvirujućih spojnica Kule. Dakle, Kula nije samo složen, beskonačno podsticajan dekor; ona obezbeđuje opseg položaja kamere iz donjeg i gornjeg ugla, jedan rečnik pokreta, igru svetlosti i senke, punog i praznog, koji stvaraju vizuelnu napetost, jedan raspon kinetičkih reakcija.

Međutim, ponavljajući i proširujući strategiju braće Lumière, Clair ne koristi samo pokretni potencijal Kule, već takođe uvodi u igru njene subjektivne funkcije, njene sposobnosti da kadrira, dovodi u fokus, služi kao okular. Kula je bila dekor i glumica. Preobrazivši je u složen optički instrument, filmski aparat, Clair je pretvara u kameru⁶.

Godine 1924, Vertov i Kaufman počeli su da široko koriste pokretne sačinioce sovjetske industrije, postavljajući svoje kamere na šine, dizalice, kola, vagoni i pokretne trake fabrika, čeličana, železnica i rudnika. Širenje i usavršavanje tehnologije filmske proizvodnje tako je upisano u hroniku procesa industrijalizacije koja oblikuje središnju osu njihovog zrelog stvaralaštva.

Ta ista godina nije dala samo Clairu prvi film i *Kino-oko*, već i još jedan dokument čije su implikacije važne za razumevanje filma *Pariz koji spava*; naravno, te 1924. godine objavljen je prvi *Manifest nadrealizma (Manifeste du Surréalisme)*.

/.../

Kao što znamo, nadrealisti su često posećivali pariske bioskope i filmske klubove. Breton, Desnos, Aragon i Soupault, budući neumorni peripatetičari, otkrili su u filmovima svog vremena — u »serijama«, komedijama, farsama i melodramama — artikulaciju jednog

⁶ René Clair je takođe autor jednog dokumentarnog filma o Kuli koji je pušten u promet 1928. godine.

diskursa što remeti buržoaski poredak iz kojeg su ponikli. A njihova naročita sklonost fotografskoj i filmskoj priči daće parafilmske oblike kolaža i ilustrovanog romana. Kolažni romani Maxa Ernsta pogotovo predstavljaju sintagmatske lance, serijalno organizovane, opremljene natpisima, prikazane kao da su zaustavljeni i montirani. Njihova izuzetna prostorna plastičnost nagoveštava sintetični spektakl artikulisani »specijalnim efektima«: stalno menjanje razmera unutar i između slika nagoveštava uzastopne promene objekta, pridajući predmetima odnose koji se postižu kadrovima snimljenim širokokutnim objektivima. Ilustracija s potpisom *fortsetzung* dočarava trenutak konkretne radnje prekinute kao u zaustavljenom filmskom kadru, a na ilustraciji *zeig deinen koffer her, mein lieber* figure koje beže ulaze iz ivice i udalja-



vaju se od ivice — leve odnosno desne — kadra, potvrđujući utisak kadrirane, i stoga segmentirane, radnje. Ova izražajna sredstva dočaravaju utisak upadljive montaže unutar jedne filmske dijegeze.

Međutim, nadrealiste će fotografija privesti bliže upotrebi filma. Boiffardove fotografije koje ilustruju šetnje i ekspedicije *Nade* uvode nas, arkadama Palais Royale ili Trga Maubert, na pozornicu nadrealističkog susreta. To je prostor svakodnevnog postojanja iz kojeg je uklonjen tok života, gde je kretanje poništeno. Društvena arena preobražena je u pozornicu privatnog susreta.

To je ujedno prostor Atgetovog Pariza. Za Waltera Benjamina, njegove fotografije su svojim praznim mirovanjem dočaravale poprište zločina⁹. Recimo radije da projiciraju osećaj ugrožavanja, minulih ili tek predstojećih zbivanja. U njima je vreme obustavljeno; nalazimo

⁹ Walter Benjamin: »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd 1974, str. 127.

se između vremena. Te ulice, trgovi, bulevari, arkade raščišćeni su za pojavu le *merveilleux*; njihova praznina je *ekstatična*. To obustavljanje vremena srećemo u filmu *Pariz koji spava*. Zaustavljeni grad kojim slobodno baza naša družina lutilica Atgetov je Pariz iz kojeg se pojavila plima poslova, ovde-onde ostavivši nekog statistu zaustavljenog u ruhu i stavu svog zanata — policajac, ulični čistač, šofer, pijanac — poput subjekata serije poznate pod naslovom *Les petits métiers*.

Projecirajući vremensku dvosmislenost pustih ulica, *Pariz koji spava* se poigrava odnosom fotografije spram pokretne slike. Place de la Concorde, Madeleine, kejovi, ulice Passyja koje s našim junakom posmatramo tokom njegove prve iznenađujuće i istraživačke šetnje usnulim gradom — jesu li to filmske slike zaustavljenog grada ili fotografije, razglednički prizori Atgetovog Pariza? Treperava svetlost projicirane trake jedini je trag struje vremena čiji nivo ili poprište upisivanja ne možemo locirati s bilo kakvom izvesnošću. Stalno premeštanje tog nivoa ili poprišta pokreće ovo delo, njegove likove.

Videći ovo, takođe vidimo da iza glumačke ekipe postoji još jedna ekipa što sazda je priču u koju je upletena mala družina *flaneurs*. Ove figure — sve sami mehanizmi — jesu Kula, radio, avion i ona četvrta mašina, onaj šašavi zrak — filmska kamera. Sve se one pojavljuju na prekretnici vekova da upotpune prelazak metropole u modernost, koju je malo ranije slavio Apollinaire. Doktor Crase je, dakle, filmski stvaralac. Svojom spravicom zaustavlja i ubrzava, stavlja život u pokret i van pokreta, ubrzava i usporava tok stvari. Pokrenuvši jedan grad da se strmekne u vrtoglavi tempo modernosti, on može da po volji zaustavlja tok života ekstatičnim obustavljanjem samog vremena.

Clairovo slavljenje modernosti stoga zavisi od one prekretnice naše istorije koju je činio izum filma. I u sekvcencama zaustavljanja i pokretanja, usporavanja i ubrzavanja, mi doživljavamo potres i uzbuđenje, užas i ushit što izražavaju ono opojno osećanje koje su svi delili tokom prvih decenija veka, ispunjenje *une promesse de bonheur* duboko upisanog u nade i fantazije naše kulture: kontrolu nad samom temporalnošću. Svojim poigravanjem odnosom nepokretne i pokretne slike *Pariz koji spava* vaspostavlja onaj trenutak kad je fotografska slika, nakon šezdeset godina postojanja, skočila u dejstvo na ekranu jednog bulevarskog pozorišta time proširujući svoju spacio-temporalnost u filmsku dimenziju¹⁰.

Poslednja četvrtina filma, njegov produženi vrhunac, gde se grad podvrgava nasilju čudljivog dejstva zraka, nudi likujuće razvijanje suštinskih izražajnih sredstava filma. Nude nam se, u vidu skupine varijacija na postupke zaustavljanja slike, ubrzavanja, usporavanja i animacije, oni aspekti filmskog efekta koji se najupornije opiru opisu i analizi — i fotografskom ilustrovanju: aspekti najdublje i najspecifič-

¹⁰ Snimajući *Pariz koji spava*, tokom tronedeljnog perioda u leto 1923. godine (film će biti stavljen u promet 1924), René Clair je objavio sledeći tekst, koji Georges Sadoul navodi u jedinici o tom filmu u svom *Dictionnaire des films*, Editions du Seuil, Pariz 1965, str. 188: «Glavni zadatci ovog pokolenja treba da bude vraćanje filma njegovim počecima i, u tom cilju, uklanjanje sve one lažne umetnosti koja ga guši. Mislilo sam da je moguće praviti filmove nalik onima iz najranijeg razdoblja kinematografije, filmove čiji su scenariji pisani neposredno za ekran, koristeći neka od izražajnih sredstava svojstvenih kameri». Izloženi ciljevi ovog programa, mada sažeto i smireno formulisani, jesu stavovi Vertova kako su dati u «Kino-Eye: Lecture II», Harry Geduld, *priv.: Film Makers on Film Making*, Indiana University Press, Bloomington 1967.

nije karakteristični za filmski proces. Zaleđene gomile, statisti koji se bude, dotle zaustavljeni u mlitavosti sna, strmoglavljivanje mirovanja u koreografiju grozničave delatnosti, sveopšte oživljavanje putem ponovnog upisivanja vremenskog toka u zadremali svet — objavljuju demijurške moći filmskog stvaraoaca. Naučnik, mađioničar i demijurg stapaju se u liku doktora Crasea, koji se sad sistematskim razvijanjem filmskog procesa razotkriva kao lik gospodina Claira, čija prečutna, nama upućena poruka glasi: »Spavači, probudite se!« I upravo ta moć, ta vlast nad temporalnošću uklopljena u aparat, proizvodi potres ili uzbuđenje, dok sa svakim pokretom »poluge« zraka ponavljamo ono otkriće iz godine 1895. da smo mi povlašćeni korisnici dara modernosti, »filosofske igračke«, onog predmeta iz naučne fantastike što povlađuje našoj trajnoj infantilnoj fantaziji o sve-moći.

III

Kad bi svi časovnici u Berlinu odjednom počeli da na razne načine odstupaju, makar samo za jedan sat, celokupni privredni i trgovački život bi za neko vreme iskočio iz šina... Tehnika života u metropoli je, opšte uzev, nezamisliva a da sve njene delatnosti i uzajamni odnosi ne budu na najtačniji način organizovani i koordinisani u jedan čvrsto određen vremenski okvir koji prevazilazi sve subjektivne sačinioce.

Georg Simmel

Analitičke sklonosti filma onako žudno istraživane u filmskoj teoriji i praksi dvadesetih godina¹¹ — a to su osobito činili Epstein, Ejzenštejn i Léger — tako nalaze svoj najusredsređeniji i najstroženi izraz u stvaralaštvu Renéa Claira i Dzige Vertova. Obojica su za pozornicu svojih metafilmskih paradigmi uzela velegrad, s njegovom strukturalnom složenošću i nemirnim tokom. Postupajući tako, odgovarali su na nade jednog pokolenja intelektualaca, ljudi kao što su Benjamin, Faure i Einstein, koji je, govoreći već 1920. godine, izrazio podršku »jednom sredstvu obrazovanja koje je dosad samo probno korišćeno u nastavi... Trijumfalni pohod kinematografa produžice se na pedagoškim područjima, i tu će imati prilike da nadoknadi zla počinjena hiljadama bioskopskih predstava koje prikazuju besmislene, nemoralne i melodramske teme«.

Nastavljajući, Einstein nudi jedan program razvoja ovog medijuma koji s izvanrednom tačnošću nagoveštava revolucionarni projekt Vertova:

»Pomoću školskog filma, uz dodatak jednostavnog projekcionog aparata, biće pre svega moguće prožeti izvesne predmete — kakav je geografija koja se sad verglovski odvija u vidu mrtvih opisa — pulsirajućim životom metropole. A linije na mapi zadobiće potpuno nov vid u očima člaka ako sazna, kao na putovanju, šta stvarno uključuju i šta između njih valja pročitati. Film takođe prenosi obilje obaveštenja ako daje ubranu ili usporenu sliku stvari kao što su rast biljke, kucanje srca neke životinje ili kretanje krila insekta. Meni se

¹¹ Za razmatranje ovog pitanja vidi moj ogled »Reading Eisenstein Reading Capital«, October, Cambridge, Massachusetts, broj 2, leto 1976, str. 27—38.

čini da film ima još važniju funkciju da učenicima pruži uvid u najvažnije grane industrije čije bi poznavanje trebalo da bude zajednička svojina. Bilo bi dovoljno samo nekoliko časova da se u um učenika trajno utisne kako se proizvodi hidrocentrala, lokomotiva, dnevni list, knjiga ili ilustracija u bojama, ili šta se događa u električnoj centrali, fabrici stakla ili plinari...¹²

Spoj metafilmskog projekta s analizom strukture i dinamike urbanog kompleksa razlikuje delo Claira i Vertova od znatnog broja ži-vahnih vežbanja koja sačinjavaju žanr »gradskog filma«, razvijan radovima Ruttmanna, Cavalcantija, Vidora, pored mnogih drugih. Tim sp-jem oni su proširili, u registrima čije ću razlike uskoro razmotriti, analitičko umovanje o problematičnoj prirodi metropole koje se po-javilo kao odgovor na njen razvoj kao središta industrijskog i finan-sijskog kapitalizma.

Godine 1903, Simmel je, u svom ispitivanju »specifično modernih aspekata savremenog života«, uočio da metropola »stvara čulne tel-melje duhovnog života«, jednog života čiji je oblik, suprotno obliku seoske socijalne celovitosti, »u suštini intelektualan«. Prisna uza-jamna povezanost novčane ekonomije i prevlasti intelekta ispituje se u epohalnom tekstu *Metropola i duhovni život*.

»Čisto intelektualna osoba ravnodušna je prema svim ličnim stvarima, jer se iz njih razvijaju odnosi i reakcije koji se ne mogu potpuno razumeti čisto racionalnim metodama — baš kao što onaj jedinstveni sačinilac zbivanja nikad ne ulazi u načelo novca. Moderni velegrad gotovo isključivo snabdeva proizvodnja namenjena tržištu, to jest, potpuno nepoznatim kupcima koji se nikad ne pojavljuju u stvarnom vidokrugu samih proizvođača. Time interesi svake strane stižu izvesnu neumitnu praktičnost, a njen racionalno sračunat egoi-zam ne treba da strepi od ikakvog skretanja sa zacrtane staze pro-uzrokovanog nesračunljivošću ličnih odnosa... Sračunljivost novca proizvela je tačnost i meru izvesnosti, i nedvosmislenost ugovora i pogodbi, baš kao što je, u spoljašnjem svetu, ovu tačnost donela op-šta rasprostranjenost džepnih časovnika. Odnosi i brige tipičnog ži-telja metropole toliko su mnogostruki i složeni da se, a naročito kao posledica okupljanja tolikog broja osoba s tako izdiferenciranim inte-resima, njihovi odnosi i delatnosti splicu u jedan mnogoudni organi-zam. S obzirom na tu činjenicu, odsustvo najveće tačnosti pri obe-ćanjima dovelo bi do toga da se celina raspadne u nerazmrsiv haos. Kad bi svi časovnici u Berlinu...«¹³

Ili u Buenos Airesu... ili u Parizu... ili...

I, zaista, taj »čvrsto određen vremenski okvir« obezbeđuje Parizu spavanje bez snova. Budeći se, spavači nastavljaju svoj posao, stavljajući u pokret unutar bešavnog kontinuiteta savršenog i savršeno nevidljivog montažnog spoja; život se nastavlja kao u dijegezi potpune

¹² Citrao Alexander Moszkowski: *Conversations with Einstein*, preveo Henry L. Brose, Horizon Press, New York 1970, str. 69—70 (kurziv moj — A. M.). U ogledu »Umjetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, Benjamin voil: »Tu se upliće kamera svojim pomoćnim sredstvima, spušta-njem i podizanjem, praktičnom animacijom i izdvajanjem, širenjem i sažimanjem toka, uveličavanjem i umanjanjem. O političko-nesvesnom saznanju prvi put zahvaljujući njoj, kao što zahvaljujući psihoanalizi saznanju o nagonasko nesvesnom«, navedeno delo, str. 141.

¹³ Georg Simmel: *On Individuality and Social Forms*, uredio Donald N. Levine, The Chicago University Press, Chicago i London 1971, str. 328.

figurativne prozirnosti. U ovom Parizu, središtu novčane ekonomije, prvi i najneposredniji zahtevi jesu zahtevi da se plati (ruža za gospođicu Crase, taksi kojim će biti otpraćena kući), da se ishodi kazna za krađu (kao kad detektiv nastavi poteru za zločincem, koja je, poput ekonomije i njenih institucija, bila obustavljena tokom sna velegrada). U vremenu, »sve stvari plutaju s istom specifičnom težinom novca«. Kao što je znao prvi američki ambasador pri dvoru u Versaillesu, »vreme je novac«. Narušavanje društvenog poretka zasnovanog na ekonomiji ugrožava načelo samog razuma. Ekstatična virtuelnost naše nove vlasti nad uzročnošću je stoga, po svom zadovoljavanju želje, demonska.

Ova spoznaja odvaja Clairov film od *corpusa* ekspresionističke naracije, od dela Langa, Murnaua, Grünea, Maya, Pabsta, gde će se tokom dvadesetih godina razrađivati elementi Simmelove analize urbanog otuđenja. Njegova refleksivnost određuje konkretnu prisnost i moćnu ironičnost Clairove glose uz tekst čija prikladnost prevazilazi granice formalne sociologije. To je, zapravo, bila tačka na kojoj se Simmelov analitički poduhvat susreo s jezgrom marksističke kritike otuđenja, proizvevši tekst koji sad iziskuje čitanje u svetlosti *Ekonomsko-filozofskih rukopisa* (*Ökonomisch-philosophische Manuskripte*). Marx je u *Trećem rukopisu* obrazlagao da postoji ekvivalentnost novca i otuđenog bića, tvrdeći da je novac svođenje ljudskih vrednosti na one vrednosti koje su samo količinske, razmenljive, lišene specifičnosti.

»Što za mene postoji pomoću novca, što ja mogu platiti, tj. što novac može kupiti, to *sam ja*, sâm posednik novca. Kolika je snaga novca, tolika je moja snaga. Svojstva novca su moja — njegova posjednika — svojstva i suštinske snage. To što *ja jesam* i što *mogu*, nije, dakle, nikako određeno mojom individualnošću. Ja *sam* ružan, ali mogu kupiti *najljepšu* ženu. Dakle, ja nisam *ružan*, jer je djelovanje *ružnoće*, njena odbojna snaga, uništena pomoću novca. / . . / Ja koji pomoću novca mogu *sve* za čim čezne ljudsko srce, ne posjedujem li ja sve ljudske moći! Ne pretvara li, dakle, moj novac sve moje nemoći u njihovu suprotnost? Ako je *novac* veza koja me vezuje uz *ljudski* život, s društvom, s prirodom i ljudima, nije li novac veza svih *veza*! Ne može li on razriješiti i vezati sve veze! Nije li on zato i opće *svojstvo razdvajanja*? On je prava *moneta razdvajanja*, kao što je i pravo *sredstvo veze, galvano-kemijska snaga* društva¹⁴.

Nudeći prizor mladog junaka koji »budeći se« stiče svest o svojoj upletenosti u veze novca, Clair nam pruža komično čitanje ovog teksta, začinjući tim delcetom spoj metafilmskog diskursa i filmske kritike kapitala čija je pozornica prestonica Evrope.

¹⁴ Karl Marx / Friedrich Engels: *Rani radovi*, preveo Stanko Bošnjak, Naprijed, Zagreb 1967, str. 309—10.

IV

*Sve pohvale nelscrpnom
Lavirintu uzroka i posledice
Koji ml, pre no što ml otkrije ogledalo
U kojem neću videti nikog ili ću videti neko drugo ja,
Podari ovo savršeno viđenje
Jednog jezika u času njegovog osvita*

Jorge Luis Borges

Vertov je prigrabio ovu demonsku moć filma, stavivši je u službu jedne umetnosti shvaćene kao vektor revolucionarnog procesa. Izveo je i razvio njene epistemološke implikacije, stapajući duboko zadovoljenje želje da se kontroliše vreme s jednim spoznajnim projektom. Sistematska upotreba obrnutog kretanja u vizuelnom tropu *hysteron proteron* tako postaje stožerni element razrade Vertovljeve marksističke propedeutike.

Počev od *Kino-oka*, Vertov unatrag ocrtava radni proces — proizvodnju hleba, proizvodnju mesa — povezujući potrošnju s proizvodnjom, vaspostavljajući jedinstvo društvene strukture koju ove proizvode putem analize njegovih faza u obrnutom redosledu. Šnicle i kotleti koji se prodaju na pijaci tako se vraćaju u prevozna sredstva, zatim natrag u klanicu, gde, spektakularnim ponovnim sastavljanjem »negativa vremena«, vo vaskrsava, zatim biva ponovo skrđen u voz koji će ga vratiti na mesto gde je odgajen.

»Negativ vremena« se tako razvija i usavršava u oruđe »komunističkog dešifrovanja sveta«. Taj svet je arena industrijske radničke klase i njene izgradnje socijalizma, a, stičući se u velikom sintetičnom gradu, sam biva sazdan na montažnom stolu od materijala snimljenog i u Moskvi i u Odesi. *Hysteron proteron* zauzima svoje mesto u arsenalu izražajnih sredstava i »anomalija« (zaustavljena slika, ubrzavanje, usporeno kretanje, podeljeni ekran i bravuroznost hiperbolično naglašenog montažnog postupka). Godine 1929, Vertov je ponudio *summu* izražajnih sredstava i postignuća nemog filma, i viziju grada u kojem će uslovi otuđenja biti ukinuti. Zatamnjenja, višestruke ekspozicije, montažni rezovi, vizuelne rime i paralelna montaža artikulišu jedinstvo, kontinuum rada i dokolice, sela i grada, proizvodnje i potrošnje, u kojem razrešenje klasne borbe potiskuje razrešenje antinomija. I, poput Mesara, Pekara i Mađioničara, čija je moć začaravanja upisana u lica dece koja su se na pijaci okupila oko njega, Čovek s filmskom kamerom zauzima svoje mesto u tom kontinuumu. Kako se lica Mađioničara i Deteta razotkrivaju kao lica snimatelja i gledaoca, tako se film, poput mađije, razotkriva kao proizvod rada. Tako Clairova ironična glosa o dinamici otuđenja nalazi svoj produžetak u Vertovljevom slavljenju carstva slobode.

Sada ću vam objasniti svoj izum.

Adolfo Bioy-Casares

Annette Michelson: »Dr. Crase and Mr. Clair«, *October*, Cambridge, Massachusetts, broj 11, zima 1979, str. 31—53. Preveo Branko Vučičević.

René Clair (= Chomette), Pariz 1898 — Pariz 1981.

Filmovi: Paris qui dort, 1923; *Entr'acte*, 1924; *Essais en couleur*, 1927; *La Tour*, 1928 ●

Francis Picabia

NEMA PREDSTAVE

Ravna bela zavesa. Filmska projekcija, čiju sadržinu treba odrediti, u trajanju od oko trideset sekundi, praćena muzikom. Zavesa se diže; pozornica je u obliku ovalnog svoda, potpuno prekrivena velikim belim balonima. Beli tepih. U dnu, obrtna vrata. Muzika traje još trideset sekundi nakon dizanja zavesa.

Jedna žena ustaje sa sedišta u parteru; u svečanoj je večernjoj haljini, penje se na pozornicu preko praktikabla.

Muzika: 35 sekundi. U trenutku kad se žena pojavi na pozornici, muzika prestane.

Žena se zaustavi na sredini pozornice i razgleda dekor, a zatim se ukipi. U tom času muzika ponovo započne i traje oko jedan minut. Kad prestane, žena zaigra. Koreografiju treba utvrditi. Opet počne muzika i traje minut i po; žena ode u dubinu pozornice i napravi tri kruga s obrtnim vratima, onda se zaustavi, licem ka dvorani. Za to vreme trideset muškaraca u crnim odelima, sa belim kravatama, belim rukavicama i cilindrima, jedan za drugim napuste svoja mesta u gledalištu i penju se na pozornicu preko praktikabla. Trajanje muzike: minut i po.

Muzika prestaje u trenutku kada u plesu, čiju koreografiju treba utvrditi, okruže ženu koja se vratila na sredinu pozornice; okreću se oko nje dok se ona svlači, a onda se pojavi u trikou od ružičaste svile, sasvim pripijenom uz telo. Muzika 40 sekundi. Muškarci se odmaknu i rasporede se duž kulisa; žena nekoliko sekundi ostane nepomična, dok se muzika nastavlja trideset pet sekundi. U dnu pozornice pukne nekoliko balona. Zajednički ples. Ženu uznose visoko iznad kulisa.

Zavesa

Nema pauze /međučina/ u pravom smislu reči; muzika traje pet minuta, uz filmske projekcije snimaka autora koji sede jedan naspram drugog, vodeći razgovor čiji će se tekst ispisivati na ekranu tokom deset minuta. Za vreme projekcije natpisa nema muzike.

Drugi čin

Zavesa se diže. Jedan minut muzike. Na tamnoj osnovi raspoređeni su svetleći natpisi koji se pale i gase; naizmenično se pojavljuju, u boji, imena Erika Satiea, Francisa Picabije, Blaisea Cendrarsa.

Dva-tri moćna, vrlo moćna reflektora uperena su sa pozornice u dvoranu; osvetljavaju publiku i proizvode crno-bele efekte pomoću okruglih ploča sa prorezima. Jedan po jedan, muškarci se vraćaju i raspoređuju u krug oko ženine haljine, položene na pod, nasred pozornice. Muzika 20 sekundi.

Žena se spušta; i dalje je u trikou, a na glavi ima venac od naranđinih cvetova; oblači se, a za to vreme se sad muškarci skidaju i pojavljuju se u trikoima od bele svile. Muzika dvadeset sekundi. Igra čiju koreografiju treba utvrditi.

Jedan po jedan, muškarci se vraćaju na mesta, gde nalaze svoje ogrtače. Muzika trideset sekundi. Ostavši sama, žena uzima ručna kolica, trpa u njih odela koja su muškarci ostavili, i odlazi da ih u uglu izruči na gomilu; potom se što je moguće više približi proscenijumu, skine svadbeni venac i baci ga jednom od svojih igrača; on će otići da ga stavi na glavu neke poznate žene koja se nalazi u dvorani. Muzika: petnaest sekundi. Zatim se i žena vrati na svoje sedište; spušta se bela zavesa, a ispred nje se pojavi sitna ženica koja igra i peva neku pesmu.

Muzika: 45 sekundi.

Francis Picabia: «Scénario de Relâche», *Francis Picabia*, Galeries Nationales du Grand Palais, Pariz 1976, str. 126. Prevela Ana Jovanović.

Francis Picabia

PISMO RENÉU CLAIRU

Sreda uveče

Dragi prijatelju, u prilogu Vam šaljem filmski umetak za balet. Srdačno Vaš,

Francis Picabia.

Predigra

Punjenje topa, u usporenom kretanju; top pune Satie i Picabia; pucanj treba da odjekne što jače. Ukupno trajanje: 1 minut.

Za vreme pauze

1. Bokserski okršaj belih rukavica, na crnom ekranu: trajanje 15 sekundi. Projekcija natpisa radi objašnjenja: 10 sekundi.
2. Partija šaha između Duchampa i Man Raya. Mlaz vode koji upravlja Picabia zbriše figure: trajanje 30 sekundi.
3. Žongler i otac Lacolique: trajanje 30 sekundi.
4. Lovac gađa nojevo jaje na vrhu vodenog mlaza; iz jajeta izade golub i sleti na lovčevu glavu; drugi lovac, nišaneći u goluba, ubije prvog lovca; ovaj padne, ptica odleti: trajanje 1 minut. Projekcija natpisa 20 sekundi.
5. 21 osoba leži poleđuške, izlažući svoje tabane: 10 sekundi, projekcija rukom pisanog natpisa, 15 sekundi.
6. Igračica na providnom staklu, snimljena odozdo: trajanje 1 minut: projekcija natpisa, 5 sekundi.
7. Naduvavanje balona i gumenih paravana na kojima će biti naslikane figure s prpratnim tekstom: trajanje 35 sekundi.

8. Pogreb: mrtvačka kola koja vuče kamila, itd., trajanje 6 minuta, projekcija natpisa 1 minut¹.

Francis Picabia: »Lettre à René Clair«, *L'Avant-Scène — Cinéma*, Pariz, broj 68, novembar 1968, str. 11. Prevela Ana Jovanović.

Francis Picabia, Pariz 1879 — Pariz 1953.

Bibliografija: René Clair: *Entr'acte*, priredilo Glauco Viazzi, Poligono, Milano 1945. Michel Sanouillet: *Francis Picabia et 391*, Eric Losfeld, Pariz 1966.

Okolo predstave Nema predstave uspostavio se jedinstven paralelogram sila: zgrada (*Théâtre des Champs-Élysées*, sazidano 1913. godine, po projektu Augustea Perreta, jednog od začetnika moderne arhitekture i Le Corbusierovog učitelja), baletska trupa (Švedski balet koji je tokom nekoliko sezona zauzeo nekadašnje mesto Ruskog baleta), kompozitor i nekolicina preteča dadaizma. Ta premijera čak možda obeležava kraj razdoblja tokom kojeg je Pariz još središte Nove umetnosti, mada se, ono, zapravo, već ranije premestilo u Moskvu, a potom u Berlin. Tako teme smrti, pogrebne povorke, neuspelog vaskrsavanja i peripetije oko natpisa »Kraj« u Clair ovom filmu — stižu dodatno ironično značenje.

Trenutno u sukobu s Bretonom, Picabia je, u trenu, izmislio konkurentski umetnički pravac, prikladno kršten »trenutizam«, pa je u tom duhu objašnjavao i svoj balet:

»Nema predstave je život, život kakav volim; život bez sutrašnjice, život u današnjici . . . Automobilski farovi, biserne ogrlice, . . . nežni ženski oblici, reklama, muzika, automobil, nekoliko muškaraca u crnom odelu, pokret, buka, igra . . . eto, to je Nema predstave. Nema predstave ide kroz život, grohotom se smejući . . . Ko hoće da jede mora rizikovati da pokvari stomak!«

Satie je najavio da će komponovati »pornografsku muziku«, što je, razume se, bio uzorak njegovog humora, a reklame su ovako izgledale:

**DOĐITE
U POZORIŠTE JELISEJSKA POLJA
DA IZVIĐITE
NEMA PREDSTAVE
OD
FRANCISA PICABIE
I ERIKA SATIEA
BALET KOJI NIJE NI BALET NI ANTIBALET
NE ZABORAVITE CRNE NAOČARE
I VATU ZA UŠI!!!**

¹ *Medučin (Entr'acte)*, Scenario: Francis Picabia, Adaptacija i režija: René Clair, Direktor fotografije: Jimmy Berlier, Muzika: Erik Satie, Uloge tumače: Jean Borlin (lovac i mađioničar), Erik Satie, Francis Picabia (tobdžije), Marcel Duchamp, Man Ray (šaheti), Inge Files (bradate baletarica), Marcel Achard, Pierre Scize, Louis Touchagues, Rolf de Mare, Roger Lebon, Jean Mamy, Georges Charensoi, Georges Auric (ožalošćeni). Proizvodnja: Rolf de Mare, Snimanje: juni 1924. Godine 1979. pojavila se kopija sa dotad neviđenim kadrovima najmuna, fabričkog dimnjaka i dvostranog zida stambene kućerine za sirotinju. (Prir.)

Premijera je održana 27. novembra 1924. godine. Baletski deo se uglavnom držao Picabijinog scenarija, uz izvesne dopune u drugom činu: redovi reflektora ispunjavali su celu pozornicu, Jean Borlin, ko-reograf i prvak Švedskog baleta »igrao« je i u invalidskim kolicima; Satie se, navodno, dečjim automobilom provozao po sceni; raspored mesta praćenih muzikom bio je drugačiji. Poznavaoi baleta mogli bi otkriti iznenađujuće sličnosti s nedavnim eksperimentima Yvonne Rainer.

Nije jasno kako je i zašto baš Clairu povereno da napravi filmski međučin (tačniji prevod bio bi — pauza); kad su počele pripreme, njegov prvenac Pariz koji spava još nije bio prikazan. Ali, Clair je uređivao filmski dodatak časopisa Comoedia, čiji je izdavač Jacques Herbertot bio i direktor pozorišta Jelisejska polja (ta veza možda objašnjava i posetu Rudolfa Valentina ekipi filma Pariz koji spava godinu dana ranije).

»Scenario« koji je Picabia, posle obilne večere, načrčkao na hartiji za pisma restorana Maxim's, pretrpeo je velike izmene: tačke 3 i 5 nisu snimljene, balerina je dobila bradu, a ceo film traje znatno duže. U Clairovoj zaostavštini, pored beležnice s upisanim izdacima, postoji i knjiga snimanja od dvadesetak kucanih strana, ali još nije dostupna.

Ono Picabijino »itd« iz tačke 8 dobilo je neočekivano zanimljivu sadržinu:

Pogrebna povorka u Luna-parku. U mrtvačka kola, ukrašena džinovskim đevrecima, kobasicama i šunkama, upregnuta je kamila. Pratlja kreće i obilazi maketu Eiffelove kule (usporeno kretanje). Mrtvačka kola, »sama od sebe«, sve brže jure drumom. Ožalošćeni trče. Kola se mimoilaze sa biciklistima i automobilima.

Među ožalošćenima je i čovek bez nogu, na kolicima. On odjednom potrči.

Kamera juri uz i niz tobogan u Luna-parku.

Na poljani — kovčeg ispada iz kola. Pristižu ožalošćeni i okupljaju se oko kovčega koji se polako otvara: ukazuje se lovac, u večernjem odelu. On je sad mađioničar. Čarobnim štapićem učini da nestane kovčeg. I ožalošćeni. Mađioničar okrene štapić prema samom sebi i iščezne.

Pusta poljana.

Na beloj pozadini — natpis »Kraj«. Kroz pozadinu (ona je, ispostavlja se, od hartije) proleti čovek i padne na zemlju. U kadar ulazi mađioničar; gestom pokaže: »Nije kraj!« Ulazi drugi čovek. Prepirka. Drugi čovek udara mađioničara nogom. Ovaj proleće kroz procepani ekran od hartije. Ponovo se sastave ekran i natpis »Kraj«.

Prilikom dočeka nove, 1925. godine spektakl Nema predstave isterao je izdanak: Kinoskeč (Cinésketch), proizvod istih autora, prikazan u istom pozorištu. Marcel Duchamp je nastupio kao goli, bradati Adam, u rekonstrukciji slike Lucasa Cranacha, jedinog slikara koga je

Picabia trenutno smatrao »podnošljivim« (Evu je igrala Bronia Perlmutter alias Francisque Picabia).

Pariz koji spava, Međučin i Kula čine skupinu za sebe, potpuno odvojenu od ostalih Clairovih mlitavih, bajagi duhovitih i malograđanskih filmova.

Povodom Međučina, Benjamin Fondane je autoru pozeleo da postane Rimbaud; on je — 1962. godine izabran za člana Francuske akademije — radije postao zvanični, zeleno-zlatno-uniformisani »Besmrtnik«.

Fernand Léger MEHANIČKI BALET

Predmeti — slike — najobičajni.

Ljudske figure, delovi figura, delovi mašina, metalni delovi, fabrički izrađeni predmeti, prikazani u krupnom planu, sa minimumom perspektive.

Posebni interes filma jeste da ukaže na značaj koji pridajemo »nepokretnoj slici«, njenoj aritmetičkoj, automatskoj, usporenoj ili ubrzanoj projekciji, zbirno, po sličnosti.

Nema scenarija. — Reakcije ritmovanih slika, to je sve.

Dva koeficijenta interesovanja na kojima je izgrađen film:
varijacija brzina projekcije¹,
ritam tih brzina.

Značajni doprinos koji dugujemo tehničkoj novini gg. Murphyja i Ezre Pounda. Umnožena transformacija projicirane slike.

Radi raznovrsnosti i kontrasta nekoliko slikovitih odlomaka i »razglednica«, koji nemaju vrednosti po sebi, već u odnosu i u reakciji sa slikama što im slede.

Film je raščlanjen na sedam vertikalnih delova (krupni plan, bez dubine, aktivne površine) koji idu od usporenog do brzog.

Svaki od tih delova poseduje osobeno jedinstvo zahvaljujući sličnosti skupova srodnih ili istovrsnih predmeta-slika. Ovo služi boljoj konstrukciji filma i time se izbegava njegovo rasparčavanje.

Da bi se obezbedila raznolikost u svakom od tih delova, ispresecani su vrlo brzim horizontalnim prodorima sličnih oblika (boja).

Film je od početka do kraja podređen vrlo preciznoj, najpreciznijoj mogućoj aritmetici (broj, brzina, vreme).

Predmet se prikazuje ritmom od:

6 sličica u sekundi tokom 30 sekundi

3 sličice u sekundi tokom 20 sekundi

10 sličica u sekundi tokom 30 sekundi

¹ Omaška; misli se, naravno, na brzinu snimanja. (Prir.)

»Insistiramo« sve dok gledaočevo oko i duh »više ne primaju«. Iscrpljujemo spektakularnu vrednost predmeta sve do trenutka kada to postaje nepodnošljivo.

Ovaj film je realistički a nikako apstraktni.

Napravio sam ga u prisnoj saradnji sa Dudleyem Murphyjem.

Zamolili smo kompozitora Georges-a Antheila da napravi sinhronizovanu muzičku adaptaciju. Zahvaljujući naučnom postupku g. Delacommea, nadamo se da ćemo mehaničkim putem postići apsolutnu istovremenost slike i zvuka.

Juli 1924.

Fernand Léger: »Ballet mécanique«, *L'Esprit nouveau*, Pariz, broj 28, 1925, str. 2337. Prevela Ana Jovanović.

Fernand Léger

OKO MEHANIČKOG BALETA

Mehanički balet potiče iz epohe kada su arhitekti govorili o mašinskoj civilizaciji. Ta epoha u sebi nosi jedan *novi realizam* koji sam lično koristio na svojim slikama i u ovom filmu. Taj film je pre svega dokaz da mašine i razni delovi, da obični predmeti fabričke izrade, jesu *mogući* i da imaju likovnu vrednost.

Ne postoje isključivo prirodni elementi, kakvi su nebo, drveće i ljudsko telo; oko nas postoji i ono što je stvorio čovek i što čini naš novi realizam. To je započelo onog dana kada je opštevažeći ukus prihvatio kuću usred nekog predela. Kuća nije prirodni element, nema, dakle, razloga da se zaustavimo, a zatim nastavimo da zamenjujemo *veliki subjekt objektom* što je likovni problem današnjice. Usred takvih istraživanja novog realizma, u ovom filmu postoje i odmarajući, zabavni i kontrastni elementi. Film je više puta prikazan širom sveta. Neosporan je njegov uticaj na razvoj savremenog filma (Rusija, Nemačka), na *umetnost izloga* i na širenje albuma fotografija gde se razvijaju geometrijski i mašinski elementi.

Davanje *pokreta* jednom ili nekolikim predmetima može da ih učini plastičnim. Takođe je moguće da ostvarimo likovni događaj lep po sebi, a da nismo primorani da tražimo šta predstavlja. Da bih ovo dokazao, jednom sam postavio zamku nekim ljudima. Snimio sam glatki i sjajni nokat jedne žene, uvećan sto puta. Zatim sam ga projicirao na platno. Začudeni gledaoci su poverovali da prepoznaju neku astronomsku fotografiju. Ostavio sam ih u tom uverenju, a kada su se nadvili utisku koji je na njih ostavljala ta planeta, kako su govorili, rekoh im: *»To je nokat sa palca dame koja sedi kraj mene«*. Otišli su naljućeni. Tim ljudima sam dokazao da subjekt ili objekt nema značaja; važan je efekat.

Istorija avangardnih filmova vrlo je jednostavna. Oni su neposredna reakcija protiv filmova sa scenarijem i sa zvezdama.

Oni su *maštovitost i igra*, suprotstavljeni komercijalnom poretku stvari kod ovih drugih.

To nije sve. Oni su *osveta slikara i pesnika*. U umetnosti kao što je ova, gde *slika treba da bude sve* a žrtvuje se romanesknoj anegdoti, valjalo je *odbraniti se* i dokazati da *imaginativne* umetnosti, odgur-

nute kao sporedne, mogu, sasvim same i vlastitim sredstvima, da stvore filmove bez scenarija, uzimajući *pokretnu sliku za glavnog junaka*.

Naravno, tvorci ovakvih filmova nikada nisu težili za tim da od njih naprave dela za široku publiku i sa komercijalnim učinkom. Ipak, na ovom svetu postoji jedna manjina koja navija za nas, daleko brojnija nego što se obično misli, ona kvalitet pretpostavlja kvantitetu.

Bilo da je reč o *Mehaničkom baletu*, pomalo teorijski nastrojenom, ili o burlesknoj fantaziji kao što je *Međučin* Francisca Picabije i Renéa Claira, cilj je isti: *pobeći od osrednjosti, osloboditi se mrtvog balasta* koji je razlog postojanja kod drugih. Otrresti se elemenata koji nisu čisto kinematografski. Pustiti na volju mašti, sa svim opasnostima koje to sobom povlači; stvarati pustolovinu na ekranu kao što se svakodneвно stvara u slikarstvu i u poeziji.

Naša ograničenja i oskudicu namećemo sami sebi; malo novca, malo sredstava.

Rasipanje novca prilikom snimanja velikih komercijalnih filmova je skandalozno. Ako E. von Stroheim potroši čitavo bogatstvo da bi napravio *Pohlepu (Greed)*, zadržavajući i tako malo poznat film, utoliko bolje; međutim, 99% snimljenih filmova ne zaslužuje te ogromne izdatke. Novac je protivnik umetnosti, preobilje tehničkih sredstava je protivnik umetnosti. Stvaralački Duh je navikao da živi s oskudicom, on je dobro poznaje, i najbolja dela su najčešće siromašnog porekla.

Sve što je u umetnosti dekadentno potiče iz bogaćenja.

Nije svakom dato umeće da usred izobilja uvede u igru suzdržanost i oskudicu.

Teško je biti bogat.

Filmu preta opasnost da ga baš to dotuče. U svojim zlatnim bioskopskim dvoranama i sa svojim srebrnim zvezdama, film se čak više ne trudi ni da piše scenarije, on potkrada pozorište, prepisuje pozorišne komade. Onda možete zamisliti da takvo prikupljanje ljudskog materijala, neophodnog za ovu vrstu preduzetništva, nije teško obaviti. To može da bude bilo ko. Uzmem jedan vrlo poznat komad. Dodam jednu vrlo poznatu zvezdu, pomešam, malo promućkam, i izvadim vam jedno od onih remek-delca *Boulevard Paramounta*, a vi ćete mi posle pričati šta je s njim dalje bilo.

Sada je zanimljivo videti koliko će nisko pasti Komercijalni Film. Pozorišna osrednjost se nešto bolje drži. Nju podupire neka vrsta tradicije, kao i taština glumca od krvi i mesa, koji ispred rampe daje »sve od sebe«. Ako je jedne večeri slab, sutradan se izvuče. Film je mehanika u kojoj nema ovakvih popravnih ispita.

Govoriću vam malo o *Mehaničkom baletu*. Priča o njemu je sasvim obična. Napravio sam ga 1923—24. godine. U to vreme slikao sam platna na kojima su aktivni elementi bili *predmeti*, nezavisni od svake atmosfere i u novim odnosima.

Slikari su već bili *razorili subjekt*. Tako isto biće u avangardnim filmovima razoren deskriptivni scenario.

Mislio sam da taj zanemareni *predmet* može da dobije svoju vrednost i na ekranu. Pošavši odatle, radio sam na ovom filmu. Uzeo sam sasvim obične predmete i preneo ih na ekran, pridavši im pokret i ritam, koji su bili *veoma smišljeni* i veoma sračunati.

Suprotstavljanje predmeta, sporih i brzih odlomaka, predaha i žestine — *čitav je film izgrađen na tome*. Koristio sam *krupni plan*, jedini izum koji nam je kinematograf doneo. Poslužio mi je i *deo predmeta*; izdvojivši ga, mi *ga personalizujemo*. Sav taj posao naveo me je da *događaj predmetnosti* počnem da smatram vrlo aktuelnom i novom vrednošću.

Dokumentarci i filmske novosti su puni takvih vrlo lepih »predmetnih činjenica« koje valja samo da uzmemo i da umemo da predstavimo. Živimo u vreme kad predmet *stupa na vlast* i osvaja *radnje koje ukrašavaju ulice*.

Stado ovaca u pokretu, snimljeno odozgo i projicirano na čitavo platno, izgleda kao nepoznato more što uzbuđuje gledaoca.

Eto, to je predmetnost.

Pedeset bedara plesačica što se disciplinovano vrti, projiciranih u krupnom planu — to je lepo i *to je predmetnost*.

Mehanički balet me je koštao oko 5000 franaka i zadao mi je mnogo muke prilikom montaže. Tu ima ponavljanja pokreta koja je trebalo dugo podešavati. Valjalo je krajnje pažljivo sa štopericom nadzirati dužinu trajanja, zbog ponavljanja slika.

Na primer, *Ženom koja se penje stepenicama* želeo sam da gledaoce najpre zapanjim, zatim da ih polagano uznemirujem, a onda dovedem do razdraženosti. Za »podešavanje trajanja« okružio sam se radnicima i narodom iz moje četvrti, pa sam na njima proučavao *proizvedeno dejstvo*. U roku od osam dana znao sam šta mogu da postignem. Reagovali su *gotovo svi u isto vreme*.

Žena na ljuljašci predstavlja *razglednicu u pokretu*. Takođe sam imao poteškoća sa materijalom. Bilo je teško iznajmljivati slamne šešire, veštačke noge, cipele. Trgovci su me smatrali ili ludakom ili lakrdijašem.

Sakupio sam sav svoj materijal u sanduk. Jednog jutra primetim da su mi »zdpili« moje lonce: morao sam da ih platim i ovog puta kupim druge.

Bilo je to burno vreme istraživanja i igre na sreću koje se možda okončava. Nastavlja ga Crtani Film koji pruža neograničene mogućnosti našoj mašti i našoj duhovitosti. Sad on ima »reč«.

Fernand Léger: »Autour Ballet mécanique«, napisano oko 1930, *Fonction de la peinture*, Éditions Gonthier, Pariz 1965, str. 164—67. Prevela Ana Jovanović.

Fernand Léger, Argentan 1881 — Gif-sur-Yvette 1955.

Filmovi: *Charlot cubiste*, 1921; *Le Ballet mécanique*, 1924.

Bibliografija: Fernand Léger: »Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance *La Roue*«, prvi put objavljeno 1922, *Fonction de la peinture...*, str. 160—63.

—: »A New Realism — the Object (its plastic and cinematic graphic value)«, *Little Review*, New York, zima 1926.

—: »Novi realizam: predmet«, preveo Branko Vučićević, *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, Nolit, Beograd 1978, str. 286—88.

—: »A propos du cinéma«, 1933, *Fonction de la peinture...*, str. 168—71.

—: »Povodom filma«, prevela Gordana Velmar-Janković, *Teorija filma...*, str. 288—91.

George Antheil: »My Ballet Mécanique«, *De Stijl*, Scheveningen, tom VI, 1924—25, broj 12, str. 141—44.

Standish D. Lawder: *The Cubist Cinema*, New York University Press, New York 1975.

Ne zapadajući u Apollinaireov ostrvljeni patriotizam, Léger je učešće u prvom svetskom ratu smatrao presudnim i korisnim iskustvom: »Nikad nisam crtao topove, imao sam ih pred očima. Tokom rata stajao sam na čvrstom tlu. Za dva meseca naučio sam više no za ceo život... Kada sam jednom zagrizao u ovu realnost, predmet me više nije napuštao«. Od kraja rata do 1924. godine, on je i naslikao svoje najbolje slike («mehanička faza»).

O prvom Légerovom filmskom pokušaju ništa se ne zna, pa čak ni to da li je uistinu postojao. Jedini materijalni trag su fotografije Légera sa stilizovanom drvenom lutkom Chaplina koju je animirao i u Mehaničkom baletu.

Godine 1922. gledao je Ganceov Točak (La Roue), otužno sentimentalnu melodramu, koja je, međutim, sadržala brzo montirane sekvence »elemenata mehanizma lokomotive, šina, dima, signala, drveća, munjevitih naziraja ljudi, mnogih potpuno neprepoznatljivih oblika«. Te sekvence, kasnije i samostalno prikazivane u filmskim klubovima, verovatno je montirao Légerov prijatelj, pesnik i pustolov Cendrars. U kratkom ogledu o likovnim vrednostima Točka, Léger priznaje: »Film mi je zavrteo mozak... i bio sam toliko opčinjen filmom da sam morao da se odreknem slikarstva. To je počelo kad sam video krupne planove u Točku. Tada sam zaželeo da po svaku cenu napravim film...«

I zato je oberučke prihvatio ponudu mladog Amerikanca Dudleya Murphya da zajedno naprave film. Murphy je imao izvesno praktično iskustvo jer je već bio snimio nekoliko filmova (ekspresionistički balet Danse Macabre iz 1923); Ezra Pound je obezbedio vortoscope, uređaj od prizmi i ogledala, izum fotografa i slikara Alvina Langdona Curburna — kojim su postignute deformacije slike; Man Ray je snimio nekoliko dodatnih kadrova; »glumile« su Murphyjeva supruga Katherine i Kiki, model i prijateljica pariskih slikara (pa, tako, i Save Šumanovića).

Pored ovde objavljenih tekstova, sačuvana su i četiri lista Légerovih pripremnih beleški i crteža, odakle vredi izdvojiti ideje koje nisu ostvarene:

»Pojavljuje se mala balerina, laka, graciozna (beli triko oštro ocrtan spram crne pozadine).

...

Projekcija cele stranice novinskih reklama.

...

Podeliti ekran na jednake delove i projicirati istu sliku... različitim ritmovima.

...

Reklamne slike kao što je Beba Cadum¹.

...

Efekte reflektora u boji.

Obrće se višebojni točak«.

¹ Čuvena marka dečjeg sapuna.

Film je prvi put prikazan u Beču, 1924, na Međunarodnoj izložbi nove pozorišne tehnike².

Jedna poznija Légerova zamisao kao da je nagoveštavala zami-
ranje opčinjenosti mrtvim predmetima:

»Sanjao sam o filmu od 'dvadeset četiri časa' što ih živi bilo koji
par, bilo kojeg zanimanja... Tajanstveni i novi aparati omogućavaju
da ih snimimo tako 'da ljudi to i ne znaju', da kroz oštru vizuelnu
sliku istražujemo život od ta dvadeset četiri časa, ne dopuštajući da
nam bilo šta promakne: njihov posao, njihovo ćutanje, njihovu intim-
nost, njihovu ljubav. Projicirajte film onako sirov kakav jeste, bez
ikakvog prethodnog pregleda i popravki! Mislim da bi to bila tako
stravična stvar da bi svet bežao izbezumljen, dozivajući u pomoć —
kao pred sveopštom katastrofom«.

² U ostavštini organizatora izložbe Friedricha Kieslera nađena je jedna, po svemu sudeći, radna kopija (sada u Anthology Film Archives, New York) koja se po sadržini i ritmu unekoliko razlikuje od standardne verzije *Mehaničkog baleta*.

Nepoznati autor PISMO

(Prvi list)

dospeo čak u Samarkand. Prašina, muve u gnojnim očima, pečena ovčetina, sukrvičast proliv, napukle džamije, bazd truleži, oslepljujuće sunce, buvljive kamile bale, da ti dovek ne padnu na pamet arabesques i rahatlokum. I onda, kroz zemlje i godine, dovde i dosad, kad ti pišem i ne znajući šta je s tobom, ali, računam, zacelo navraćáš u toplo materinje gnezdo, pa tako i adresujem.

Izlečen sam, milom ili silom, od »pesničke« mlitave čamotinje, nema više »ja spavam po idejama evo«, nego ti je drug vazda energičan, kao da ga elekrika tera, kako i priliči jednom magnatu tehnike, pa još ovde, u Nemačkoj. Naime, s onog ludog ringlšpila inflacije sišao sam bogat. Moglo je i obrnuto. Ispred silnih 000000000000000000 00000000000000000000000000 na koncu se zaustavila jača numera. I zato, ako nisi u najboljim prilikama, Boro, nemoj se ženirati, nismo malo nekad bratski delili, i kod kuće i u Ratu. Ovdašnje naše izbegavam i gradim se Švaba (što je i oficijelno), od nji su jedino Rusi gori; iskamče crkavicu, jer sirotuju, a onda udri u foxtrot dok opet ne zaslina — ubiše im boljševici Cara-bačušku i sve oteše. Zbog njih ću još i rusku salatu zamrzeti. Mnogo je cmoljava, i otrovna, slovenska duša. Možda i ovo ona iz mene piše, a može biti, preturila se flašica, pa da ne propadne mastilo uzaman, a?



(Drugi list)

Pamtiš li kako smo kao mali pozirali tvome ujki da nas fotografira za apotekarsku reklamu svog sirupa za jačanje, pa nam proricao da ćemo postati glumci u kinematografu? Zamalo je pogodio.

Kupio sam kameru i načinio FILM!!! Krstio sam to Ein Rätselfilm¹, a evo šta se vidi. (1) Sedim en face i onda mi kamera uđe u glavu. Pretapanje u mozak. (2) Tank, iz rata. (3) Regenbogen², to jest, sve boje spektra. (4) Radenik za presom štancuje. (5) Moja znanica skida rukavice, šešir, bundu, i sve, do svilenih čarapa. (4) i (5) naizmenice i ubrzano, kao šale Šarlove. Uzgred, mlade Švabice sad su fino vižljaste, valjda od slabe hrane. (6) zidanje moje kuće na jezeru — kao nekoliko golemih kubusa od stakla i betona. Slikano svaki dan po malo, al obrnuto stavljeno pa se gotova vila razgradi, pobegne građa s placa i na kraju usprave se borovi što su morali biti posečeni. (7) Bogalji, slepci, nakaze. (8) Bavarske gore. Deca se grudvaju pred zamkom, pozadi talasi kao planine. Bal maskiranih putnika. Brodska kujna. Kip Slobode pred NY. Jurnjava automobila. Wolkenkratzeri⁵. Sfinga. Krokodili. Crnci se cerekaju u aparat... und so weiter⁶. NB. Sve kratko. Jedan Dr optike ubeđivao me da oko ne vidi što je kraće od sekunde. Nije ono tako lenjo, i još kad se malčice istrainira, vidi i 1 sličicu što kresne u magnovenju (Augenblick⁷). I tako, nekoliko stotina stvari za ciglih 7 min (pojavljuje se i Nj. Vel.⁸, s kime sam se zakačio oko S-na⁹). Pravi slikopad. Uz to puštam džaz sa gramofona. To ti je moja prlvatna zanimacija, al, izgleda, po poslednjoj modi. Tu skoro gledao sam matine u Ufa Palast...

Objavljuje se prvi put.

Jedne letnje nedelje 1981, na zemunskoj buvljoj pijaci, na plastičnoj foliji s vrlo mešovitim robom (stare haljine, češljčići, delovi neprepoznatljivih mesinganih sprava), ispod hrpice raskupusanih, nezanimljivih knjižica nađen je i priručnik Guida Seebera Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten, Berlin 1927. Primerak je bio odlično očuvan, u levom donjem uglu druge strane korica nosio je ulepljen Ex libris (figura Dositeja Obradovića u ovalu) Dragoslava M. Petkovića. Između stranica 44 i 45 bili su umetnuti ovde preštampano

¹ Film-zagonetka (nem.). (Prir.)

² Duga (nem.). (Prir.)

³ Bavarski kralj (1845—1886). Ijubitelj fantastične arhitekture i poezije, Wagnerov pokrovitelj. (Prir.)

⁴ Putni dnevnik (nem.). (Prir.)

⁵ Oblakoder (nem.). (Prir.)

⁶ I tako dalje (nem.). (Prir.)

⁷ Tren (nem.). (Prir.)

⁸ Aleksandar Karađorđević. Uz ovo mesto na margini je dopisano: "Otvora li policija poštu?". (Prir.)

⁹ Možda eluzija na zloglasni Solunski proces iz 1917. godine. (Prir.)

pismo, fotografija formata razglednice s likom mlađeg muškarca i po-
setnica izvesnog Ing Johanna Steffana (Jovana Stefanovića?), s po-
slovnom i kućnom adresom u Berlinu i brojevima telefona.

Pismo, ili, tačnije, fragment pisma sastoji se od dva lista hartije
veličine 15 x 21 cm, žućkaste boje, bez vodenog žiga. Iskorišćena je
samo recto strana. Prvi list je pisan perom (pri dnu je zalepljen isečak
štampanog crteža bočice i došarana mrlja mastila), drugi kucan
mašinom, s nekoliko ispravki i dopuna rukom. Rukopisni deo je ćirilčan,
kucani latiničan. Oba lista su jednom presavijena.

U vrhu naslovne strane Seeberove knjige stoji potpis Borivoje
Lazarević, Bgd i taj rukopis se razlikuje od onog u pismu.

Odmah se nametnula pomisao da je posredi mistifikacija. Ali, s
druge strane, teško je objašnjiva mistifikacija nasumce bačena u svet.
Kupac knjige — koji se pomalo zanima za predmet pisma — došao je
na pijacu prvi put, nikom ne pomenuvši svoj naum. Stoga je odlučio
da, dok se ne dokaže suprotno, ovaj slučajno iskrslu tekst smatra au-
tentičnim.

Najlakše je bilo utvrditi da Ex libris pripada Knjižari, antikvarnici
i knjigoveznici »Dositej Obradović«, koju je u Beogradu, 1927. godine,
otvorio D. M. Petrović (umro 1968; vidi Dr Ljubomir Durković-Jakšić:
Jugoslovensko knjižarstvo 1918—1941, Narodna knjiga, Beograd 1979,
str. 66—67, 92).

Isečak crteža potiče iz časopisa Merz koji je u Hannoveru izda-
vao Kurt Schwitters. Crtež se nalazi na 93. strani jedanaestog broja
iz 1925. (zvanog TYPo REklame ili Pelikan Nummer), kao deo oglasa
za tuševe te čuvene firme.

U pismu pomenuti Ufa Palast je berlinski bioskop gde je 3. maja
1925. prikazan matine »Apsolutnog filma« s ovim programom: Film je
ritam Richtera, Dijagonalna simfonija Eggelinga, Opus 2, 3, 4 Ruttman-
na, Pokretne slike (Mehanički balet) Légera, Clairou Međučin, i Sonata
u bojama, »reflektorske igre boja« Hirschfelda-Macka. Ukoliko je ne-
poznati pisac »tu skoro« gledao taj program to bi, uz dodatnu pot-
krepu datuma izlaska upotrebljenog broja časopisa Merz, ukazivalo
da pismo potiče iz 1925. godine.

Neophodno stručno ispitivanje (analiza rukopisa, određivanje sta-
rosti hartije i mastila, tipa i godine proizvodnje pisaće mašine), iden-
tifikovanje autora i odgonetanje sudbine njegovog »filma-rebusa« —
sve to iziskuje velike izdatke te ostaje za bolje dane. Dotle se valja
uzdržati od ikakvih poređenja s onovremenim i kasnijim avangardnim
filmovima na koja ovaj fragment možda i odveć mami.

László Moholy-Nagy SIMULTANI ILI POLIBIOSKOP

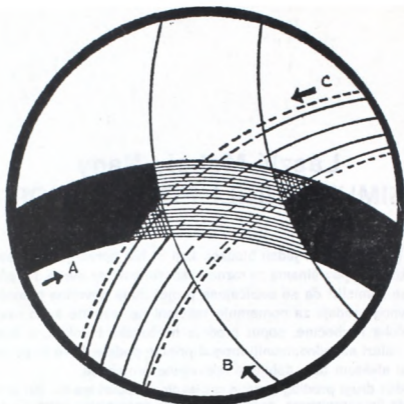
Morao bi se izgraditi jedan bioskop koji bi bio opremljen aparaturom i projekcionim površinama za razne eksperimentalne svrhe. Na primer, može se zamisliti da se uobičajena projekciona površina pomoću jednostavnog uređaja za pomeranje raščlani na različite koso raspoređene plohe i izbočine, poput predela brežuljaka i dolina, u čijoj se osnovi nalazi najjednostavniji moguć princip podele, kako bi se moglo ovladati efektom tako dobijene iskrivljene projekcije.

Jedan drugi predlog izmene projekcionih površina bio bi: umesto sadašnje četvorougone, površina u obliku segmenata lopte. Ova projekciona površina mora imati veoma veliki poluprečnik i, stoga, veoma malu dubinu, i mora biti postavljena prema gledaocu pod uglom od oko 45°. Na ovu projekcionu površinu treba da se pušta više filmova (u prvim opitima možda dva) i to ne projiciranih na jedno utvrđeno mesto, već u neprestanom kretanju sleva nadesno odnosno zdesna nalevo, odozdo nagore, odozdo naniže i tako dalje. Ovim postupkom mogu se prikazivati dva, ili više, najpre međusobno nezavisna zbivanja, a kasnije zbivanja koja se u proračunatom spoju međusobno misaono dopunjavaju.

Velika projekciona površina ima i tu prednost da s većom uverljivošću prikazuje kretanje, recimo, kretanje automobila s jednog kraja na drugi (kretanje u drugoj dimenziji) nego što to postižu sadašnje projekcione površine na kojima se uvek mora fiksirati jedna slika.

Kako bih bio sasvim jasan, dajem shematsku *skicu* ●

Slevo nadesno teče film gospodina A: rođenje, životni put. Odozdo nagore teče film gospođe B: rođenje, životni put. Projekcione površine dva filma se ukrštaju: ljubav, brak i tako dalje. Oba filma sad mogu teći dalje ili ukrštajući se, u vidu preklopljenih sekvenci zbivanja, ili paralelno, jedan uz drugi, ili može krenuti novi, zajednički film ove dve osobe. Kao treći odnosno četvrti film može teći film gospodina C, istovremeno s odvijanjem A i B, odozgo nadole ili zdesna nalevo, ili u nekom drugom pravcu, sve dok, već prema smislu, ne preseče ili prekrije ostala dva filma i tako dalje.



Ovakva shema će, naravno, podjednako, ako ne i više, odgovarati nepredmetnim svetlosnim projekcijama na podobu fotograma. Uključivanjem kolorističkih efekata tu mogu nastati još bogatije mogućnosti oblikovanja.

Tehničko rešenje ovakvih projekcija, recimo automobila ili navedene skice, veoma je jednostavno i nimalo skupo. *Samo se mora ubaciti pokretna prizma ispred sočiva filmskog projektor.*

Velika projekciona površina omogućava i simultano ponavljanje sekvence slika, tako što se dodatne kopije iste filmske trake projiciraju na površinu drugim projektorima u nizu, i to krećući iz početka. Tako se uvek može ponovo prikazati početak jednog već uznapredovalog pokreta — koji se postepeno preskače — i time ostvariti novi efekt.

Ostvarenje takvih planova postavlja nove zahteve sposobnostima našeg organa optičkog opažanja, oka, i našeg prijemnog centra, mozga.

Džinovskim razvojem tehnike i velikih gradova naši opažajni organi proširili su sposobnost istovremenog optičkog i akustičkog funkcionisanja. Zato već postoje primeri i u svakidašnjem životu: stanovnici Berlina prelaze Potsdamski trg. Razgovaraju a *istovremeno čuju* •• trubljenje automobila, zvonjavu tramvaja, sviranje omnibusa, povik kočijaša, buku podzemne železnice, viku prodavca novina, zvuke iz zvučnika i tako dalje.

i mogu da razdvoje ove različite akustičke utiske. Nasuprot tome, čo-

vek iz unutrašnjosti koji je nedavno dospelo na ovaj trg bio je ovim obiljem utisaka toliko izbačen iz koloseka da je ostao kao ukopan pred tramvajem koji mu je dolazio u susret. Analogni slučaj optičkog zbivanja možete smisliti i sami.

Podjednako analogno, modernu optiku i akustiku primenjene kao sredstvo umetničkog oblikovanja može primiti samo čovek otvoren prema savremenosti i jedino takvog čoveka mogu obogatiti.

László Moholy-Nagy: »Das simultane oder Polykino«, *Malerei Fotografie Film*, Bauhausbücher, Verlag Albert Langen, München 1925, 1927, str. 39—41. Preveo Filip Filipović.

László Moholy-Nagy, Borsod 1895 — Chicago 1946.

Filmovi: *Berliner Stilleben*, 1926; *Marseille Vieux Port*, 1929; *Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, 1930; *Zigeuner*, 1932; *Sound ABC*, 1932; *Architekturkongress Athen*, 1933; *Life of the Lobster*, 1935; *The New Architecture of the London Zoo*, 1936; *Things to Come*, neupotrebljena sekvenca za film Alexandra Korde po romanu H. G. Wellsa, 1936.

Bibliografija: László Moholy-Nagy: »Filmváz. A nagyváros dinamikája«, *Ma*, Musik und Theater Nummer, Wien, 15. septembar 1924, b.p.

Sibyl Moholy-Nagy: *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Harper Brothers, New York 1950, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.
Krisztina Pássuth: *Moholy-Nagy László*, Corvina, Budapest 1982.

Mada je kratkovečna mađarska revolucija iz 1919. godine bila blagonaklono raspoložena prema ukrašavanju budimpeštanskih zdanja apstraktnim šarama i prema uključivanju kabastih kubističkih rekvizita u prvomajske povorke, Moholy-Nagy je, s nepopustljivošću fanatika, zamerao njenim vođama polovičnost: »... revolucionari su zaboravili stvarni smisao revolucije... Zaboravili su kulturu. Njihova revolucija nije 'revolucionarna promena'... Istinski revolucionarni sistem bi se u svim aspektima razlikovao od poznatog starog obrasca. Pre svega bi uklonio kaveznu podobne kuće u sirotinjskim četvrtima; mrtve muzeje što slave lažnu sliku sveta; bolnice vođene zarad profita koje neznanjem i pohlepom ubijaju bolesnike i zapravo su mrtvačnice; bordelske zabave visokih činovnika koji kupuju žene; pozorišta i opere što bazde na etičku slinavku i šap; sputavanje stvaralačkih moći u školama koje nagrađuju jedino kastinski duh... Sadašnja komunistička partija još je deo ovog buržoaskog sveta i njegov vešt propagandist. Ona duva u crvenu limenu trubu a oponaša kult mrtvog...»

Jednom izašavši iz ekspresionističke faze (crteži i bombastični stihovi) i sve uprostitivši u »geometrijske oblike, plošne, nenarušene boje: limunovo žutu, skerletnu, crnu i belu«, Moholy-Nagy je, kao slikar i vajar, do kraja života ostao podjednako fanatično veran nepredmetnosti. Ali, kao što su se njegove ostale delatnosti često svodile na oblikovanje predmeta — od knjiga preko pozornice do usavršenog modela testere — tako je i njegov rad na području fotografije, fotomontaže i filma bio pretežno figurativan. Ovaj paradoks javlja se kod nekolicine gorljivih apostola nepredmetnosti u likovnoj umetnosti: kao da im je bio neophodan neki vid osvežavanja predmetnim svetom.

I sam početak Moholyevog bavljenja fotografijom sasvim je »pri-
zeman«: to su snimci načinjeni prilikom izleta.

Njegov scenario Dinamika velegrada, napisan 1921—22. godine, zametak je vrlo konkretnih filmova koje će nešto kasnije ostvariti Ruttmann i Vertov. Samo dva filma Moholy-Nagya saobražena su nje-
govim slikarskim opredeljenjima: prvi, Igra svetlosti: crno-belo-sivo, registruje svetlosne efekte proizvedene uređajem koji je, po Moho-
lyevim nacrtima, napravio jedan pedantni berlinski mehaničar; drugi je fragmentarist: bilo da snima život jastoga ili Le Corbusiera na puto-
vanju brodom do Atine gde će biti proklamovana »Atinska povelja«; snimajući Cigane, čak se, poput snimatelja na frontu, izlagao opasnosti da ga mecima izrešetaju subjekti koji su zazirali od kamere.

Moholy je pokušavao i da direktno crta zvučnu traku (Zvučna abeceda), ali je čak i tada nudio prijateljima da čuju kako zvuče nji-
hova nacrtana lica ili nosevi.

Film je zauzimao mnogo mesta čak i u Moholyevom porodičnom životu — njegova kći Hatulla bila je »najviše snimano dete na svetu«; ipak, od svega što je snimio neuporedivo su vrednije njegove ideje.

Jestira Šub je ostavila zgodan verbalni »trenutni snimak« Moholya iz 1929. godine, kada ga je posetila, zajedno s Dovženkom i Vertovom:

»Moholy-Nagy se bavi fotografijom. Poklonio mi je prekrasan portret Majakovskog... Služi nas kafom i votkom umesto likera. Nalazi da smo svi lepi. Nekakav pijanist-dadaist, mrtav ozbiljan, podigao je poklopac klavira i svirao na strunama a nogama je udarao po dir-
kama...«



»Proširivanje« filma i njegovo mešanje s drugim medijima nisu čekali da se pojavi avangarda i zainteresuje za film (kao što ni komer-
cijalna reklama u velikim listovima nije čekala da je futuristi »ople-
mene«, primenjujući je u poeziji). Možda prvi spoj filma i drugog me-
dijuma ostvaren je u pariskom pozorištu Chatelet već 1896. godine.

Prilikom reklamnih nastupa, junaci nemih komedija »silazili« su s ekrana i pred gledaocima »uživo« nastavljali radnju. Način na koji je Eizenštein uveo filmski dnevnik Glumova u pozorišnu postavku Kola mudrosti, dvoja ludosti (Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty. Moskva 1923) verna je kopija tih nastupa: glumac trči krovom (film) i ulazi u pozorišnu dvoranu; na kraju predstave, reditelj se klanja (film).

Vsevolod Mejerholjd je 1915. režirao sada izgublenu Sliku Doria-
na Greya (Portret Doriana Greja), nameravao je da ekranizuje slavnu knjigu Johna Reeda i najavljivao monumentalni film o železnici, ali je, čini se, u pozorištu film koristio samo kao moderan rekvizit i ilustra-
ciju. Tako njegov scenograf, slikarka Ljubov Popova, veli da filmske projekcije »dopunjavaju tekst, podvlačeći i razjašnjavajući bitne poje-
dinosti radnje«.

I kod Piscatora¹ film služi umesto tradicionalne slikane pozadine ili kao dokumentarni umetak — da prikaže zbivanja odveć zamašna da bi se mogla smestiti na pozornici. Tek neostvareni projekti Waltera Gropiusa i El Lisickog za totalna pozorišta namenjena Piscatoru odnosno Mejerholjdu predviđaju polibioskopska rešenja.

Gotovo zaboravljen rani eksperiment jeste predstava Marcela L'Herbiera iz 1921, Raskovani Prometej (Prométhée déchainé). U prvom delu publika prisustvuje snimanju nekoliko scena, a zatim gleda tu filmsku modernizovanu verziju mita gde je Prometej postao bankar, a orao koji mu kljuje džigericu pretvorio se u akcije kompanije Caucasian Eagle.

Svojevrсна kombinacija medija bio je i bal koji je Man Ray režirao za jednog od pariskih mecena (obično modnih kreatora ili bogatih aristokrata) s kojima su se avangardisti tako probitačno družili: u dvorištu gde je sve bilo obojeno u belo, na masu razigranih zvanica u belim haljinama i odelima, projicirani su rukom bojadisani Mélièsovi filmovi (sam Méliès je davno bankrotirao, ako već nije prodavao igracke i bombone u hodniku podzemne železnice).

Austrijski arhitekt Friedrich Kiesler ovako opisuje svoju »elektromehaničku pozornicu« za postavku Čapekove drame R.U.R.:

»Drama R.U.R. pružila mi je priliku da u pozorištu prvi put (sic! — Prir.) upotrebim film umesto naslikane pozadine, a takođe i televiziju, u tom smislu što sam usred pozadine ugradio veliki četvrtast prozor s kapkom koji se mogao otvarati putem daljinske kontrole. Kad bi, u komadu, direktor fabrike s ljudskim radnicima pritisnuo dugme, kapak se otvarao i publika je videla dva ljudska bića odražena pomoću ogledala raspoređenih iza pozornice. U tom prostoru glumci su izgledali kao da su visoki pola metra, neusiljeno su se kretali i razgovarali, a čuli smo ih preko skrivenog zvučnika. Bila je to sjajna iluzija, jer ste trenutak kasnije videli kako se ti isti glumci, u svojoj punoj veličini, pojavljuju na pozornici. U tom času neminovno se razlegao pljesak. Postojala je još jedna inovacija, naime, ogromna dijafragma u dnu pozornice. Kad bi direktor zaželeo da posetiocima pokaže kako je moderna njegova robotska fabrika, otvarao je dijafragmu koja je otkrivala filmsku sliku, iza dekora projiciranu na kružni ekran, i videli ste unutrašnjost ogromne fabrike s radnicima koji zaposleno idu tamo-tamo. To je bila varka, jer je u unutrašnjost fabrike ulazila kamera, dok su gledaoci imali utisak da i glumci zalaze u filmsku perspektivu«.

Preselivši se u Ameriku, Kiesler je početkom 1929. godine u New Yorku otvorio svoj »100%« bioskop, »jedinstven po konstrukciji, radikalno po formi, originalan po načinu projekcije«, gde nije bio samo izmenjen i povećan frontalno postavljeni ekran već se slika po potrebi prelivala i na bočne zidove i tavanicu dvorane. U takvom bioskopu se bez muke mogao prikazivati završni triptih Ganceovog Napoleona (1927): tri naporedne slike.

Poslednja ovakva zamisao u razdoblju obuhvaćenom ovom knjigom jeste Ejzenštejnov »dinamični kvadrat« o kojem je septembra 1930, u Hollywoodu, govorio članovima Akademije filmske umetnosti i tehnike.

¹ Piscator je u SSSR napravilo film *Pobuna ribara* (Vosstanie rybakov, 1934).

Sergej Ejzenštejn

KAPITAL*

12/X—[1927]

Odlučeno da se režira *Kapital* po scenariju K. Marxa — jedini formalni izlaz¹.

NB. Nalepci² — to su zapisi, čiodama pričvršćeni za zid montaže.

13/X—27.

...Nastaviti (i postupno izložiti) sled dijalektičkog razvitka u mojim stvarima³, — podsetimo se:

1) *Štrajk* — usmerenje: naučno-tehnički film o metodama i proizvodnim procesima klasne i ilegalne borbe. Otud i serijnost i nevezanost za jedno mesto (u projektu je postojao čitav niz bekstava, a iz zatvorske svakidašnjice — pobuna, pretres, etc).

Dijalektič[ki] proistekli *result*⁴ — patetično-životna stvar o prostornoj utamničenosti.

2) *Potemkin* — podvlačim dijalekt[ički] *result* usmerenja: životna, psihološka patetika (konkretna: cerada, žalost⁵ — *par excellence*⁶). »Neočekivano« — apstraktna patetika lavova⁷: [preskok] od izražajnosti života ka uopštavajućoj izvanživotnoj likovnosti.

[3] *Oktobar*, — upregnut za lavovima: govori menjševika, bicikli, proboj (NB. nusproizvodi auto i moto-trka umontiranih u kosidbu »Ge-

* Ejzenštejnovi tekstovi nikad nisu »leki«, a to pogotovo nije ovaj sastavljen od fragmenata njegovih radnih beležnica. Zato se pokušalo da bude priređen tako da se čitaocu olakša trud i usredsređivanje na Ejzenštejnovu misao, a da se ujedno poštuje priroda teksta (lične beleške).

Skraćeno napisane reči dopunio je (u uglastim zagradama) ruski priređivač, Naum Klejman.

Reči koje je prevodilac mestimice morao da doda stavljene su u kose zagrade.

Neuobičajeno brojne napomene treba da pruže podatke o ličnostima pomenutim u tekstu i objasne strane izraze i manje poznate pojmove. Napomene preuzete od ruskog priređivača posebno su obeležene.

Jedino odstupanje od originala sastoji se u tome što su naslovi i strani izrazi složeni kurzivom. (Prir.)

¹ Olovkom napisano na papiriću i zalapljeno u svesku. (Klejman.)

² Tekstovi novinskih isečaka dati su u okviru. (Prir.)

³ Terminološki zaostatak s početka dvadesetih godina, kada su »proizvodni umetnici« tvrdili da oblikuju korisne stvari a ne umetnička dela. (Prir.)

⁴ Rezultat (engl.). (Prev.)

⁵ Misli se na scenu kad grupa mornara pokrivenih ceradom čeka da bude streljana, i na scenu žalosti građana Odeze za ubijenim mornarom Vakulinčukom. (Prir.)

⁶ Prevashodno (franc.). (Prev.)

⁷ Tri kadra kamenih lavova koje je Ejzenštejn animirao montažom. (Prir.)

neralke⁹⁾, — doveo je do potpunog odstupanja od činjenice i anegdote: događaji Oktobra (u ovom delu) poimaju se ne događajno, već kao logični ishodi niza situacija — nije posredi to što menjševici »pevaju« u vreme kad se već bije bitka (način čisto filmskog preterivanja), već — istorijska kratkovidost menjševizma. Ne to što mornar upada u spavaću sobu A[leksandre] F[jodorovne]⁹⁾, već »kažnjavanje malograđanštine« etc. Ne anegdota s divljom divizijom, već /izlaganje/ »metodike propagandističkog rada«, »u ime boga«¹⁰ preobraća se u traktat o boštvu.

Posle drame, poeme, balade u filmu, *Oktobar* pokazuje novu formu filmske stvari — zbornik *Essays*¹¹ na niz tema koje čine Oktobar. Uz postavku da su u svakoj stvari važne uvedene sentencije, forma konverzacionog filma, osim zanimljivog obnavljanja postupka, daje još i njihovu racionalizaciju u *obenerwähnter*¹² postavci. Tu je već dodirna tačka s potpuno novim filmskim perspektivama i nagoveštaji mogućnosti koje će se, ostvarene, pokazati u novoj stvari — *KAPITAL* po libretu Karla Marxa. Filmski traktat.

4/XI, veče

U Americi su i groblja privatna. U svemu 100% konkurencija. Potkupljivanje lekara etc. Samrtnici dobijaju prospekte: »Samo kod nas ćete imati večni mir u hladu drveća i uz žubor potočića« etc. (za *K[apital]*).

23/XI—27.

Osnovnim režijskim načelom valja uvek smatrati ono koje kao postupak konstrukcije prožima i stvar u celini i najsitniji detalj, a i po čisto tehničkim elementima nije manje verno sveukupnoj formi.

Tako je bilo s *Potemkinom* na planu dvojnog takta »takta«, gde su se dvaput pojačano ponovile kako cele emocionalne strukture tako i »neskraćena« montažna parčad (negde je sve to podrobno izloženo). Za prvo — primerice: scena iščekivanja na palubi i scena iščekivanja pri susretu s eskadrom.

Načelo deanegotizacije je očito (neosporno) — osnovno za *Oktobar*. Radna teorija »gornjih tonova« čak može biti svedena na jednu postavku. Didaktički, pri izlaganju načela *Oktobra* korisno je i neophodno, kao razvijanje načela — izložiti i ovu etapu napipavanja, jer *Oktobar* u suštini još ostaje obrazac dvoplanog razrešenja: deanegotizacija — to je u suštini komadić »sutrašnjice«, to jest preduslov za sledeću stvar: *K[apital]*.

To jest sami princip logičkog dovodenja *ad limitum*¹³ jedne principске posebnosti.

NB. Ovo podrobno izložiti u pogledu sižea, obrade etc.

⁹⁾ Familijarni naziv filma *Generalna linija*, odnosno *Stara i nova (Staroe i novoe)*. (Prir.) — U konačnoj montaži Ejzenštejn je odustao od filmskog poređenja trka i takmičenja u košenju. (Kleiman.)

Čarica, supruga Nikolaja II. (Prir.)

Sokvenca kipova različitih božanstava. (Prir.)

Ogleda (engl.). (Prev.)

Gorepomenutoj (nem.). (Prev.)

Do krajnosti (lat.). (Prev.)

Ovde opaske Pudovkina o tehnicu i »majstorstvu« *Oktobra*. To je nesvakidašnje (kako on kaže) postupanje s detaljem pri montaži. *P. ex.*¹⁴: vrata se pred Kerenskim otvaraju »osam« puta (neskraćenim parčićima).

Kao paralelu za »uhodavanje« tog postupka on navodi postupak »privlačenja« publike u eksploataciji filma — takozvanu »Bojtlerovu¹⁵ metodu«: *Bagdadski lopov*¹⁶ mesec dana donosi prihod, drugog meseca [prihod] opada. On treći mesec drži praznu salu — i od četvrtog meseca publika nanovo, pola godine bez prestanka hrli.

Slično tome opisuje svoju reakciju (tačnije — naslućivanje — publike): javlja se normalna reakcija, zatim otpor protiv opažanja životno nelogičnog — izdrži se i taj sačinilac i od izvesnog trenutka dolazi preusmeravanje na nesvakidašnje opažanje i dejstvuje dvostruko jače. *Voyez!*¹⁷ Od tehničkog skraćivanja preko socijalne obrade do metode distribucije — sve je objedinjeno. *Fabelhaft!*¹⁸

U *K[apitalu]* obavezno snimiti pozorište lutaka, — ali samo ne daj bože! — na način koji je prvi pao na um (po litografiji Daumiera¹⁹): Louis Philippe²⁰ i parlament — *Le capitaliste et ses jouets*²¹. Isključivo paralelizmom, ili onim postupkom koji se nametne.

2/I—[19]28.

Za *Kapital*. Berzu ne dati kroz »Berzu« (*Mabuse, St. Petersburg*²²) nego kroz hiljadu »sitnih detalja«. Žanrizmom. Vid. o tome kod Zole (*L'Argent*²³). *Cure*²⁴ — glavni senzal čitavog kvarta. Nastojnica — zajmodavka. Pritisak takvih nastojnica u pitanjima priznavanja dugova od strane Sov[jetske] Rusije.

Ista ta javnost hvata se na temu patriotizma. Ideja revanša — ideja Kruppa²⁵ preko lista *Figaro* koji on finansira. Uopšte, za građansko-malograđanski materijal — *ausschlaggebend*²⁶ Francuska. (O Kruppu — po predavanju Charlesa Rappaporta, o francuskoj štampi, prema *Večerkij*²⁷).

¹⁴ Na primer (franc.). (Prev.)

¹⁵ Upravnik jednog moskovskog bioskopa. (Prir.)

¹⁶ *The Thief of Bagdad* (1924), film Raoula Walsha, s Douglasom Fairbanksom. (Prir.)

¹⁷ Vidite (franc.). (Prev.)

¹⁸ Basnoslovno, prekrasno (nem.). (Prev.)

¹⁹ Honoré Daumier (1808—1879), francuski slikar i karikaturist kojim se Eizenštejn oduševio još kao dečak. (Prir.)

²⁰ Francuski kralj, vladao od 1830—1848. godine, oličenje buržoazije u usponu. Njegova škasta figura bila je čest predmet Daumierovih karikatura. (Prir.)

²¹ Kapitalist i njegove igračke (franc.). (Prev.)

²² Filmovi *Dr Mabuse kockar* (*Dr. Mabuse der Spieler, 1. Ein Bild der Zeit, 2. Inferno — Menschen der Zeit*, 1922) Fritza Langa i *Kraj Sankt Peterburga* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927) Vsevoloda Pudovkina. (Prir.)

²³ Novac (franc.). (Prev.)

²⁴ Sveštenik (franc.). (Prev.)

²⁵ Industrijalac koji je stajao na čelu ogromnog metalurškog koncerna, temelja naoružanja Nemačke za I i II svetski rat. (Prir.)

²⁶ Ima presudan značaj (nem.). (Prev.)

²⁷ Familijarni naziv lista *Večernaja Moskva*. (Prir.)

Juče mnogo razmišljao o *Kapitalu*. O strukturi stvari koja će proizići iz sada (posle »bogova«) otkrivene metodike filmske reči, filmske slike, filmske rečenice.

Radna srednja varijanta.

Uzeti trivijalan postupak lanac odvijanja bilo kakve radnje. Na primer, čovekov dan. *Minutieusement*²⁸ izložen kao osnova koja dopušta da se oseti da se od nje odstupa. Samo zato. Samo za zanovetanje uz razvoj asocijativnih ogranaka socijalnih formulacija, uopštavanja i postavki *Kapitala*.

Uopštavanje date slučajnosti u pojam. (To će biti sasvim primitivno, naročito ako se s nestašice hleba neposredno pređe na krizu hleba i mehanizam špekulacije. Ali, od dugmeta ka temi hiperprodukcije već je lepše i čistije.)

Kod Joycea u *Ulyssesu* ima ono čudesno poglavlje napisano u sholastičko-katehizisnom stilu. Postavljaju se pitanja i daju se odgovori.

Pitanja su na temu kako zapaliti petrolejku.

A odgovori iz oblasti metafizike. (Pročitati to poglavlje. Može biti metodološki korisno.) Hvala Ajvi Valjterovnoj Litvinovoj²⁹.

[9. III—28]

Juče napisano za *Kapital* vrlo dobro. Samo naći odgovarajuću trivijalnost za »kičmu« sižea.

M a š t a n j a o c a r u. *Figaro* prepričava zanimljivu epizodu koja ubedljivo pokazuje kako francuska buržoazija čezne za kraljem. List opisuje jarku sliku »noćnog bala prvog carstva«, održanog pre nekoliko nedelja u raskošnoj vili barona Pichona, na keju Anjou. Grmeli su topovi Austerlitz, privlačeći gomile prolaznika. Gorele su baklje. Ulazu su u trku prilazile starinske kočije, dovozeći znamenite istorijske delatnike. U devet časova uveče u vilu je prispeo Napoleon sa svitom. U dvorištu ga je dočekala carska garda. Predstavio mu se austrijski poslanik. Napoleon se sa ženom popeo na sprat. Počeo je bal, na kojem su pored cara učestvovali princ Joachim Murat, grof i grofica de Massat, Albufé i druge istorijske figure. List s tugom primećuje da je čitav bljesak te večeri bio prividan, a car i njegova svita — tek samo našminkani Pichonovi poznanici i prijatelji. (Večerka, 8/III—1928.)

17/III—28.

Na planu »istorijskog materijalizma«, primenjenog na današnjicu, (u *Kapitalu*) treba naći sadašnje ekvivalente prelomnim trenucima

²⁸ Brižljivo (franc.). (Prev.)

²⁹ Supruga sovjetskog diplomate Maksima Litvinova koja je Elženštejnu nabavila Joyceovu knjigu. Postoji snimak iz 1928. godine na kojem Elženštejn, obučen u prugasti mantil za kupanje i bele cipele, ispod palmi čita *Ulyssa*. (Priv.)

prošlih epoha. Na primer, temu razboja i rušitelja mašina — tkača, prikazati kroz sukob: električni tramvaj u Šangaju, i hiljade kulija, zbog njega lišenih hleba, pleglih na šine — da umru.

O boštvu: nezamenljiv materijal — »Aga Kan«³⁰, do krajnosti doveden cinizam šamanstva. Bog — diplomirao na Oxfordu. Igra ragbi i ping-pong i prima molbe vernika. A pozadi, računaju na računaljki u »božijem« knjigovodstvu, koje prima žrtve i darove. Najbolje razgoličavanje teme žreca i kulta.

Ekonomska *invasion*³¹ i podizanje novih gradova. *Hansa-Bund*³². Može biti vrlo zanimljivo prikazano kroz epizodu mahnovitine. Guljaj-polje³³, u zabitoj rupi jedne sedmice otvara juvelirske radnje, pokriva ulično blato ćilimima i postaje, ako ne mali Pariz, u svakom slučaju minijaturni Beč. Kroz preplitanje emigracije i pljačkaških elemenata (iz knjige o Mahnu). Uz to povezano sa soldateskom Corteza i Pizzara³⁴. (Ili za ponašanje ideje viđene iz drugog ugla.)

24/III—28.

Dobra epizoda iz Pariza. Žrtva rata. Čovek bez nogu na kolicima, okončava život samoubistvom — baca se u vodu. Ispričao Max³⁵ po nekim novinama.

Najvažnije »u životu« sada — izvesti zaključke iz formalne strane *Oktobra*.

Vrlo je zanimljivo da su »bogovi« i »uspon Kerenskog« strukturno jedno te isto: u drugom slučaju istovetnost parčadi i smisleni *crescendo*³⁶ — natpisa, u prvom — istovetnost (podrazumevanih) natpisa »bog«, »bog«, »bog« i smisleni *diminuendo*³⁷ u materijalu. Smisleni nizovi. Nema sumnje da su to nekakve prve naznake postupka. Zanimljivo je da te stvari izvansmisaono, izvanematski ne mogu postojati (kao što, na primer, »most« može da funkcioniše *überhaupt*³⁸). Apstraktni formalni eksperiment ovde je nezamisliv. Kao, na primer, u uopštenoj montaži.

Eksperimenta izvan teze ne može biti. (Uzeti na znanje.)

31/III 28, 1 sat noći

U *Kapital* obavezno školu i crkvu. *Voyez Barbusse: Faits divers, L'instituteur*³⁹. Knjiga je uopšte sjajna. Spreman sam da povučem

³⁰ Nasledni poglavar muslimanske sekte Ismaelita u Indiji, Iranu i drugde. Jednom godišnje se javno merio, a vernici su mu poklanjali onoliko dragocenosti koliko je težak. U Ejenštejnovom arhivu je sačuvana razglednica s likom tadašnjeg Age Kana. (Prir.)

³¹ Najezda (engl.). (Prev.)

³² Hanzeatska liga, moćna trgovačka organizacija nemačkih primorskih gradova, osnovana 1241. godine. (Prir.)

³³ Doslovno: »Šetaj-polje«. Naziv pokretne prestonice Nestora Mahna (1884—1934), ukrajinskog anarhiste, vode pobunjenih seljaka, koji se jedno vreme borio zajedno sa crvenima, a kasnije protiv njih. (Prir.)

³⁴ Španski osvajači Meksika i Perua. (Prir.)

³⁵ Maksim Štrauh, glumac, Ejenštejnov drug iz detinjstva i saradnik. (Prir.)

³⁶ Pojačavanje (Ital.). (Prev.)

³⁷ Smanjivanje (Ital.). (Prev.)

³⁸ Uopšte (nem.). (Prev.)

³⁹ Činjenice, učitelj (franc.). (Prev.). — Henri Barbusse (1873—1935), autor antiratnog romana *Oganj* (*Le Feu*, 1916), potom Staljinov hagiograf. (Prir.)

sve rđavo o Barbusseu. Čitao sam tri sata bez prekida, i noću. Mnogo neophodnog za *Kapital*.

Forma *Faits divers*, ili skupa kratkih filmskih *essais*⁴⁰ sasvim je prikladna da zameni »cele« stvari. [...] Slično je u *Štrajku*. Epizoda s buradima kao uklanjenje čiste američke komedije u veliku sumornu stvar. Sećam se kako sam motivisao — da će se [gledaoci] tokom četiri sumorna čina zamoriti, te treba dati komično *détention des nerfs*⁴¹ zarad dubljeg doživljavanja završnih činova.

2—3/IV—28, noć

Negde na Zapadu. Tvornica, gde postoji mogućnost da se iznesu metalni delovi i alat. Radnici ne vole pretresanje. Zato su izlazna kontrolna vrata — m a g n e t n a. Komentari izlišni. (Maks je to negde pročitao. Ulazi u *Kapital*.)

4/IV—28.

«... ironijski deo preteže nad patetičnim. Za preimućstvo ironije nad patetikom znali su još nemački romantičari. Za pojačanje patetike bilo je potrebno učiniti je fantastičnom i hiberboličnom. No to nije dozvolio živi materijal istorije. Zato film ima napuklinu». (Lenjingradski list *Kino*, diskusija o *Oktobru*, članak M. Blejmana.)

U vezi s *Kapitalom* treba uspostaviti odeljak o »nadražajima«, to jest o odgovarajućim materijalima. Tako, na primer, ovaj isečak iz Blejmana daje odgovarajuće elemente za »patetiku« u *Kapitalu* (recimo za poslednje »poglavlje« — dijalektička metoda u praksi klasne borbe).

Onih »velikih dana« zapisao sam na komadiću papira da će u novoj kinematografiji mesto »večnih tema« (akademske teme »Ljubav i Dužnost«, »Očevi i Deca«, »Trijumf Vrline« etc.) — zauzeti niz filмова na teme »temeljnih metoda«. Danas je formulisana sadržina *Kapitala* (njegov cilj): naučiti radnika da dijalektički misli.

Pokazati me t o d u dijalektike. To bi, grubo uzev, moglo biti pet neslikovnih poglavlja. (Ili šest, ili sedam etc.) Dijalektička analiza istorijskih pojava. Dijalektika u pitanjima prirodnih nauka. Dijalektika klasne borbe (poslednje poglavlje).

»Analiza centimetra svilene čarape«. (O svilenom čarapi kao t a k v o j Griša⁴² negde zapisao — borba fabrikanta svile za kratku suknu. Ja dodao — konkurent — »majstore« tkanina za duge sukne. Moral. Episkopat etc.)

Još je »nekako« složeno misliti »izvansižejnom« slikovnošću. Ali, nije strašno — *ça viendra!*⁴³

⁴⁰ Ogleda (franc.). (Prev.)

⁴¹ Psihičko opuštanje (franc.). (Prev.)

⁴² Grigorij Aleksandrov (1903—1983), Eženštejnov saradnik, filmski reditelj. (Prir.)

⁴³ Doći će i to (franc.). (Prev.)

Veoma zanimljivo — /pitanje/ obima. Potpuno nov uzajamni odnos količine i raznovrsnosti materijala — spram metraže. »Opterećenje metraže«⁴⁴ (kao odgovor na Grišina strahovanja — »šta? i Kina, i Amerika?« etc., etc.). Toga ima i u pisanju B. Gusmana:

»Filmski jezik ima to svojstvo da za 'prevladavanje' po vremenskom trajanju nevažne činjenice iziskuje ogromno mnoštvo izražajnih sredstava, znatno veće no u ikojem drugom vidu umetnosti. Ono što se u književnosti može naznačiti s nekoliko reči, prenosi se na ekranu pomoću čitavog niza scena, a ponekad i epizoda, koje zauzimaju veliko mesto u filmu. Eto zašto *Oklopnjača Potemkin* proizvodi mnogo snažniji utisak nego *Oktobar*. (...) Doista, šta se pamti posle gledanja *Oktobra*? Kao jedno od najupečatljivijih mesta svakako valja priznati prizor razdvajanja mostova? Zašto? Zato što je tu filmskom jeziku dato široko polje. I upravo zato što prikazivanju tih mostova Ejzenštejn daje nesrazmerno veliki prostor (a drugačije Ejzenštejn i nije mogao postupiti, to je iziskivalo samo biće filma), njemu nedostaje metraže za 'kinofikaciju'⁴⁵ čitavog niza vrlo bitnih i značajnih strana oktobarske revolucije...«⁴⁶

Sasvim ispravno — o »kilo«-metraži prevladavanja sitne činjenice. Može se reći jedinice činjenice. Na filmske postupke »od juče«, to je u potpunosti primenljivo.

Sa stanovišta jezika!! Jer mi pre svega tražimo ekonomičnost sredstava, a gde bismo je drugde našli ako ne u neposrednosti⁴⁷.

Metraža odlazi na prevladavanje jedinice činjenice. Isto toliko će odlaziti na izražavanje (»oblikovanje«) jedinice misli. Ova »sižejno« odgovara jedinici događaja u starom filmu.

Ako je *Potemkinu* [...] uspevalo da prikaže jedan događaj ili 1/2 događaja za sekvencu (*p.ex.* žalost — miting, zastava; »uskrs« — stepenice; pauza — cerada — pobuna, itd.), onda je ovde jedna misao, kao tamo jedno osećanje (i to je ono »upečatljivo«, a ne isisano iz događaja *en parenthèses*⁴⁸ »žalost«, »pauza«, »bojna gotovost«, panika« etc.), na sekvencu ili pola sekvence sasvim dovoljno. Razlika je između atrakcija, usredsređenih na izazivanje jednog pojma — određeno klasno zgusnutog (ovde), i atrakcija usredsređenih na izazivanje (tamo) jedne klasno usmerene zgusnute emocije.

Razlika (zbnunjuća pri poređenju) nalazi se u područjima gde atrakcije (to jest, montažni elementi) moraju biti jedne efekte.

⁴⁴ U smislu: smeštanja što više značenja. (Prir.)

⁴⁵ Još jedan, rogobatan, terminološki zaostatak. Sada bi se reklo: »23 ekranizaciju«. (Prir.)

⁴⁶ Izvornik nije ustanovljen. (Klejman.)

⁴⁷ Ejzenštejn u zagradama dodaje neprevodljivu igru reči: (ne po sredstvenosti). (Prev.)

⁴⁸ U zagradama, uzgred (franc.). (Prev.)

Emocionalne atrakcije grupišu se po svojstvu izazivanja jedne iste emocije («tužni starac» + »spušteno jedro» + »neoštar šator» + »prsti koji prebiraju kapu» + »suze u očima» etc.) Postoji svojevrsna »sličnost».

»Sličnost« među intelektualnim atrakcijama koje ulaze u jednu montažu, ali ne u emocionalnom sledu. Znači, obavezno ne po spojljašnjosti. Ti parčići su »slični« po liniji uslovnih refleksa, to jest po liniji svojih značenja — barokni Hrist i drveni balvan uopšte nisu slični, ali isto znače. Balalajka i menjševik nisu »slični« fizički, nego apstraktno.

Kina, piramide, New York, koji su uplašili Grišu, nisu teme, nego montažna parčad za oblikovanje misli. Odgovaraju krupnim i srednjim planovima jednog događaja.

(NB. *Abgesehen*⁴⁹ od »pravopisnih« pravila, to jest montažne azbuke — jedno smisaono parče = minimum dva montažna. Jer jedno parče se u filmu uopšte ne vidi, nevidljivo je — prvo ide na iznenađenje, drugo na opažanje.)

Kažemo: jedno parče — »Kina« — odgovara »krupnom« planu konja na mostu. Naravno, biće pet-šest parčadi (i više). Ali treba pamtiti da ona nisu u funkciji predstavljanja Kine, već predstavljanja, tim parčetom u spoju s drugima — New York, Egipat — jedne misli.

/To parče/ je ovde doslovno jednoznačno kao što je emocionalno jednoznačan kadar tužnog starca.

Taj novi pogled na stvari i pojave se s najvećom jasnoćom ispoljio u »lokalnoj« raspravi:

Griša: bićemo u New Yorku, u Kini, u Egiptu. Rasplinućemo se. Brda materijala, etc.

Ja sam odvratio da mi tamo nećemo tražiti emocionalnu predstavu Kine, ili tako što, kao što smo navikli da činimo s oklopnjačom, tvornicom, podnevom, etc.

Emocionalna predstava zahteva »metražu« (tu je Gusman u pravu; ali se pojam »jezika« prema ovome odnosi varvarski).

NB. Sećam se kako sam na Glavrepertkomu⁵⁰ povodom *Oktoobra* govorio da Sovkino⁵¹ nije dao 8000 za dosnimavanje sela i rejona. Posumnjali su — ako nije »doteklo« 500000, kako će sa [dodatnih] 8 biti moguće to uraditi. Rekao sam — metražna ne ide na smisao. Metražna odlazi na emocionalni naboj.

Jedino načelo iz iskustva minule epohe — jeste i ovde važeći zakon:

»Filmičan je onaj film čiji se siže može ispričati u dve reči.»

Ako film »prikazuje« jednu-dve misli, kinoficira »jednu metodu«, to odgovara celom odlomku posvećenom »tuzi« — to jest, sjajnim filmskim uslovima. I uopšte nije strašno što su ovde smešani Kina, Indija i davo bi znao šta još.

⁴⁹ Nezavisno (nem.) (Prev.)

⁵⁰ Glavno repertoarsko veće. (Prev.)

Filmsko preduzeće, osnovano decembra 1924. (Prir.)

Jer, pođe li se dalje, dolazi se na to da bi se, bez potrage za aromom Egipta — ceo *Kapital* mogao »izgraditi« u studiju. *Schüfftan*⁵². Staklo, maketa. Mogao bi se snimiti u Trećoj fabrici!!!⁵³

NB. To je, naravno, skretanje u paradoks. *Wolkenkratzer aus Vogelschau*⁵⁴ i uopšte strahovita atraktivnost kadra po sebi (emocionalna atraktivnost), to jest, kadra i mimo smislaonog opterećenja (intelektualna atraktivnost) — ovde je bezuslovno obavezna. Jer moraćemo da emocionalizujemo *quandmême*⁵⁵.

To je »neigrana«⁵⁶, ali — ne naučna, već zabavna i propagandna /atraktivnost/.

»Kerenski« /izaziva/ maksimalnu reakciju, aplauze, smeh.

Bogovi — po građi gotovo da su najistančanija [struktura] i na najznačajni način deluju materijal. Njihov izbor je formalan (tj. *abgesehen* od »filozofskog« opterećenja), a formalno protivstavljanje — akademski sjajna, emocionalno-atraktivna montaža.

*Revenons à nos moutons*⁵⁷. Ne samo da filmski jezik nije metražno strašan. Naprotiv — on je maksimalno lakonski način izražavanja: na petnaest metara diskvalifikuje se ideja boštva; u najmanju ruku, radi se na tome uz kudikamo manju fiziološku ubedljivost.

6/IV—28.

Prvi strukturni grubi nacrt *Kapitala* sastoji se u tome što se uzima banalni razvoj potpuno neuslovnog događaja. Recimo, »dan jednog čoveka«, a možda nešto još banalnije. I elementi tog lanca postaju ishodišni momenti obrazovanja asocijacija, jer je samo kroz to i mogućna igra pojmova. Na ideju o tom banalnom zapletu došlo se sasvim konstruktivno.

Asocijacija pretpostavlja ishodišni nadražaj. Dati lanac takvih /nadržaja/, jer bez toga se »nema na osnovu čega« asociirati. Maksimalna apstraktnost pojma koji se izlaže osobito se reljefno pokazuje u vidu izdanka maksimalne konkretnosti — životno banalnog. Kao pripomoć samom oblikovanju nudi se jedan podsticaj iz *Ulyssesa*:

»... Nicht genug! Ein anderes Kapitel ist im Stil der Bücher für junge Mädchen geschrieben, ein anderes bestehnt, nach dem Vorbild der scholastischen Traktate, nur aus Frage und Antwort: die Fragen beziehen sich auf die Art, wie man einen Teekessel zum Kochen bringt, und die Antworten schweifen ins grosse Kosmische und Philosophische ab...«⁵⁸ (Iwan Goll⁵⁹, *Literarische Welt*, Berlin — uzeto iz prospekta Rhein Verlag za *Ulyssesa*.)

⁵² Eugen Schüfftan (rođen 1893), filmski snimatelj, usavršio postupak kombinovanog snimanja radnje i delova dekora naslikanih na staklenoj ploči ili izrađenih u vidu maketa. (Prir.)

⁵³ Atelje Sovkina. (Prir.)

⁵⁴ Oblakoderi iz ptičje perspektive (nem.). (Prev.)

⁵⁵ Ipak (franc.). (Prev.)

⁵⁶ U sovjetskoj filmskoj teoriji je bio uveden ovaj naziv za dokumentarni film kao suprotnost igranom. (Prir.)

⁵⁷ Vratimo se našoj stvari, temi (franc.). (Prev.)

⁵⁸ »...Nedovoljno! Jedno poglavlje je napisano u stilu knjiga za mlade devojkice, drugo se po uzoru na sholastičke traktate, sastoji samo od pitanja i odgovora: pitanja se odnose na to kako da uzavri čajnik, a odgovori skreću u velike kosmičke i filozofske probleme...« (Prev.)

⁵⁹ Nemačko-francuski pesnik (1891—1950). Uz Ljubomira Micića i Boška Tokina, autor *Manifesta zenitizma*, Zagreb 1921. (Prir.)

Joyce može pripomoći mojoj nameri — od tanjira čorbe do engleskih brodova koje je Engleska potopila.

Dalje namere — postavka *Kapitala* razvija se kao očigledna nastava dijalektičkog pristupa.

Stilistički, ta sižejno zatvorena linija, čija svaka tačka služi kao ishodište ka idejno zatvorenim ali i maksimalno izdvojenim materijalima — time i daje maksimalnu kontrastnost.

Poslednje poglavlje mora dati dijalektičko dešifrovanje one iste, od ove teme nezavisne, priče. *Der grösten Speisung!*⁶⁰ Čime se postiže »lepa« stilistička organika stvari u celini.

Naravno, to je sasvim zamislivo i bez takvog »lančiča« (nipošto ne sižejnog već naprosto vezivnog). Ali na planu paraodakalnog, namerni »koračić nazad« od savršenog oblika uvek pojačava sjaj strukture. Tako je u *Mudracu*⁶¹ dobro, što nije jednostavno *Revue*⁶² nego revidirani *Ostrovski!*

Nizanje »odskočišta« moglo bi ići i sasvim drugačije. Poslednje je poglavlje — o klasnoj borbi, i pričicu treba graditi tako da maksimalno pogoduje njenom dijalektičkom razotkrivanju.

Dakle, elementi same *historiette*⁶³ su poglavito elementi koji kalamburno odbacuju u apstrakciju i uopštavanje (oni su mehaničke odskočne daske za obrasc dijalektičkog odnosa prema pojavama). *Historiette* je u celosti — građa za dijalektičko razotkrivanje silne strastnosti poslednjeg dela /priče/. I zato je [treba graditi] maksimalno banalno i sivo ...

P. ex. /pokazati/ da su »kućanske vrline« žene nemačkog radnika — najveće zlo i najmoćnija prepreka revolucionarnoj eksploziji u nemačkim prilikama. Žena nemačkog radnika nikad neće ostaviti muža bez nekog toplog jela — sasvim gladnog. I zato je ona velika kočničarka socijalnog preokreta, /to je njena/ negativna uloga. U sižeu bi to moglo figurirati kao »vruća čorbica« i ono što ova znači u »svetskim razmerama«. Velika je opasnost — ne upasti u *niaiserie*⁶⁴ malčice preteranim »uproščavanjem«, onim »jasno kao dan« ...

7/IV 00,45

Banalno dotičući prstenastu strukturu Šeherezade, *Tuti-Nameh*⁶⁵ (Knjiga Papagaja), Hauffovih⁶⁶ bajki etc. — kao prelaznu radnu shemicu, danas sam izložio mehaniku stvari *Kapital* Griši u tramvaju »A«, od Strasne /ulice/ do Petrove kapije (a možda od Nikitine — ne sećam se ...). Idući od Šubove⁶⁷, gde smo uz pashu i kulič⁶⁸ pili čokoladu.

⁶⁰ Vrhunac gozbe (nem.). (Prev.)

⁶¹ *Mudrac*, adaptacija komada Ostrovskog koju je Eizenštejn 1923. godine režirao u pozorištu Proletkulta. (Prir.)

⁶² *Revijs* (franc.). (Prev.)

⁶³ *Pričica* (franc.). (Prev.)

⁶⁴ *Glupost* (franc.). (Prev.)

⁶⁵ Zbirka persijskih priča iz XIV veka. (Prir.)

⁶⁶ Wilhelm Hauff (1802—1827), nemački pesnik i pisac bajki. (Prir.)

⁶⁷ Jeettra Šub (1894—1959), prvo montažerka, a zatim autor dokumentarnih filmova. Vidi str. 158. (Prir.)

⁶⁸ Uskranja poslastica od belog sira i uskranji kolač. (Prir.)

Voici⁶⁹.

Tokom celog filma žena kuva čorbu za muža koji se vraća kući. NB. Radi asocijacija, mogu dve ukrštene teme: žena koja kuva čorbu, i muž koji ide kući. Sasvim idiotski (moguće kao radna hipoteza za početak): asocijacija u trećem (na primer) činu ide od bibera kojim biberi čorbu: Biber. Cayenne. Đavolje ostrvo. Dreyfus⁷⁰. Francuski šovinizam. *Figaro* u Kruppovim rukama. Rat. Brodovi potopljeni u luci. (Naravno, ne u ovolikom obimu!!) NB. Dobar, po nešabloniziranosti, — prelaz: Biber — Dreyfus — *Figaro*. Potonule (po Kušneru⁷¹, 103 dana u inostranstvu) engleske brodove dobro je zakloniti poklopcem lonca. To i ne mora biti biber — već petrolej za primus i prelaz na »oil«⁷².

Poglavlje 4-to (5-to etc., ali p r e t p o s l e d n j e — komično, farsično):

Ženina pocepana čarapa — i svilena u novinskom oglasu, koja počinje, gickajući se, da se umnožava u 50 pari nogu — *Revue*. Svila. Umetnost. Borba za centimetar svilene čarape. Estete su za. Episkopat i moral protiv. *Mais ces pantins*⁷³ plešu na koncima fabrikantata svile i s njima zaraćenih proizvođača tkanina za haljine. Umetnost. Sveta umetnost. Moral. Sveti moral.

U poslednjem činu, čorba je skuvana. Prazna čorba. Dolazi muž. »Socijalno« ogorčen. Vruća vodica — oportunistički razvodnjava patektiku. /—/ Perspektive krvavih sukoba. I najstrašnije — socijalna ravnodušnost, [ravna] socialno[j] izdaj[i]. Krv, svet u ognju kataklizme. Armija spasa. Vojujuća crkva. Muškarac grli ženin kostur. Navlači okrpjeno čisto čebe. »Iznenadaenje« (/skok/ u iskreni lirizam) — ona mu daje jevtinu cigaretu. Sentimentalnost je utoliko stravičnija kao vrhunac čitavog užasa. Čebe je navučeno. Pod krevetom — noćna posuda. Odbijene drške. Ali ipak lonac . . .

Zasad je, može biti, grozno na način *Tutti-Nameh*. No ponešto već nije loše. Vrlo strogo oraznovrsnjavati činove po materijalu i svaki svesti na jedan zaključak. Klasni.

Pitanje obima materijala koji može ući. Rešavati krajnje l a k o n i č n o i svaki čin na poseban način. Možda jedan čin čak »igrano«, sa dve osobe — *ganz fein*⁷⁴. Jedan /čin/ sav od filmskih novosti. *Etc.*

O ekonomičnosti govori karakteristika pokazanog materijala. »Drevni« film je snimao jednu radnju sa mnogih tački gledanja. Novi montira jednu tačku gledanja od mnogih radnji.

NB. Kako će to biti u praksi — *qui vivra verra!*⁷⁵

Međutim, »bogove« smo spakovali na nekih 15 metara!

⁶⁹ Evo (franc.). (Prev.)

⁷⁰ Kapetan Alfred Dreyfus, lažno optužen za špijunažu u korist Nemačke, degradiran i poslan da doživotno robija na Đavoljem ostrvu. Ova afera je izazvala provalu antisemitizma i raskol u francuskom društvu, a okončana je Dreyfusovom rehabilitacijom 1906. godine. (Prir.)

⁷¹ Boris Kušner (1888—1938?), lingvist i pisac. Član OPOJAZ i grupe Lef. Tačan naslov njegove knjige glasi 103 dnja na Zapadu. (Prir.)

⁷² Nafta (engl.). (Prev.)

⁷³ Ali ove marionete (franc.). (Prev.)

⁷⁴ Vrlo istančano, fino (nem.). (Prev.)

⁷⁵ Poživećemo — videćemo (franc.). (Prev.)

NB. Sve napisano je — pod grozomornom sumnjom. Još je vrlo reakcionarno! I možda stilistički odgovara tek jednom slučaju, Potrebni su mnogo »leviji« slučajevi (poput »bogova«).

7/IV 01,30

Potrebno poglavlje o materijalističkom shvatanju »duše«. Poglavlje o refleksima. Celo ga je moguće organizovati samo tom ženom i lancem refleksa. Motornih. Erotskih. Čisto mehaničkih. Složenim lancem uslovnih /refleksa/. Pokazivanjem mehanizma asocijativnog mišljenja etc.

Razotkriti mehanizam duševnih stanja, recimo motivisanjem emocija sprovoda. Gubitak mužjaka. Gubitak hranioca. Naslednici etc. I sav taj cinizam se obrnutu montira u ganutljivu pogrebnu povorku.

Sučeliti nadražaj i poslednju kariku u složenog lanca uslovnih refleksa. Gde, čini se, već nema nikakve međusobne veze. Užasno grubo materijalan (posebno gnusan — erotski) nadražaj — i kao poslednja karika neki čin izvanredno visoke (*resp[ectively]*)⁷⁶ po-zrtvovne) duhovnosti.

NB. Uopšte, bilo bi zgodno uzeti za tu ženu Hohlovu⁷⁷. Bila bi zabavna u prikazivanju nastajanja lepote i od rugobe.

A, zatim, u zaletu reprodukovati mehaniku nadraživanja. Potom provesti gledaoca kroz niz filmskih nadražaja do određenog emocionalnog efekta, pa dati natpis:

Evo, sada ste došli u stanje... etc., etc. Za svako poglavlje — poseban postupak kinofikacije. (01,45)

7/IV, veče

Prožektor, № 14 (132), Groszova⁷⁸ autobiografija.

»Već tada je postojao uznemirujuć osećaj da moram pokušati da izrazim i dam u slikarstvu nešto slično onome što je u svojim delima izražavao Zola...

...Želim da se latim celog jednog ciklusa slika takve vrste koje bi, po zanosnom izrazu slikarskog žargona, da se iskušaju u jeziku«.

A ovo, odatle, pak za *Kapital*:

»...zanosno vreme, kada je sve bilo prožeto simbolikom rata, kada je svaki paket veštačkog meda resio 'gvozdeni krst drugog stepena', kada je na svako pismo pozadi lepljen natpis: 'Bože, kazni Englesku!' ...Kada su stare kožne kofere prerađivali u vojničke cokule... a čuveni ratni »krem« bio tako razjedajuć da je progrizao rupe na stolnjacima. Samo je čovekov želudac bio kadar da sve to izdrži!...«

Odnosno (engl.). (Prev.)

⁷⁷ Aleksandra Hohlova (rođena 1897), glumica, supruga Lava Kulješova. (Prir.)

⁷⁸ Georg Grosz (1893—1959), nemački slikar; u svojoj dadaističkoj fazi — jedan od izumitelja kolaža i fotomontaže. Eizenštejn ga pominje u svom tekstu o montaži strakcije. (Prir.)

NB. Dobro je dati decu koja lapću »krem«, i njegove kaplje kako razjedaju stolnjak.

Tu spadaju i (prema Ermlerovim⁷⁹ pričama o Berlinu) — podmetači ispod krigli piva s natpisom: »Nemačka ne može da živi bez kolonija. Pirinač, biber, etc. — sve nam to daju kolonije. Engleska nam je otela kolonije« etc.

8/IV

Kapital će biti — zvanično — posvećen Drugoj internacionali! Da se »obraduju«. Jer od *Kapitala* opakiji napad na socijaldemokratizam u svim njegovim područjima — teško je zamisliti.

Formalna strana posvećuje se Joyceu.

Ocrtavanje pojava istorijskim redom. Na primer, u farsičnom delu, sa savremenog episkopata — proširenje na bokačovsko i lafontensko-rableovsko sveštenstvo. Nikako ne »redom« već *durcheinander*⁸⁰. Jer su rekvizitorij i kostimografija kulta i dan-danas okamenjeno-srednjovekovni, kao i čitava doktrina.

Postupnost redosleda nipošto ne mora biti »postupna« kao u sižeju — logički dosledno razvijanje etc. *Asocijativno-dosledno*. Tada metražna nije strašna. Ponekad naročito *les débris d'action*⁸¹ sižejno-dosledno. Samo ne: »fabrikant svile gosti episkopa«. *Fi!*⁸²

Po liniji Dreyfusa. Sud kao »*ventre législatif*«⁸³ Daumiera. Sudski tipaž⁸⁴ svih smrtnih grehova. Ili, bolje, udesetostručen jedan — tipažno sveobuhvatan. Zatim se p o k a z u j e da sve to visi o koncima. Ruka Glavnog štaba, ili tome slično, *fait sauter les pantins*⁸⁵. (U »*Chambre constitutionnelle*«⁸⁶ i »*Louis Philippe*«⁸⁷ kod Daumiera!)

Ovde je, unutar te sheme, paralelizam — paralelnog toka — prešao u postupno-asocijativni niz. *V e o m a v a ž n o*.

S marioneta je dobro preći na lutkarsko pozorište za decu (mnogo dobre dečurlije), sa šovinističkim lutkama — šovinistički odgoj od pelena — i zatim u *Gottstrafe-England*⁸⁸-sko kolo.

Iz *Kapitala* se može filmovati bezbroj tema (»višak vrednosti«, »cena«, »renta«) — mi bismo želeli da filmujemo temu — *M a r x o v a m e t o d a*.

Kapital u izloženim skicama još nije krajnja granica novih mogućnosti. To čvrsto upamtiti. No treba ga, možda, razviti baš u ovoj etapi.

Griša kaže da je u »devičanskom« obliku naš nacrt neobično pristupačan svima. A zatim ćemo plesti tako da bude dostu-

⁷⁹ Fridrih Ermler (1898—1967), filmski reditelj: *Otpadak imperije (Oblomok imperii)*, 1929. *Seljaci (Krestjane)*, 1935. (Prir.)

⁸⁰ Pomešano (nem.). (Prev.)

⁸¹ Krhotine radnje (franc.). (Prev.)

⁸² Fuj (franc.). (Prev.)

⁸³ Zakonodavni trbuh (franc.). (Prev.)

⁸⁴ Eizenštejnov pojam koji podrazumeva da izabrani glumac već spoljašnjošću obelodanjuje svoju ljudsku, i klasnu prirodu, slično ličnostima klasične italijanske komedije. (Prir.)

⁸⁵ Pokreće marionete franc.). (Prev.)

⁸⁶ Ustavotvorna skupština (franc.). (Prev.)

⁸⁷ Naslovi Daumierovih ciklusa karikatura. (Prir.)

⁸⁸ Bože, kazni Englesku (nem.). (Prev.)

pan samo *pour les raffinés*⁸⁹. Onda, možda, i racionalno preokrenuti naglavce, ali ne sve do kraja. A to učiniti kasnije.

...Odgovarajuća struktura za etapu *Oktobra* — hronika u više činova, s dvama-trima »emocionalnim« zgrušcima u granicama te metraže («most» i »uspon«). Takođe razmisliti o emocionalnim zgrušcima unutar poglavlja *Kapitala*. Ali se ipak postarati da se urade à la uspon Kerenskog — primeniti te postupke, a ne dravno-mostovne⁹⁰.

Sasvim poseban biće problem kadra u *Kapitalu*. Ideologija jednoznačnog kadra će se ovde usredsređeno preispitivati. Kako — zasad još ne znam. Potreban je eksperimentalni rad. Za to je, pak, strašno potrebno prethodno napraviti *Glas[s]house*⁹¹, gde se (uobičajena) predstava o kadru preokreće, a da ostali uslovi ostaju »ortodoksni«. Tu s kadrom /učiniti/ ono što sa oblikovanjem stvari u odlomcima *Oktobra* i u celokupnoj strukturi *Kapitala*.

Postoji još jedna varijanta umesto čorbe — za slučaj da *Kapital* (u osnovnom »zapletu«) ne bude ograničen »svetskim razmerama« i Drugom internacionalom nego »pedagoškim« okvirima granica SSSR. Pokazati da je naša nesavesnost (izostajanje s posla, huliganstvo etc.) socijalna izdaja radničke klase u celini. Istina, to je vrlo nemilosrdno i manje duboko. A osim toga ipak je socijalno važnije mlatnuti po socijal-izdajničkom frontu u celini.

11/IV

O ponavljanju

Na planu dijalektičke analize, to jest analize kroz protivrečnosti, takav postupak je vrlo dobar. Delimično smo ga imali u »Nastupanju 18. juna« (*nach meinem Kompositionsvorschlag*)⁹².

18. juna pobeđnički pukovi; 18. juna strahote rasprskavajućih granata; 18. juna Plehanov patriotski demonstrira kod Kazanske saborne crkve; 18. juna nemilosrdna borna kola gone N-ski puk na juriš; 18. juna iz fabrika kuljaju bezbrojne protestne demonstracije; 18. juna udarni bataljoni poigravaju konje, etc., etc., etc.; 18. juna leš odošen o žicu.

To je, naravno, obrazac dijalektičkog prikazivanja. Veoma mi je žao što nije ostvaren.

Notez⁹³ opet jedinstvo natpisa!!! Kao u »bogovima« i (obrnuto) u Kerenskom.

Na tom planu bilo bi moguće rešiti:

*Ein Paar seidene Strümpfe*⁹⁴ — umetnost.

Ein Paar seidene Strümpfe — moral.

Ein Paar seidene Strümpfe — trgovina i konkurencija.

⁸⁹ Za utančane duhove (franc.). (Prev.)

⁹⁰ To jest. postupke primenjene u sekvenci razdvajanja mosta u *Oktobru*. (Prir.)

⁹¹ Staklenu kuću (engl.). (Prev.) — Zamisao S. M. Elzenštejna, nastala 1927. godine i razradivana napredno sa snimanjem *Oktobra* i planovima za *Kapital*. Radnja te satire buržoaskog društva trebalo je da se odvija u kući čiji su zidovi, podovi i tavanice od stakla. Ovdje se ima u vidu jedna od eksperimentalnih mogućnosti te zamisli — istovremenost nekoliko radnji u jednom kadru (Kleiman)

⁹² Po mom predlogu kompozicije (nem.). (Prev.)

⁹³ Zapazite (franc.). (Prev.)

⁹⁴ Par svilenih čarapa (nem.). (Prev.)

Ein Paar seidene Strümpfe — indijske žene, prinudene da p o d p a z u h o m legu lutke svilenbube.

20/IV—28.

Šta se dešava s »neporočnim devicama« *du moment*⁹⁵, kad počinem da govorim o *Kapitalu* i intelektualnoj atrakciji! Sekretarica umetničkog saveta Sovkina *d'un côté*⁹⁶ (komsomol), stara poljska ilegalka *de l'autre*⁹⁷. Obe /me/ odgovaraju. Obe su — apsolutno sposobne za ekstazu. One su za emocionalnost mojih radova. Govore o »toplini«, koju u mojim radovima treba čuvati. Stvarati ... *Très drôle*⁹⁸. »Čista srca« — one glagoljaju istinu?!

Mislim da intelektualna atrakcija uopšte ne isključuje »emocionalnost«. Jer refleksivna delatnost se i poima kao takozvano naličje afekta. Pitanje puteva uticaja i perspektive *zur Offenbarung Möglichen*⁹⁹ mogućnosti u sferi izrazivog — zahvaljujući tim specifično novim putevima. O č u v a n j e evolucionog efekta je o b a v e z n o i praksa ga uopšte ne isključuje: *p. ex.* »Kerenski steigt«¹⁰⁰ ima svoje *Lachsalven!*¹⁰¹

22/IV

Ogonek, № 17 od 22/IV—28. g. doneo je za *K[apital]* i uopšte:

P o š t a n s k o s a n d u č e z a n a h o č a d. U Atini je u jednoj ulici pored Sirotišta postavljeno sanduče u koje majke mogu da podmetnu novorođenče. Dete dospeva pravo na dušević. Svaka dva sata sanduče se pregleda i njegova sadržina smešta u sirotište. Ovo usavršeno poturanje, naporedo s originalnošću, ima i neke mane. Zamislite, na primer, da za dva sata podmetnu tri deteta. Prvo od njih bi se loše provelo. [Crtež sandučeta.]

Izuzetno sjajan materijal, podložan »sabijanju« do »krvave ironije«. Buržoaska kultura i filantropija.

»Profesionalno-tehnička dostignuća buržoaske umetnosti u oblasti umetničke kulture — velika su. Za proletarijat su osobito važna dostignuća iz poslednjih decenija, kada su metode planskog i konstruktivnog pristupa umetničkom stvaranju, koje su izgubili umetnici-predstavnici sitne buržoazije, bile obnovljene i dovedene do visine naučne analize i sinteze. U tom periodu započeti proces stihijskog pronicanja u stvaralački proces dijalektičkih i materijalističkih postupaka, kojih umetnici nisu bili svesni, predstavlja sirovi materijal za buduću umetnost proletarijata«.

⁹⁵ Današnjice (franc.). (Prev.)

⁹⁶ S jedne strane (franc.). (Prev.)

⁹⁷ S druge (franc.). (Prev.)

⁹⁸ Vrlo smešno (franc.). (Prev.)

⁹⁹ Otkrivanja mogućeg (nem.). (Prev.)

¹⁰⁰ Penje se (nem.). (Prev.)

¹⁰¹ Selve, prolome smeha (nem.). (Prev.)

To su »zlatne reči« A. Kurelle¹⁰² iz naše deklaracije kojom je utemeljena grupa »Oktobar«¹⁰³. U osrednjem referatu sekretara grupe, druga Mihajlova (povezanost likovnih umetnosti¹⁰⁴ i filma) nije loše rečeno ono o »usitnjenosti i analitičnosti« kao odlici individualizma kapitalističkih odnosa.

To je izuzetno mnogo dalo u analizi umetnosti.

Tragedija današnjih »levičara« jeste u tome što se još nedovršeni analitički proces našao u uslovima kada se traži sinteza . . .

O novim temama. Faktički, u *Oktobru* je bilo važno prikazati taktiku, a ne događaje. Najvažniji zadatak u kulturnoj revoluciji — ne puko dijalektičko demonstiranje, već obučavanje dijalektičkoj metodi.

Prema postojećim podacima o filmu, ti zadaci još nisu rešeni. Film ne može posedovati ta izražajna sredstva kad do sada nisu postojala, a tek sada počinju da se javljaju potrebe i zadaci te vrste.

S. M. Ejzenštejn: »Iz neosuščestvlenyh zamyslov. [»Kapital«]«, *Iskusstvo kino*, Moskva, broj 1, 1973, str. 57—67. Preveo Ilija Moljković.

Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, Riga 1898 — Moskva 1948.

Filmovi: Dnevnik Glumova, 1923; *Stačka* 1924; *Bronenosec Potemkin*, 1925; *Oktjabr*, 1927—28; *Staroe i novoe*, 1926—29; *Everyday*, 1929 (režija: Hans Richter; Ejzenštejn glumac) ●

Bibliografija: S. M. Ejzenštejn: Izbrannye proizvedenija v šesti tomah, Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1964—1971.

Sergej M. Ajzenštajn (*sic!*): *Četiri studije o filmskoj montaži*, preveo Gustav Gavrin, Filmska biblioteka, Beograd 1950.

—: *Montaža atrakcija*, preveli Branko Vučičević, Olga Vlatković, Gustav Gavrin i Dušan Stojanović, Nolit, Beograd 1964.

Werner Sudendorf: *Sergej M. Eisenstein, Materialien zu Leben und Werk*, Hanser Verlag, München 1975.

Jay Leyda & Zina Vojnow: *Eisenstein at Work*, Pantheon Books / The Museum of Modern Art, New York 1982.

Naknadna mudrost (od koje niko nema koristi) bez po muke uviđa da Ejzenštejn, namislivši da snimi film po Kapitalu, nije samo došao na domak najzanimljivijeg, formalno i smisaono najbogatijeg među svojim ostvarenim i neostvarenim filmovima, već i da je stajao na onom raskršću iz bajki gde se pred junakom račvaju mnogi putevi, i samo jedan vodi srećnom ishodu, a svi ostali u klopke i propast.

Kada je 19. avgusta 1929. godine krenuo u inostranstvo sa Grigrijem Aleksandrovom i Eduardom Tiseom (svaki je dobio dvadeset pet

¹⁰² Alfred Kurella (1895—1975), učesnik bavorske revolucije, funkcioner Komunističke internacionalne, sekretar Georgije Dimitrova, jedan od začetnika diskusije o ekspresionizmu u moskovskom časopisu *Das Wort*, autor više knjiga. U ovo vreme se, i po zaduženju, bavio likovnom umetnošću. (Prir.)

¹⁰³ Poslednja sovjetska avangardna grupa, utemeljena 1928. godine. Među osnivačima su bili arhitekti braća Vesnin i Moisej Ginzburg, slikari Aleksandar Dejneka i Gustav Ključic, tipograf Solomon Tellingater, Jastira Šub i Ejzenštejn; kasnije su se priključili El Lisicki i Diego Rivera. Godine 1930, kada je priredila izložbu, grupa je brojala oko dvadeset članova. Za tekst deklaracije (štampano u časopisu *S'ovremennaja Arhitektura*) i ostale dokumente vidi knjigu Hubertusa Gessnera i Eckharta Gillena *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus*, Du Mont Buchverlag, Köln 1979, str. 172—263.

¹⁰⁴ Ejzenštejn upotrebljava reč IZO, skraćeni naziv nekadašnjeg Odeljenja za likovne umetnosti pri Narodnom komesarijatu prosvete. (Prir.)

dolara za putne troškove), Ejzenštejn se nalazio na vrhuncu: njegova slava među ljubiteljima filmske umetnosti i intelektualcima širom sveta bila je ravna slavi najvećih američkih zvezda među običnim gledaocima, bio je moskovska znamenitost koju su revolucionarni turisti i gostujući uglednici obilazili kao Car-zvono i Lenjinov mauzolej, već je imao poziv da radi u Hollywoodu, napisao je nekoliko tekstova što i danas čine zdravo jezgro u sivilu teorije filma; na ličnom planu — zahvaljujući Freudu i revoluciji bio se izbio preteče sudbine da se izmetne u wildeovskog dekadenta; razrešio je složen odnos sa svojim drugim, duhovnim ocem Mejerholjdom (pošto je u tom razrešenju figurirala i želja da se »otac« dostigne i prestigne, bilo bi zanimljivo iznaći da li je i Ejzenštejn, poput Mejerholjda, doživeo komercijalno-pušačku počast da se njegovim imenom nazove jedna vrsta cigareta) . . .

Sve što se na tom dugom putovanju Evropom događalo kao da je bilo uspon na nove vrhunce: upoznao je umetnike, naučnike, lepe žene; blistao je na kongresima, najuglednijim univerzitetima, po salonima i umetničkim kafanama; video je sijaset zanimljivih stvari; čak je i trenutne nezgode, kao što su mlaki pokušaji izгона iz Francuske, pretvarao u nove trijumfe.

Tada se nije moglo predvideti da je to trijumfalni pohod u katastrofu.

Ejzenštejnovi rokovnici toliko su gusto ispunjeni zakazanim sastancima i telefonskim razgovorima da se može samo nagađati da li mu je u toj trci uopšte ostajalo vremena da razmišlja o Kapitalu, prvi beleške i skuplja isečke. Istina, i tu kao da su mu okolnosti išle na ruku. Krah berze u Wall Streetu, najava velike depresije, došao je kao poručen da obezbedi dodatna poglavlja filma Kapital, nudio je obilje građe (počev od one najbanalnije: sunovraćivanja bankrotiranih kapitalista s oblakodera i uništavanja viškova robe) i kao da je konačno davao za pravo Marxu.

Sklanjanje ugovora s kompanijom Paramount i prelazak u SAD nastavak su ove prijatne, pobjedničke turneje: Ejzenštejn piše scenarije po Dreiserovoj Američkoj tragediji (An American Tragedy) i Cendrarsovom Zlatu (L'Or). Dve godine ranije, u pismu Lunačarskom, izrazio je bojazan da bi radeći izvan Rusije »možda zapao u šablone hiljade drugih međunarodnih reditelja«. Čitaju li se bez bolećivosti, ovi scenariji svojom konvencionalnošću potvrđuju te slutnje.

Tu je već malo posuknula pozlata trijumfa.

Nesrećno prekraćeni projekt Neka živi Meksiko! (¡Que viva Mexico!) prva je katastrofa. Ejzenštejn nikad nije preboleo što mu je taj film otet i razgrađen. Ali čak i rukom neznalica i profitera netaknuti, nemontirani materijal (koji se pojavio mnogo godina kasnije) zbir je zabrinjavajućih simptoma promena (za koje se ne može reći da su izazvane spoljašnjim uzrocima): struktura filma ponavlja zastareli obrazac Griffithove Netrpeljivosti (Intolerance) — priče iz različitih istorijskih epoha — i nije bilo mnogo izgleda da bi taj zardali vremeplov dobro funkcionisao čak i da ga je Ejzenštejn dovršio: sve je lažno naivno, uprošćeno i namešteno; vlada monumentalnost loših spomenika; kompozicija kadra i stil fotografije hrle u akademizam — istina,

»egzotičan« — koji opravdava surovo tačnu opasku Griersona da »reditelj, kad umre, postaje umetnički fotograf«.

Početak maja 1932. godine Eizenštejn se vratio u SSSR (iz Berlina je putovao s Brechtom koji je nosio svoj film Kuhle Wampe da ga prikaže u Moskvi — gde nisu shvatili scenu samoubistva, jer zašto bi se nezaposleni radnik ubijao kad poseduje ručni sat!?).

Nastavak priče je poznat: pedagoški rad, pisanje nebrojenih teorijskih tekstova, neostvoreni projekti (u nekoliko mahova je primenio strukturalno rešenje iz Neka živi Meksiko!) — i filmovi Bežin Lug (Bežin Lug, 1935—36, uništen), Aleksandar Nevski (Aleksandr Nevskij, 1938), Ivan Grozni (Ivan Groznyj, I deo 1941—44; II deo 1943—46, zabranjen), svaki sve bliži prašnjavoj, provincijskoj operi, carstvu loših veštačkih brada i bajagi barokne a zapravo molerske dekorativnosti.

Nepobitna Eizenštejnova tragedija obično prikriva činjenicu da je on bio idealan uslužni umetnik, uživalac povlastica i žrtva pogibelji što taj status prate. Kada se nalazio na vrhuncu dobio je i savetodavca koji mu je najviše laskao, lično J. V. Staljin. Staljin mu je objasnio kako da završi Staro i novo i ukazao mu na moć i značaj filma. Staljinov telegram Uptonu Sinclairu (»eizenštejn izgubio poverenje svojih drugova u sovjetskom savezu stop smatraće se dezertrom koji je raskinuo sa svojom zemljom stop«) doprineo je krahu meksičkog poduhvata. Staljinu je Eizenštejn priznavao greške filmova Bežin Lug i Ivan Grozni i zavetovao¹⁰⁵ se da će ih uz njegovu mudru pomoć ispraviti. Od Staljina je dobio ordenje i počasti.

Kad je trebalo, pisao je otvorena pisma Goebbelsu ili, posle nemačko-sovjetskog pakta, ulizički režirao Walküre, da bi, kad je počeo rat, objavljivao patriotske antinemačke apele.

Dok se Džiga Vertov grčio u kutu zajedničkog stana, iščudavajući se što u sebičnim, galamdžijskim sustanarima od kojih nema mira, ne nalazi osobine novog, boljeg čoveka, Eizenštejn se širio u četiri sobe, u novoj dači je raspoređivao majčin stilski nameštaj, sačuvan kroz rat i revoluciju, i naručivao je iz inostranstva knjige, viktorijanska ogledala i ukrasne bukete voštanog cveća, pa je sedeo za stolom i, pišući za sebe, odbacivao svoju »formalističku prošlost« i hipnotisao se kako je Nevski bolji od Oktobra.

Još 1920. godine, Vertov je slušao dvojicu seljaka kako kritikuju konje naslikane na agit-vozu zbog mnogih odstupanja od toga kakvi su konji u stvarnosti, da bi prezrivo zaključili: to su »konji-glumci«.

¹⁰⁵ U svom moskovskom dnevniku Ervin Sinko pokazuje šta je stajalo iza ovakvih zaveta:

»Zbog velike vrućine kod Babelja su prozori i vrata otvoreni i kako sam se penjao gore, pa stupio na prag njegove sobe, ugledao sam nekog čovjeka u košulji, bez kaputa kako sjedi širokim leđima okrenut prema vratima, lice je zarlo među svoje dlanove, a kako se nagnjao napred, košulja mu se izvukla iz hlače. Vidim da mu se leđa i ramena kao u groznici žestoko tresu, ali čovjek ostaje nijem. Babelj sjedi na dva koraka daleko od njega pred pisućim stolom, bradu ostavlja na svoju lijevicu i bulji mračno i nepomično... Tek tada sam prepoznao Eizenštejna, koga sam već i prije nekoliko puta susreo u toj istoj sobi... Njemu očito nije bilo manje neugodno nego meni što sam ga zatekao u takvom stanju. Mumijao je nešto da je vruće, pa je na Babeljev savjet otišao u kupacnicu da se uredi, a zatim nas je ostavio...«

Znao sam da Eizenštejn radi oko nekoga novog filma već dvije i pol godine... Film je bio gotov. Komisija sastavljena od najviših funkcionera — Molotov i Mikojan su također bili među njima — pregledala je film i ne samo ga zabranila, nego je i naredila da bude uništen. Zbog formalizma, naturalizma, misticizma i još jednog razloga: taj film da prikazuje rusko seljaka u pretjerano mračnim bojama... kao neko nekulturno, divlje, mitsko biće.

Eizenštejn je dojurlo k Babelju kao mahnit. On je kleo, škripao zubima, pesnicom udarao svoje čelo, pa bi se između dva napadaja bijesa čas glasno nasmijao, čas zajekao...«

Vertovljeva mržnja prema »glumi«-neistini nije stupala u dejstvo samo kada su posredi »ostaci prošlosti«. Njegov izričit cilj bio je: »nepoštedno razobličavanje nedostataka današnjice... Dešifrovanje mistifikacija na ekranu i u životu« (dnevnički zapis od 15. marta 1927). Utoliko mu je moralo biti nesnosnije nezadrživo sužavanje opsega onog što se u filmu može pokazati.

Mnogo više no anahronično naivni Vertov, Ejzenštejn je bio čedo ovog veka u kojem su politika, prirodne nauke, filosofija i psihologija relativizovale pojam istine dok gotovo nije iščileo iz postojanja. Kod Ejzenštejna je sve bilo »gluma«. Njemu izgleda nije bilo teško da iz Oktobra iseca aktere revolucije koji su pali u nemilost ili da za Staro i novo podiže dekore nepostojećeg modernog sovhoza, usavršena Potemkinova sela što zaklanjaju krvavu stvarnost u to vreme sprovedene prisilne kolektivizacije. (Potvrda da odnos stvarnost-film-praktična politika nije tako bezazlen da bi dopuštao ovakve olake poteze može se naći čak i u Hruščovljevom »tajnom referatu« na XX kongresu KP SS: »Selo i poljoprivredu poznavao je /Staljin/ samo iz filmova. A ti filmovi jako su uljepšavali stvarnost. Mnogi su filmovi tako slikali kolhozni život da se vidjelo stolove koji su se savijali od težine purana i gusaka. Staljin je mislio da to tako stvarno i jest«.)

Lične tragedije ne mogu se meriti kantarom. Ipak, od tragedije uslužnog umetnika veća je tragedija čoveka koji je celog života sanjao o »fabrici činjenica«, crtao sheme njene organizacije i verovao da je film — istina, pa završio kao anonimni argat u fabrici laži — zvaničnom filmskom žurnalu. Argat koji je voleo da pliva — a nije plivao, koji je voleo šumu, sunce i vazduh — a živeo u smrdljivom gradu, koji je od detinjstva voleo pse — a nije imao psa, koji je hteo da filmom pokaže istinu — a nisu mu dali.

Gorostasna Staljinova senka odista je svuda dopirala, ali on ipak nije kriv za sve, pa tako ni za Ejzenštejnove dvoboje cangrljavih lime-nih marioneta ili za disneyevski odnos slike i zvuka u Aleksandru Nevskom. Jer ako je Staljin grešni uzročnik Ejzenštejnovih estetičkih promašaja, kako su onda u toj istoj kinematografiji, pritisnutoj birokratskim aparatom i strahom da se »ne skrene«, nastali, staljinistički po duhu i sadržini, ali ipak živi i inventivni filmovi Barneta, Dovženka, Medvedkina i drugih?



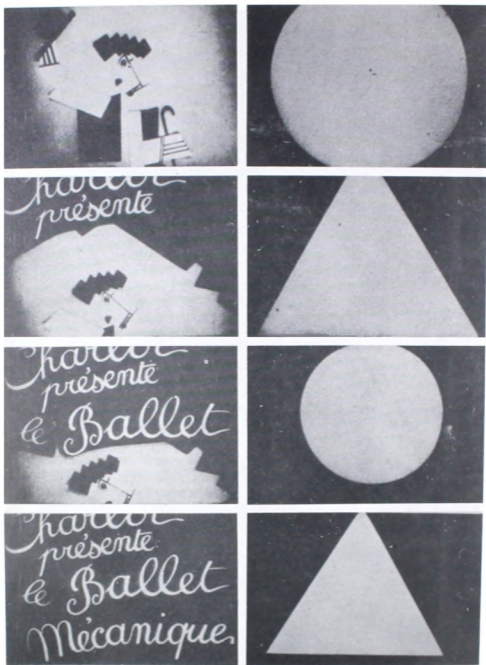
René Clair: *Pariz koji spava*, 1923; radni fotos.



Francis Picabia/René Clair: *Međučin*. 1924.



Francis Picabia/René Clair: *Kinoskeč*, 1924; Marcel Duchamp kao Adam.



Fernand Léger: *Mehanički balet*, 1924.



Fernand Léger: *Mehanički balet*, 1924.

Großaufnahme

Die Bewegung setzt sich in einem Auto fort, das nach links rascht. Man sieht ein und dasselbe Haus dem Auto gegenüber in der Bildmitte (das Haus wird immer von rechts in die Mitte zurückgezogen; dies ergibt eine starre, ruckartige Bewegung). Ein anderes Auto erscheint. Dieses fährt gleichzeitig entgegengesetzt, nach rechts.



Ein Tiger kreist wütend in seinem Käfig

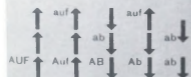
TEMPO TEMPO TEMPO

Ganz klar — oben hoch — Bahnzeichen:



(Großaufnahme.)

Alle automatisch, au-to-ma-tisch in Bewegung



Häuserreihe auf der einen Seite der Straße, durchscheinend, rast rechts durch das erste Haus. Häuserreihe läuft rechts weg und kommt von rechts nach links wieder. Einander gegenüber liegende Häuserreihen, durchscheinend, in entgegengesetzter Richtung rasend, und die Autos immer rascher, so daß bald ein FLIMMERN entsteht.



1 2 3 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

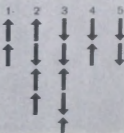
Rangierbahnhof
Ausweichstellen.

Diese Stelle als brutale Einführung in das atemlose Rennen, das Tobenwoben der Stadt

Der hier harte Rhythmus lockert sich langsam im Laufe des Spiels.

TEMPO
TEMPO
TEMPO
TEMPO

Der Tiger: Kontrast des offenen, unbehinderten Rennens zur Bedrängung, Beengtheit. Um das Publikum schon anfangs an Überraschungen und Alogik zu gewöhnen





Walther Ruttmann: *Berlin, simfonija velegrada*, 1927.



Walther Ruttmann: *Berlin, simfonija velegrade*, 1927.



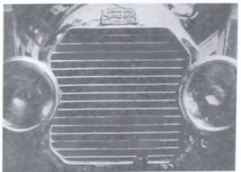
S. M. Ejzenštejn u New Yorku, 1930; snimila Margaret Bourke-White.



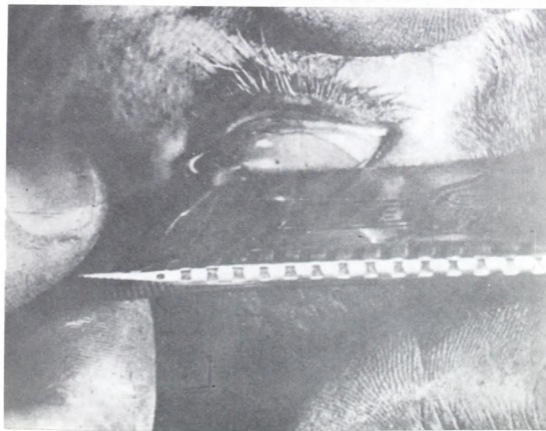
S. M. Eizenštejn: *Kapital*; iz sekvence »par svilenih čarapa«.



Dziga Vertov.



Dziga Vertov: *Čovek s filmskom kamerom*, 1928.



Luis Buñuel: *Andaluzijski pas*, 1928.

UMESTO «SOCIALNE UMETNOSTI»

ČOVEK SA ŽELIRI, SISE, SAMO SRBIJA



ŽENJE NA ŽUR, OVAJNO ŽENJE

MARŠOVANJE U BEOGRADU



PRIVATNA ŽIVOTNJA



LONDONSKI ŽIVOTNJA



«DAND» I «NEW MEXICO» (U. S. A.)



SANGAJ



U OČEKIVANJU MIRA (BEOGRAD)



SANGAJ



PHILADELPHIA (U. S. A.)



MARŠOVANJE ŽENJE PRED ŽURU



OSVEŠĆENJE KAMENJA TEMELJICA



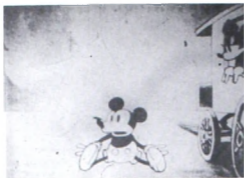
«MIRACIJE» I ŽIVOTNJA



Joseph Cornell: *Rose Hobart*, oko 1933; fotos — Anthology Film Archives.



Joseph Cornell: *Bez naslova* (Snežna devica), oko 1933.



Bruce Conner: *Kosmički zrak*, 1961; fotosi — Anthology Film Archives.

Dziga Vertov

ČOVEK S FILMSKOM KAMEROM (Vizuelna simfonija)

Film *Čovek s filmskom kamerom* predstavlja pokušaj filmskog iskaza vizuelnih pojava bez pomoći natpisa (film bez natpisa), bez pomoći scenarija (film bez scenarija), bez pomoći pozorišta (film bez glumaca i kulisa).

Ovaj novi eksperimentalni rad Kino-oka usmeren je stvaranju izvornog međunarodnog filmskog jezika, stvaranju apsolutnog filmopisa, potpunom razdvajanju kinematografa od pozorišta i književnosti.

S druge strane, film *Čovek s filmskom kamerom* kao god i *Jedanaesta*, čvrsto se približava periodu Radio-oka koji kinoki smatraju novom, višom etapom razvoja neglumljene kinematografije.

P R V O

Obreli ste se u maloj ali začuđujućoj zemlji gde se svi doživljaji ljudi, njihovi postupci, pa čak i sve prirodne pojave potčinjavaju strogom rasporedu i dešavaju se tačno u određeno vreme.

U bilo kom trenutku po vašoj naredbi može da padne kiša, da se raspomami nepogoda ili bura na moru.

Ako se zatraži — pljusak će prestati. Barice će se smesta osušiti. Na nebu će zasijati sunce. Moguće je čak — dva, tri sunca.

Vi zaželite — i dan se pretvara u noć. Sunce u Mesec. Pale se zvezde. Umesto leta stiže zima. Pahuljice se roje. Ribnjak se ledi. Mraz ukrašava prozore šarama.

Možete po želji potapati i spasavati lađe na moru. Izazivati požare i zemljotrese. Priređivati ratove i revolucije. Vama se potčinjavaju smeh ljudi i njihove suze. Strast i ljubomora. Ljubav i mržnja.

Na osnovu preciznog plana koji ste sastavili — ljudi se tuku i grle. Žene se i razvode. Rađaju se i umiru. Umiru i oživljavaju. Ponovo umiru i ponovo oživljavaju. Ili se ljube u okruglom izrezu i to ponavljaju sve dotle dok reditelj ne bude zadovoljan i ne utvrdi da je dobro ispalo.

Eto nas u filmskom studiju gde čovek sa megafonom i scenarijem diriguje životom države izgrađene od rekvizita.

D R U G O

A to uopšte nije dvorac, već samo fasada od ofarbanih dasaka i šper-ploče.

A brodovi uopšte nisu na moru, već su to ladice u kadi. Nije kiša nego tuš. Nije sneg nego paperje. Nije mesec nego slikarija.

I to uopšte nije život — već igra. Dečja igra kiše i snega. Dvoraca i zadruga. Igra sela i gradova. Ljubavi i smrti. Grofova i razbojnika. Igra finansijskog inspektora i igra građanskog rata.

Igra »revolucije«. Igranje »inostranstva«.

Igra — »novi život« i »socijalistička izgradnja«.

T R E Ć E

Iznad tog malog rekvizitnog sveta sa njegovim živinim lampama i električnim suncima — visoko na pravom nebu gori nad izistinskim životom izistinsko sunce. Filmski studio je minijaturno ostrvo u pomnom životnom okeanu.

Č E T V R T O

Ukrštaju se ulice i tramvaji. Zdanja i autobusi. Noge i osmesi. Ruke i usta. Ramena i oči.

U krug se vrte volani i točkovi. Ringlšpili i ruke verglaša. Ruke švalja i bubanj premijske lutrije. Ruke sa tkačkim čunkom i stopala biciklista.

Susreću se muškarci i žene. Porodaji i umiranja. Razvodi i brakovi. Samari i rukovanja. Špijuni i pesnici. Sudije i optuženici. Agitatori i oni kojima se agituje. Seljaci i radnici. Radnici-studenti i strani delegati u poseti.

Vrtlog doticanja, udaraca, zagrljaja, igara, nesrećnih slučajeva, fiskulture, plesova, naredaba, prizora, krađa, dokumenata primljenih i dokumenata otpremljenih, a na pozadini svih vidova uzavrelog ljudskog rada.

Kako da se snađe obično, nenaoružano oko u tom vizuelnom haosu jurnjave života?

P E T O

Mali čovek naoružan filmskom kamerom napušta mali rekvizitni svet filmskog studija. Usmerava se u život. Život ga baca tamo-amo, kao iverku. Kao raspukli čamčić na burnom okeanu. Neprestano ga zapljuskuje mahniti gradski saobraćaj. Ljudska gomila juri i žuri i stiska ga na svakom koraku.

Gde god se pojavi — radoznalci, kao neprobojni zid, smesta okoljavaju kameru, vire u objektiv, pipaju i otvaraju futrole s kasetama. Na svakom koraku su prepreke i iznenađenja.

Za razliku od filmskog studija gde je aparat za snimanje gotovo nepomičan, gde se sav »život« usmerava u strogom redosledu po radnom naređenju, po scenama, po kadrovima, ka objektivu kamere — ovde život ne čeka i ne sluša uputstva reditelja. Svaki od hiljada i miliona ljudi radi svoj posao. Zimu smenjuje proleće. Proleće — leto. Nepogoda, kiša, oluja, sneg, ne potčinjavaju se naredbama scenarija.

Požari, brakovi, sahrane, obletnice — sve se to dešava u svoje vreme i ne može se izmeniti zbog zahteva kalendarske sheme koju su izmislili filmski dramaturzi.

Čovek s kamerom se mora odreći svoje uobičajene nepokretnosti. Mora da ispolji maksimum pronicljivosti, brzine i okretnosti da bi sustigao životne pojave koje hoće da mu uteknu.

Š E S T O

Prvi koraci čoveka s kamerom završavaju se neuspesima. Neuspesi ga ne obespekuju. On se uporno uči da ne zaostaje za životom. Postaje iskusniji. Privikava se na okolnosti i, prelazeći u napad, počinje da primenjuje čitav niz posebnih metoda (skrivena kamera, iznenadno snimanje, skretanje pažnje i slično). Trudi se da snima a da ostane neprimećen, da snima tako što radeći svoj posao u isto vreme ne ometa rad drugima.

S E D M O

Čovek s kamerom hoda u korak sa životom. Do banke i do kluba. U krčmu i dom zdravlja. Do opštinskog sovjeta i kućnog saveta. U zadružnu prodavnicu i u školu. Na miting i sastanak osnovne organizacije. Svuda stiže čovek s filmskom kamerom.

Prisustvuje vojnim paradama, kongresima, zalazi u radničke stanove, dežura pred štedionicom, posećuje dispanzer pa železničku stanicu, razgleda pristaništa i aerodrome, putuje — i u toku iste nedelje — seli se iz automobila na krov voza, iz voza na aeroplan, s aeroplana na gliser, sa glisera u podmornicu, iz podmornice na krstaricu, sa krstarice na hidroplan i tako dalje, i tako dalje.

O S M O

U procesu posmatranja i snimanja postepeno se razotkrivaju svojstva životnog haosa. Nije sve slučajno. Sve je zakonomerno i objašnjivo. Svaki seljak sa sejalicom, svaki radnik za strugom, svaki polaznik radničkog fakulteta za knjigom, svaki inženjer nad skicom, svaki pionir koji uzima reč na sastanku u klubu — svi oni rade jedan te isti potreban, veliki posao.

Sve to — i nanovo izgrađena fabrika, i strug koji je radnik usavršio, i novi restoran društvene ishrane, i otvaranje seoskog obdaništa, i dobro položen ispit, nova kaldrma, nov drum, nov most, remont lokomotive o roku — sve to ima svoj smisao, sve su to — velike i male pobede u borbi novog sa starim, u borbi Revolucije s kontrarevolucijom, u borbi zadruga sa privatnikom, kluba protiv kafane, fiskulture protiv razvrata, zdravstvene stanice sa bolestima. Sve je to osvojeni položaj u borbi za izgradnju Zemlje Sovjeta, u borbi sa nevericom u socijalističku izgradnju.

Filmska kamera prisustvuje najvećem boju između sveta kapitalista, sveta špekulanata, fabrikanta i spahija, i sveta radnika, seljaka i kolonijalnih robova.

Kamera prisustvuje odlučujućoj bici između jedine Zemlje Sovjeta na svetu i svih ostalih buržoaskih zemalja.

V I Z U E L N A A P O T E O Z A

Život. Filmski atelje. I filmska kamera na straži socijalizma.

N a p o m e n a : Posebna a nevelika proizvodna tema — put trake od aparata za snimanje, preko laboratorije i montaže, do ekrana — biće uključena montažnim putem, i to na početku, u sredini i na kraju filma.

31. 12. 1928.

Dzlgla Vertov: »Čelovek s kinoapparatom (Zritel'naja simfonija)«, *Staty, dnevniki, zamysly*, Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1965, str. 277—80. Preveo Vuk Babić.

Bora Ćosić

STVARNOST BEZ POJASTUČENJA

/.../

Dziga Arkadijevič Vertov rešava se na upravo čudesnu stvar: da kamerom, čiju ručkicu još uvek treba pravilno vrteti kao kada se meša šlag, uslika sav taj musavi život, bez trunke zazora i bez obzira na »moralne« rezultate ovog poduhvata.

Tako nastaje veliki kinematografski strip o novoj Rusiji u kome nalaze mesta fine sličice o rušenju tornjeva na nepotrebnim bogomoljama pretvaranim u biblioteke, kao i spoljni zid iste metafore (versko pijanstvo): konkretne alkoholičare, ulične korisnike votke, zamusane rakijske padavičare združene montažnim trikom sa još uvek brojnim lizateljima tamo neke nedodeljene ikonice. Potom slede i druge scene istih dimenzija, veoma veliki broj priča opisanih »žurnalskim« sredstvima. KINO-OKO, vertovski pronalazak kinematografskog dežurstva na pulsu svakodnevice postaje neka vrsta duhovne požarne komande: njegovi automobili naoružani nezgrapnim kamerama jurcaju na alarmne znake samoubica, žrtava saobraćajnih udesa i svuda, bez zazora slikaju tu istu puzdu, krv i gnoj stvarnosti, veoma obilato. Sa sličnim namerama posećuje Dziga i ostala mesta iste stvarnosti: slika on način na koji se u novom društvu usmrćuje stari tip stoke (bik) i analizira (obrnutim tokom trake) put od izvađene utrobe do smrtonosnog noža. Odlične stvari vide se i u jednom azilu za ženske umobolne pacijente u kome neka ošišana devica mitinguje protiv eserskih pogroma. Začudo, Kaufman-Vertov ne oseća ni najmanju grižu savesti zarad pokazivanja ovakvih nepriličnosti koje, s obzirom da postoje, biće da imaju nekakav mali razlog da budu i uslikane. Da je ovo odsustvo »kompleksa« kvalitet od značajnije izuzetnosti pokazuje i nadalje obilje slika slične jakosti koje se nutkaju svakodnevno:

»PACOV I JEDU ŽIVOG RADIVOJA

...Sve su mu pacovi pojeli: I poslednju slamku u slamarici I slamaricu i jastuk — sve osim gvožđa. Čovek spava, a po podu (mada se pod ne vidi od prljavih otpadaka drveta), po onim drvima, po krevetu i po starom čoveku Radivoju Radosavljeviću — trče stotine pacova. Cijuču. Grizu mu odeću i obuću. Ujedaju ga po celom telu pa i po licu. On, naprotiv, mirno leži, smeška se i, nesvestan onoga što se događa oko njega i s njim...»

Da ne govorimo o već legendarnom ODGRIZANJU UHA BLAGAJNIKA KUĆNOG SAVETA, o čovi koji piše *najduži* roman na svetu, o drugom koji traži savet kako da srećno i dugovečno nosi cipele a da mu se ove ni najmanje ne iskrzaju, o pronalazaču *belih muva*, o mučeničkom vlasniku perfidne kukavice koja ne kuka, ili najzad, o homoljskom momku koga drže na lancu samo zato što »mnogo jede«, sve, sve, SVE, pa čak i zemlju!

Vertov je, međutim, mrtav, biće već dobrih deset godina (1896—1945).

On, uostalom, nije nikakav naročiti probirač i njegova tema je široka skoro u joyceovskom smislu: tako stiže da zabeleži *čvrsti korak Deržinskog kraj odra* (Lenjinovog) kao i krvavo odojče koje isklizne iz trbuha matere kao gadan, izmusavljeni crv, stotine dokaza za *Napred, sovjeti!*, dvokrilca koji leptirasto letučka iznad žitnih polja (pljunuti aeroplan sa koga D'Annunzio baca svoje pesme-letke a ispod kakvog naš patriotski akrobat Aleksić držeći se za zube, lebdi sa nacionalnom zastavom u rukama). Sledi intervju razbetonirane udarnice-graditeljke Dnjeprogesa, koja je, pavši u žitku kašu, uspela otuda da se izvuče i da poluči orden Lenjina. Govore i drugi na način potpuno rouhovski, pravo u objektiv, a kako, usled vremenske preuranjenosti, ne postoji ton, njihova reč se »čuje« sa titlova. Tako nam priča svoj događaj livac-revolucionar koji je uhvatio za peševe Kaplanku kada je pucala na Iljiča, govori nam o svojim problemima jedna žena-predsednik kolhoza, kao i mnogi drugi, a sam Lenjin smeši se u Vertovljevu kameru nasred Crvenog trga (još sasvim neravnog, prepunog turske kaldrme). Nadalje ima i odličnih scena iz biroa za razvode i venčanja, sastavljenih od običnog pulta sa kratkovidim činovnikom i pred koga dolaze sramežljive udavače i mrgodne razudavače da jednim kosim potpisom zašniraju ili rašniraju svoj život. /.../ Sve to ocrtava se preciznošću bakropisca a odmah zatim evo i raspamećene masovke: mnogoljudnost ulica i pijaca postignuta sennettovskim dinamizmom, brda tramvaja, provokativni detalji damskih šešira, kamen i gvožđe, predrevolucionarne višemetarske afiše (u povodu zaboravljenih pudera i bombona), chaplinska mehanizovanost pakerke socijalističkih cigareta (mnogo ranije pre scene sa zavrtinjama u *Modernim vremenima*). Budoni i Vorošilov, Stahanov lično, umrljan udarničkim znojem i ugljem, sve to u jednom izludalom ritmu punom sjaja i kolosalnih inteligentnomontažerskih asocijacija.

Dugovanja i anticipacije

Vidni su naročito u *Čoveku sa kamerom*, najvitalnijem filmu ruske kinematografije.

Vertov svakako i bez pogovora duguje Atgetu (fotografu), J. Joyceu (po rečenoj beziscrpnosti i užasno ambicioznoj dubini, širini, visini), finim grafičarima iz prošlog veka (kada slika namah zaliči na stare litografije, afiše za steznike, na ilustracije harrypielovskih štiva), futuristima (po svojoj privrženosti mašini, od prostog eksera do gigantskih kranova, avionima i mamutskim gvozdenim konstrukcijama, mostovima i katedralama, sveopštem ŽDRALU grada, mnogoljudne moderne žive piramide), a zatim i kalejdoskobdžijama sa putujućih vašara, kada beskraino prelama sliku tvoreći spratove tramvaja ili kada optičkom varkom ruši »najlepše« (»antičke«) građevine¹ po Odesi, itd.

Upravo na ovim izvorima niče onaj kolosalni svet krojačkih lutaka, košmarne pretrpanosti izloga, sa torzima prekrivenim izloženim rubljem, kitnjastih restoranskih i bifedžijskih firmi, nadrealnih fasada, čitave one štakaste, kaširane i manekenske ravni, falične i lude u svom šepavom geganju kroz »pravi život«. Ovde kao na crnim fotosima pariskih ulica načičkanih roletnama cipelara i stezničara, koje je fotografisao stari Atget, ili, još tačnije, kao u sintetičnim razgovorima *Traktata o manekenima* Bruna Schulza, vide se same oplate, traverze i još žitka masa stvarnosti, sam proces stvrdnjavanja oblika i odnosa, i sve to kao u nekom poglavlju *Ulisa*, pliva, mrda i vrcka levo i desno, psujući i oneređujući, vređajući i blistajući, humorno, jetko, bogato i sasvim nezamislivo.

Od ovih detaljisanih ataka na životnu materiju, Dz. V. posredstvom revolucionarne situacije, središnjog dekora svojih radova, stiže do iracionalne suštine sopstvenih humorno dramatičnih slika. Već standardnim narušavanjem realnosti (»vihori« konjice, poludele i prevrnute lokomotive itd.), pridolaze novi i uzbudljivi prikazi skupnih časova plivanja, bolnih rekreativnih centara u kojima naročitim valjcima, nepokretnim biciklima i vražjim vratilima stanovnici nove zemlje pokušavaju da skinu salo, ostatak starog sveta. Ovima se imaju pridružiti fabule nenamerne komike: rešavanje problema postrevolucionarne nezaposlenosti otvaranjem aktiva *Crveni torbari* (koji poput naših klasičnih predratnih *rođa* polaze u svet potražnje sa svojom minijaturnom robom), dijetalni radnički restorani u vreme opšte gladi, a zatim na terenima mnogo hrapavijim: gluvonemi i slepi korpari, pletilje, vezilje i pliserke koje i dalje, prikraćene za poneko čulo, ispisuju neke starinske čipkice i šare.

Na drugoj strani, pakosni primeri anticipacija: saznanje da se ama baš ništa ne može izmisliti u savremenoj kinematografiji, sasvim prezmišljenoj već Vertovim: tzv. skrivena kamera koja uleće u krvotok jedne ulice i dijalozizira sa životom, diptih i triptih, »poezija« statične fotografije (miljenče francuske i jugoslovenske filmske avan-

¹ Jedno od porušenih zdanja je Boljšoj teatr. (Prir.)

garde), dugi far, već rečeni intervju, sve to u elementarnom i čistom stanju jednog visprenog pronalazaštva.

/.../

Bora Ćosić: «Stvarnost bez pojastučjenja, Džiga Vertov, 1896—1954», *Delo*, Beograd, knjiga X, broj 2, februar 1964, str. 157—161².

² Ovdje su preuzete izvesne ispravke koje je autor izvršio pripremajući tekst za ponovno objavljivanje u drugom izdanju knjige *Sodoma i Gomora*. (Prir.)

Walther Ruttmann ZVUČNI FILM? — !

Još dok sam išao u školu, jednog dana desilo se nešto uzbudljivo: opet smo stajali pred prodavnicom razglednica da bismo pregledali izložene petparačke kriminalističke romane. A tamo: Bismarck — razglednica, fotografisana, štampana — a ipak reljefna. Jedan kapitalist među nama otkupio je tu kartu i sada smo svi mogli da se uverimo: mada je to bila fotografija, sve je bilo tu i moglo se pipnuti: nos kao oštra izbočina u sredini, obrazi nešto manje ispupčeni, grudi blago isturene. Nedeljama je ovaj kuriozitet reljefne fotografije bio predmet strastvenog skupljanja — sve dok se svi nisu uverili da se to stvarno može napraviti i dok se time nije ponovo otvorio put za skupljanje poštanskih maraka i sličica.

Zanimanje nemačke publike za zvučni film koje se silno razvilo u poslednje vreme, iako većina još nije videla nijednu probu, pomalo podseća na taj događaj iz vremena kad smo bili đaci-prvaci. Jer, predstava koju prosečni građanin ima o govornom filmu ukorenjena je u onom mentalitetu koji u nemom filmu vidi proširenje fotografije, i u mašti sanja o daljem proširivanju, tako da film dobije boju, reljefnost, govor i tako dalje.

Da odmah kažem: verujem u zvučni film. Jer nemogućnost reljefnog portreta na razglednici ni izdaleka ne dokazuje estetsku nemogućnost uspešnog zajedničkog dejstva izdiferencirane plohe i reljefnog oblika. Jedino smatram da nije bezuslovno neophodno da se u zvučnom filmu — koji smatram umetničkom vrstom — krene sa još nižeg nivoa nego što se to u svoje vreme desilo sa kinematografijom. Takva praksa bi značila obezbeđeno gušenje nove stvari u samom začetku.

Kada, nadalje, govorim o »umetnosti«, ne mislim na privatni poriv nekog pojedinca da svoje životne utiske formuliše za sopstveni račun, protiv rđavog sveta. Naprotiv, verujem da danas može biti umetnost samo ono što se, sa najpunijim osećanjem odgovornosti, učini za »rđavi svet«. Umetnost postoji samo još za našu publiku, odnosno za naše bližnje.

Upravo zvučni film već suštinski, po svom načinu proizvodnje, ima izvesne osobenosti koje isključuju nekadašnje diktatorsko suprotstavljavanje umetnika i publike. Tip umetnika sa mansarde koji je

nekad bio moguć — kome se garantovao uspeh za 200 godina — za nas je komična figura. Nasuprot tome, zvučni film više ne dozvoljava, tvrdoglavo držanje za jedan poseban talent i samozaljubljenost u njega. Postaje svejedno da li je neko samo muzikalan ili poetičan ili slikarski obdaren. Otpada razdvajanje specifičnih darovitosti — i pošto se umetnost danas pravi za čoveka, a ovaj čovek ima kako oči tako i uši i mozak, nastaje potreba za odgovarajućim univerzalnim tipom umetnika. Prezasićenost koncertnim dvoranama, galerijama slika i pozorištima dovela je do bioskopa. Na sasvim drugačiji i — po mom uverenju — istovremeno jači način, zvučni film će biti u stanju da nas izvede iz uskih okvira specijalizovane umetnosti i zadovoljenja potrebe za zabavom, ako ---

Ako od početka bude imao dovoljno hrabrosti da bude originalan, ako producent bude imao dovoljno poverenja u stvar koju radi te da je ne degradira na postupak reprodukovanja, čije početno zbudujuće dejstvo mora splasnuti u najkraćem roku. A to splašnjavanje se dešava sa smrtonosnom izvesnošću ako se gradi na tome da će ljude duže od pola godine zabavljati da konstatuju kako njihov filmski ljubimac može da govori u istom taktu u kojem se pokreću njegove usne.

Ali kako? —

Pokušajte da raščistite s tim da zvučni film, po načinu stvaranja, može biti išta drugo do kontrapunkt. To znači: slika se ne može pojačati paralelno tekućim zvukom. To bi neizbežno bilo slabljenje, isto kao kod ponovljene zakletve ili lažnog izgovora koji čovek pokušava da podupre sa dva različita argumenta. Međutim, zvučni film pravljen kao kontrapunkt bio bi svesno sučeljavanje dva izražajna sredstva — slike i zvuka u misaonoj vezi. Na primer:

Čuješ: eksploziju — i vidiš: užasuto lice žene

Vidiš: boksterski ring — i čuješ: masu koja urla

Čuješ: tužnu violinu — i vidiš: ruku koja nežno miluje drugu ruku

Čuješ: reč — i vidiš: učinak reči na licu drugoga.

Samo tako se ove dve stvari koje se suštinski razlikuju po materijalu: zvuk i slika, mogu uzajamno ojačavati. Ako teku paralelno, rezultat je: panoptikum.

Osećaj publike za stil, koji se previše potcenjuje u filmskoj praksi, reagovalaće na zvučni film isto onako spremno kao i nekada, u slučaju reljefnih razglednica.

Walther Ruttmann: »Tonfilm? — I«, *Illustrierter Film-Kurier*, Berlin, broj 1115, 1929. b.p. Preveo Filip Filipović.

U rukopisu i dan-danas neobjavljenom, Ruttmann veli: »Tokom dugih godina mog razvoja kroz apstrakciju, nikad nisam izgubio želju da gradim koristeći živi materijal i da sazdam jednu filmsku simfoniju od mirijade pokretnih energija velikog grada«. Niz izgubljenih, ili bar nedostupnih, reklamnih filmova iz 1925—26. godine jamačno bi lepo pokazao taj razvoj; da su ti naručeni radovi bili zanimljivi po formi, svedoči sećanje Ruttmannove tadašnje saradnice Lore Leudes-

dorff: »Tu sam mogla da primenim sve što sam naučila u Bauhausu . . . /sve je bilo/ . . . novo po bojama i oblicima, a uz to trodimenzionalno!«

Ostvarenje Ruttmannove želje bio je Berlin, simfonija velegrada.

Zamisao je potekla od Carla Mayera (slavnog scenariste Kabineta doktora Kaligarija — Das Kabinett des Dr. Caligari, Poslednjeg čoveka — Der letzte Mann, Tartuffea i Zore — Sunrise) kome behu dosadila »ograničenja i artificijelnost studija«. Grupu snimatelja predvodio je Karl Freund (bilo bi greh ne pomenuti da je, prema Bosi Slijepčević, Freund oko 1912. godine osnovao prvu filmsku laboratoriju u Beogradu i možda snimio film o ubistvu Aleksandra i Drage Mašin); muziku je komponovao Edmund Meisel, autor partiture za nemačku verziju Oklopnjače Potemkin.

Duh, pa i sadržinu, Ruttmannovog filma najbolje će dočarati prozaično-ironični stihovi Ericha Kästnera, nastali gotovo istovremeno:

»Razmotrimo Berlin statistički.

U ataru ovoga grada možete naći sve što poželite,

recimo, 190 osiguravajućih zavoda

i 916 hektara groblja.

Svake godine umire 53.000 Berlinaca,

dok se rode i prežive puke 43.000.

Ne bojte se, ova razlika neće nauditi gradu,

jer takođe stiže 60.000 pridošlica.

Ura!

Približno 900 mostova potrebno je Berlincima,

a njihova potrošnja mesa dosegla je 303 miliona kilograma.

Svake godine Berlin je očevidac 40-ak uspešnih pokušaja ubistva.

A njegova najšira ulica poznata je pod imenom Kurfürstendamm.

U Berlinu se godišnje zabeleži 27.600 udesa.

I 57.600 stanovnika prestaje da veruje u svoju religiju.

Berlin ima 606 stečaja, delom poštenih delom nameštenih,

kao i 700.000 gusaka, kokošaka i golubova.

Aliluja!

Postoji 20.100 krčmi; takođe se zna

da u ovom gradu ima 6.300 lekara i 8.400 krojača za dame,

kao i 117.000 porodica koje bi volele da imaju stan.

Međutim, nemaju. Baš šteta.

/.../

U Berlinu živi 4,500.000 ljudi, tako kažu brojke,

i 36.600 svinja — ni govora o prenaseljenosti.

Dakle, šta velite?«

Film je postigao veliki uspeh, ali je leva kritika (do koje je Ruttmann najviše držao), prebacujući autoru zbog »hladnoće« i sama bila vrlo hladna.

»Nedostaje ideja-vodilja . . . Velegrad Berlin se ovde pojavljuje lišen svog istorijskog karaktera, lišen konkretne svrhe. Autori su hteli da ga prikažu bez ikakve tendencije. Međutim, stvarnost je otelovljena



tendencija. Berlin je kapitalistički velegrad. Kapitalizam mu utiskuje svoj žig: potera za profitom. Svaki minut u ovom gradu ispunjen je klasnom protivrečnošću i klasnom borbom. A ova istorijska tendencija mora se obuhvatiti i prikazati. Ko ne učini tako, snima puku fasadu. 'Objektivnost' se okreće protiv njega. (A naročito kad je jedini politički trenutak filma — trenutak s Hindenburgom.) — Paul Friedländer, u glasilu KP Nemačke Rote Fahne, 25. septembar 1927.

«Njegov film se možda temelji na predstavi o Berlinu kao gradu tempa i rada, ali to je formalna ideja koja... ne podrazumeva sadržinu, i možda upravo iz tog razloga opija nemačkog malogradanina, u stvarnom životu i književnosti» — Siegfried Kracauer, Frankfurter Zeitung, 1. decembar 1928.

Ruttmann je još optuživan da neutralno odražava paralizu nemačkog društva i plagira Vertova (ovaj se, opet, mučio da se opere od kleveta da pokrada Ruttmanna).

Budući da su dvadesetih godina najpronijcljivije i najupotrebljivije misli o filmu dolazile upravo s leveice, sva je prilika da je neprihvatanje Ruttmannovog Berlina proizlazilo iz pogrešnih procena stanja u Nemačkoj (prevečerje pobedonosne revolucije). Čak i ako se uzme da je Ruttmann samo registrovao opštu paralizu, lakoća s kojom je Hitler došao na vlast, samo potvrđuje da je paraliza postojala.

Takođe ne treba smetnuti s uma da su upravo počinjale da dominiraju ideje »proleterske književnosti« i da su Lukács i O. Biha(ly) sumnjali čak i u idejnu ispravnost Bertolta Brechta.

(Pomalo smešan pozni odjek takvih mišljenja zainteresovani čitalac može naći u Krležinom časopisu Danas, iz 1934. godine, gde se u krupne grehe kompromisersko-profiteriskih delatnosti izdavačkog preduzeća Nolit ubraja objavljivanje romana za decu Emil i detekтиви — Emil und Detektive — maločas citiranog Kästnera čije su knjige u Nemačkoj već bile spaljene na lomačama pa im se i pepeo razvejavao. Emil je proglašen za apologetu kapitalizma i njegove policije.)

Apolitični i poluslepi James Joyce bio je oštroidiji, kada je, birajući hipotetičnog reditelja Ulisa, presudio: Ejenštejn ili Ruttmann.

Naredni dugometražni Ruttmannov film Melodija sveta je, na sličan formalno-ritmički način, konstruisan od dokumentarnog materijala koji je stavila na raspolaganje jedna kompanija za preookeansku plovidbu, pri čemu je Ruttmann pokazao da, za razliku od mnogih, ne zazire od zvuka, tada smatranog ubicom filmske umetnosti.

Kraj nedelje je zvučna montaža, bez »pratnje« slika. Poslednju reč u njoj — a bila je to reč »nula« — izgovorio je sam autor.

Ruttmann je 1928—29. godine boravio u SSSR, uzalud pokušavajući da organizuje snimanje filma po knjizi Jacka Londona Kralj alkohol (John Barleycorn). Sličnu sudbinu imao je i projekt Don Quixote.

Osim igranog filma Čelik, prema Pirandellu, snimljenog u Italiji (Mussolini je za razliku od Hitlera i Staljina cenio neke vidove »izopačene« umetnosti), Ruttmann je do kraja života pravio kratke dokumentarne filmove: o nemačkim gradovima, fabrikama, o raku. Jedan iz 1933. godine nosi sumnjiv naslov Krv i tle (Blut und Boden), a nekoliko poslednjih nedvosmisleno slave nemačko oružje. Ruttmannov udeo u filmu Trijumf volje (Triumph des Willens) nije razjašnjen; navodno je tvorac prologa (Nürnberg u očekivanju Hitlerovog dolaska i Führerov wagnerijanski let kroz oblake), dok sama Leni Riefenstahl tvrdi da su »titlovi« sve što je Ruttmann uradio. Ruttmann je već jednom ranijom prilikom svoje mišljenje o umetnosti ove poklonice antičko-arijevskog ideala lepote¹ izrazio dosetkom na francuskom: beauté (beauté = lepota; bétise = glupost).

Umro je 1941. godine prilikom amputacije noge; prema možda apokrifnim pričama, bio je ranjen na Istočnom frontu.

¹ Vidi Susan Sontag: »Fascinating Fascism«, Under the Sign of Saturn, Vintage Books, New York 1981, str. 73—105.

Marcel Rival

DETEKTIVSKA PRIČA

Reč je o filmu mladog reditelja Dekeukeleirea, autora *Boks-meča* (*Combat de boxe*) i *Nestrpljivosti* (*Impatience*).

Boks-meč je bio forma i ritam. *Nestrpljivost* — drama i zanat.

Boks-meč je bio pristojno delo koje je imalo svojih vrlina, ali je predugo trajalo. Sadržalo je delove u negativu, i to je stvaralo veoma neobične efekte sred crno-belih slika. Što se tiče *Nestrpljivosti*, reći ćemo samo to da ovaj pokušaj zaslužuje izvesnu podršku, ali ne i hvalospeve, pa još zaslađene. Nego, vratimo se *Detektivskoj priči* koja nas danas jedino zanima. Pre svega, evo scenarija:

Gospodin Jonathan, dokon i neurasteničan, podložan je neobjašnjivim bekstvima. Zabrinuta, gospođa Jonathan se obraća privatnom detektivu T-u da bi saznala kako njen muž provodi vreme tokom svog najnovijeg odsustva. Metode T-ove istrage sastoje se u tome što snima osobu koju je zadužen da prati. Pribavljena dokumentacija obrazuje celovitu studiju psihologije date ličnosti. Da bi upotpunio svoje istraživanje, T snima i gospođu Jonathan, ali bez njenog znanja. Upravo te filmove koje je snimio detektiv i gledamo na platnu.

Gospodin Jonathan napušta Bruxellles i odlazi u Bruges gde se uveliko dosađuje; najzad stiže na more. Namerava da se vrati kući, ali u poslednjem trenutku, nešto malo pre polaska voza, cepa telegram koji je bio spremio za svoju suprugu. Prolazi kroz Bruxelles, ali se u njemu ne zadržava.

U nekom zabitom kraju Luxembourga duboko premišlja. Traži neki cilj i razlog življenja. Posle mnogih izleta po tom predelu, odluči da na određenom mestu reke Sûre izgradi veliku branu da bi elektrifikovao tu oblast. Kupivši zemljište, ustupa ga jednoj kompaniji koja će njegovu zamisao sprovesti u delo. Gospođa Jonathan sada muža smatra velikim čovekom i voleće ga još više nego ranije.

Kad ga je jedan prijatelj pitao o *Detektivskoj priči*, Dekeukeleire je odgovorio: »To je priča o mom nemiru koji je poverovao da je korisno da sebe ponudi u vidu jednog bezazlenog zapleta«.

Koliku je istinu tada izrekao Dekeukeleire!

Zaplet njegovog poslednjeg ostvarenja je tanak, da ne kažemo naivan. Zato se na njemu nećemo zadržavati, jer i po autorovom mi-

šljenju nema nikakve važnosti. Govorićemo o slikama, i samo o njima. Što se toga tiče, sadašnja Dekeukeleireova tehnika daleko je bolja od one u *Boks-meču*. Fotografija je jasnija, oštrija. Aparatom za snimanje se, izgleda, rukovalo sa više lakoće. Kontrasvetla su stručnije postavljena, kopiranje je čistije, natpisi brižljivije izrađeni. Oni koje smo videli poseduju trezvenu ukrasnu vrednost i neposredno dejstvo na gledaoca. Crtao ih je V. Servranckx, prema tekstovima Mauricea Casteelsa.

Dekeukeleire nam predstavlja detinjastu i brbljivu gospođu Jonathan kraj telefona i gramofona, iz trideset različitih uglova. Dvadeset ih je suvišnih!

Kad gospodin Jonathan razgleda Bruges, vidimo ga samo ispred zvonika — čemu služi što se ovaj pokazuje nagnut ulevo, a zatim udesno? Iza samostana Bogorodičine crkve i ispred šoljice kafe! Zvonik i šoljica kafe za njega imaju, čini se, istu likovnu vrednost!

A onda, otkud želja da nam se dokaže kako građani Brugesa liče na muve... jer idu naglavce?

U Ostendeu gospodin Jonathan, suočen s okeanom, prečišćava svoju hipohondriju... Tu se otvaraju lepi prizori talasa, peščanog naspica, žala u trenutku kad se more povuče i ostavi nabore na pesku.

A gospođa Jonathan se dosađuje u Bruxellesu. Detektiv T joj u svojoj projekcionoj dvorani prikazuje nekoliko kratkih filmova. Evo neke priče o jabukama. Jedna voćka, dve voćke, deset voćki, tri voćke, dve voćke i tako redom... Osvetljenje je lepo, slike zabavne, ali lišene smisla.

Zatim se gospođi Jonathan prikazuje jedan veseliji film. Reč je o nekoj razbludnoj ženi koju pipka (nama) nepoznata ruka. Ruka klizne između nabora ženine suknje, te s pravom pretpostavljamo da je ta ruka vrlo spretna i hitra! Ženina glava, u srednje krupnom planu, kao da blesne nekom demonskom radošću, oči se iskolače, zenice izvrću... Krupni plan lica gospođe Jonathan čijim telom takođe prođu žmarci, nozdrve joj podrhtavaju, a usta se ovlaš iskrive...

Ovaj odlomak, urađen vrlo smelo ali i vrlo vešto, podseća nas na Pabsta, majstora takvog tipično pruskog realizma.

Nakon ovoga, nudi nam se jedan veličanstveni predeo divljih šuma i dolina, u svojoj njegovoj čistoti. Krunišu ga ruševne zidine srednjovekovnog dvorca. Upravo tu lepotu, taj mir, baš taj prozračni vazduh, tu veselu reku, Dekeukeleire bi želeo da pokvari, uništi, usmrdi, isušiti — zarad zadovoljstva da tu izgradi branu i fabriku.

Kao da Dekeukeleire mnogo ne voli devičanski netaknutu prirodu; pretpostavlja joj fabriku, vinovnicu smradnih dimova, jada i bede, zagađenja, ružnoće. On mrzi drveće, ali voli betonske stubove.

Ne voli ono što mu se čini »beskorisnim«. O, materijalist! Ali i književnost je »beskorisna«, i film, i sve ono što vraća život duhu...

Čini nam se da Dekeukeleire ima izvesnog smisla za film, ali mu nedostaje discipline. Ostavlja utisak deteta kome bi u nekoj radnji bilo dozvoljeno da reže drvene konjiće, otkida glave pajacima i otvara lutkama stomake kako bi video šta ima unutra. Dekeukeleire nastoji da zaprepasti gledalište. Objavljuje tajanstvene teorije, ali, na žalost, suviše prozirne i nevešte da ikog zavaraju. Oseća se izveštačenost.

Neka se jednom za svagda oslobodi svih onih načina podesnih da zabezекnu i zбune malograđanina, neka nam ponudi čestito napravljeno delo. Mi ćemo prvi zapljeskati.

Dekeukeleire može dobro da radi. Ima i nadahnuća i mašte. Baš zato i jesmo strogi prema njemu.

Marcel Rival: »Histoire de détective«, *Film-Revue*, Bruxelles (?), (?), 1929, str. 10—11. Prevela Ana Jovanović¹.

Charles Dekeukeleire, Ixelles 1905 — Werchter 1971.

Filmovi: Combat de boxe, 1927; *Impatience*, 1928; *Histoire de détective*, 1929; *Witte vlam*, 1930; *Visions de Lourdes*, 1932 ●

Nije puko upražnjavanje bezazlenog sporta pretvaranja nužde (nepostojanje odgovarajućeg teksta) u vrlinu, ako se kaže da je poučno videti i kako je izgledao prosečan, »nepristrastan« prikaz jednog avangardnog filma, prožet snishodljivošću učitelja koji baš najbolje ne shvata ono o čemu govori.

Flamanac Charles Dekeukeleire je pak podjednako dobro oličen je autora takvih filmova: sam ih je finansirao, snimao s prijateljima (često u vlastitoj kući), čak sam razvijao (u podrumu).



Dekeukeleire se prvenstveno nadahnjivao delima Eizenštejna, Pudovkina i Vertova, pa je oblikovanju Detektivske priče pristupio s velikim ambicijama: »Mi na jedan nepoznat način koristimo postojeći jezik. Želimo da stvorimo novu sintaksu odnosa, analogija, disonanci. Kad jednom bude usavršena, ova tehnika će nas izbaviti iz sadašnjeg primitivnog stanja kinematografa. Pre no što se taj novi jezik kodifikuje, ili bar dok ga publika ne zavoli, treba sačekati da tokom nekoliko godina jedan niz dela bude izviždan«.

¹ Prevod je rađen prema fotokopiji nedatiranog novinskog isečka iz arhiva Kraljevske belgijske kinoteke. (Prir.)

U Detektivskoj priči, rađenoj po smišljeno banalnom scenariju Mauricea Casteelsa, i sa neprofesionalnim glumcima, kritika je, kako se i očekivalo, videla samo tu banalnost i nedopuštenu raspuštenost forme.

Prirodno, ono što je tada napadano, danas je najvrednije: film u filmu; zamenjivanje ličnosti kadrovima njihovih posetnica a obaveznih »jakih« scena kadrovima predela, gradske gomile ili detalja mašina; numerisana poglavlja; natpisi koji grade igre reči (bar — barrage = brana, i slično), a ove guraju dalje razvoj radnje . . .

Detektivska priča je pomalo dadaistički film-roman rađen u konstruktivističkom stilu.

Luis Buñuel

ANDALUZIJSKI PAS

Objavljivanje ovog scenarija u časopisu *La Révolution surréaliste* jedino je koje dozvoljavam. Ono izražava, bez ikakvih ograda, moju potpunu i bezuslovnu privrženost nadrealističkoj misli i delatnosti. *Andaluzijski pas (Un Chien andalou)*¹ ne bi postojao da ne postoji nadrealizam.

Uspeo film — eto šta misli većina osoba koje su ga videle. Ali, šta ja mogu protiv tih vatrenih ljubitelja svake novotarije, čak i ako ta novotarija vređa njihova najdublja ubeđenja; šta mogu protiv štampe, potkupljene ili neiskrene; protiv ove glupe gomile koja smatra *lepim* ili *poetičnim* ono što je, u suštini, samo očajnički, strastveni poziv na ubistvo.

L. B.

Predigra

Bio jednom . . .

Balkon u noći. Čovek oštri brijač kraj balkona. Posmatra nebo kroz prozor i vidi . . .

Tanki oblak kako se približava punom Mesecu.

Zatim glavu devojke koja iznenađeno gleda. Oštrica brijača približava se oku.

Tanki oblak sad prelazi preko Meseca.

Oštrica brijača raseca devojčino oko.

Kraj predigre

Osam godina kasnije.

Pusta ulica. Kiša.

Pojavljuje se jedan muškarac u tamnosivom odelu, na biciklu.

Njegova glava, leđa i slabine obavijeni su ogrtačem od belog platna.

¹ Scenario: Buñuel i Salvador Dalí. Fotografija: Albert Duverger. Scenografija: Pierre Schilz-neck. Montaža: Buñuel. Muzika s ploča: Wagner i jedan tango. Uloge tumače: Pierre Batcheff (muškarac), Simone Mareuil (devojka), Jaime Miratvilles, Salvador Dalí (bogoslovci), Buñuel (čovek s brijačem). Trajanje: 17 minuta. Snimanje: mart 1928, u Parizu i Le Havreu. Premijera: april 1929. Film je finansirala Buñuelova majka. Dalí je proveo samo jedan dan na snimanju. — Protagonisti, Mareuil i Batcheff, skončali su samoubistvom. (Prir.)

Na grudima mu je kaiševima pričvršćena pravougaona kutija sa kosim crnim i belim prugama. Muškarac mehanički okreće pedale, puštivši upravljač, položivši ruke na kolena.

Muškarac viđen sleđa do butina, u američkom planu; u dvostru-koj ekspoziciji snimak ulice kojom prolazi, leđima okrenut kameri.

Muškarac se približava kameri sve dok prugasta kutija ne dođe u krupni plan.

Obična soba, na trećem spratu, u ovoj ulici. Nasred sobe sedi devojka u odeći živih boja i pažljivo čita knjigu. Najedared zadržti, radoznalo osluškuje i oslobodi se knjige, hitnuvši je na obližnji divan. Knjiga ostane otvorena. Na jednoj stranici vidi se reprodukcija Vermeerove *Pletilje čipki*. Devojka je sad uverena da se nešto događa: ustane, načini poluokret i, brzim korakom, ode do prozora.

Dole, na ulici, malopredašnji muškarac tek što se zaustavio. Bez ikakvog otpora, nošen inercijom, padne u ulični odvodni kanal zajedno sa biciklom, usred nanosa blata.

Devojka načini pokret pun srdžbe i kivnosti, a onda jurne niz stepenište kako bi došla na ulicu.

Krupni plan muškarca ispruženog na zemlji, bezizrazna lica, u istovetnom položaju kao u trenutku pada.

Devojka izađe iz kuće i baci se na biciklistu; mahnito ga ljubi po ustima, očima, nosu.

Kiša postaje sve jača tako da prethodna scena iščezne.

Pretapanje na kutiju čije se kose pruge nadodaju na linije kiše. Dve šake drže ključić i otvaraju kutiju, odakle vade kravatu umotanu u svileni papir. Treba voditi računa o tome da kiša, kutija, svileni papir i kravata moraju biti predstavljeni kosim crtama koje se razlikuju jedino po širini.

Ista soba.

Devojka stoji pored kreveta i posmatra stvari koje je muškarac imao na sebi — ogrtače, kutiju, kruti okovratnik sa tamnom jednobojnom kravatom — sve je raspoređeno tako kao da te predmete ima na sebi neka osoba ispružena na krevetu. Devojka se najzad reši da uzme u ruku okovratnik, s kojeg skida jednobojnu kravatu kako bi je zamenila prugastom, maločas izvađenom iz kutije. Ponovo je spusti na isto mesto, a zatim sedne pored kreveta, u stavu osobe koja bdi uz mrtvacu. (*Napomena*: Krevet, to jest, prekrivač i uzglavlje, ovlaš su izgužvani i ulegnuti, kao da tu zaista počiva ljudsko telo.)

Mlada žena ima osećaj da se neko nalazi iza nje i okrene se da vidi ko je to. Bez imalo čuđenja ugleda muškarca, koji je sad bez ijednog od navedenih predmeta na sebi; on s velikom pažnjom posmatra nešto na svom desnom dlanu. U toj velikoj pažnji ima puno strepnje i teskobe.

Žena se približi pa i sama razgleda to što on ima na dlanu.

Krupni plan ruke: u sredini dlana vrve mravi, izmiledi iz crne rupe. Nijedan od njih ne padne.

Pretapanje na dlačice ispod pazuha jedne devojke, ispružene na peskovitoj sunčanoj plaži. Ponovno pretapanje na morskog ježa čije se pokretne bodljice lako njišu levo-desno. Novo pretapanje na glavu druge devojke, snimljenu iz izrazitog gornjeg ugla i okruženu irisom.

Iris se potpuno otvori i pokaže da se ova devojka nalazi usred grupe ljudi; ti ljudi pokušavaju da probiju kordon policajaca.

U središtu tog obruča devojka pokušava da štapom digna sa zemlje odsečenu šaku sa manikiranim noktima. Pride joj policajac i oštro je ukori, a zatim se sagne i pokupi šaku; brižljivo je zavije i stavi u kutiju koju je nosio biciklist. Onda sve to preda devojci i vojnički joj otpozdravi kad mu se ona zahvali.

Treba voditi računa o tome da u času kad joj policajac uruči kutiju, devojku obuzme neobično uzbuđenje koje je sasvim odvoji od svega ostalog. Kao da su je začarali odjeci neke daleke crkvene muzike: možda muzike koju je čula u najranijem detinjstvu.

Pošto su zadovoljili radoznalost, posmatrači počinju da se razilaze u svim pravcima.

Ovu scenu videla su lica koja smo ostavili u sobi na trećem spratu. Opazimo ih kroz prozor na balkonu sa kojeg se vidi završetak opisane scene. Kad policajac predaje kutiju devojci, njih dvoje, na balkonu, izgledaju i sami obuzeti istim uzbuđenjem, uzbuđenjem koje ide do suza. Njihove glave se njišu kao da prate ritam te nećujne muzike.

Muškarac posmatra mladu ženu; uputi joj pokret koji kao da kaže: »Jesi li videla? Zar ti nisam rekao?«

Ona ponovo svrati pogled na ulicu, na devojku koja je sad sama, kao prikovana u mestu, u stanju potpune zakočenosti. Automobili prolaze vrtoglavom brzinom. Jedan od njih iznenada naleti i pregazi je, grozno je unakazivši.

Tada se muškarac, s odlučnošću čoveka koji na to ima puno pravo, približi mladoj ženi; najpre je pohotno gleda pravo u oči, unoseći joj se u lice; zatim je ščepa za dojke preko tkanine. Krupni plan pohotljivih ruku na dojka. Dojke se pomalaju ispod haljine. Preko muškarčevog lica u tom trenutku mine jeziv izraz gotovo smrtne zebnje. Iz usta mu curi krvava pena i kaplje na otkrivene devojčine grudi.

Dojke nestaju i pretvaraju se u bedra koja muškarac nastavlja da pipa. Njegov izraz se promenio. Oči mu cakle zlobom i bludnom požudom. Široko otvorena usta se skupe, postanu sićušna, kao stegnuta sfinkterom.

Devojka ustukne ka unutrašnjosti sobe; muškarac je prati, i dalje navaljujući.

Ona naglo načini energičan pokret da bi mu razdvojila ruke i tako se oslobodila nametljivog dodira.

Muškarčeva usta se gnevno grče.

Ona shvata da će početi neprijatna ili nasilna scena.

Uzmiče, korak po korak, sve do ugla sobe, gde se zakloni iza stočića.

Muškarac čini pokrete, poput verolomnika u melodramama. Osvrće se na sve strane, nešto tražeći. Kraj svojih nogu ugleda parče užeta i dohvati ga desnom rukom. Levom takođe potraži i ščepa istovetno uže.

Priljubljena uza zid, devojka užasnuto gleda šta čini njen napadač.

Ovaj joj se polako primiče, sa velikim naporom vuče za sobom ono što je privezano za užad.

Prvo se vidi kako prolazi jedan čep, zatim dinja, pa dva bogoslovca i, na kraju, dva raskošna koncertna klavira. U klavirima su magareće lešine; njihova kopita, repovi, sapi i izmet izviru iz rezonatorske kutije. Kad jedan klavir prođe ispred objektiva vidi se golema magareća glava navaljena na klavijaturu.

S velikom mukom tegleći taj teret, muškarac se očajnički prođinje ka devojci. Obara stolice, stolove, stojeću lampu i ostalo. Magareće sapi zapinju o sve. Jedna gola kost zakači u prolazu svetiljku obešenu o tavanicu; svetiljka će nastaviti da se njiše sve do završetka scene.

Muškarac samo što nije dohvatio devojkicu; u tom trenutku, ova odskoči, izmakne se i pobegne. Napasnik ostavlja užad i daje se u poteru za njom. Devojka otvori vrata i kroz njih nestane u susednu sobu, ali nedovoljno hitro da bi mogla da se zatvori. Muškarčeva ruka uspeva da prođe između vrata i dovratka, i tu ostane, priklještena za zglob.

S druge strane, u sobi, devojka, sve više pritiskujući vrata, posmatra kako se šaka bolno grči, u usporenom kretanju, i mrave koji se, opet se pojavivši, razmire po vratima. Devojka smesta okrene glavu ka unutrašnjosti nove sobe koja je istovetna s prethodnom, jedino što će joj osvetljenje dati drugačiji izgled; devojka ugleda...

Isti onaj krevet na kojem je opružen muškarac čija je šaka i dalje zarobljena u vratima, obučen u ogrtače i sa kutijom na grudima, potpuno nepomičan, širom otvorenih očiju i sa sujevnim izrazom lica koji kao da kaže: »U ovom trenutku dogodiće se nešto zaista izuzetno!«

Okolo tri sata izjutra

Na odmorištu ispred ulaznih vrata stana, okrenut leđima, zastavlja se novi muškarac. On pritisne dugme zvončeta kraj vrata stana u kojem se sve ovo događa. Električno zvončce se ne vidi; umesto njega, na mestu gde bi trebalo da stoji, ugledamo kako se kroz dve rupe napravljene iznad vrata provlače dve ruke koje drmaju srebrni *shaker*. Njihovo dejstvo je trenutačno, kao kad se, u običnim filmovima, pritisne dugme zvončeta.

Muškarac opružen na krevetu, uzdrhti.

Devojka ode da otvori vrata.

Pridošlica krene pravo ka krevetu i zapovednički naloži muškarcu da ustane. On poslušna, ali sa toliko zlovolje i mrgodenja, da je ovaj drugi primoran da ga zgrabi za ogrtače i silom natera da ustane.

Pošto mu najpre, jedan po jedan, strgne ogrtače, pridošlica ih pobaca kroz prozor. Istim putem ode i kutija, kao i kaiševi koje je paćenik uzalud pokušao da spase od propasti. A to navede pridošlicu da kazni muškarca: šalje ga da stoji licem okrenut zidu.

Pridošlica je sve ove radnje obavljao potpuno okrenut leđima. Sad se prvi put okrene da bi nešto potražio na drugom kraju sobe.

Za trenutak slika se zamagli. Pridošlica se kreće usporeno i vidimo da su njegove crte istovetne sa crtama onog drugog; oni su jedno, samo što ovaj ima mladalačkiji i patetičniji izgled, kakav je verovatno i onaj imao pre mnogo godina.

Pridošlica odlazi u dubinu sobe; kamera je ispred njega i on je sledi, u američkom planu.

Đačka klupa prema kojoj se uputio ulazi u kadar. Na klupi su dve knjige i razni školski predmeti; njihov raspored i etički smisao biće brižljivo određeni.

On uzme ove dve knjige i ponovo se okreće ka muškarcu. U trenu sve se vrati u normalno stanje; zamagljena slika i usporeno kretanje prestaju.

Prišavši muškarcu, naredi mu da prekrsti ruke na grudima, stavi mu po jednu knjigu u svaku šaku i zapovedi da za kaznu ostane u tom položaju.

Kažnjeni sad ima oštar i podmukao izraz lica. Okreće se pridošlici. Knjige, koje još uvek drži, pretvaraju se u revolvere.

Pridošlica ga posmatra s nežnošću, s osećanjem koje sve više jača.

Preteći oružjem, muškarac s ogrtačima prisili drugoga da podigne *hands up!* i, uprkos tome što ovaj poslušna, isprazni oba revolvera u nj. Pridošlica pada smrtno ranjen, u američkom planu; lice mu se bolno grči (slika se ponovo *zamagli*, a njegov pad napred prikazan je *usporenim kretanjem*, naglašenijim od prethodnog).

Izdaleka vidimo kako pada ranjenik koji više nije u sobi, već u parku. Kraj njega sedi, nepomična i okrenuta leđima, žena golih ramena, blago nagnuta napred.

U padu, ranjenik pokuša da dohvati i pomiluje njena ramena; jednu ruku, svu drhtavu, privukao je sebi, drugom dotakne kožu obnaženih ramena. Najzad padne na zemlju.

Prizor viđen izdaleka. Nekoliko prolaznika i čuvara pohitaju da mu ukažu pomoć. Podižu ga i na rukama odnose kroz šumarak.

Uvesti strastvenog čopavca.

Onda se vraćamo u onu istu sobu. Lagano se otvaraju vrata, upravo ona kojima je bila priklještena šaka. Pojavljuje se poznata nam devojka. Zatvara vrata za sobom i vrlo pažljivo posmatra zid pred kojim je stajao ubica.

Čovek više nije tu. Zid je netaknut, bez ikakvog nameštaja ili ukrasa.

Devojka načini nestrpljivu i srditu kretnju.

Ponovo vidimo zid nasred kojeg se nalazi crna mrljica.

Viđena izbliza, ova mrljica je leptir »mrtvačka glava«. Leptir u krupnom planu.

Mrtvačka glava sa leptirovih krila prekriva ceo ekran.

Iznenada, u američkom planu, pojava muškarca s ogrtačem koji brzo prinosi ruku ustima, kao neko kome ispadaju zubi. Devojka ga prezrivo gleda.

Kad muškarac skloni ruku, vidimo da su usta nestala. Devojka kao da mu kaže: »Pa, dobro. I šta sad?« i karminom doteruje usne.

Ponovo vidimo muškarčevu glavu. Na mestu gde su se nalazila usta počinja da niču malje.

Opazivši ovo, devojka priguši krik i brzo se zagleda ispod pazuha, gde nema nijedne dlačice. S omalovažavanjem isplazi jezik muškarcu, prebaci maramu preko ramena, pa, otvorivši obližnja vrata, pređe u susednu sobu koja je neka velika plaža.

Pored vode čeka treći muškarac. Oni se vrlo ljubazno pozdrave i krenu u šetnju, prateći krivudavi rub talasa.

Kadar njihovih nogu i talasa koji im zapljuskuju stopala.

Kamera ih prati farom. Talasi lagano izbacuju pred njihove noge najpre kaiševe, zatim prugastu kutiju, onda ogrtače, i, konačno, bicikl. Taj prizor se produžava još nekoliko trenutaka, a onda more više ništa ne izbacuje.

Oni nastavljaju šetnju plažom dok malo po malo ne izblede, a za to vreme na nebu se pojavljuju reči:

S proleća

Sve se promenilo. Sada je tu pustinja bez horizonta. Postavljene u središte, ukopane u pesak do grudi, vidimo glavnog junaka i devojku, oslepele, u iscepanoj odeći, izjedene zracima sunca i rojem insekata.

Luis Buñuel: «Un Chien andalou», *La Révolution surréaliste*, Pariz, broj 12, 15. decembar 1929. Prevela Ana Jovanović.

Luis Buñuel, Calanda 1900 — Ciudad Mexico 1983.

Filmovi: *Un Chien andalou*, 1928; *L'Âge d'or*, 1930; *Las Hurdes — Tierra sin pan*, 1932 ●

Bibliografija: Luis Buñuel: «Une Giraffe», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Pariz, broj 6, 15. maj 1933.

———: «Autobiography for the Museum of Modern Art» (1938), Francisco Aranda: *Luis Buñuel, A Critical Biography*, Secker & Warburg, London 1975.

———: «Notes on the Making of *Un Chien Andalou*», *Art in Cinema*, uredio Frank Stauffacher, San Francisco Museum of Art, San Francisco 1947, str. 29—30.

Nadrealisti, ta deca veka filma, po Robertu Desnosu, imali su ikonostas svojih filmskih simpatija: Feuillade, nema komedija, Murnauov Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922), Louise Brooks, Marlene Dietrich u Sternbergovim filmovima, Hathawayov Peter Ibbetson (1935) . . .

Njihova filmska praksa bila je prilično razočaravajuća: neki njeni rezultati su beznačajni (Man Ray: Povratak razumu — Le Retour à la raison, 1923), drugi »pojetično« dekorativni (Man Ray: Morska zvezda — L'Étoile de mer, 1928), a trećima su sami pripadnici grupe poricali pravo da se nazivaju nadrealističkim. Tako je film Školjka i sveštenik (La Coquille et le clergyman, 1928), koji je po scenariju Antonina Ar-

tauda režirala Germaine Dulac, dočekan žestokim negodovanjem i uzvicima »Gospođa Dulac je krava!«

Prvi istinski nadrealistički film Andaluzijski pas, uz Bretonovu Nađu i pregršt kolaža i slika, jedan od ono malo neosporno kvalitetnih proizvoda nadrealističke grupe (zečje plodne i roditeljski slepo zaljubljene i u najbeznačajniju svoju tvorevinu), nastao je protiv francuske filmske »avangarde« oličene Dulacovom, Ganceom, L'Herbierom i Epsteinom. Sam Buñuel je počeo da se bavi filmom kao Epsteinov asistent (Pad kuće Usher — La Chute de la maison Usher, 1928).

Buñuel je ovako objašnjavao nastanak svog i Dalijeovog scenarija za film koji je prvobitno trebalo da nosi naslov Zabranjeno je nagnuti se unutra:

»Prilikom razrade fabule odbačena je kao nebitna svaka pomisao na neku racionalnu, estetičku ili kakvu drugu preokupaciju tehničkim pitanjima. Rezultat je namerno antiplastičan, antiemetnički film, ukoliko se ocenjuje prema tradicionalnim kanonima. Fabula je plod SVESNOG psihičkog automatizma, i utoliko ne pokušava da prepriča san, premda koristi mehanizam analogan mehanizmu snova«. I dodaje da je pri pisanju scenarija smesta odbacivana svaka slika ili ideja koja je proizlazila iz sećanja, kulturnih obrazaca ili je bila svesno povezana s drugom, ranijom idejom. »U filmu NIŠTA NE SIMBOLIŠE BILO ŠTA«.

Ovu zdravu mržnju prema simbolima ilustruje jedna božićna priča iz vremena Buñuelovog boravka u Hollywoodu, 1930. godine: vitlajući golemim baštovanskim makazama i kličući »Dole simboli!«, upao je u Chaplinovu kuću i potkresao sve grane bogato okićene jelke. Ali, jamčeći za potpuno iracionalnu motivaciju i neobjašnjivost slika u Andaluzijskom psu, Buñuel glumi naivnost i prenebregava vlastitu biografiju.

Najbrutalniji i najdelotvorniji sled kadrova u Andaluzijskom psu — oblak promiče spram koluta Meseca, brijáč raseca ženino oko — koji zagonetno zadržava gotovo nesmanjenu subverzivnost i pri ponovnom gledanju, izvesno je povezan s igrama iz Buñuelovog detinjstva (upaljena šibica prinosi se sve bliže oku devojčice dok ova ne ustukne i ne pobegne), s činjenicom da je objavljivao priče u časopisu za slepe, sa onim španskim noćnim sudovima na čijem je dnu naslikano oko kovrdžavo uokvireno natpisom »Vidim te!« Ovakvim nadodavanjem pojedinosti biografije na većinu slika u Psu njihovi izvori bi se lako mogli naći upravo u »sećanju« i »kulturnim obrascima«.

Buñuel je očekivao da će Andaluzijski pas sablazniti i zgroziti gledaoce, međutim, film je poželjeo uspeh.

Zlatno doba je izazvalo priželjkivani savršeni skandal: demonstracije desničara, demoliranje bioskopa, policijska intervencija, zabrana javnog prikazivanja, razjareni kritički prikazi, manifesti, izbacivanje grofa de Noaillesa, koji je bio producent, iz Jockey Cluba. Kad se gleda danas, bez nepotrebnih povoljnih predrasuda, film ni izdaleka nema taj eksplozivni učinak, pomalo je zastareo baš zbog nadrealističke ortodoksnosti, a formalni pronalasci pokazuju svoj skromni doseg. Dakako, za nadrealiste se filmovi dele na Zlatno doba . . . i sve ostale.

Međutim, Zemlja bez hleba, ledeno dokumentarni prikaz života u jednoj zaostaloj pokrajini Španije, idealna je nadopuna Andaluzijskog psa, sudar nadrealističke mašte i urođene nadrealnosti samog života.

Svi ostali nadrealistički filmovi ili filmovi s »nadrealističkim efektima« neobično su jednolični. Uostalom, jednoličnost je boljka nadrealizma, u krupnim stvarima i u sitnicama. Čim se, recimo, pročulo da Breton u pariskoj »nadrealističkoj centrali« piše zelenim mastilom, ubrzo su se zazelenele mastionice i u filijalama, Beogradu ili Pragu.

Aleksandar Vučo

LJUSKARI NA PRSIMA

Film

Predigra koja se ne igra

Neka pozadina bude senka ili crni talas. Najbolje bi još odgovarala mukla noć, taj mrki pojas večitog zida koji ne odaje tajne. Mokra, tamno-mrka boja ima dobru osobinu da krije tragove zločina: ona upija kao sunder pruge krvavih prstiju. Niko prema tome neće primetiti da se na pečatima oljuštenog maltera, na tom sifilisu zidova, mogu pod lupom otkriti otisci i sumnjivi, problematični tragovi. Zadržavamo se dakle na toj boji.

Sa desne strane, gde se pod jednom bledom rukom ugasila sveća, dolazi strela. Ona je putokaz i smrt, ali nije još oslobođena od polazne tačke, za koju je vezuje srebrni konac, koji sumnjamo, da će ma ko videti. Konac polazi iz srca nevine devojke, čije se grudi kao skrivalice pojavljuju na svakoj slici: u ispupčenom obliku kamena, u šarama ribljih krljušti, u vodenim borama, a još najčešće u dimovima jutra, to jest u planinama koje se svakog jutra na horizontu skupljaju. Zato je neophodno da se događaji posmatraju sa svih strana, iz svakog položaja, vrlo radoznavo i sa najvećom pažnjom.

Devojka će produžiti da živi i posle Velikog Svršetka. To je vrlo važno. To pravo samo njoj pripada. Hoćemo da objasnimo da nije tačno da sve prestaje kad srce prekine svoj rad.

Da bi se to potpuno osetilo, potrebno je ležati mirno i sa pritisnutim očima. Još je bolje ako neko ima ljubavnicu, verenicu ili neku drugu zaljubljenju ženu. Te drhtave, nežne, uznemirene ruke, u stanju su, kad dodirnu oči, mnogo da objasne.

I

Kiša bije pravo u prozor, okna se tope. Cela se soba pokriva kosim prugama kiše. Na sredini sobe, u kojoj još nikoga nema, dodiruju se tri stola jednake veličine. Na svakom se stolu nalazi po jedno stakleno zvono. Pod prvim zvonom leži jedna bela, gumena rukavica. Pod drugim zvonom jedno zapečaćeno pismo i dve kovrdže plave kose. Pod trećim zvonom ključ i jedna mala, svileni, ženska košulja. Sve su te stvari jako osvetljene i neobično čiste.

Istovremeno, kroz jasne proplanke jedne ogromne šume galopiraju žedne žirafe. Pejzaži se vrlo brzo menjaju. Reka se nalazi iza pošumljenog brega, iza guste trave gde su kao munje prorurile zebre. Sad u visini pored lišća kao oblaci plove glave žirafa. Kroz gustu travu puze prugaste zmiје. Sve je to vrlo prijatno i vrlo utešno. Moare.

Preko krovova gde se puše dimnjaci, juri jedan čovek u dugačkoj pelerini. On krije lice. Crna pelerina se vije iza njega kao zloslutna zastava. Na mestu gde prestaju redovi krovova pojavljuje se gvozdена konstrukcija jednog velikog mosta. Čovek skače na taj most i spušta se do njegovog kamenog svoda. Pod tim svodom, nad samom vodom koja je crna, naglo se otvaraju jedna mala vrata. Iza njih strme stepenice. Na pragu nepoznate sobe, na mestu gde se obično ostavljaju cipele, stoje dve ženske noge, odsečene do kolena. Noge su obučene u tanke čarape i sjajne, lakovane cipele. Čovek im prilazi sa ogromnim zadovoljstvom i dodiruje ih blago. Zatim svlači svoje cipele i čarape, koje ostavlja na istom tom pragu, uzima noge u naručje, i bos, još uvek vrlo radostan ulazi u jedan prostrani hemijski laboratorijum. Iza njega, na zatvorenim vratima ostaje jako uveličano njegovo lice, okruženo crnom bradom i ozareno divnim osmehom. U laboratorijumu čovek postaje uznemiren. Nervozno baca ženske noge na jedan otoman, pokriven belim čaršavom i žurno prilazi velikom akvarijumu koji se nalazi na drugom kraju sobe. Akvarijum je napunjen beličastom tečnošću. Kroz njegovu sredinu razapeta je žica, za koju je pričvršćena jedna ptica, koja potopljena u tu tečnost još živi, ali sa svim malaksalo maše krilima. Čovek sa bradom postaje jako uplašen. Očajno podiže ruku, uzima jednu pruvetu, iz koje sipa u akvarijum nekoliko kapi jednog tamnog rastvora. Sve je međutim uzaludno: ptica se poslednji put trza i gine. Na cinkanom stolu do akvarijuma leže još dve mrtve ptice. Čovek sa bradom se povlači u senku, zgužvan, nemoćan, bleđ. Čuje se njegov slomljeni glas: «O zašto nisi zaplivala ptico! Evo, već pune tri godine se mučim kao marva... Ispunjeni su svi uslovi... proračun svih plućnih disanja... Voda-Vazduh... Rahmila, mila moja kćeri!»

Rahmila stoji na otvorenom prozoru iste one prugaste sobe, u kojoj se na sredini dodiruju tri stola. Pod staklenim zvonima međutim, umesto onih predmeta nalaze se tri crne ptice. Noć je. Otvaraju se cvetovi, zatim oči zverova, zatim devojački seksovi. Dižu se zavese, pokrivači sa dečjih kreveta, poklopci sa finih kutija od emajla. Ona je u velikoj nedoumici i vidno uzbuđena. Najzad se rešava. Počinje naglo da se svlači. Ona se upravo ne svlači, već samo dodiruje haljinu, koja nestaje pod njenim rukama. Posle nekoliko trenutaka potpuno je gola. U istom tom času, pored samog prozora, spušta se jedan padobran. Ona ima još samo toliko vremena da skoči kroz prozor. Postepeno, pod tom belom pećurkom ona nestaje u noći.

II

Jedna velika, mirna voda bez obala. Po njoj gazi do pojasa mladić u košulji. S vremena na vreme on se saginje i vadi sa dna po jedno zrno krupnog bisera. Svaki biser pogleda prezrivo, i sa izrazom: «ni-

sam to tražio«, baca ga natrag u vodu. To se ponavlja nekoliko puta. Odjednom, njegovo lice dobija izraz: »našao sam«. Brzim skokom on zaroni kroz vodu, i posle nekoliko sekundi pojavljuje se presrećan, sa belom ribicom u ruci. Izlazi na obalu koja se sada pojavljuje posuta sjajnim metalnim novcem, veličine dvodinarki. U trenutku kad se približuje obali metalne pare se pretvaraju u alke, brzo se približuju, vezuju, izvijaju kao zmije, i najzad postaju dugački lančevi, koji se takođe približuju, skupljaju, vezuju, pokrivajući celu površinu peska ogromnom metalnom mrežom, koja se mestimično i s vremenom na vreme pokreće i uzdiže kao da živi. Mladić se strašno ljuti. Okreće se i prilazi vodi u koju sa najvećim gnevom pljune nekoliko puta. To međutim nije dosta. Sve bešnji, on lomi i otkida prste sa svoje leve ruke i baca ih takođe u vodu. I to je uzalud. Sasvim izvan sebe, on izbezumljeno čupa mišiće iz svoje leve ruke, iz snažnih butina i sa širokih, ispupčenih grudi. Opet uzalud: žilava mišićna tkiva pretvaraju se u njegovoj ruci u pepeo. Rupe na mestima gde je iščupano meso ispunjuju se postepeno malim morskim rakovima koji se lenjo i jezivo pokreću. Mladić je pobeđen i očajan polazi nekuda ivicom vode. Jedna velika riba pliva kroz vodu.

Pusta ulica pored reke. Dugačak red golih drveta. Pod jednim drvatom na samoj sredini ulice stoji čovek u bradi, potpuno mokar, kao da je sad baš izašao iz vode. On gleda u grane koje su načičkane nepokretnim čavkama. Sve su grane pokrivene tim crnim pticama. Odjednom iz pobočne ulice dolazi jedan čovek. On je lepo obučen i kad se približi prepoznamo mladića koji je sada sasvim sed, ali još uvek vrlo mladolik. Leva mu je ruka u zavoju. On prilazi čoveku sa bradom, skida svoj zavoj sa ruke i briše mu mokro čelo. Čovek sa bradom mu se zahvaljuje i nešto mu značajno šapuće na uvo. Mladić je razumeo. Jednim snažnim pokretom desne ruke on zatrese drvo, sa koga u ogromnom broju padaju čavke kao gnjili plodovi. One su žive, ali ni jedna ne može da poleti. Čovek sa bradom se saginje, vadi iz džepa jedno parče kanapa, na koji niže jednu po jednu čavku vrlo pažljivo i sa najvećim zadovoljstvom. Mladić hoće da pođe, ali ga čovek sa bradom silom zadržava. Govori mu vrlo ubedljivo i tiho: »Ja ću te izlečiti . . . Čuješ, izlečiti! . . . Ja, ja . . .« Mladić najzad pristaje i polazi s njim. Na ulici leže nanizane čavke . . .

Poluosvetljen hemijski laboratorijum. Na divanu leže odsečene ženske noge koje mladić odmah ne primećuje. Čovek sa bradom pred jednim ogledalom, koje se sada prvi put vidi, pravi neke čudne pokrete. Nešto između molitve i švedske gimnastike. Pokreti su tužni i malo komični. U ogledalu se pojavljuje jedan dečko od 8 do 10 godina. On ponavlja te pokrete vrlo ozbiljno i savršeno tačno. Mladić stoji i gleda ih začuđeno. U istom trenutku u kavezu jedne zoološke bašte prevrću se majmuni. Odmah zatim na jednoj se livadi sparuju konji. Slike se vrlo brzo menjaju, prepliću i utapaju jedna u drugu. Čovek sa bradom koji je prestao sa čudnim pokretima ima izraz: »e sad je dobro«. Naglo prilazi mladiću sa leđa i jednim ostrim nožem raseca mu kaput, koji odmah pada na zemlju. Mladić se okreće go do pojasa. Na telu mu se vide rane, pokrivene malim morskim rakovima koji mrđaju. Čovek sa bradom prilazi akvarijumu i jednom cevčicom od

slame uvlači u usta beličastu vodu. Sa napunjenim ustima on opet prilazi mladiću i prska ga po ranama. To međutim ništa ne utiče na male rakove, koji se i dalje jezivo pokreću. Mladić je očajan. Polazi, ali u tom trenutku ugleda ženske noge na divanu. Jednim naglim skokom on je već kraj njih, uzima ih nervozno i ne obraćajući više pažnju na čoveka sa bradom otvara vrata i zajedno sa nogama ispod miške juri preko stepenica kao lud, sa izbezumljenim izrazom lica: »našao sam, našao sam«.

Velikovoška stanica pod staklenim krovom. Nekoliko divnih lokomotiva pod punom parom. Jedan dugačak voz, spreman za polazak. Na peronu puno sveta. Pištaljka već svira za polazak, kad se u gomili, probijajući se besomučno pojavljuje mladić u vrlo dugačkoj, crnoj pelerini. (Ovu je pelerinu u početku nosio čovek sa bradom.) Pod njom se primećuje dugačak predmet, koji mladić pažljivo krije. Na sredini voza on naglo zastaje. Pogleda plašljivo oko sebe i onda vrlo pažljivo, skoro pobožno izvlači ispod pelerine dve ženske noge, koje polako polaže preko šina, ispred samih točkova vagona. Voz polazi. Jedan po jedan vagon odmiče pored mladića koji sasvim blizu, nepokretno stoji. Kad je prošao i poslednji vagon, na šoderu između šina leže prsti od jedne muške ruke i jedna bela, gumena rukavica. Mladić uzima prste i sasvim mirno ih namešta na svoju levu ruku. Svaki prst na svoje mesto. Posle toga, još mirnije, na istu tu ruku navlači gumenu rukavicu i bez ikakvog uzbuđenja, savršeno pribranim koracima upućuje se ka izlazu. Na peronu nema ni jednog čoveka. Na šinama ni jedan voz. Stanica je potpuno prazna.

III

Prugasta soba. Na sredini se dodiruju samo dva stola, sa dvema crnim pticama ispod staklenih zvona. Na jednom velikom krevetu, koji ranije nije bio u sobi, leži Rahmila. Pored nje jedna isto tako lepa devojka, samo nešto punija, malo starija, primetno grublja. One se strasno ljube, stežu, pripijaju, ponašajući se vrlo perverzno. Napolju je užasna oluja. Vetar podiže gustu prašinu, suvo lišće i neverovatno veliki broj pobacanih hartija. Hartije se naglo pretvaraju u crne ptice, koje su u početku sasvim male, pa sve veće, tako da je odjednom celo nebo pokriveno ogromnim crnim krilima. Na ulici rastu sunderi i potkovice.

Iz jedne okrugle, crne rupe uličnog kanala penju se usporeno uzane merdevine. One se kreću koso, u pravcu prozora prugaste sobe, ali se pred prozorskim oknima ne zadržavaju, već lomeći staklo prodiru u sobu. U tom se trenutku pojavljuje iz kanala ruka u gumenoj rukavici. Ona se penje tim merdevinama, skače sa jedne poprečne letve na drugu, odsečnim, brzim skokovima skakavca. Rahmila i njena prijateljica sada stoje na sredini sobe, pored stolova, još jednako čvrsto pripijene. Miluju se vrlo znalačkim intimnim dodirima tela, drskim, bestidnim rukama. Devojka je klekla i pripija svoju glavu na Rahmilin trbuh. Ruka u rukavici skače pravo sa prozora na krevet, gde istog trenutka nestaje. Merdevine se povlače, slomljena stakla se sastavljaju u celo prozorsko okno. U istom tom času na krevetu

leži i spava mladić koji nije više sed. Devojka koja još kleči primećuje ga iznenada. Naglo odgurne od sebe Rahmilu i seda na stolicu koja se nalazi do kreveta. Rahmila plače u jednom uglu sobe, savijena kao zmija. Mladić se budi, prijatno se proteže i ljubavnim, začuđenim očima gleda pravo u devojku, koja je takođe iznenađena i zadivljena. To traje dosta dugo. Odjednom se devojka rastužuje, diže se sa stolice i polazi ka vratima. Mladić je zabrinut. Da bi je zadržao pokazuje joj mladež na vratu, kap suze na dlanu, jedan mali, otvoreni pererez. Devojku to ni najmanje ne interesuje. Ona hoće da pođe i već pritiskuje kvaku na vratima. Mladić se iznenada nečega seti. Prilazi prozoru i kroz staklo koje se ne lomi provlači ruku, koju odmah zatim vraća natrag sa jednim krupnim zrnom bisera na dlanu. Devojka je sad ozarena, prilazi mu ljubazno, uzima zrno bisera i proguta ga. Mladić ponovo provlači ruku kroz prozor, pruža joj novo zrno bisera, koje ona takođe proguta. To se ponavlja nekoliko puta. Najzad ta igra prestaje. Devojka je luda od radosti i okreće se u krug na vrhovima prstiju kao u baletskoj tačci. Zastaje zatim u finalnoj pozi, pokrivena po celom telu, po licu, po očima, po kosi krupnim zrnima bisera. Mladić je zgranut, razočaran. Očajno širi ruke, hvata se za glavu i beži u ugao sobe gde još plače Rahmila. Devojka se više ni malo ne interesuje za njega. Ona ponovo počinje da igra, još bešnje, još brže. Rahmila i mladić se prvi put vide. Ona se upija u njega očima punim suza, ustaje polako i ljubi ga vrlo nežno i dugo pravo u usta. Mladić je podiže na rukama, sa namerom da je odnese, ali ona iznenada iščezava. Na njegovom levom laktu, u crnoj bori od kaputa leži sada jedna mrtva bela ribica. Mladić se blago smeši na nju i odlazi kroz vrata sa uzdignutim rukama kao da još nosi devojku i sa pogledom koji se ne odvaja od te bele ribice. Devojka pokrivena biserima neprestano igra. Na stolovima, pod staklenim zvonima pojavljuju se dve male škorpije. One rastu, i rastući proždiru ptice, proždiru zatim staklena zvona, proždiru stolove i najzad padaju na zemlju gde se spajaju i postaju jedna velika, gnusna škorpija, koja, sa uživanjem site životinje, lenjo mrda. Oko nje jednim paklenim tempom igra devojka u bisernom panciru.

IV

Pusta ulica kraj golog drvoreda. Tamna reka. Sredinom po koskom putu ide čovek u bradi, sasvim mokat, sa ogromnim, razapetim crnim krilima, koja su mu prikačena za kičmu. Krila s vremena na vreme usporeno mašu. Na samoj sredini jedno drvo načičkano belim ribama. Pod drvetom spava mladić, pokriven do pojasa malim morskim rakovima koji se jezivo pokreću. Lice mu je čisto, vedro, ozareno beskrajnomo ljubavlju.

Jedan red đaka, preko puta red milosrdnih sestara. Jedan red vojnika, preko puta red belih konja. Jedan red robijaša, preko puta red crnih popova. Svi ti redovi koračaju paradnim maršem, prilaze kao u kadrilu jedni drugima, klanjaju se dostojanstveno, povlače se i zatim nestaju, kao odnešeni vetrom sa suve zemlje jedne ogromne prazne poljane.

Aleksandar Vučo: »Ljuskari na prsima, Film«, *Nemoguće L'Impossible*, Nadrealistička izdanja, Beograd 1930, str. 68—72.

Aleksandar Vučo, Beograd 1897.

Bibliografija: Aleksandar Vučo: *Podvizl Družlne »Pet petlića«*, Nadrealistička izdanja, Beograd 1933.

Mada u srpskoj modernoj, ili »modernističkoj«, književnosti dvadesetih godina postoje tekstovi obeleženi kao scenariji (Ljubomir Micić: »Šimi na groblju latinske četvrti, Zenitistički Radio-Film u 17 sočinenija«, Moni de Buli: »Doktor Hipnison ili tehnika života«), mnogi »kinematografski ukrasi« pesama kao i ona fotografija filmske kamere programski reprodukovana u Micićevim Kolima za spasavanje (1922), Vučovi »Ljuskari« su jedini nacrt od kojeg je uistinu mogao nastati film.

Što se tiče ocene moralnog i socijalnog smisla Vučove delatnosti nakon 1945. godine (pa, dakle, i one u svojstvu predsednika Komiteta za kinematografiju Vlade DFJ i pisca scenarija) postoji pouzdan etalon-metar u vidu pisma direktoru Politike, datiranom 14. aprila 1930, čiji su potpisnici, uz Vuča, Đorđe Jovanović, Dušan Matić i Marko Ristić: »... Mi ne mislimo nikome smetati: mi nikada nećemo pisati pesme koje će ući u antologiju novije srpske lirike, pošto neće biti 'cele lepe'; mi nećemo pisati nagrađene romane; mi nećemo pričati priče sa socialnom tendencijom; nećemo pisati psihološke drame, ni eseje o velikim ljudima, našim i stranim, ili o 'važnim' pojavama iz oblasti umetnosti; mi nećemo postati članovi Pen-kluba; mi nećemo priređivati proslave; mi nećemo slikati slike za muzeje; mi nećemo biti ni vajari, ni muzičari, ni projektanti monumentalnih građevina. Ali mi ćemo doprineti arhitekturi slobode i duha«.

Nepoznati autor: »Umesto 'socialne umetnosti'« *Nadrealizam danas i ovde*, Beograd, broj 3, juni 1932, b.p. Vidi reprodukciju u ilustrovanom dodatku.

Dok Vučov scenario dobrim delom koristi već tada oveštali inventar nadrealističkih slika (škorpije — koje će »glumiti« u prologu Buñuelovog Zlatnog doba; žirafe; stakleno zvono; zrno bisera i tako redom, a da se i ne zamaramo nabranjem freudovskih simbola), ova fotografsko-montažna vežba, iskorišćena u polemici s pobornicima socialne literature, nije bila samo pametan predlog kako da se politička funkcija te literature ostvaruje na moderniji i delotvorniji način, već i potencijalno plodonosan filmski projekt.

Lako se moglo desiti da neki od trinaestorice beogradskih nadrealista, mahom izdanaka dobrostojećih porodica — što je podrazumevalo vladanje stranim jezicima, muziciranje na klaviru, čajanke i partije kroketa (postoji dražesna fotografija iz godina šestojanuarske diktature i svetske ekonomske krize, na kojoj se vidi kako Vučo i bračni par Ristić u bašti igraju krocket) — poseduje amatersku filmsku kameru Pathé-Baby, pa snimi i montira sličan kinematografski kolaž

amerikanizovanih, bogataških Terazija i, recimo, cigansko-proleterske Jatagan Male.

Možda nije puki slučaj što je mladi Dušan Makavejev, opčinjen montažom atrakcija, a imajući uvek pri ruci časopis Nadrealizam danas i ovde (lični šoferi bivših nadrealista su, znojeći se i stenjući, teglili u antikvarnice kofere krcate devičanski čistim, nerasečenim primercima), najpre snimio baš polovinu takvog kolaža, nagoveštenog dvadeset godina ranije — dokumentarni film Jatagan Mala (1953; izgubljen).

Salvador Dali

KRATKI PREGLED KRITIČKE ISTORIJE FILMA

Suprotno raširenom uverenju, film je neuporedivo siromašniji i ograničeniji u izražavanju stvarnih misaonih procesa od književnosti, slikarstva, vajarstva i arhitekture. Iza njega je još samo muzika, čija je duhovna vrednost, kao što svako zna, gotovo nikakva. Samom svojom prirodom film je neodvojivo vezan za čulnu, prostu i anegdotsku stranu pojava, za apstrakciju, za ritmička dejstva, jednom reči, za harmoniju. A harmonija, sublimisani proizvod apstrakcije, po definiciji je suprotstavljena konkretnom, pa, sledstveno, i poeziji.

Brzo i neprekidno ređanje filmskih slika, čiji je implicitni neologizam upravo srazmeran jednoj izrazito uopštavajućoj vizuelnoj kulturi, sprečava svaki pokušaj svodenja na konkretno, i najčešće ništi (zahvaljujući činiocu pamćenja) njegov intencionalni, afektivni, lirski karakter. Mehanizam pamćenja, na koji ove slike deluju izuzetno upečatljivo, već po sebi teži dezorganizaciji konkretnog, idealizaciji.

U budnom stanju, latentna intencionalnost i strastvenost konkretnog gotovo su uvek duboko potisnute u zaborav, ali zato često izranjaju u snovima. Da bi dosegla istinski lirizam, poezija filma iziskuje, više no ma koja druga, traumatski oštar zaokret ka *konkretnoj iracionalnosti*.

Ekperimentalni počeci filma, zaključno s Mélièsom, čine njegovu metafizičko razdoblje (kontemplativnim i ispitujućim načinom izlaganja stvari i pojava, kao i prisustvom akcije koja se nudi kao privid). Posle nezanimljivog razdoblja tehničkog usavršavanja, film se najpre stidljivo okrenuo prolaznom pseudonaturalizmu, a zatim je naglo dosegnuo svoje istinsko zlatno doba, ostvarivši prva materijalistička dela italijanske škole (pred rat i početkom rata). Mislim na grandiozno razdoblje histeričnog filma s Francescom Bertini, Gustavom Serenom, Tuliom Carminatijem, Pinom Menichelli i drugima . . . , na onaj film koji je tako divno, tako *neposredno* blizak pozorištu; on ne samo da ima ogromnu zaslugu što nam nudi istinita i konkretna svedočanstva o svim vrstama psihičkih smetnji, o verodostojnom toku neuroza iz detinjstva, o ostvarenju u svakodnevnom životu čak i najprljavijih želja i fantazija, pre toga oličenih prekrasnom arhitekturom secesije, već i zaslugu što je u potpunosti ovladao svojim osnovnim tehničkim sredstvima. Od tog trenutka film će brzo zapadati u dekadenciju.

Glumci su zaista proživljavali ove filmove, uvek iznova i bez stida, onako kako to savremeni razmetljivi humor više ne bi trpeo. Tada je to bio, u svoj svojoj raskoši, znalački ženski ekshibicionizam. Sećam se onih žena klecavog hoda i grčevitih kretnji, njihovih ruku ljubavnih brodolomnica što pipaju duž zidova, duž hodnika, hvatajući se za svaki zastor, svaki žbun, onih žena u duboko izrezanim haljinama što večito klize s najobnaženijih ramena na filmskom platnu, u neprekidnoj noći čempresa i mramornih ograda. U to prelazno i nemirno doba erotizma, žene krhkog i pretuberkuloznog izgleda, koji nije isključivao smelo izvajana tela, oblikovana preuranjenom i grozničavom mladošću, bukvalno su grizle, zubima kidale palme i magnolije.

Upravo smo u jednom takvom filmu s naslovom *Oganj (Il Fuoco)* mogli da vidimo potpuno nagu Pinu Menichelli u kostimu od perja koji podražava sovu, i to s jednim jedinim vidljivim razlogom: da opravda, kad se smrkne, sasvim primitivno i bedno simbolično poređenje između sove čije je ona otelotvorenje i ognja — ljubavnog — koji je svojim fatalnim rukama upravo zapalila pred ugaslim očima Gustava Serena, okruženim ogromnim crnim podočnjacima od garantovane onanije. On je od tog trenutka kadar da čini još samo najnužnije pokrete, automatske i depresivne, koji mu dozvoljavaju da trzajima i postepeno siđe u vodu jezera, dok ne počnu da se šire koncentrični i uobičajeni krugovi što vaspostavljaju mir na površini vode, nakon samoubistva koje je moralna pouka filma. Te automatske i depresivne kretnje mogu se uporediti jedino sa kretnjama starog Wilhelma Tella, zaslepljenog svom onom bakarnom svetlošću zalazećeg sunca, Wilhelma Tella već suočenog sa smrću, okrvavljenih kolena, očiju punih suza, dok još korača, s dva jajeta na oko nemarno stavljena na rame.



Posle italijanskog filma i izvanrednih *Tajni New Yorka (The Perils of Pauline)*, dinamizam, sport i toliko drugih otužnih mitologija koje nam je doneo nastajući američki filmski standard, i dalje uspostavljaju jedva vidljive ali stalne osmoze sa svojim avangardnim umetničko-književnim primenama, u čemu će katolička i moderna inteligencija Evrope posebno uživati. Film se smišljeno zapućuje apsurdnom i glupom stazom apstraktnog. Stvara jedan dosadan jezik, zasnovan na opterećujućoj vizuelnoj retorici gotovo isključivo muzičkog karaktera, što kulminira u ritmovanom korišćenju krupnih planova, vožnji kamere, pretapanja, dvostrukih ekspozicija; u korišćenju čudovišnog divizionizma¹ pri podeli na kadrove, u primeni aluzivne i sentimentalne duhovnosti montaže, i u još stotini drugih sličnih grozota. Sve bi to, preko očajnih ozvučenih filmova iz svih zemalja sveta, sa

¹ Pojam preuzet iz francuskog impresionističkog slikarstva; podrazumeva postupak stavljanja raznih tonova boje jednih pored drugih, umesto da se mešaju na paleti, tako da se optičko sjedinjavanje vrši u oku posmatrača. (Prev.)

filmom koji je sve više *film* (avangardni² filmovi, posebno belgijski), najposle dovelo — da nije bilo iznenadnog pronalaska zvučnog filma — do autentičnog »čistog filma«, to jest, do još zgodnije i potpunije sramote, ukoliko je tako nešto uopšte moguće, od one koju nam nudi čisto slikarstvo u doslovnom i tačnom smislu te reči.



Zvučni film donosi nam predivnu nečistotu i pohvalnu zbrku, što nam omogućuje da u okviru samo jednog kadra prisustvujemo dijalozi jedva nešto malo dužim od onih u nemom filmu. On nam takođe donosi, pre no što se književnost i umetnost budu uplele (to uplitanje predstoji i već je razaznatljivo), vaspostavljanje izvesnih pojmova konkretnog kadrih da izazovu makar trenutačne smetnje i teškoće, zasnovane na postojanijem zadržavanju reči no slika u pamćenju, na veličanstvenu štetu ovih potonjih.

Kroz istoriju filma, a pre svega kroz savremeni film, jedan jedini pravac: *konkretna iracionalnost*, mahnito i pesimističko stremljenje proizvoljnom, nastavlja uzlaznom linijom, sve sterilisanije, sve svesnije, u filmovima neprikladno nazvanim »komičnim«. I to iz jednog jedinog i nedovoljnog razloga: najčešće izazivaju smeh, smeh beskraino osoben, što nikako ne može podrazumevati dobro poznate suze koje bi taj smeh navodno trebalo da prikrije; to je odvratna i netačna izmišljotina literata, koju su podržale neke svinje kakva je Bergson, jer na taj način začas raskrste sa svim onim »Smej se, bajaco«, neiscrpnim i gotovo uvek izdašnim izvorom književnosti i umetnosti, a koji na filmu postaje tema *par excellence*, jedinstvena, obavezna, svečana, svemoćna, veličanstvena, carska, nužna, izvorno i prirodjeno neminovna, božanski stroga, samrtno stroga.

Analiza istorije takozvanog komičnog filma upravo i teži da pokaže postupno potiskivanje tog »Smej se, bajaco«, koje na jedan veoma latinizovan, veoma svinjski oslikan način pretpostavlja sve tobožnje transcendentalne klice apstrakcije u oblasti života.

Da se zaustavimo na savremenom filmu, tom psihološkom, umetničkom, književnom, sentimentalnom, humanitarnom, muzičkom, intelektualnom, duhovnom, kolonijalnom, okružnom i portugalskom đubretu, da se zaustavimo, kažem, na tom totalnom đubretu »Smej se, bajaco«, koje su, bez razlike i sa podjednakom ljubavlju, negovali Sternberg, Stroheim, Chaplin, Pabst . . . itd . . . itd, i da zaključimo da jedino komični filmovi s iracionalnom tendencijom označavaju istinski put poezije. Takvi su neobični Mack Sennettovi filmovi, svi drugorazredni komični filmovi sa nepoznatim glumcima bez posebnih talenta, kao i svi oni koje dugujemo nekolicini genija, Harryju Langdonu

² Izuzimam *Medučin* zbog njegovog istorijskog značaja. Uprkos Renéu Clairu, ovaj film zapravo rezimira nekoliko ideja Marcela Duchampa, Man Raya i Francisa Picabije, ideja koje predstavljaju jedan izdvojen smer, paralelan ostvarenjima američke filmske komedije, no koje zbog poetskih, negatvističkih i nekonformističkih preokupaćja tvorca *Medučina*, svedoče, na polju filozofije, o svojevrsnom nesvesnom agnosticizmu, ako uzmemo u obzir njihovo zaziranje od pojava i svakog pokušaja totalnog svodenja istih, kao i vrlo osoben koncept neuhvatljivosti i teorijskog odsustva saznanja s onu stranu ubitačnih afrodizijačkih vrtlogavica slučajnosti.

ili Williamu Powellu, podjednako, ili podjednako malo, komičnom kao Langdon. Tu nedavno *Animal Crackers*³ sa braćom Marx dospeli su na sam vrh razvoja komičnog filma. U ovom zadivljujućem ostvarenju dolaze do vrhunca želje za sistematičnom i konkretnom iracionalnošću latentno prisutnom u komičnim filmovima, želje koje su se postepeno oslobađale svake potrebe za opravdavanjem, izgovorom, subjektivnim humorom, i tako redom . . ., odbacujući olakšavajuće okolnosti što su sprečavale opažanje njihove žestine moralne kategorije, preko koje su postajali filmovi s tezom. *Animal Crackers* dosežu do one vrste ozbiljnih, upornih i sirovih sklonosti i zaraza, hladnih i prozirnih, do kojih se dolazi veoma retko, i samo pošto smo prevazišli preterano fiziološki stupanj humora, stupanj lakomislenih rešenja, to jest, onih rekreativnih shizofrenija, nakon zakoračivanja na tle ustupaka trenutačnim mentalnim hipotezama kako bi se dosegla istinska i opipljiva lirska konsternacija koju u meni delotvorno izazivaju nekolicina odlomci Raymonda Roussela. Takođe mi je moguće da se približim tom stanju konsternacije preko izvesnih pojmova izvedenih iz ljubavi koji mi se mogu ukazati u vidu iznenadne i pomamne kiše od šest ili sedam osrednjih Ana Karenjina, obučenih u portugalske šolje, sa ručicama delimično prekrivenim kiselim mlekom.

Lice onog brata Marx sa kudravom kosom, to lice koje je ovaploćenje uverljivog i pobedonosnog ludila, kad sasvim na kraju filma, u jednom odveć kratkom trenutku, beskrajno dugo svira na harfi, učiniće da se iza horizonta književnih inicijacija u psihološki pseudotranscendentalizam izgubi beskonačno prozaični pogled Ch. Chaplina s kraja *Svetlosti velegrada (City Lights)*, pogled blago skorojevički i bez premca, osim onog koji možemo pretpostaviti u besramnih slepaca ili pak u fenomenalnih i smrdljivih beznogih bogalja, pogled ušeceran i proletnji.

Godine 1929. Buñuel i ja smo napisali scenario za *Andaluzijskog psa*, a 1930. scenario za *Zlatno doba*. To su prva dva nadrealistička filma.

Osim filmova revolucionarne komunističke propagande koje opravdava njihova propagandna vrednost, ono što se može očekivati od nadrealizma i ono što se može očekivati od izvesnog filma nazvanog komičnim, jeste sve što zaslužuje da bude uvaženo.

Salvador Dali: *Babaouo, scénario inédit, précédé d'Un Abrégé d'une histoire critique du cinéma, suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*, Editions des Cahiers libres, Pariz 1932, str. 11—21. Prevela Ana Jovanović.

Salvador Dali, Figueras 1904.

Filmovi: *Un Chien andalou*, 1928; *L'Âge d'or*, 1930; sekvenca sna u filmu Alfreda Hitchcocka *Spellbound*, 1945.

³ Budući da su naslovi prvih filmova braće Marx prave klopke za prevodioce, ovaj se ostavlja nepreveden. (Prir.)

László Moholy-Nagy

PROBLEMI NOVOG FILMA

I Situacija

Ne toliko u praksi koliko u teoriji poslednjih godina se probila ideja o »delu koje opravdava« vaskoliko stvaranje.

I u filmu se ljudi već decenijama bave »opravdanošću dela«. Pa, ipak, filmsko stvaralaštvo još i danas zavisi od sveta predstava nasledene štafelajne slike i u stvarnosti se malo zapaža da je filmski materijal svetlost, a ne boja, i da bi film morao težiti pokretnoj prostornoj projekciji umesto da se, kako danas biva, na jednu površinu projiciraju pokretne »statične slike«.

Ali i akustička kombinacija, zvučni film, drži se svog prisilno izabranog uzora: pozorišta. Bavljenje sopstvenom delotvornošću trenutno se teško može naći čak i u teoriji.

II Odgovornost

Odgovornost za ispravan program rada utoliko je veća što se nedvosmislenije razvija tehnička oprema filma i drugih vrsta komunikacije i izražavanja (radio, televizija, daljinski filmovi, daljinska projekcija i tako dalje).

Postavljanje problema — pa, stoga, i njihovo rešavanje — kreće se, opšte uzev, utabanim idejnim stazama. Za tehničare je današnja filmska forma konvencija, odnosno snimanje (fiksiranje) predmetne i zvučne stvarnosti i njena dvodimenzionalna projekcija.

Kada bi krenuli od izmenjenih pretpostavki možda bi došli do potpuno drugačijih rezultata. Njihov rad bi odmah skrenuo u drugom pravcu. Kroz nov program rada, postali bi i saradnici u stvaranju novog, dosad nepoznatog vida oblikovanja, jedne potpuno nove izražajne mogućnosti¹.

¹ Theremin, naučnik zaslužan za pronalazak muzike etarskih talasa, predstavlja, recimo, najbolji primer za pogrešno postavljanje problema. On je pošao od stare instrumentalne muzike. Pokušavao je da novim instrumentom etarskih talasa podražava staru konvencionalnu muziku.

III Postavljanje problema

Da bi se ušlo u specifičnost čitave ove materije najbolje je da se ponoasob ispitaju najvažniji tehnički sačiniooci filma:

- optičko (vidljivo),
- kinetičko (pokretno)
- i
- akustičko (čujno).

Ispitivanje psihološkog (psihofizičkog) — kakvo se javlja na primer u nadrealističkim filmovima — ovde će biti samo dotaknuto.

IV Optičko

Oblikovanje slike ili »oblikovanje svetlosti«?

Sasvim je moguće da će se slikarstvo kao isključivo manuelno (ručno) oblikovanje održati još decenijama, s jedne strane kao pedagoško sredstvo, a sa druge kao priprema za novu kulturu oblikovanja boja odnosno svetlosti. Ali valja samo postaviti pravo pitanje — i, u skladu s tim, postaviti novog optičkog organizatora — da bi se ovaj pripremni stadijum skratio.

Simptomi započetog opadanja tradicionalnog slikarstva — pri čemu sada ne mislim na trenutne strašne ekonomske nedaće slikara — ispoljavaju se već na odlučujućim mestima u duhovnoj istoriji, kao, na primer, u razvoju suprematiste Maljeviča. Njegova poslednja slika — beli kvadrat na kvadratnom belom platnu — jasan je simbol ekrana za projekciju dijapozitiva i filma; simbol prelaska sa slikanja pigmentom na oblikovanje svetlosti: *na belu površinu svetlost se može projicirati neposredno, čak i u pokretu.*

Maljevičev rad je značajan primer novog duhovnog stava. Moglo bi se reći da je to intuitivna pobeda nad nerazumevanjima u današnjem filmu, koji dobro i loše podražava za nama ostalo razdoblje štafelajnog slikarstva: izrezom slike, često nedovoljnim kretanjem i slikarskom montažom. Suprematistička slika dokrajčuje ručno naslikani uzor i stvara *tabula rasa*: i samo slikarstvo mora krenuti novim putevima, pa kako onda film može da kao uzor preuzme staru štafelajnu sliku? *Moramo krenuti od početka*, od novih sredstava, a ne od prenošenja prethodno naslikanog slikarskog dela. Zato je pobeda takozvanih apstraktnih pravaca u slikarstvu istovremeno pobeda nastupa juće kulture svetlosti koja mora da nadraste ne samo štafelajnu sliku, već i saznanja i prodore u slikarstvu što kao *summa* stoje iza Maljevičeve slike.

Međutim, samo iz ovoga još ne proizlaze sve osnove optičkog oblikovanja. Neposredno svetlosno oblikovanje, kinetičke, reflektorske igre svetlosti zahtevaju sistematsko ispitivanje. Slikarstvo, film i fotografija su samo parcijalni problemi unutar toga, ali, sami po sebi, još ni izdaleka nisu razjašnjeni, a kamoli iskorišćeni do krajnjih granica.

V Svetlosni atelje budućnosti

U prethodnike nove kulture svetlosti u čiji delokrug rada ulaze svetlosni izvori podložni proračunu i regulisanju, spadaju pre svega: jaki veštački svetlosni izvori, reflektori, projektori, fizički aparati, polarizacija i interferencija svetlosti, nova optika i, prevashodno, povećana osetljivost emulzije (i, time, rešenje pitanja reljefnog filma i filma u boji)².

VI Značaj i budućnost filmskog ateljea

U naše današnje, politički i ekonomski poremećeno vreme, filmsko izveštavanje o činjenicama, reportaža, kao vaspitno i propagandno sredstvo, mora se izvući u prvi plan. Ipak, možemo tvrditi da film — kao i svi drugi oblici izražavanja — svojim sredstvima: svetlošću, pokretom, psihološkom montažom, može izazvati napetost čiji je koran u biološkom i nezavisan je od društvenog (na primer, apstraktni film). Iz tog razloga budućnost filma će, u ne maloj meri, biti povezana i sa radom u ateljeu, gde se ovakvi efekti mogu postizati sa više svesti i kontrole. Naravno, i ove filmske forme imaće izvesne odnose prema svome vremenu. Možda su ti odnosi čak i dublji i potpuniji od onih koji su spoljašnjom aktuelnošću *vidljivije* povezani sa svojim vremenom, pošto najčešće izviru iz nesvesnog i time predstavljaju deo nesvesnih puteva vaspitanja, neophodnih za pripremu odgovarajućeg oblika svesti budućeg društva.

Razume se samo po sebi da svetlosni atelje budućnosti neće biti usmeren na oponašanje, imitaciju, kao što je slučaj danas, kada je najveći ponos da se daska magijom pretvori u drveće, a svetlost reflektora u sunce. U ateljeu budućnosti će se, u osnovi, polaziti od osobenosti elemenata, materijala kojim se radi.

Na toj osnovi izmeniće se i uloga filmskog arhitekta. On će filmsku arhitekturu koristiti, istovremeno s akustikom, kao rekvizit koji proizvodi svetlost i senku (rešetkasta konstrukcija, skelet) i kao kompleks površina koji upija odnosno odbija svetlost. (Zidovi za organizovanu raspodelu svetlosti.)

Ključ za oblikovanje svetlosti u filmu jeste »fotogram«, fotografija bez kamere. Njeni brojni stupnjevi crno-belog i raspon sivih valera (kasnije sigurno i valera boja) od suštinskog su značaja³.

² Ako igde, onda je po mome mišljenju uspostavljanje takvog privremenog, za sad od praktičnih obaveza nezavisnog, svetlosnog optnog centra najpre moguće u Rusiji, mada bi se i veliki deo naših slikarskih akademija mirne duše već danas mogao pretvoriti u »svetlosne akademije«. (Vidi moj članak »Photogramm und Grenzgebiete«, *Die Form*, broj 10, 1929.) Ipak, Rusija u ovom trenutku ima više izgleda. Prvo: zato što se filmski rad u svim zemljama odvija samo kao komercijalna delatnost. Filmsko, i uopšte optičko, stvaralaštvo kako ga mi shvatamo, jedino se u Rusiji sagledava kao kulturno dobro, kao duhovno stvaralaštvo, a ne kao komercijalni artikl. Drugo: zato što nigde ne postoji veća mogućnost radikalne, revolucionarne promene stava i u odnosu na umetničke zadatke nego što je to u Rusiji. Za Rusiju je najočiglednije propao stari pojam »umetnika — ničke zadatke mentaliteta tamo se polako izgrađuje novi, duhovno-organizacijski. Izumiteljstvo se tamo ne odvija samo unutar manuelne delatnosti; umesto da vode računa o detaljima (aktuelne obaveze), tamo sada pokušavaju da razmišljaju da razmišljaju (uzajamne veze).

³ U narednom periodu pokušaću da se ovim problemom praktično pozabavim i kroz filmski rad. U časopisu *Die Form*, broj 11—12, 1930, objavio sam članak »Lichtrequisit einer elektrischen Bühne«, gde sam izvestio o jednom radu sa svetlom obavljenom na pariskoj izložbi Werkbunda, 1930. godine. Sada je moj plan da taj rad prenesem na film, ne kao reprodukciju mašinerije i svetlosnih efekata, već pretočen u filmski jezik.

Prema tome, tek se u jednom neimitativnom ateljeu mogu stvoriti svetlosni oblici čija nam je uzbuđljivost dosad bila nepoznata. Ali film nije samo problem oblikovanja svetlosti, već, isto tako, i oblikovanja pokreta i zvuka. Ni ovim proširenjem problematika filma nije iscrpna. U nju spada i niz elemenata koji delimično dodiruju fotografiju, a delom i njen novi i zamašni pedagoški zadatak, na primer, stvaranje novog oblika svesti za izmenjeno shvatanje prostora i vremena.

VII Oblikovanje kretanja

Nedostaje ikakva tradicija korišćenja pokreta u filmu i ovladavanja njime. Čak je i savremena praksa još veoma kratka. Prinudena je da se razvija iz neartikulisano stanja. To objašnjava činjenicu da se film kao *umetnost pokreta* još nalazi na relativno primitivnom stupnju.

Naše oči još nisu naviknute na iskustvo različitih simultanih faza ili tokova kretanja; u većini slučajeva čovek bi danas višefaznost neke igre pokreta, koliko god njome ovladao, još doživljavao ne kao organizam već kao haos.

Zato će prodori u tom pravcu — bez obzira na njihove estetske vrednosti — imati prvenstveno tehnički odnosno pedagoški značaj.

Ruska montaža je dosad jedini stvarni — mada u ponečemu i sporni — prodor na ovom području. Stvaranje i doživljaj simultanog bioskopa — istovremene projekcije različitih međusobno uskladenih filmova — dosad su ostali samo lepe želje⁴.

VIII O zvučnom filmu

Zvučni film je jedan od najvećih pronalazaka koji će proširiti ne samo vidno i čujno polje, već i znanje čovečanstva preko onoga što danas možemo da zamislamo. Ali zvučni film nema ničeg zajedničkog sa reprodukcijom zvukovnih i govornih nizova u smislu pozorišta. Pravi zvučni film ne može biti usmeren samo na to da dokumentaristički registruje i odražava akustične pojave u spoljnjem svetu. Ako to čini, onda se to mora dogoditi kao *montaža* zvuka, analogna s oblikovanjem nemog filma. To je jedan iz kruga zadataka zvučnog filma.

Međutim, čujni deo zvučnog filma neće predstavljati obogaćenje u odnosu na nemi film ako se pod njim podrazumeva zvučno podslikavanje, zvučno ilustrovanje optički rešenih montažnih delova. Ono što je već postignuto jednim — optičkim — sredstvom samo će se oslabiti uvođenjem paralelnog akustičkog postupka. Kvalitativni na-

⁴ Sama montaža još ne daje dovoljno mogućnosti za oblikovanje pokreta. Smisao rešenja kretanja trenutno je čak i u ruskim filmovima više impresjonistički nego konstruktivan. Ruska montaža je filmu donela prvenstveno asocijativne impresije (bez obzira što su to većinom bili proračuni, a ne slučajni rezultati) između ostalog, brzim smenjivanjem prostorno i vremenski različito postavljanih snimaka, ona je stvorila kvalitet potreban za jednu fragmentarnu situaciju.

Konstruktivna montaža će ubuduće više pažnje obračati na celinu filma, na kontinuitet filmske kompozicije — po svetlu, prostoru, kretanju, zvuku — nego na nizanje često optički zbunjujućih montažnih impresija.

Eizenštejn. *Vertov (Čovek s filmskom kamorom)* i Turin (*Turksib — Turksib*) ostvarili su pozitivne prodore u ovom pravcu.

predak, nova prodorna izražajna forma, nastaje tek kad se oba sačinioća koriste u punom obimu i uzajamnom dejstvu. Tu počinje prava ekonomičnost i samog reportažnog zvučnog filma⁵.

IX Trenutni problem zvučnog filma

Naša sposobnost akustičkog poimanja mora se silno razlabaviti i proširiti pre nego što smemo da od zvučnog filma očekujemo istinska ostvarenja.

»Muzičari« do dan-danas nisu doprli do produktivnog stvaranja gramofonske ploče, a da ne govorimo o radiju i etarskim instrumentima. Na ovom području oni moraju da nanovo promisle neobično mnogo stvari.

Zvučni deo filma bi morao da izađe izvan sfere dokumentarnog i da naše uši obogati dosad nepoznatim čujnim efektima. Isto ono što smo u pogledu vidljivog očekivali i, delom, dobili od nemog filma, važi i za akustičko.

Zvučni film mora da se odvoji od želje za reprodukcijom koju ispoljava publika, u početku zbunjena materijalom, i da dovede do optofonetske sinteze. Ako zvučni film utire put takvoj sintezi, to, u krajnjem ishodu, znači: *apstraktni zvučni film*. To onda može oploditi sve vrste filmova. Osim kategorije »dokumentarnog zvučnog filma« i ekstremne kategorije »apstraktnog zvučnog filma«, organski će nastati i »montažni zvučni filmovi«. Ne samo montaža optičke i zvučne parčadi za sebe, već i jednih i drugih zajedno.

Zato bi zvučni film trebalo da privremeno prođe kroz razdoblje *isključivo* zvučnih eksperimenata. To znači: najpre, izolovanje od optičkog; praktično: odvojiti zvučnu deonicu trake svetlosnog tona i opitno međusobno kombinovati pojedinačne parčiće. (Jasno je da ovde ima isto onoliko malo mesta za muzički nasleđene forme, kao što i popularno žanrovsko slikarstvo ne može imati ničeg zajedničkog s optičkom stranom filma.) Sledeća etapa, koja bi, međutim, mogla teći naporedo s prvom, morala bi da uzme u obzir sledeće smernice:

1. korišćenje *realnih* akustičnih fenomena kakvi nam stoje na raspolaganju u vidu prirodnih šumova, ljudskog organa ili instrumenata;
2. primenu optički zabeleživih ali od realnog postojanja *nezavisnih* zvučnih slika, koje se mogu snimiti na tonsku traku prema prethodnom planu, a zatim pretvoriti u realne zvukove. (Na primer, kod Tri-ergon sistema pomoću svetlo-tamnih traka, čija se abeceda mora prethodno naučiti.)

Uz to:

3. mešanje ovog dvoga.

Uz 1:

- a) govorni film ne mora nužno sadržati kontinuirano akustičko događanje.

Akustičko može delovati dvostruko intenzivnije kada se pojavljuje neočekivano, podeljeno na kraće ili duže vremenske odsečke.

⁵ Pre izvesnog vremena u Berlinu je prikazano akustički izvanredno dostignuće Vertova. *Entuzijazam*, koje potvrđuje ovo shvatanje početnog stupnja zvučnog filma.

b) Kao što optički film ima mogućnosti da različito fiksira predmet, odozgo i odozdo, sa strane i spređa, frontalno i u skraćanju, nešto slično moralo bi postojati kao mogućnost i u slučaju zvuka. Različitim pravcima pogleda moraju odgovarati različiti pravci slušanja. Uz to dolaze akustički krupni planovi, usporavanje (razvlačenje), ubrzavanje (sažimanje), cepanje, pretapanje, i, uopšte sredstva »montaže zvuka«: optičkoj simultanosti mora odgovarati akustička; to znači: čovek mora imati hrabrosti da s akustičkim tokom govora, čak i onog *ispunjenog smislom*, pomeša druge zvučne slike, ili da ga naglo prekine i ubaci, pocepa, razvuče, sažme neku drugu akustičku dimenziju i tek potom nastavi prvobitnu liniju, i tome slično.

Uz 2:

a) ali prava visina stvaralačke iskorišćenosti govornog filma dosegnuće se tek kad savladamo akustičku abecedu u obliku fotografskih projekcija (na primer, kod sistema svetlosnog tona).

To znači da — bez realnih akustičkih događaja u spolnjem svetu — *planski* registrujemo akustičke fenomene na filmskoj traci, ako je potrebno, sinhrono s optičkim; to znači: kompozitor zvučnog filma može da, koristeći samo optofonetsku abecedu, stvori zvučnu igru koju je zamislio ali je nikada nije čuo, i koja uopšte ne postoji⁶.

b) Prvi istinski govorni film napraviće onaj ko pomoću ove ili one metode stvori *vlastiti akustički jezik* predmeta i zbivanja i njihovih spojeva.

c) To bi nas osposobilo da stvorimo akustičke obrise događaja ili pojedinih predmeta.

d) To bi, između ostalog, bio i put za stvaranje akustičkog »krupnog plana« — to jest, isticanja a ne detaljisanja.

X Prikazivanje

Zategnuto četvorougao platno ili neki drugi sličan ekran za projekciju u našim bioskopima, u osnovi je samo tehnikovana štafelajna slika. Naše predstave o prostornim pojavama, o prostorno-svetlosnim odnosima prilično su primitivne. Iscrpljuju se pojavom poznatom svakome — zraci svetlosti kroz jedan otvor padaju u određeni prostor.

Nasuprot ovome može se zamisliti da svetlost projektora pada na u prostoru razmeštene projekcione zidove, rešetke, mreže i tako dalje, postavljene jedne iza drugih i delimično prozirne (na primer, kao u eksperimentima s projekcijom na Piscatorovoj sceni, u predstavama *Berlinski trgovac* — *Kaufmann von Berlin*, 1929, i *Hai-Tang*, 1930). Isto tako, sasvim je zamislivo da umesto ravnog projekcionog zida bude zakrivljen (jedan ili više njih), u obliku lopte, koji se može rastaviti i čiji su delovi pokretni, sa isečcima ili bez njih. (Na primer — kao što sam već predložio povodom nemog filma — svi zidovi bioskopske dvorane mogli bi biti pod unakrsnom paljbom filmova:

⁶ U međuvremenu je izveden i taj eksperiment: u Engleskoj je jedan slikar na dugačkoj traci papira svetlo-tamnim linijama nacrtao glas koji ne postoji ali se može prikazati na filmu.

»simultani bioskop«; vidi odgovarajuće poglavlje u *Bauhausbuch* broj 8, *Slikarstvo, fotografija, film*⁷.)

Takođe je sasvim zamislivo da se iz različitih projektora šalju dim ili para, ili da se na tačkama ukrštanja različitih svetlosnih zraka obrazuju svetlosni likovi; dalje, može se zamisliti — ne samo za apstraktne slike, već za objektivno prikazivanje, reportažu — dalje usavršavanje ove vrste; reljefni bioskop pomoću stereoskopske tehnike snimanja. (Sistemi sočiva postavljeni oko predmeta mogu da ovaj obilaze i da ga zatim na isti način reprodukuju.)

Zvučni film i njegove akustičke mogućnosti o kojima još nije ni raspravljano svakako će prouzrokovati temeljne promene i u ovim i u narednim stvarima.

XI Zadaci filmskog rada

Praksa potrebna za obrazovanje tri velika problemska kruga filma — svetlost, pokret i zvuk — mora zahvatiti najrazličitija područja današnje nauke i tehnike. Ona zavisi od rada

fotografa⁸,

fizičara i hemičara,

arhitekta, snimatelja i prikazivača,

reditelja i scenariste.

Ona zavisi od problema tehnike snimanja, optike, osetljivosti na svetlost, ultraljubičastih i infracrvenih zraka, hipersenzibiliranja (kao što naše oči mogu da se sve više navikavaju na tamu, tako ćemo jednog dana imati aparate koji reaguju u mraku — sve do trenutnog snimka),

filma u boji,

reljefnog filma,

zvučnog filma,

kao i od problema trodimenzionalnog prikazivanja: ekrani koji se uključuju jedan za drugim i prostorno su organizovani, projekcione površine dobijene pomoću dima i pare, kupole, dvostruka projekcija, više aparata; mehanička pretapanja; igre sa šablonima;

od problema

akustike i

montaže koja sve to spaja u film-sintezu (filmsko dejstvo).

László Moholy-Nagy: »Probleme des neuen Films«, *Die Form*, Berlin, broj 5, 15. maj 1932, str. 155—59. Preveo Filip Filipović.

⁷ Vidi u ovom izboru str. 71—73. (Prir.)

⁸ Bez sumnje, analfabet budućnosti nije samo onaj ko ne poznaje pismo, već i onaj ko nije upućen u fotografiju. Koliko mi je poznato, fotografija dosad nije nigde bila sistematski razvijana. Tako izgleda da ruski ministar za kulturu, kada je 1928. godine zvaničnim dekretom uveo fotografiju kao školski predmet — uprkos nemačkoj temeljitosti — nije mogao da za nju odredi ikakve smerice. Međutim, lako bi se mogao sastaviti kostur jednog programa nastave i istraživanja:

1. oblikovanje svetlosti pomoću kamere ili bez nje (fotografija, fotogram, rentgenski snimak, noćni snimak)
2. fiksiranje činjenica
 - a) amaterski snimak
 - b) naučna (stručna) fotografija (mikrofotografija, uveličavanje)
 - c) prikazivanje (dokument)
3. fiksiranje kretanja: trenutni snimak (reportaža)
4. različite mehaničke, optičke, hemijske reakcije: krivljenje, izvitoperavanje, rastapanje i rastvaranje slojeva, neuspeo snimak i tako dalje
5. simultanost: pretapanje, fotomontaža.

Jean Vigo

OSETLJIVOST FILMSKE TRAKE

Čovekovo oko, »na sadašnjem stupnju nauke«, nije mnogo osetljivije od njegovog srca.

Ovakva bi tvrdnja bila obeshrabrujuća kad ne bismo imali nekog razloga da se još uzdamo u filmsku traku.

Poslednjoj emulziji koja je u prodaji pripisano je svojstvo »hiper-
osetljivosti«; to svojstvo ne može da bude sudbonosno. Nema sumnje, prethodni sličan slučaj sa stručnim izrazom »supervizija«, kada je vrhovno O.K.¹ režije najzad proglašeno svetim, daje nam pravo da ispoljimo zabrinutost. Ako svojstva što ih ističe jedna površna oznaka bez budućnosti mogu da zavaraju našu sabraču koja su vlasnici radnji i trgovina — a prevare se iz interesa kao gledalac iz lenjosti, misticizma ili samoubilačke sklonosti — bar vas, požrtvovane naučnike po laboratorijama, zainteresovane za eksperimentalno dokazane činjenice bez unapred datih imena, više ne mogu nasankati otkako je onomad jedan vaš cenjeni kolega, iz želje da mu pas bude nafriziran, uzalud prozvao tog svog džukca — pudlicom!

A baš te prave dobrotvore filma mi preklinjemo za pomoć.
S.O.S!

Vi, koji još ne znate da je film velika umetnost, da je film život, da je film posao.

Ja ipak ne zaboravljam da ste vi prve drage epileptične slike prepustili K.I.N.E.M.A.T.O.G.R.A.F.I.J.I., i da niste znali da nam stoički uskratite, kao tata i mama svojoj deci, usporeno kretanje i ostale trikove da bi nas bolje sačuvali od »čistog filma«. A jeste li još juče, u času uspona sto posto zvučnog filma, iz predostrožnosti odstranili tenore, ministre i ostale?

Znam i to da će vaša boja biti bez anilina, vaš reljef plitak, a vaša televizija sa konformističkim zatamnjenjima, iz straha pred Vlašću.

... Ali pošto se više ne uzdamo ni u jednu od filmskih uzdanica!

Zar većito ne poredimo pozorište i film; zar se uvek ne pozivamo na određenog slikara pred prizorima u pokretu; zar ne govorimo o muzici — i muzičarima! — povodom svakog zvučnog rešenja; zar ne

¹ Američki izraz koji isključivo koriste francuski filmski radnici i koji znači O.K.

proučavamo kinegrafsko polje kroz zaplet izvesnog književnog dela, kao da je reč o providnom papiru?

Već poodavno tvrdimo kako je film mlad, da ne bismo priznali kako smo sami postali starci.

A u ovim se godinama zarađuje za život još samo na lutriji.

Ko će da se kladi? Protiv filmskih radnika.

Na nepoznate troglodite iz epruvete.

Naravno, i jedni i drugi su naši bližnji.

Zapravo, loše objašnjavam. Ko će da se kladi?

Protiv ljudi koji rade s kinematografom.

Na materiju koju je otkrio i nametnuo slučaj, a u prisustvu ljudskog katalizatora, kako se to obično kaže.

Hajde da i ovde, kao već i u svim ostalim oblastima, ustupimo vlast stvarima, mašini.

Prestanimo da tvrdimo kako će najzad onaj reditelj, ona zvezda, ovaj producent — kako će najzad, šta??? — kada kritika, sve bogatija, toliko poskupljuje nezavisne i reklamne stranice.

Svrstajmo se što pre u pomoćnu službu, te ako nas ova teška vremena nateraju da zarađujemo za život, ostanimo kvalifikovani tehničari.

Kvalifikovani tehničari, ali poput onih Crnaca koji, mimo svoje volje i znanja, učestvuju u najlepšoj od svih pustolovina, kao nosači.

Bili bismo zaduženi da na prirodna poprišta spontanih zbivanja donosimo uređaje za snimanje slike i zvuka; vele da bi se ubuduće naš najteži zadatak sastojao u tome da ne zaboravimo da se nešto kasnije vratimo po njih, dok bi pićence u obližnjem bistrou tražilo svu našu pamet, volju, obdarenost, ukus.

Tako su izgledala moja razmišljanja te sasvim mračne večeri 2. septembra 1932. u Parizu, pred dvoranom Bullier, gde je trebalo da Maksim Gorki, Willy Münzenberg, Marcel Cachin, Švernik i Henri Barbusse, između ostalih, podnesu izveštaj o svom delegatskom mandatu na Svetskom kongresu protiv rata, nekoliko dana ranije održanom u Amsterdamu, pod predsedništvom Romaina Rollanda.

Oko 25000 ljudi, od kojih je svega 7000 moglo da proдре u dvoranu.

Na ulici je čekala gomila radoznalaca i aktivista, mirna, pomalo tužna, tiha, pod zaštitom policije.

A u 21 čas, zvanični zvižduk pištaljke: juriš!

Konjanici na propetim konjima sabljama krče prolaz; specijalna brigada, u kojoj Francuska krije svoje atlete. Pokretna garda, paradoksalno zaštićena šlemovima. Pendreci, ne od ratluka već od drveta, koji čoveka začas zagreju, obrušavaju se na lobanje, namah raspukle . . . Pesnice udaraju nos koji se razmrskava, oko koje visi na kraju očnog živca, kao lukovičasti sat naših očeva o lancu. Freudovski udarci nogom u donje delove stomaka žena i muškaraca.

«Razilazite se!»

21 čas i 15 minuta.

«Na mestu voljno! U dvojne redove!» Ne javljaju da ima mrtvih među «demonstrantima», ranjenih među našim policajcima.

Ulične plinske svetiljke nedovoljno su jake da osvetle ovaj prizor uglađenog ophođenja!

Kada će, dakle, filmska traka, kad već ljudi neće, prestati da bude neosetljiva na slične prizore?

Jean Vigo: »Sensibilité de pellicule«, *Sésame*, Bruxelles, 1. decembar 1932. Prevela Ana Jovanović.

Jean Vigo, Pariz 1905 — Pariz 1934.

Filmovi: *A propos de Nice*, 1929; *Taris ou la natation*, 1931; *Zéro de conduite*, 1933; *L'Atalante*, 1934.

Bibliografija: Jean Vigo: »Le point de vue documenté. Vers un cinéma social«, uvodna reč za film *Povodom Nice*, 14. juni 1930.

—: »Dokumentovana tačka gledišta«, prevela Tanja Kraus, *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, Nolit, Beograd 1978, str. 299—301.

Paulo Emilio Salès-Gomès: *Jean Vigo*, Éditions du Seuil, Pariz 1957.

Po obimu nevelikim delom (ukupno tri sata projekcije) Vigo je posthumno uspeo da prevlada neodoljivu slikovitost vlastite david-copperfieldovske biografije: otac-anarhist koji je kasnije podlegao iskušenjima raskošnog života, postao podmičeni pacifist, i skončao u zatvoru (možda kao žrtva političkog ubistva); detinjstvo provedeno u internatima; borba s tuberkulozom; zabrana Nule iz vladanja; raskomadavanje Atalante dok autor leži na samrtničkoj postelji...

Zadojenom anarhističkom mržnjom prema Državi, Crkvi, Vojsci, Školi i Porodici, Vigou je moralo mnogo značiti poznanstvo s Borisom Kaufmanom, bratom Dzige Vertova. Film *Povodom Nice* nije samo snimljen kamerom koju je Borisu poklonio brat, već je sigurno i plod prepričavanja teorijskih postavki o kino-oku i »životu uhvaćenom na prepad«.

Mladi Vigo je već bio sklon da život hvata na prepad, bilo da se radilo o upadanju u hotel prilikom Chaplinove posete Azurnoj obali, o prisustvovanju operacijama kada Vigo, poprskan gnojem iz basnoslovno nateklih mošnica nekog starca, umalo nije pao u nesvest, ili o izlaganju policijskim pendrecima. Zato Vigoovi filmovi, kao god i njegovi angažovani tekstovi, imaju moralno pokriće u životnim postupcima, što nije tako često, ni onda ni danas.

P. Adams Sitney CORNELLOVI FILMSKI KOLAŽI

/.../

Joseph Cornell je sebi krčio put prema filmskom stvaralaštvu oklevajući i sporo. Posedujemo scenarije koje je napisao i objavio, njegove montaže sastavljene od komadića filmova koje je skupljao, i filmove koje je odista režirao ali nije sam snimio. Čini se da u ovom pristupu postoji izvesna istorijska progresija. Godine 1936, Muzej moderne umetnosti objavio je Cornellov umetnički profil u katalogu izložbe *Fantastična umetnost, dada, nadrealizam (Fantastic Art, Dada, Surrealism)*:

»Američki konstruktivist. Rođen u New Yorku 1904 /sic!/. Samouk. Autor dva nadrealistička scenarija. Živi u Flushingu, Long Island«¹.

Scenario *Monsieur Phot (viđen kroz stereoskop) (Monsieur Phot /Seen through the Stereoscope/)* može se definitivno datirati u 1933. godinu², ali šta je onaj drugi nadrealistički scenario? Howard Hussey je predložio objašnjenje da je to *Pozorište Hansa Christiana Andersena (Theatre of Hans Christian Andersen)* koje se pojavilo u specijalnom broju časopisa *Dance Index* (objavljenom 1945) u slavu pripovedača kao baletomana³. Dva problema čine ovu identifikaciju zbunjivom: zašto je Cornell čekao jednu deceniju da objavi scenario, i u kojem se smislu ovaj može nazvati »nadrealističkim«? Istraživanje i razmišljanje doveli su me do zaključka da je Hussey verovatno u pravu.

Od ova dva scenarija, *Monsieur Phot* je potpunije razrađen. Saždrži četiri podrobno opisane scene i epilog. U njemu se može lako zapaziti uticaj savremenog francuskog avangardnog filma. Onirična sazimanja i dislokacije u dvama filmovima Salvadora Dalija i Luisa Buñuela, *Pandaluzijski pas* i *Zlatno doba*, odzvanjaju kroz Cornellova složena ponavljanja i preobražaje središnjih slika koje uključuju fo-

¹ Katalog izložbe *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, uredio Alfred H. Barr mlađi, The Museum of Modern Art, New York 1936, str. 266. Biografija je, pretpostavljamo, zasnovana na (sada izgubljenom) upitniku koji je popunio umetnik. Naravno, datum rođenja je 1903.

² Objavljeno u Julien Levy: *Surrealism*, Black Sun Press, New York 1936, str. 77—88; preštampano u *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, uredio P. Adams Sitney, New York University Press, New York 1978, str. 51—59.

³ *Dance Index*, New York, tom IV, broj 9, septembar 1945, str. 155—59.

tografa i njegov aparat, devetoricu uličnih derana, harfistu, pijanistu, košaru s rubljem, vejanje snega koje se stapa sa slikama razbijenog stakla i vodoskoka, i, najposle, »fazana s divotnim perjem«. Cornell se najviše približava španskim nadrealistima u drugoj sceni gde suvo prikazuje fotografa u salonu viktorijanskog hotela kako posmatra približavanje sobarice: »Dok mu se približava, ona tako energično maše pajalicom (čije je perje po veličini i boji istovetno s fazanovim) oko svoje bele uniforme da ta zapanjujuća podudarnost natera fotografa da skoči na noge, ispustivši zbirku fotografija. Sobarica ne obraća pažnju na njega i kroz nekoliko minuta izlazi desno, uz put brišući prašinu«⁴. Tradiciju za ovu scenu nisu pribavili samo Dali i Buñuel, već i Germaine Dulac čiji film *Školjka i sveštenik* (1928), koji je snimila po scenariju Antonina Artauda, sadrži sličnu paradu sobarica s neprikladnim priborom.

Kada je reč o Cornellu, moramo uzeti u obzir njegovo odstojanje spram nadrealizma, kad navodimo njegove kontinuitete s tim moćnim izvorom. Nasilnosti Dalija, Buñuela i Dulacove nema mesta u njegovom scenariju, a ni njihovom premoćnom erosu. Reakcija fotografa dramatižuje čudnu podudarnost s fazanovim perjem.

Cornell je dovoljno dobro poznao francusku književnost da bi imao iluzija u pogledu novine nadrealizma. Srećna saglasja koja Mallarmé opisuje u svojoj pesmi u prozi *Demon analogije* (*Le Demon d'analogie*) definišu jednu poetsku psihologiju. »Revolucija« nadrealizma pretežno se sastojala u upornom tvrđenju da ova psihologija sačinjava jednu temeljnu epistemologiju. Nadrealisti su to premeštanjem naglasaka često postizali uklaňanjem organizujuće senzibilnosti pesnika kao središta doživljaja pesme. Čitalac je gurnut u svet nepomirljivih nepodudarnosti. Cornell je pak video prednost u tome da zadrži poetskog posrednika, mada ga je dosledno lišavao biografije koja bi njegova osećanja mogla učiniti racionalnim. Ovde je taj posrednik Monsieur Phot, čovek umnogome sličan kameri, ali ipak toliko osetljiv da ga redovno savladavaju zbivanja u svetu izvan njega (svetu pred njegovom kamerom), kad se ta zbivanja ponašaju kao da su više manifestacije duha.

Rasklopljeni »zaplet« *Monsieur Phot*a opisuje neprimerenost statičnih slika za hvatanje složenosti jedne estetske epifanije. Baš kad se fotograf, »Phot«, u uvodnoj sceni sprema da snimi komponovanu sliku, u njegovo vidno polje uleće neobični fazan. Pošto je »uhvatio« svoju kompoziciju, fotograf je neobjašnjivo potresen:

»Krupni plan fotografa koji se, kao u transu, pomalja ispod crnog platna. Oči su mu vlažne i duboko je potresen. Neko vreme ostaje zaleđen u stavu blage ekstaze«⁵.

Film ne nalazi vizuelnu vrednost ravnu fotografovom osećanju. Njega može prevesti jedino muzika. Od devetorice »uličnih derana« koje je snimio zajedno, ostaje samo jedan koji svira na harfi, nesvestan fotografovih suza. Muzika se nastavlja i ponavlja »sve dok se teško može zamisliti transcendentnije lepa interpretacija«⁶, još dugo

⁴ »Monsieur Phot«, *Avant-Garde Film*, str. 54.

⁵ *Ibid.*, str. 52.

⁶ *Ibid.*, str. 53.

pošto je pala noć a ekran se gotovo zamračio. Cornell bi htio da u tom mraku nekako vidimo da pada sneg.

U filmu, fotografove nepokretne slike, koje sređuje u hotelskom salonu, čine jednu »nadrealističku« priču, uključujući tu i hiperboličnu sliku snega što je navejao sve do kopita monumentalne statue konjanika, »stvarajući utisak da konjanik jezdi kroz sneg«⁷; na njegovoj ispruženoj ruci počiva slomljena harfa. Jaz između Photove fotografske priče i suštinske moći sveta da ispolji tajanstveno može se izmeriti fotografivim »zbunjenim izrazom« i »znojenjem« kad ugleda bezbrižnu sobaricu s njenom perjastom pajalicom.

Fazan što se pojavljuje u svim epizodama ovog imaginarnog filma predstavlja prebogato obilje koje motiviše umetnost, a ipak joj izmiče. Svaka njegova pojava bila bi u boji, u ovom inače crno-belom filmu. Moramo se setiti da je *Monsieur Phot* napisan pre puštanja u distribuciju *Becky Sharp* Roubena Mamouliana (prvog komercijalnog filma u boji) godine 1935. Cornell je bio znalac filma: čitao je stručne istorije kao i časopise za obožavaoce zvezda. Znao je da su još od vremena izuma tog medijuma vršeni opiti snimanja u boji. Morao je videti mnoge rukom bojadisane filmove iz vremena pre prvog svet-skog rata, kao i dela iz dvadesetih godina, rađena pomoću različitih postupaka veštačkog bojenja. Ali je, istovremeno, 1933. godine morao biti svestan ekstravagantnosti predloga da se snimi avangardni film s četiri dela u boji. Naravno, *Monsieur Phot* nije napisan da bude snimljen već da se zamišlja. Neobično smenjivanje crno-belog i boje označava nadmoć imaginarnog filma nad proizvodima sretanim u bioskopima. Ujedno, u scenariju o afektivnoj moći iskustva da prevaziđe svoje čulne podsticaje, ukazuje na ograničenja medijuma.

Fotograf plače jer se suočio s moći vlastite mašte. Ne brižljivo komponovane slike, već pre njihov konačni uzajamni odnos, rađa priču koju Cornell nagoveštava kad opisuje sređivanje fotografija. Kada je 1936. godine Julien Levy prvi put objavio *Monsieur Phot* u svojoj knjizi *Nadrealizam (Surrealism)*, štampao je samo tekst. Postoji pet stereooptičkih slika koje je Cornell koristio u prekucanim primercima scenarija⁸. One ne samo što ilustruju pet mesta radnje u filmu, već i naznačuju Cornellov stvaralački proces koji se odražava u Photovom. Prva slika prikazuje devetoricu muškaraca u viktorijanskom ruhu kako stoje podno statue konjanika na onom što izgleda kao neki evropski trg. Ta slika, poput ostale četiri, očigledno je prethodila pisanju scenarija. Podjednako očigledno te slike su bile temelj, statična slikovna osnova, na kojoj se poigravala Cornellova mašta. Muškarce je preobrazio u ulične derane. Harfa i korpa s nečim, prekrivena belim čaršavom, takođe se pojavljuju na prvoj slici. Cornell je ove elemente uzeo kao rekvizite svojih ponavljanja i dislokacija.

Po sebi, ove fotografije su samo čudne, no Cornell je u njih učitao jedan film: čuo je muziku, uveo boje i organizovao vremenski oblik za te slike. Ipak, on ih u scenario ubacuje u svoj njihovoj ogoljenoj praznini; svaka predstavlja polovinu stereooptičkog prizora, jednu

⁷ *Ibid.*

⁸ Ovih pet slika pojavilo se u primerku scenarija koji je Cornell dao Marcelu Duchampu (zbirka The Art Institute of Chicago). Postoje bar još tri primerka rukopisa sa stereooptičkim slikama.

jedinu dvodimenzionalnu fotografiju. Čudnovata draž fotografija prolazi iz neminovnog upisivanja izgubljenog vremena u takve slike. Cilj je Cornellove umetnosti da te prizore oživi, ne prikrivajući njihovu prošastost i nepokretnost. Pretpostavka oživljavanja jeste da se tu ništa ne može dogoditi.

U epilogu *Monsieur Phot*, fotograf se komično približava položaju filmskog stvaraoča. Radnja treba da se »izvede kao u baletu«⁹. Ovim rečima Cornell dramatižuje razliku između iluzije prirodnog pokreta u konvencionalnom filmu i stilizacije baleta. Završni stereoskopski prizor, pozorišnu pozadinu što se gubi u dubini, prati opis »staromodnog pozorišnog dekora viđenog kroz portal«. Zvuci nevidljivog orkestra pretvaraju scenu u pozorišnu predstavu. *Monsieur Phot*, na koturaljkama, ugrava svoju fotografsku kameru u taj dekor sve dok se, van kadra, ne sruči u orkestar, gde njen pad pokreće odjeke ulubljenih instrumenata. Potraga za oživljenim načinila je od njega figuru nadrealističkog *slapstick*a.

Drugi Cornellov objavljeni scenario, *Pozorište Hansa Christiana Andersena*, mnogo je shematičniji. Njegovih jedanaest epizoda štampano je na svega dve stranice časopisa *Dance Index*. Scenario je predstavljen kao balet. Ipak, on sadrži izrazito filmske elemente, baš kao što *Monsieur Phot* sadrži balet. Pre no što će dati eliptičan opis scena — od kojih deset predstavljaju Andersenove bajke, a jedanaesta je naprosto »Tableau — finale, sa svim likovima« — Cornell opisuje spoj pozorišta i filma koji bi ovom scenariju dao njegov zamišljeni oblik:

»Katkad svetlosti rampe ustupaju mesto srebrnom ekranu, u vidu crtanog filma, crno-belog ili u tehnikoloru, pri čemu je potonji ublažen mekom ljupkošću boja čarobne lampe. A, potom, pozornica je ponekad obojadesani dijapozitiv oživljenog stereoskopa. U postavci ovih efekata nema ničeg staromodnog — to je ona prvobitna, 'ručno pravljená' ljupkost romantičarskog pozorišta«¹⁰.

Monsieur Phot je napisan 1933. godine kada su se pojavili prvi Disneyevi crtani filmovi u tehnikoloru. Cornellovo povezivanje komercijalnog naziva za film u boji s idejom crtanog filma potkrepljuje pretpostavku da je scenario po Andersenu, mada objavljen 1945. godine, mogao biti napisan istovremeno s *Monsieur Photom* ili ubrzo potom. Proces kojim je Cornell stvorio drugi scenario veoma je sličan prvom, mada su filmski detalji malobrojniji. U broju časopisa *Dance Index* posvećenom Andersenu, scenario počinje na 155. strani, uvodom od dva pasusa. Jedanaest epizoda štampano je na stranama 158 i 159. U međuprostoru, na raskriljenim stranama 156 i 157, štampano je dvanaest slika koje valja smatrati ilustrovanom knjigom snimanja za taj film. Slike su stavljene u istovetne okvire, ili otvore pozornice, koji liče na originalne Andersenove siluete od hartije, reprodukovane u celom broju časopisa. U svakom okviru, ili otvoru pozornice, nalazi se jedna ilustracija priče. Cornell je, izgleda, upotrebio postojeće ilustracije priča, ne menjajući ih. Na poslednjoj strani pojavljuje se završna, izdvojena ilustracija.

⁹ »Monsieur Phot«, *Avant-Garde Film*, str. 58.

¹⁰ *Dance Index*, str. 155, 158.

Cornell određeno pominje film u tri od jedanaest baleta: povodom drugog, *Palčica*, on piše: »Dodatni efekti filmske fantazije dok malu junakinju leptir na listu vuče po vodi; let lasta put kuće, i tako dalje«; sedmi balet, *Divlji labudovi*, sadrži samo sledeći opis: »Filmska obrada. Predeo kako ga iz visine vidi Eliza«; najposle, deveti balet citira jedan određen filmski stil, mio Cornellu: »Karte: špil karata oživi da bi izveo vragolije koje podsećaju na mnoge ljupke stvari te vrste, rađene u najranijim francuskim filmovima zasnovanim na trikovima i mađiji, posebno u Méliès-ovim«¹¹. U obimnoj zbirci filmova koju je Cornell sakupio da zabavlja sebe i svog brata Roberta, invalida, nalazili su se *Trikovi s mađioničarskim kartama*¹², rani francuski film koji je pogrešno pripisao Mélièsu — a to je greška koju je često ponavljao. Tu oživljuju aduti: Žandar izvodi akrobatske veštine, Kralj i Kraljica igraju.

Pozorište Hansa Christiana Andersena objavljeno je kao balet. Kao što sam ukazao, postoje dokazi da je ovaj balet ujedno, ili pretežno, bio filmski scenario. Cornell je, zapravo, često povezivao balet s filmom, a naročito kad mu je uzor filmske strukture bio stil francuskog trik-filma iz prve decenije ovog veka. Među filmovima iz tog razdoblja u njegovoj zbirci nalazili su se *Neobično kuvanje*, gde džinovski noževi i viljuške stiču ljudske ruke i noge kako bi mogli da zajedno igraju; *Društvo za automatske selidbe*, gde ceo stan biva ispražnjen od nameštaja koji se preseljava i komplikovano iznova razmešta u novoj kući, bez ljudske intervencije, sve pomoću snimanja sličica po sličicu koje mrtav predmet može pretvoriti u gracioznu balerinu; i *Sestre Danaif*, film o porodici akrobatkinja koje spektakularno preskaču jedna drugu i obrazuju urnebesne i zamršene figure, povezujući svoja izuvijana tela.



Kada je Cornell, kao urednik Andersenu posvećenog broja časopisa *Dance Index*, u uvodu opisao odlike zajedničke Andersenovim pričama i romantičarskom baletu, nehotice je katalogizirao svojstva kojima se divio u francuskim trik-filmovima iz razdoblja prvobitnog razvoja: »oslobađanje, beg, uzvinuće, suprotstavljanje ograničenjima materijalnog sveta; dobroćudnost; tananije osećanje za svetlost i vazduh...«¹³ Osim toga, razdaljina između tih ranih filmova i remek-dela nadrealizma, snimljenih gotovo trideset godina kasnije, nije tako presudna kao što su istoričari filma bili skloni da pretpostavljaju. U nacrtu pisma francuskom istoričaru filma Claudeu Serbanneu, datiranom 26. marta 1946, Cornell ih dovodi u vezu: »Izvesni delovi *Zlatnog doba*, koliko ga pamtim, dopadaju mi se, mislim, kao ma šta što sam mogao videti kod Méliès-a«¹⁴. O Méliès-ovom gotovo savremeniku Zecci,

¹¹ *Ibid.*, str. 158—59.

¹² Na žalost, originalni naslovi filmova iz Cornellove zbirke nisu mogli biti utvrđeni. (Prir.)

¹³ *Dance Index*, str. 159.

¹⁴ Nacrt pisma Claudeu Serbanneu od 26. marta 1946. godine [Zbirka Josepha Cornella, *Anthology Film Archives*, New York]. Ova zbirka sadrži pisma, fotose i knjige o filmu koje je nakon umetnikove smrti Arhivu poklonila Cornellova sestra, Elizabeth Cornell Benton. Godine 1969, sam Cornell je poklonio Arhivu zbirku svojih filmova, i onih koje je sam napravio i onih koje je skupio da razonuduje sebe i svog brata Roberta. Zbirka obuhvata mnoge od opisanih ranih francuskih trik-filmova.

dodaje podrobniju opasku koja proširuje naše razumevanje Cornellovog interesovanja za ovaj aspekt filma:

»Ipak mislim da smo njegovi dužnici jer je činio ono što je MÉLIÈS činio tako retko — radio *en plein air*, ostavivši atgetovsku sliku tolikih pariskih *fin-de-siècle* belega (nepretencioznih belega poput dućana kobasičara kakav imam u svom *Čoveku s telećom glavom* koji se toliko svideo Daliju i u kojem je /sic!/ izvesno svojstvo Gérarda de Nerval. A ovaj tip dela opet je uticao na rano stvaralaštvo Renéa Claira)¹⁵.

S kraja na kraj pisma Serbanneu, uprkos njegovog fragmentarnog, nedovršenog oblika, Cornell otkriva svoju prijemčivost i originalnost kao gledalac filмова. Na jednom mestu, gde pismo s engleskog prelazi na francuski, on veliča Jennifer Jones u filmu *Ljubavna pisma* (*Love Letters*, 1945) enkomiom koji gotovo ponavlja njegovo odivanje pošte Hedy Lamarr, štampano 1941—42. godine u časopisu *View*. Upaređite ta dva pasusa. O Jonesovoj je pisao:

»Son visage quelquefois est quelque chose de rare sur l'écran d'aujourd'hui. Au premier il y a quelque passages ou elle doue les close-ups d'un éloquence à rappeler l'âge héroïque du silence. Ici des éclats fugitives de /nečitko/ lyrique de Falconetti, pourtant sans le profond. A moi-même, au moins!¹⁶

Pohvala Lamarrovj, pod naslovom *Začarana lualica* (*Enchanted Wanderer*), daje sledeći pasus:

»Sred jalovih pustoši govornih filмова povremeno se jave odlomci koji nas ponovo podsete na duboku i sugestivnu moć nemog filma da dočara jedan idealan svet lepote, da oslobodi nesanjane poplave muzike iz pogleda jednog ljudskog lica zatočenog u tamnici srebrne svetlosti. Ali, mimo prolaznih fragmenata na koje se neočekivano naiđe, koliko često nastaju prevashodne i veličanstvene slike kakve su oživele portrete Falconetti u *Jovanki Orleanki* /*La Passion de Jeane d'Arc*/, Lillian Gish u *Slomljenim mladicama* /*Broken Blossoms*/, Sibirske u *Menilmontantu* i Carole Neher u *Prosjачkoj operi* /*Die Dreigroschenoper*/?

I zato smo zahvalni Hedy Lamarr, začaranoj lualici, koja ponovo govori poetičnim i evokativnim jezikom nemog filma, makar ponekad šapatom, uz praznu halabuku zvučne trake . . .

Ko u njenom uveličanom licu nije zapazio svojstva ljupke smernosti i produhovljenosti koje su se, uz okolnosti kostima, dekora i zapleta, zaverile da je poistovete s carstvima čuda, privlačnijim od onih veštačkih, i kuda nas već beše pozvao pogled koji je znala kao dete?¹⁷

Podudaranje ova dva teksta ukazuje na jedan način gledanja filмова koji prevazilazi konkretnu opčinjenost Hedy Lamarr, Jennifer Jones ili ma kojom drugom glumicom. U toj perspektivi se ukazuju

¹⁵ Pismo Serbanneu, *loc. cit.* Annette Michelson čini sličnu opasku u svojoj analizi Clairvog filma *Pariz koji spava*. (Vidi u ovoj knjizi, str. 39—51 — Prir.) . . .

¹⁶ Pismo Serbanneu, *loc. cit.* Pasus na francuskom se može ovako prevesti: »Katkad je njeno lice nešto retko na današnjem ekranu. Isprva ima odlomaka gde krupnim planovima pridaje rečitost koja podseća na herojsko doba nemog filma. Tu su retki proplamsaji lirske /nečitko/ Falconettijeve /./ međutim, bez dubine. Bar za mene».

¹⁷ Joseph Cornell: »Enchanted Wanderer»: Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr, *View*, New York, 1 serija, broj 9—10, decembar 1941 — januar 1942, str. 3.

dva načela filma: da izraz lica i gest čine njegov suštinski jezik, i, presudnije, da je pojava zvuka uništila imanentnu spiritualnu muziku filmova. U izvesnom »dubokom« smislu — izraz je njegov — filmu je došao kraj pre no što je Joseph Cornell napisao svoj prvi scenario ili napravio svoje prve filmove. U tom, za film teškom, vremenu — eri zvučnog filma — »poetični i evokativni jezik« može se javiti samo u »prolaznim fragmentima«, a njihova »carstva čuda« nužno posreduju sećanje na neme filmove. Cornellovo čudno retoričko pitanje u *Začaranoj litalici*, »Ko . . . nije zapazio . . .«, čika poimanje i draška nas svojim nagoveštajima da znači više no što može da iskaže. Ako su »veštačka« carstva — scene i zapleti filmova u kojima se glumica pojavljivala, onda ona »privlačnija . . . carstva čuda« moraju biti imaginarni odrazi koje jevtini filmski prizori začinju ali nužno ne uspeavaju da ostvare. Ovo je potpuno saglasno s Cornellovom teorijom imaginacije: slom i neuspeh sadašnjosti koji donose jednu dirljivu i moćnu naknadu. Ali šta bi mogao značiti onaj »pogled koji je znala kao dete«?

Ovde sintaksičke izokrenutosti skrivaju jednu složenu igru erosa i vremena. Prilikom prvog čitanja moglo bi se zaključiti da se »ljupka smernost i produhovljenost« Hedy Lamarr sastoji u njenoj sposobnosti da održi usredsređen i čudesan pogled deteta pred otrcanim dekorima u kojima je glumila kao odrasla. Ali, ako je to sve što je Cornell imao na umu, to je lako mogao reći s manje dvosmislenosti; on je bio vrlo dobar pisac.

Formula »pogled koji je znala kao dete« (kurziv moj — P.A.S.) nastavlja da me draška. Kao dete, gledala bi neme filmove, kao što je Cornell kao dete uistinu činio. Nemogućnost održanja detinjeg viđenja stalni je topos poezije romantizma, gde je povezan s podjednako užasnom nemogućnošću zaboravljanja da je izgubljeno. U tom kontekstu, Cornellova Lamarr jeste metafora za posredovanje skrhanog i rasparčanog zvučnog filma. Poistovećenje s njom dramatiizuje žudnju ljubitelja filma i distancu spram onoga što ga privlači.

Međutim, postoji još jedno značenje »pogleda koji je znala kao dete« koje sledeći pasus počinje da razotkriva:

»Čak i njene najneuspelije uloge otkriće nešto jedinstveno i privlačno — obezoružavajuću iskrenost, naivnost, nevinost, želju da ugodi, dirljivu u svojoj iskrenosti. Ona bi sa slepim poverenjem krenula svakim smerom koji bi pozeleo najbedniji njen gledalac!«¹⁸

»Pogled koji je znala kao dete« možda ipak nije njen vlastiti. To je, unekoliko, pogled odraslog čoveka, »najbednijeg njenog gledaoca«, uperen u malu devojčicu. Ona »carstva čuda« vrlo pogibeljno skreću u blizinu Zemlje čuda prema kojoj je Lewis Carroll usmerio dete koje je nazvao Alice i onde u nj uperio netremični pogled.

Film, dakle, čuva i distancira erotski susret deteta i odraslog, baš kao što otelovljuje gubitak nevinog viđenja kod odraslog i paradoksalnu uzbudljivost tog gubitka. Slično tome, romantičarski balet nije estetski vredniji od savremenog, ali je neizbežno povezan sa biografijama maštovitih baletomana i njihovim neispunjenim erotskim fascinacijama. Iluzorna prisnost i stvarna bezličnost filma nužno stapaju težnje i promašaje romantičarskog baletomana.

¹⁸ Ibid.



Cornellov prvi i najimpresivniji film, *Rose Hobart* (oko 1936), ilustruje mnoge ideje koje je kasnije izrazio povodom Hedy Lamarr i Jennifer Jones. U suštini, to je premontirano izdanje filma *Istočno od Bornea* (*East of Borneo*), prašumske drame u proizvodnji Universal Pictures, iz 1931, sa Rose Hobart i Charlesom Bickfordom. Cornell je očito smatrao da govorni film Georgea Melforda sadrži »odlomke koji nas podsete... na sugestivnu moć nemog filma da dočara jedan idealan svet lepote«.

Danas *Istočno od Bornea* deluje kao neugledan uzorak onovremenog filma. Tu smela i dečaćka Linda (Rose Hobart) preduzima opasno putovanje do izmišljene indonezijske kneževine Marudu kako bi našla muža (Charles Bickford) koji je postao pijani dvorski lekar ugladenog i zlokobnog princa (Georges Renavent). Doktor je napustio ozbiljna medicinska istraživanja, postavši žrtva nezasnovane opsesije da njegova supruga ima ljubavnu vezu s jednim njegovim prijateljem. U Maruduu, Linda dokazuje svoju vernost odbijajući prinčevo udvaranje, uprkos muževljevom gnusnom odbacivanju pomirenja. Princ, diplomirani sorbonac s ugladenim predstavama o većoj utančanosti vlastite kulture i religije u odnosu na zapadne, mistično je povezan sa sudbinom aktivnog vulkana što se uzdiže nad njegovom kneževinom. Na kraju filma Linda puca i rani princa baš uoči erupcije vulkana. Obavivši svoju moralnu dužnost kao dvorski lekar, doktor se osvesti i beži sa zenom dok erupcija uništava Marudu.

To je jevtino snimljen film sa smešno skrpljenim vulkanom i asortimanom prašumskih užasa, uključujući tu udava, pantera i veliki broj krokodila. Nije to građa koja baš mnogo obećava. Niti se uloga Rose Hobart može uporediti s ostvarenjima izmamljenim od glavnih glumica u velikim nemim filmovima, katalogiziranim u *Začaranoj lualici*. Hobartova jedino ume da pravi brze, nervozne gestove rukama i hitro menja izraz lica, od užasa do smejanja samoj sebi kad vidi da je njena prestrašenost nezasnovana.

Cornell je uglavnom izdvojio te prelazne trenutke i reorganizovao ih unutar svoje montaže. Nije uključio završno vulkansko razaranje i nije uzeo gotovo ništa od dugog i pogibeljnog putovanja rekom do Marudua kojim započinje prvobitni film. Cornellova montaža je zapanjujuće originalna. Još trideset godina potom ništa slično se neće pojaviti u istoriji filma. Namerno pogrešni spojevi kadrova, svodenje razgovora na slike glumice bez odgovarajućih kadrova njenog sagovornika i nagle promene mesta radnje, bili su tako smeli za 1936. godinu da bi i najprefinjniji gledaoci film pre sagledali kao neveršte no kao briljantan. Cornell je, međutim, tu hrapavost oterao još nekoliko koraka dalje. Uklopio je nekoliko kontinuiranih delova prvobitnog filma — sekvence što sadrže čak osam kadrova zaredom — koji služe da nas podsete na obaveznu tačnost hollywoodske montaže tokom tog razdoblja i čine da Cornellova rekonstrukcija izgleda utoliko primitivnija. Mestimično zadržavanje ponekog vezivnog kadra (recimo, odgovarajućeg lika u razgovoru s junakinjom) naglašava Cornellove

ekscentrične elipse. Najposle, neke kadrove je upotrebio upravo od trenutka kad počinju da se zatamnjuju ili kad se vrata zatvaraju, izostavljajući glavnu radnju.

Jedino je kolekcionar filmova mogao napraviti montažu ove vrste. Kad čovek poseduje kopiju nekog filma i često je prikazuje, dolazi do nezgoda pri projekciji i premotavanju: neki delovi bivaju oštećeni i prilikom opravke nastaju čudne elipse. Dok većina kolekcionara na njih gleda s užasavanjem i radije bi ih prenebregnula, Cornell je možda te nezgode kvarenja pretvorio u model forme svog prvog filma. Montaža *Rose Hobart* stvara dvostruk utisak: prikazuje jedan aspekt nasumce pokidanog, čudno ispremetanog i na brzinu opravljenog igranog filma koji više nema smisla, a, istovremeno, svaki od tih čudno nameštenih lomova zapanjuje nas novim značenjem. Ovim prvim filmom Cornell je učinio ono što će ostvariti mnogim svojim kutijama: postigao je da čudesno izgleda lako, gotovo automatsko. Ništa nije teže no održati iluziju »slučajnog« preliivanja značenja.

Bavio sam se površinskom hrapavošću *Rose Hobart*. Cornell je ujedno izvršio izvestan broj promena prvobitnog filma koje daju novo jedinstvo i dostojanstvo njegovoj montaži. Pre svega, zvučni film je projicirao kao nemi. Lišivši ga dijaloga i prapratne muzike preobrazio je njegovu banalnost u oniričnu tajnu. Nije ga samo prikazivao bez govora, već ga je i projicirao »nemom« brzinom /.../, usporio je radnju i gestove filma *Istočno od Bornea*, nedovoljno da deluju kao usporeno kretanje, već da bi im pridao primesu elegancije i produženosti. Onda je svetlost crno-belog snopa propustio kroz tamnoplavu staklenu ploču¹⁹. Dok se odvijala sad plavo-bela montaža, gotovo hipnotički je ponavljao fragment brazilske muzike na gramofonu. Oduzimanje zvuka, usporavanje, bojenje i muzička pratnja pribavljaju jedinstvo i fluidnost kojima montažni stil protivreči.

Uprkos prividu primitivnosti, montaža nikad nije slučajna. Cornell je pedantno izgradio nov zaplet, uzevši nekoliko kadrova iz drugih filmova, verovatno naučnih, i radikalno prerasporedivši zbivanja filma *Istočno od Bornea*. U pismu Serbanneu, opširno je pisao o svom oduševljenju *Ljubavnim pismima*, opisujući sam film kao da se urotio »da proizvede učinak koji čoveka svladava uznemirujućim osećanjima«²⁰.

Rose Hobart navlašno pravi lavirint od banalnog zapleta filma *Istočno od Bornea*. Izaziva napad uznemirujućih osećanja time što obrće dramatično poklapanje psihološkog razrešenja i prirodne katastrofe iz prvobitnog filma. Presudno prirodno zbivanje u *Rose Hobart* jeste pomračenje Sunca koje je Cornell uveo iz drugog filma. Oko njega je organizovana celokupna montaža. To pomračenje je, u stvari, vešta i zapanjujuća montaža dva veoma različita elementa: najpre vidimo potpuno pomračenje majušnog koluta Sunca koje traje samo nekoliko sekundi; čim senka mine i sjaj koluta se vrati, Cornell rezom prelazi na sliku staklene kugle što pada kroz vazduh (na ekranu kugla

¹⁹ Kopiranje *Rose Hobart* je izazvalo velike sporove. Kada je Cornell prikazivao film, projicirao ga je kroz tamnoplavu staklenu ploču. Međutim, kad je Anthology Film Archives ponudio da napravi kopiju u boji, on je izabrao purpurni viraž. Razlika između rane primitivno plave i vrlo pozne kompozitne koplje u purpurnoj boji predstavlja jednu od mnogih Cornellovih ambivalentnosti.

²⁰ Pismo Serbanneu, *loc. cit.*

ima približnu veličinu Sunca i nagoveštava da je pomračenje zapravo izmestilo Sunce s neba): kugla pada u jezerce i kroz vodu razastire usporeno mreškanje. Nijedan od ovih kadrova ne potiče iz filma *Istočno od Bornea*.

Cornell nas priprema za ovu solarnu katastrofu započinjući film kadrom (koji ne postoji u izvornom filmu) ljudi zagledanih u nebo. Celim tokom devetnaest minuta *Rose Hobart* rasporedio je nagoveštaje klimaktičkog događaja. Vrlo rano, junakinja i princ kao da s balkona posmatraju neposredno predstojeće pomračenje. U toj ranoj epizodi javlja se fragmentarno predosećanje pljuska u vodu, mada ne i stvarno pomračenje i pad kugle. Isprva prestrašena, Rose Hobart brzo savlada svoju nelagodnost i odmahuje glavom, podsmevajući se vlastitoj preteranoj reakciji. Tek naknadno se sve mračnije nebo iznad para na balkonu povezuje s usporenim mreškanjem vode. Najveći deo napetosti ove scene proizlazi iz Cornellovog izbora sekvence u kojoj Hobartova arabesknim hodnikom juri prema kameri i zabrinuto gleda naniže, u bazen pun krokodila. Kad vidi da je ne ugrožavaju, njoj na čas postaje smešna vlastita nelagodnost u toj čudnoj novoj sredini. Cornell onda jamu s krokodilima zamenjuje namreškanim jezercom tako da ne možemo da podelimo njen strah. Ova sekvenca se mora ponoviti pred kraj filma, pri čemu je neobični pad Sunca predstavljen montažom, kako bi nas taj događaj svladao »uznemirujućim osećanjima«. Kad se pad odista pojavi, Rose Hobart se ne smeje, već sumorno uperi pogled u jezerce u kojem se utopilo Sunce.

Uzbudljivost te konačne montaže kojoj stremi ceo film proističe iz autorovog poetskog izuma Sunca koje doslovno nije veće no što izgleda viđeno sa Zemlje. Ovaj prelaz s figurativnog na bukvalni razmer hiperbolično uvećava katastrofu kojom se okončavao film *Istočno od Bornea*. Baš kao što je tamo vulkan bio očigledno veštački, jevtino skrpljen za film, Sunce u *Rose Hobart* nije ništa više do uverljivija rekvizita. Međutim, moć montaže proističe iz onoga što je prepušteno našoj mašti. Užasne posledice sveta koji je izgubio svoje Sunce proširuju se po završetku filma. U Cornellovoj rekonstrukciji vulkan je izgubio svoju razornu silu, jer predstavlja puku prirodnu prepreku. Za ovog umetnika jedino katastrofa koja se odigrava u spojevima kolažne asocijacije može poetski izazvati uistinu »uznemirujuća osećanja«. On prikazuje vulkan što tinja i eksplodira, ali u kontekstu koji ga čini komičnim; kao deo zavođenja Linde, princ razgrne zavesu da bi otkrio rigajući krater. Cornell sjajno određuje vreme njegove pojave da bi nagovestio dislocirani čin seksualnog ekshibicionizma: iznenadno otkriven noćni prizor kao da ejakuliše kako bi ostavio utisak na Lindu.

U Cornellovom kolažnom filmu slike nikad ne nose svoju punu težinu. Vulkan se srozava na filmsku verziju jedne geološke pojave i ironično dočarava seksualni susret. Cornellov »svet idealne lepote« nevidljiv je i bliži muzici no konkretnim slikama. Pomračenje Sunca, kugla koja pada, sve širi krugovi na vodi, nisu ubedljivi po sebi. Poput izdvojenih nota skale oni dočaravaju melodiju. Oni su tačke oko kojih gledalac može da rasporedi svoj imaginarni film o Suncu iščeprkanom s neba.

/.../

P. Adams Sitney: »The Cinematic Gaze of Joseph Cornell«, *Joseph Cornell*, uredio Kynaston McShine, The Museum of Modern Art, New York 1980, str. 69—77. Preveo Branko Vučićević.

Joseph Cornell, Nyack, New York, 1903 — Flushing, New York, 1972.

Filmovi: »Rose Hobart²¹«, oko 1936; »Cotillon«, oko 1940—1968; »The Children's Party«, oko 1940—1968; »The Midnight Party«, oko 1940—1968; »Jack's Dream«, (?); »Thimble Theater, (?); »Carrousel, (?); »deset filmova bez naslova i datuma; *The Aviary*, 1954; *Joanne, Union Sq.*, oko 1954; *A Legend for Fountains*, pet verzija, 1954; *Gnir Rendow*, 1955; *Centuries of June*, 1955; *Nymphlight*, dve verzije, 1957; *Angel*, 1957; *Seraphina's Garden*, 1958; *Flushing Meadows*, 1965.

Bibliografija: Joseph Cornell: »Monsieur Phot (Seen through the Stereoscope)«, Julien Levy: *Surrealism*, Black Sun Press, New York 1936, str. 77—88.

—: »Enchanted Wanderer«. Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr«, *View*, New York, I serija, broj 9—10, decembar 1941 — januar 1942, str. 3.

—: »Theatre of Hans Christian Andersen«, *Dance Index*, New York, tom IV, broj 9, septembar 1945, str. 155—59.

Annette Michelson: »Rose Hobart' and 'Monsieur Phot': Early Films From Utopia Parkway«, *Artforum*, New York, tom XI, broj 10, juni 1973, str. 47—57.

Cornell je prvi put prikazao Rose Hobart decembra 1936, u gale-riji Juliena Levyja. Program nazvan Šašave filmske novosti upotjunio je s nekoliko ranih filmova iz svoje zbirke. Tom prilikom divljački ga je napao Salvador Dali. Kasnije se Gala Dali izvinila u muževljevo ime, »objasnivši da je on poverovao da je Cornell pokrao« njegove neostvarene zamisli. Otada je Cornell tako reći krio Rose Hobart. Tek mnogo kasnije se obelodanilo da je slepio, ali ne i dovršio, niz kolažnih filmova čija je konstrukcija, prema P. Adams Sitneyu, »još ekscentričnija«. Tri, verovatno najranija — Cotillon, Dečja zabava i Ponoćna zabava — sastoje se od scena s kostimiranom decom, njihovih plesnih tačaka, mikroskopskih snimaka ameba, kadrova sazvežđa, figure boga Thora s munjama, golišave, dugokose devojičice na konju koja izigrava lady Godivu...

Ali i Cornellove kutije — neke od njih podsećaju na makete vi-linskih pozorišnih dekora, s vrlo lukavim efektima perspektive i mon-tažnim dosetkama, dok druge sasvim filmski umnožavaju iste slike — pozivaju da se govori o filmu.

I Cornellov način života podseća na lep film: trgovački putnik u tekstilnoj branši, bazao je New Yorkom, tom prestonicom dvadesetog veka, prekopavao po antikvarnicama tražeći materijal — dinduve, gra-vire nekad slavni balerina, staklene teglice, stare mape i fotografije, račiće od crvenog celuloida, dečje slikovnice, lule, ornitološke atlase i baedekere; svračao u salone za zabavu, automatske restorane, ga-lerije; odlazio na baletske predstave; družio se s bioskopskim kasi-ricama i konobaricama koje sanjaju da postanu filmske zvezde (jedna od njih ga je pokrala, a kasnije je ubijena); negovao je paralizovanog brata i u pretrpanom podrumu montirao svoje kutije.

Na posletku, jedan političko-filmski kuriozitet: glumicu Rose Ho-bart je njen kolega Lee J. Cobb, na saslušanju pred Kongresnim odbo-

²¹ Zvezdica ispred naslova obeležava kolažni film. (Prir.)

rom za antiameričku delatnost, potkazao kao članicu Komunističke partije SAD.



Tvrđi se da je Cornell prvi od postojećeg igranog filma načinio filmski ready made rectifie po Duchampovom receptu (u pismu Alfredu Barru mlađem, od 13. novembra 1936, on veli: »Za slučaj da ćete u katalogu reći reč-dve o mom radu, bio bih vam zahvalan kažete li da ne delim teorije nadrealista o podsvesnom i snu. Premda se usrdno divim velikom delu njihovog rada, nikad nisam bio zvanični nadrealist i verujem da nadrealizam ima zdravije mogućnosti no što su dosad razvijene. Konstrukcije Marcela Duchampa, koje priznaju i sami nadrealisti, potvrđuju, verujem, ovu misao«).

Ipak, još početkom dvadesetih godina, Jestira Šub je, uz asistenciju mladog Ejzenštejna, montažom menjala »klasnu usmerenost« filмова uvoženih u Rusiju i tako je Langovog Dra Mabusea kockara pretvorila u Pozlaćenu trulež (Pozoločennaja gnil'), dok je uveče, kod kuće, otpatke američkih serijskih filmova lepila u nove montažne kombinacije koje su, pored drugih, gledali Kulješov i Aleksej Gan, teoretičar konstruktivizma i urednik časopisa Kinofot. Ejzenštejn se kasnije prisećao sličnog »montažnog tour de force« kojim je nauštrb istorijske istine »popravljen« jedan film o francuskoj revoluciji, tako da se Dantonov prezriv ispljuvak na Robespierrovom licu preobratio u suzu koju je »Nepodmitljivi« prolio nad sudbinom prijatelja žrtvovanog za stvar Slobode.

Jestira Šub je istom postupku podvrgla arhivske snimke u svojim filmovima Pad dinastije Romanova (Padenie dinastii Romanovyh, 1927) i Rusija Nikolaja II i Lav Tolstoj (Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj, 1928) koje je grupa Lef proglašavala filmskom protivuvrednošću »književnosti činjenica«.

Levo orijentisana udruženja ljubitelja filma u Nemačkoj i Holandiji su takođe pretvarala zvanične filmske novosti u proleterske. Ove su ponekad bile kratkog veka: u subotu uveče, normalna kopija je sečena i nanovo montirana, u nedelju, u tom izdanju, prikazivana u filmskom klubu da odmah potom bude vaspostavljen stari redosled kadrova pre no što se kopija vrati distributeru koji nije ni sanjao da ova ima dvostruki život. Povest neznanog junaka (Histoire du soldat inconnu, 1932; zvučna verzija 1959) Henrija Storcka, Vigoovog asistenta i koreditelja izvrsnog dokumentarnog filma Beda u Borinageu (Misère au Borinage, 1933), pokazuje kako su delovala ova montažna podriivanja i izokretanja smisla buržujskih filmskih novosti.

Kad je izbio II svetski rat, ove veštine su, dakako, dobile na ceni, jer su zaraćene strane obilno koristile neprijateljske materijale u vlastitoj propagandi. Buñuel je, recimo, skratio, premontirao i spojio u jedan film Trijumf volje i Vatreno krštenje (Feuertaufe, 1939) Hansa Bertrama, dok je Len Lye, montažom i kopirkom, naterao Hitlera da zaigra lambethwalk (Swinging the Lambeth Walk, 1939).

Istinski Cornellov naslednik je Bruce Conner²² (američki vajar; rođen 1933) čiji su filmovi mahom sklopljeni od nađenog materijala, nasumce ubacivanih natpisa («Kraj», »Kraj trećeg čina«), crnog i start-blanka. Te ironične »salate« smešane su od akrobatskih podviga i ostalih veština tela i duha, potera iz westerna, prirodnih katastrofa, požara, ratnih strahota (Film — A Movie, 1958), patrljaka Mickey Mousea i pomorskih bitaka (Kosmički zrak — Cosmic Ray, 1961), ovlaš pornografskih izvijanja polugole, i mlade, Marilyn Monroe (Pet puta Marilyn — Five Times Marilyn, 1973), ubistva Johna Kennedyja i Oswalda, televizijskih reklama, borbi s bikovima (Izveštaj — Report, 1967), ili od amaterskih i dokumentarnih snimaka na osnovu kojih Conner konstruiše vlastitu autobiografiju (Valse Triste, 1978).

²² Mada ne treba zaboraviti *Nevinnost bez zaštite* (1968) Dušana Makavejeva.



