

AVANGARDNI FILM 1895-1939

Privedio Branko Vučićević

II deo



MIT
MECCANO
KANN MAN 100 SCHÖNE
BETRIEBSMODELLE HERSTELLEN.

Izdaje:
Dom kulture "Studentski grad"
Akademijski filmski centar
Bulevar AVNOJ-a 179, Novi Beograd
Za izdavača
Branko Krlvokaplć, direktor
Urednik:
Miodrag Milošević
Recenzent:
Ivko R. Šešić
Grafički urednik:
Zorica Klječanin
Fotografija na korice:
Sven Pepeonik
Tiraž: 700
Štampa:
Studio plus, Dom kulture "Studentski grad"
Beograd, 1990.

AVANGARDNI FILM 1895-1939
II DEO
Priredio Branko Vučićević

Beograd, 1990.

Književna delotvornost od značaja može jedino poteći iz stroge razmene delanja i pisanja; ona se mora razvijati u lecima, brošurama, revijalnim člancima i plakatima, skromnim formama koje bolje odgovaraju njenom uticaju u aktivnim zajednicama nego pretenciozni, univerzalni gest knjige. Jedino se takav jezik trenutka pokazuje delotvorniji u sadašnjem času. Mnjeđa su za gorostasni aparat društvenog života ono što je ulje za mašine; ne izlazi se pred neku turbinu a da se ona ne podmaže mašinskim uljem. Ubrizga se nekoliko kapi u skrivene zakivke i sastavke koji se moraju poznavati.

Walter Benjamin

Arnaldo Ginna ZABELEŠKE O AVANGARDNOM FILMU FUTURISTIČKI ŽIVOT

Snimljen u Firenzi, u leto 1916.godine.

Marinetti je poverio Arnaldu Ginna da napravi film **Futuristički život (Vita futurista)**, sintetično sastavljen od kratkih sekvenci, od kojih bi svaka bila posvećena jednom posebnom psihološkom i futurističkom problemu.

U raspravama vođenim i do duboko u noć, u firentinskom hotelu Baglioni, smišljene su sekvence i o njima se odlučivalo. Bili su prisutni: Marinetti (književnik i novinar), Balla (slikar), Arnaldo Ginna (slikar, publicist i snimatelj), Bruno Corra (romanopisac), Lucio Venna (slikar), Settimelli i Mario Carli (publicisti) i Neri Nannetti (slikar).

Film je realizovao Arnaldo Ginna, koji je istovremeno bio producent, reditelj i snimatelj. Snimljen je tada modernom kamerom Pathé, velikog formata, sa ručicom i dve kasete za filmsku traku.

Osim delova snimljenih u eksterijeru (Cascine, obale reke Arno, trg Michelangelo), film je snimljen u filmskom ateljeu koji je već poslužio Luci Comeriju da u njemu snimi prvi italijanski filmski žurnal. Atelje, gotovo sav u staklu, nalazio se na poslednjem spratu jedne zgrade na uglu ulica Spontini i Delle Porte Nuove. U njemu su bile i prostorije sa kadama i drugim priborom za razvijanje probnih snimaka.

Na prvom probnom snimku, koji je Ginna razvio i kopirao, otkrivene su mnogobrojne bele tačkice prouzrokovane prašinom. Budući da je još od 1908.godine slikao apstraktne slike, Ginna je u tome video mogućnost da kreira ona duševna stanja što su proživlжала i zasićivala sredine u kojima su se kretali likovi. Uz Venninu pomoć, a sa mnogo strpljenja, latio se da tačkice- jednu po jednu-oboji. Tokom rada na filmu Venna je ubrzo postao pomoćnik, sekretar, rekviziter i dr. Arnalda Ginne.

Rad se odvijao sa mnogo teškoća i uz svakovrsne žrtve. Ginna je u više navrata dolazio u iskušenje da prekine sa radom koji se tada činio nemogućim i bezumnim.

Samo razvijanje i izrada kopija obavljani su u Rimu, u tada jedinjoj postojećoj laboratoriji, u ulici Flaminia. U Firenzi nije bilo opremljenih laboratorija te se moralo putovati tamo-amo između Firenze i Rima.

Film je prvi put prikazan u Firenzi, u bioskopu Marconi koji se nalazio na trgu Strozzi, a čiji je vlasnik bio Castellani. Njegovo je bilo i pozorište **Folies Bergéres** u istom gradu.

Jedna anegdota sa projekcije: dok je Settimelli pokušavao da ubedi g.Castellanija da treba da kupi film, neki osobenjак Trilucci stade da kritikuje film - u pomrčini puče šamar koji je Settimelli opalio izgredniku. Taj događaj je doprineo da se publika, koja je već dizala graju, još više uzbuđi.

U konačnoj verziji film je bio dug 1200 metara.

Evo njegovih sekvenci:

1. **"Scena u restoranu na trgu Michelangelo"**. Stari sedobradi gospodin (Lucio Venna) sedi za stolom ispred restorana. Tek što nije započeo ručak šoljom supice kad upada nekoliko mladih futurista koji na sav glas zameraju starcu kako jede. Neki Englez, prisutan ovom prizoru, ne shvatajući da je posredi gluma, sav razjaren pokušava da se umeša i obraća se Marinettiju: "Ne kinjiti starcel"

Starac je simbolizovao retrogradni pasatizam, a mladi futuristi budućnjački dinamizam.

2. **"Sentimentalni futurist"**. Mladi futurist, pun obesti, dopušta da ga savlada ljubavna sentimentalnost i da se nad njega nadviju pasatističke psihičke sile, predstavljene svetlostima ambijenta koje trnu i poprimaju plavu boju - efekti u boji postignuti viražom - kako bi izrazile duševno stanje mlitavosti.

3. **"Kako spava futurist"**. U jednoj sobi dve osobe spavaju u krevetima postavljenim uspravno umesto vodoravno, a saobraznim introspektivnim kretnjama slede se psihološke i dinamičke intuicije.

4. **"Karikatura Hamleta, simbola pesimističkog pasatizma"** Likovi u pokretu, deformisani pomoću izdubljenih i ispučenih ogledala. (Glumci: Settimelli, Venna, Chiti, Nannetti.)

5. **"Ples u geometrijskom sjaju"**. Devojke, odevene samo u različito modelirane komade staniola, igraju dinamičko-ritmicki ples. Moćni reflektori bacaju snopove na staniol u pokretu, stvarajući svetlosne zrake koji se ukrštaju i presecaju, na taj način razarajući materijalnost tela.

6. **"Ritmovana pesma Rema Chitija"**. Recitovanje praćeno istovremenim pokretima ruku.

7. **"Introspektivno istraživanje duševnih stanja"**. U mračnom prostoru ljubičaste boje, zajahavši drvene nogare, Chiti, Venna i Nannetti, u tišini, koja bi trebalo da bude natprirodna, netremice motre kretanje nekoliko mrkvi obešenih o konac koji drže kažiprst i palac.

8. Balla pokazuje nekoliko obojenih drvenih predmeta i kravata, takodje od drveta, veličajući njihovu plastično-dinamičku sadržinu.

Film je prikazivan u drugim bioskopima u Rimu, ali su projekcije morale biti obustavljene jer su gledaoci bacali predmete, kamenje i dr. na ekran koji se pokazao suviše krhak za ovako ratoborne predstave.¹

Arnaldo Ginna: "Note sul film d'avanguardia Vita futurista", u Mario Verdone: *Ginna e Corra, Cinema e letteratura del futurismo, Bianco e Nero*, Rim, oktobar-novembar-decembarr 1967, str.104-106. Prevela Gordana Vučićević

¹ Prema Verdoneovoj rekonstrukciji film je sadržao i satiričnu epizodu *Zašto nije umro Franja Josif* izostavljenu na zahtev cenzure i još nekoliko kratkih scena. (Prfr.)

Arnaldo Ginna (=Arnaldo Ginanni Corradini),Ravenna 1890-?.

Filmovi:(u saradnji s Brunom Corrom) **Accordo di colore, Studio di effetti tra quattro colori, Canto di primavera, Les Fleurs, L'arcobaleno, La danza, 1910-1912, Vita futurista, 1916.**

Moni de Buli
DOKTOR HIPNISON
ILI
TEHNIKA ŽIVOTA

Scenario za film

Kad ne znaš - sve ne znaš
Kad znaš - ništa ne znaš

Posle ovog objašnjenja projektuje se prva scena. Orkestar svira "Proleće" od Griga. Ventilatori proizvode prijatan povetarac. Pred gledaocima kotarice pune ananasa, banana, groždja i kokosovih oraha. Vazduh miriše na cveće². Onaj težak, tropski miris cvasti. Naglo, svi gledaoci dižu ruke u vis. Svako se čudi koliko Doktor Hipnison liči na svakog. Hipnison je opšti obrazac čoveka. Sada je na vrhu brega, usred ma kakvog pejzaža. Opšti obrazac pejzaža. Njegova se silueta ocrta precizno kao crtež u modežurnalu. Čeka izlazak sunca. Povetarac ga blago miluje i opija mirisom tropskih ruža. Spazivši blede mesec blizu zenita na njegovom se čelu ispiše ova pesma:

Da napojim
Lakomu dušu svoju
Pružam jezik u nebo
I ližem strasno
Medeni mesec
Dok ne pojedem
Sav med iz tanjira
Tada duh neki
Nanovo
Puni moju zdelu
Jer mi se duša
Večna pre života
Večna posle smrti
Hrani samo
Mednom svetlošću
Mesečine

2 Jesu li naši "modernisti", naši avangardisti, bili opsédnuti mirisima? "Imali smo još jedan matine u Subotici. Lom u publici. Tamo je Arato izmislio: zašto se sve umetnosti obraćaju uglavnom oku i uhu, a drugim čulima mnogo manje, a niko ne može poreći da postoje i druga čula. Pa kako su izmislili taktilizam, Arato je izmislio da i za nos mora da postoji umetnost. Pa je tamo u Subotici, priredio koncert mirisa...Arato je imao neki duvački aparat, sa nekim trubama iz kojih su izlazili mirisi zajedno sa bogzna kakvim zvucima. Jako se trudilo da razni parfemi odu do kraja sale, pa je snažno duvao. Talasi mirisa preplavili su publiku koja je koncert obogaćivala kašljanjem". -iz sećanja Arpada Lebla. (Prir.)

Hipnison proguta mesec, strpa oblake u džep, mahnu rukom pred očima i zameni fakultativni pejisaž drugim iluzornim kulisama: oko brega beskraina pustinja **purpurne** boje. Na podnožju jedan crni šator, **ex oriente** izlazi kockasto i **modro** ³sunce. Ventilatori proizvode vreo, saharski simun. Preda se gledaoci imaju vodu i urme. Muzika svira orijentalne melodije. Hipnisonu se kockasto sunce pričini neukusno. On ga zameni drugim, **ognjenim elipsoidom**. Ali mu se i ovo sunce nije svidelo i srdit, dohvati ga munjevitim udarcem cipele, šutne ga kao ragbi loptu medju sazveždja, ono preleti Mlečni Put i razbi se katastrofalno negde daleko, daleko u Svemiru. Muzikanti su svom snagom udarili u crnačke bubnjeve. Odjednom stvari izgubiše smisao perspektive. Hiperbole, spirale, elipse i koordinate previjale i uvijale su se na, kroz i iza platna: svi su osetili da eksplozija Sunca ima veze sa hiperprostorom, četvrtom ili petom dimenzijom.

Vasione tučne
Katastrofe hučne
Melodije mučne
I poeme zvučne

U sali nastade tišina i potpun mrak. Čula su se samo kuckanja časovnika u prslucima i srdaca u grudima. I kao da se sve povraća starom poretku. Ali ne. Sunca je nestalo. Hipnison je sa brega posmatrao zvezdano nebo i on primeti da je Konstelacija Velikog Slona obogaćena jednom novom zvezdom dvojnicom. Ta je zvezda bila naše sunce! Beskrajno radostan Hipnison otvori usta. Orkestar zasniva Vinaverovu simfoniju "Kosmički smehovi", usta su mu bivala sve veća i veća, ogromno rilo smejal se, ventilčatori su puštali vodenu paru i ugljen dioksid. Kako su se strašno smejale, kako su bile crne, duboke, ogromne i bezdane te čeljusti. Evol evol zubi se pretvaraju u zvezde Velikog Slona: alfa, beta, gama...i monstruozni zev postade celo nebo. Tada jedan komet išara repom ove stihove Doktora Hipnisona:

Moje oko
Teleskopsko
Samo za čas
Spazi noćas
Zvezdu dvojnicu
I za mene
S vaseļjene
Donesene
Nove teme
Te poeme
Duša mi jezdi
Na dvojnoj zvezdi
Kada će propasti
Neću se spasti
S njom ću pasti
U kosmičke vlasti
Medj zvezdane strasti
U nebeske slasti

U Hipnisonovim očima naslika se šator i znak pitanja na čelu. Muzika ubrzava tempo i menja teme. Nervoza svugde. **Ko je u šatoru?**

ČEZNUĆE ZA NEPOZNATIM

Ali on je znao da je mašta bogatija od stvarnosti, da možda nikoga nema u šatoru, da to crno telo možda i nije šator, da verovatno nema crne pege ni pustinje. Zato Hipnison ostade na bregu i samo maštom udje u šator. (Vidi se kako mu glava biva svakog časka veća, ruke, noge i trup sve manji. Telo mu postaje suviše slabo da podnosi tu glavatinu koja ubrzo pada na zemlju - nepomična i zatvorenih očiju.)

SAN

Nebo se za tren pretvori u šator. Žena koja je tu (naravno sama) ležala (naravno naga) nije imala nijednu fizičku odliku: ona je postala fotografisanjem na istoj ploči i u istom položaju svih žena na svetu, tako da su samo zajedničke crte ostale vidne. (Opšti obrazac žene.) Ali joj Hipnison odmah stavlja na lice masku Ideala koju vadi iz srca. Pošto nije imao zemaljskog blaga Hipnison joj pokloni jednu pesmu. Kinematografska dvorana konstruisana kao lift naglo se spušta u podzemne dubine. Muzika, iskorišćavajući Doplerov Princip povećava osećaj padanja. Ventilatori sve to potenciraju vrtoglavom vejavicom.

Duž zrake zvezdane
Klizim u Kosmos
I tako putujem
Brzinom misli
U zvezdu daleku
Što namiguje na me
Da trepavicama pomilujem
Ljubljenu sferu
Al usred puta
Gubim o gubim ravnotežu
I
U bezdanom cirkusu vaseljene
Padam
Padam
Padam

DRASTIČNE SCENE U ŠATORU
cenzurisane

RADIOKINEMATOGRAFSKA PESMA
"SENKE SRCA"



... I odjednom, dekoncentracijom misli, Doktor Hipnison se nadje na ulici. On ide jednim strmim, balkanskim ćorsokakom gde kuće nisu više od ljudi. Muzikanti sviraju primitivne melodije u narodne instrumente. Kaldrma je od neotesanog kamena a te turske stračare od neprovidnog su stakla. Tada Vaseļjenski Mudraci stadoše mlazevima svetlosti da bombarduju Stakleni Grad.

PREDOSEĆANJE

Jedna otvorena vrata, pravougaonik prepun trmine, sličan tajanstvenim ulazima pećina gde u večnoj tami borave slepa bića.

PREDOSEĆANJE

Pred gledaocima žito. Muzika svira Pogrebne Marševe Skrijabina, Šiljati krovovi, ratoborni noževi turskih stračara i Paralelni Redovi Kubističkih domova napadaju se, kolju i uništavaju međusobno. Takodje strme ulice oživljuju na padinama i kao bujica od kamenja kotrljaju se nad leševima kuća i Doktora Hipnisona već vaskrslog u večnom snu.

Moni de Buli: "Doktor Hipnison ili Tehnika života", **Hipnos**, Beograd, br.2, januar 1923.

Moni de Buli (=Solomon Buli), Beograd 1904 - Pariz 1968.

Pariskih bioskopa zruci mozak su mi probadali večeras.
Milan Dedinac "Vartolomejska noć", 1921.

"Zemlja je i prema nama, mesto dosadašnjih svojih idiličnih, seljačkih pejzaža, obrnula haos ulica i plotova, sasvim kubistički; bolnice i stanice, čadjave i strašne, sa krikom samoubica i ostavljenih porodilja, sasvim futuristički..." - Miloš Crnjanski. Drugim rečima, Veliki Rat (1914-1918) bio je i Veliki Tečaj Filmske Montaže (= Avangardnog Mišljenja). Kad je analitički demontirao samog sebe u potrazi za korenom svoje koncepcije montaže, Ejzenštejn se setio ratnog prizora sastavljanja pontonskog mosta.

U poratno vreme, film je jedan od (makar i površno shvatanih) amblema modernog duha⁴ U našim tadašnjim "velikim gradovima", baš zato što su bili austrougarska provincijska središta ili poluorientalne palanke, do tog amblema se utoliko više držalo.

I tako - i zato - braća Micić šiparički obožavaju Conrada Veidta, Tokin objavljuje "estetiku filma" u L'Esprit nouveau, Poljanski izdaje "reviju za filmsku kulturu" Kinofon, Podbevšek takodje piše o filmu, otud kinematografski ukrasi pesmama, pozivanja na "Charlota", scenariji i "scenariji" (Ljubomir Micić: "Simi na groblju latinske četvrti, Zenitistički Radio-Film u 17 sočinenija") i, kasnije, ritualno pominjanje Bunuelovih filmova u nadrealističkim publikacijama (na primer, Vane Bor & Marko Ristić: Anti-zid, 1932).

Kolaž i fotomontaža stoje na pragu filma, to su FILMOVI OD HARTIJE I NA HARTIJI. Naslovni kolaž Marka Ristića za seriju La vie mobile iz 1926. sadrži i ulepljenu reč ciné⁵. Istorodni radovi Černigoja, Jo Kleka (Josipa Seissela), i, potom, Tokina, Pavla Bihalya i Franje Brucka, takodje ne zaboravljaju film kao stovarište materijala.

Scenario Monija de Bulija nastao je iz "neozbiljnih" pobuda, iz želje da se i on uvrsti medju saradnike Drainčeve "mesečne revije za intuitivnu umetnost" Hipnos (čije je štampanje finansirao Buli-otac) i time bude definitivno primljen u krug "modernista" iz kafane "Moskva". I uspeo je: "Samo što je Rade bacio letimičan pogled na moj rukopis, on je oduševljen i ne manje začudjen, uzviknuo: "Pa to je odlična stvar"(...) Marko Ristić, Milan Dedinac i Rastko Petrović pohvalili su me na korzou u Knez Mihajlovoj ulici..."

Ali, kad se pažljivo čita, pokazuje se da Bulijev tekst jeste pravi scenario: mogla bi se tačno označiti mesta koja treba raditi a la Méliès ili crtani film, kratki apstraktni pasazi kao pozajmljeni od Ruttmanna; tu su scene koje ironišu američanske egzotične melodrame, pokušaji stvaranja naučno-fantastičnog filma (Buli je očito čitao Wellsove Prve ljude na Mesec i popularizatorske knjizice o modernoj fizici i astronomiji). Tu je i "futuristički" projekt usavršene kinematografske dvorane. I, najvažnije i najneočekivanije, literarnim sredstvima odlično dočarani filmski efekti (pretapanja, uveličavanja, krupni planovi, ubrzanja...)

- ⁴ "Mogućnosti filma su neograničene, a njegovi izvori bogati i beskonačni. Njegova poezija, 100% moderna poezija, sveobuhvatna, precizna, fragmentarna i sintetična. To je poezija dnevnika sa putovanja, Eiffelovog tornja, baedekera, plakata, razglednice, mape, anegdote, groteske, poezija nostalginih provincijskih uspomena. Jer su sećanja na gradove uspomene na ljubav, poezija kafana punih svetlosti dima, pesma modernih sirena Red-Star-Line, turistička poezija dugih koridora hotela i prekookeanskih brodova, sa tajanstvenom numeracijom vrata soba i kabina. Putovanja oko sveta, frivolnost, klovnerna i pustolovije, opremijeni potpunim komforom"-Karel Telge: "Estetika filma a kinografije", Host, Praha, 1924. broj 6-7. Navedeno prema prevodu Aleksandra Ilića u Vašar umetnosti, Mladost, Beograd, 1977. str.114.
- ⁵ O filmu, istina, na "francuski način" i razneženo poetično, najlepše je pisao Ristić (u Pokretu i Putevima). Fragmenti njegovog dnevnika koji polako počinju da se pojavljuju, obelodanjuju da je bio vatren filmovec (vidi Uočil nadrealizma, Nolit, Beograd, 1985.)

Zamišljeni film Monija de Bulija nije nimalo holivudski. Time je isprednjačio svojim drugovima i savremenikima. Vorkapić je otišao u Hollywood. Tokin o tome sanja ("Jedino što želim...Los Angelos da vidim u Californiji kinematografski centar sveta "). A kad on i dadaist Dragan Aleksić režiraju film (Kačaci u Topčideru 1924,⁶, meta je imitacija američkih burleski. Putopisni filmovi Rastka Petrovića nisu protivuvrednost njegovih Otkrovenja.

⁶ Od Kačaka nije ostalo ništa osim nekoliko fotosa i novinskih isečaka. I legendarnih anegdota o snimatelju koji je spalio negativ i ubio se (?). I beogradskim gospođicama koje su se u Topčideru sklđale gole.

Man Ray POVRATAK RAZUMU

Istražujući različite faze fotografije tokom svojih prvih dana u Parizu neminovno sam obratio pažnju na film. Ne da sam imao želju da profesionalno zadjem na to područje, ali moja radoznalost je pobudjivala zamisao da stavim u pokret neke od rezultata koje sam postigao u fotografiji. Nabavivši malu automatsku kameru koja je primala nekoliko stopa standardne filmske trake - u to vreme nisu postojale šesnaestmilimetarske ili osammilimetarske kamere - snimio sam nekoliko međusobno nepovezanih sporadičnih kadrova, kao što su polje belih rada, goli torzo koji se kreće ispred prugaste zavese kroz koju se probija sunčeva svetlost, jedna od mojih papirnih spirala obešenih u ateljeu, kartonska kutija za jaja što se okreće na kanapu - mobilni, pre no što je ta reč izmišljena ali bez ikakvih estetskih implikacija i ne kao pripremu za budući razvoj: u istinskom Dada duhu. Maglovito sam pomišljao da ću, kad proizvedem dovoljno materijala za desetominutnu ili petnaestominutnu projekciju, dodati nekoliko nepovezanih titlova - filmovi su tada još bili nemi ali nisu mirovali - i počastiti svoje dadaističke prijatelje, jedine kadre da cene takvu bezbrižnost. Jedino je moj sused i prijatelj Tristan Tzara bio svestan ovog novog skretanja, pratio ga je sa zanimanjem, govoreći da je to jedno od područja koja dadaizam nije dotakao: vreme je da se proizvede nešto u tom smeru kako bi se protivstavilo svim onim besavostima što su ispunjavale ekrane.

Bejah odložio kameru na stranu, budući zaokupljen prešnijim zahtevima, kad se jedne srede ujutru Tzara pojavio sa štampanim oglasom za značajnu dadaističku manifestaciju koja je trebalo da se održi sledeće večeri u pozorištu Michel. Na programu se moje ime pojavljivalo kao ime reditelja dadaističkog filma, dela programa pod naslovom *Bradato srce (Le Coeur à barbe)*. Poznajući već prilično dobro, na osnovu sličnih demonstracija, naviku grupe da oglašava krajnje neverovatnu pojavu neke poznate ličnosti, na primer, Charlesa Chaplina, povladjivao sam Tzari rekavši da bih voleo da prisustvujem toj priredbi, u svakom slučaju da joj dam podršku. Ali, u ovom slučaju, Tzara je bio ozbiljan; ja imam neke filmske sekvence koje se mogu projicirati i već je unajmljen operater sa projektorom. Objasnio sam da ono što imam ne bi trajalo duže od minuta, nije bilo dovoljno vremena da se išta doda. Tzara je bio uporan: šta je s mojim Rayografijama, kompozicijama načinjenim bez kamere, neposredno na fotografskom papiru; zar ne bih mogao isto učiniti na filmskoj traci i pripremiti je za predstavu? Zamisao mi se učinila mogućom i obećao sam da ću za sutra imati nešto spremno.

Nabavivši rolnu od sto stopa filma, ušao sam u mračnu komoru i isekao materijal na kratke parčiće, pričvrstivši ih čiodama za radni sto. Po nekim trakama sam posuo so i biber, poput kuvara koji sprema pečenje; po drugim sam nasumce bacao čiode i ekserčiće; potom sam sekundu-dve upalio belo svetlo, kao što sam činio za svoje Rayografije. Onda sam pažljivo

podigao film sa stola, stresao ostatke i razvio ga u svojim kadama. Narednog jutra, kad se osušio, razgledao sam svoj rad: so, čiode i ekserčići bili su savršeno reprodukovani, beli spram crne podloge, kao na rentgenskim snimcima, ali nije postojala podela na sukcesivne sličice, kao u filmu. Nisam imao pojma šta će ovo proizvesti na ekranu. Takodje nisam ništa znao o filmskoj montaži pomoću acetona, te sam jednostavno slepio parčiće, dodavši onih nekoliko kadrova, najpre snimljenih mojom kamerom, kako bih produžio projekciju. Sve zajedno neće trajati duže od otprilike tri minuta. Uostalom, razmišljao sam, stvar će se završiti pre no što publika bude mogla da reaguje; biće drugih tačaka na programu koje će dovesti u iskušenje strpljenje gledalaca, što je glavni cilj dadaista.

U pozorište sam stigao nekoliko minuta pre no što se podigla zavesa, odneo sam film Tzari i rekao mu da treba da ga najavi, pošto nije bilo titlova ili natpisa. Film sam nazvao **Povratak razumu (Le Retour à la raison)**.

Uvod se sastojao od čitanja pesama, uglavnom nerazumljivog trtljanja, prapraćenog s malo ludiranja mladih pesnika: Aragona, Bretona, Eluarda, Pereta, Ribemont-Dessaignes, Soupaulta i Fraenkela koji je sedeo u uglu, čitajući novine i zvoneći zvončetom. Publika je sve to dolično propratila uzvicima "ua" i zviždanjem. Onda se na pozornici pojavio Tzari i na savršeno razumljiv način najavio moj film - **Povratak razumu**, prvo prikazivanje dela onog glasovitog umetnika Man Raya, napravljenog u jednom od njegovih lucidnih trenutaka. Uz glasan uzdah olakšanja i mali pljesak publika se opustila na sedištima. U dvorani je zavladao mrak a ekran se osvetlio. To je izgledalo kao vejavica, sa pahuljicama koje su letele u svim pravcima umesto da padaju; onda se naglo pretvorilo u polje belih rada, kao da se sneg kristalizovao u sveće. Ovome je sledila druga sekvencna ogromnih belih čioda koje se se ukrštale i kovitale u epileptičnom plesu, a potom usamljeni ekserčić koji je činio očajničke napore da napusti ekran. U publici se začulo gundjanje, potkrepljeno ponekim zviždukom, ali se zbog moje nestručne montaže film odjednom prekinuo. Dok je lepljen, dvorana je ostala u mraku. Došlo je do nekoliko razmena mišljenja, ali ni do čega ozbiljnijeg. Publika se nadala da predstoji neko otkrovenje. Sledeća slika bila je kadar svetlošću ispruganog torza koji je izmamio aplauz izvesnih znalaca, ali kad su spirala i kutija za jaja počele da se okreću, začuo se uzvik protesta koji je publika prihvatila, kao što se uvek događa na skupovima. Medjutim, film se opet prekinuo, bacivši dvoranu u tamu. Jedan gledalac je glasno dao oduške svom nezadovoljstvu, odgovorio mu je neki čovek iza njega, očito simpatizer dadaista: dijalog je postao ličniji, konačno se začuo gromki šamar, prapraćen fuljanjem nogu i vikom. Začuo se zahtev za svetlom, dvorana se osvetlila otkrivajući grupu spletnu u borbenom stavu što je učesnike sprečavalo da zadaju udarce. U drugim delovima pozorišta videle su se grupe podeljene na dva tabora, zaokupljene sličnim delatnostima. Grupa policajaca postavljenih ispred pozorišta u očekivanju nereda, jurнула je unutra i uspeła da isprazni pozorište. Na pločniku su i dalje trajale izolovane bitke. Dadaisti su bili ushićeni - što se mene tiče, znao sam da je kraj rolne bio blizu, te nisam žalio zbog prekida: naprotiv, on je možda naveo publiku da zamišlja da u filmu ima mnogo više stvari i da joj je izmakao smisao Povratka razumu. Ova epizoda mi je donela nov ugled. pričalo se da sam počeo da se bavim pravljenjem filmova. Ali ja sam odložio kameru.

Nisam imao nameru da iskoristim ovaj publicitet, znajući da je moj pristup filmu u potpunoj suprotnosti s onim što bi industrija i publika od mene očekivale. Priseto sam se svoje prve posete Picabiji, kad sam potpisujući njegovo platno za goste ⁷, proročki dodao, kao Dada gest, **Reditelj loših filmova**, na lošem francuskom. Ili je to bilo u spomen mog nedavnog neuspelog iskustva sa Duchampom, u New Yorku? Pomažući mu u njegovom istraživanju, snimio sam sekvencu sa samim sobom kao berberinom koji brije stidne diake golog modela, sekvencu koja je takodje upropašćena u procesu razvijanja i nikad nije ugledala svetlo dana. Osećao sam da bi sve što bih ja sa svojim dadaističkim pristupom mogao preduzeti u vidu filma bilo izloženo cenzuri iz moralnih ili estetskih razloga, da bi, ukratko, bilo loše.

⁷ Kao što su otmene domaćice imale knjigu gostiju, Picabij je svojim poselocima nudio da se kićicom polpišu na platno. Tako je nastalo "ulje" *L'oeil cacodylate* 1921 (Prr.)

Man Ray: **Self Portrait**, Andre Deutsch, London 1963, str. 259-263. Preveo Branko Vučićević

Man Ray, Philadelphia 1890-Pariz 1976.

Filmovi: **Le Retour à la raison**, 1923. **Emak Bakia**, 1927. **L'Etoile de mar**, 1928. **Les Mystères du Château de Dés**, 1929.

Man Ray je sebe cenio kao slikara, tvorca zagonetnih objekata i fotografa; film je dolazio daleko iza žena, jela i pića. Sve što je tu uradio bilo je po narudžbini, na nagovor i uz naporno savladavanje lenjosti. Ipak, njegova zvanična filmografija mogla bi se dopuniti:

*snimio je dva filma Marcela Duchampa: stereoskopski pokušaj, **Moustiques Domestiques** Demi-Stock (1920), propao prilikom razvijanja negativa i **Anemic Cinéma** (1926).*

*nekoliko kadrova u zajednici sa Dudleyom Murphuyem. Odustao je kad je trebalo da sam uloži novac u ono što će potom postati **Mehanički balet**.*

Takodje:

*filmski protret **Brancusija**;*

Duchampovo venčanje;

*početak nadrealističkog filma po scenariju Bretona i Eluarda, koji su i „glumili“, zajedno sa svojim suprugama, **Lise Deharme** i ćerkom jednog seljaka (1935);*

opit s filmom u boji (more je ispalo mrko, nebo zeleno);

dve gole žene koje vode ljubav.

Odbio je da režira igrani film o spiritizmu koji je trebalo da se dogadja sred egipatskih piramida,

i da snimi izgnanog Trockog na ostrvu Prinkipo (to je njegovom kamerom obavio jedan mladi arheolog).

Gyula Száva PRVI

I
(Odlomak studije u pripremi)

Osamnaestog augusta 1928.godine advokat dr Sándor László, kao zastupnik Mártona Geröa, trgovca, sa stanom u ulici Király broj 22, VI kvart, obratio se Glavnoj upravi budimpeštanske policije sledećom predstavkom:

"Cenjena Glavna upravo!

Mog sina, Györgya Geröa je cenjena Glavna uprava odeljenja za državnu bezbednost pozvala, jer je navodno održavao veze s komunističkim organizacijama.

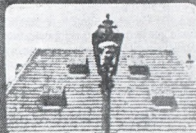
Budući da je moj sin prema stručnom mišljenju ovlašćenog psihijatra i neurologa Kraljevskog suda dr Gyule Schustera, koje je ovaj izneo u priloženom lekarskom uverenju, duševni bolesnik opasan kako po okolinu tako i po sebe, molim poštovanu Glavnu upravu da moga sina Györgya Geröa na osnovu priloženog uverenja kao duševnog bolesnika opasnog po okolinu i sebe, uputi na lečenje u instituciju zatvorenog tipa u nekoj od budimpeštanskih duševnih bolnica i tamo ga smesti na moj trošak.

Budući da je ovlašćeni sudski veštak utvrdio da je moj sin György Gerö duševni bolesnik opasan po okolinu i sebe, s poštovanjem molim cenjenu Glavnu upravu da ga prebaci u instituciju zatvorenog tipa, odmah, bez sprovođenja ispitivanja i policijske istrage.

Pored lekarskog uverenja prilažem i sve one duhovne produkte mog sina koji čak i laiku potvrđuju da je samo čovek razorenog uma i nerava mogao da ovako šta napiše, sastavi i iznese pred javnost (...)"

"Priloženi duhovni produkti" su nam ostali pošto su se nalazili u spisima br.1928/9o26 budimpeštanskog Kraljevskog suda. To su većinom rukopisi. Postoji i nekoliko nazvrlih skica na poledjini reklamnog letka. I jedno od strane autora, Györgya Geröa zaista * pred javnost izneto* delo: deo časopisa Is, broj I/1924, overen pečatima.

To je partitura prvog madjarskog avangardnog filma.



II

(Prilozi uz reprodukcije)

Ove slike su se prvi put pojavile januara 1927.godine u časopisu **Dokumentum**.

Jedan sve do danas tajanstven i jedva razotkriven pokušaj - prema svedočenju Lajosa Kassáka i Imrea Pána - fragmenti "prvog madjarskog avangardnog filma", nastalog "NA INICIJATIVU I U REŽIJI GYÖRGYA GERŐA". (Kassák L.-Pán I.: **Az izmusak története**, Magvető, Budapest 1972, str.284-85).

III

GYÖRGY GERŐ (pesnik, urednik, filmski stvaralac itd.), 1905-?

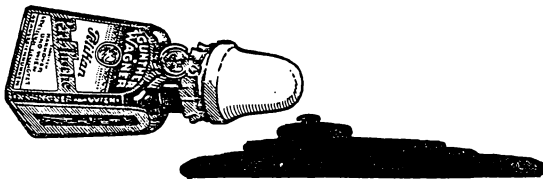
Szàva Gyula: **"Az első" film/muvészet (a magyar kísérletifilm történeti)**, Történeti Múzeum, Budapest 1983, str.4. Prevela Sonja Liht.

Nepoznati autor PISMO

(Prvi list)

dospeo čak u Samarkand. Prašina, muve u gnojavi očima, pečena ovčetina, sukrvičast proliv, napukle džamije, bazd truleži, oslepljujuće sunce, buvljive kamile bale, da ti doveka 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 navraćаш 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 ringišpila inflacije sišao sam bogat. Moglo je i obrnuto. Ispred silnih oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo-ooooooooooooooooo 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 zasline - ubiše im boljševeci 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 fotografiše 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 Rätselfilm⁸, a evo šta se vidi. (1) Sedim en face i onda mi kamera udje u glavu. Pretapanje u mozak. (2) Tank, iz rata. (3) Regenbogen⁹, 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, ali obrnuto stavljeno pa se gotova vila razgradi, pobegne gradja s placu i na kraju usprave se borovi što su morali biti posečeni. (7) Bogalji, slepci, nakaze. (8) Bavarske gore. Deca se grudvaju pred zamkom šašavog Ludwiga¹⁰ Labudovi na zaledjenom jezeru. Jedan crn (negativl). (9) Zelena porculanska činija s rumenim trešnjama. Isprazni se sama. Rukom malano. (10) Lanjski Reisetagebuch¹¹ Hamburg-New York. Delovi ladje. Na palubi boksujem s jednim simpatičnim stewardom, pozadi talasi kao planine. Bal maskiranih putnika. Brodska kujna. Kip Slobode pred NY. Jurnjava automobila. Wolkenkratzeri¹². Sfinga. Krokodil. Crnci se cerekaju u aparat...und so weiter¹³ NB. Sve kratko. Jedan Dr optike ubedjivao me da oko ne vidi što je kraće od sekunde. Nije ono tako lenjo, i još kad se malčice istrenira, vidi i l sličicu što kresne u magnovenju (Augenblick 7)¹⁴. I tako, nekoliko stotina stvari za ciglih 7 min (pojavljuje se u Nj.Vel.¹⁵ s kime sam se zakačio oko S-na¹⁶. Pravi slikopad. Uz to puštam džaz sa gramofona. To ti je moja privatna zanimacija, al, izgleda, po poslednjoj modi. Tu skoro gledao sam matine u Ufa Palast...

Jedne letnje nedelje 1981. na zemunskoj buvljnoj pijaci, na plastičnoj foliji s vrlo mešovitim robom (stare haljine, češljici, delovi neprepoznatljivih mesinganih sprava), ispod hrpice raspupusanih, nezanimljivih knjižica nadjen je i priručnik Guida Seebera Der Trickfilm in seinen grundsatzlichen Möglichkeiten, Berlin, 1927. Primerak je bio odlično očuvan, u levom donjem uglu druge strane korica nosio je u ulepljen Ex libris (figura Dositeja Obradovića u ovalu) Dragoslava M. Petkovića. Između stranica 44. i 45 bili su umetnuti ovde preštampano pismo, fotografija formata razglednice s likom mlađeg muškarca i posetnica izvesnog Ing. Johannes Steffana (Jovana Stefanovića?), s poslovnom i kućnom adresom u Berlinu i brojevima telefona.

Pismo, ili, tačnije, fragment pisma sastoji se od dva lista hartije veličine 15x21 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.

8 Film-zagoneika (nem.) (prir.)

9 Duga (nem.) (Prir.)

10 Bavarski kralj (1845-1886), ljubitelj fantastične arhitekture i poezije. Wagnerov pokrovitelj. (Prir.)

11 Putni dnevnik (nem.) (Prir.)

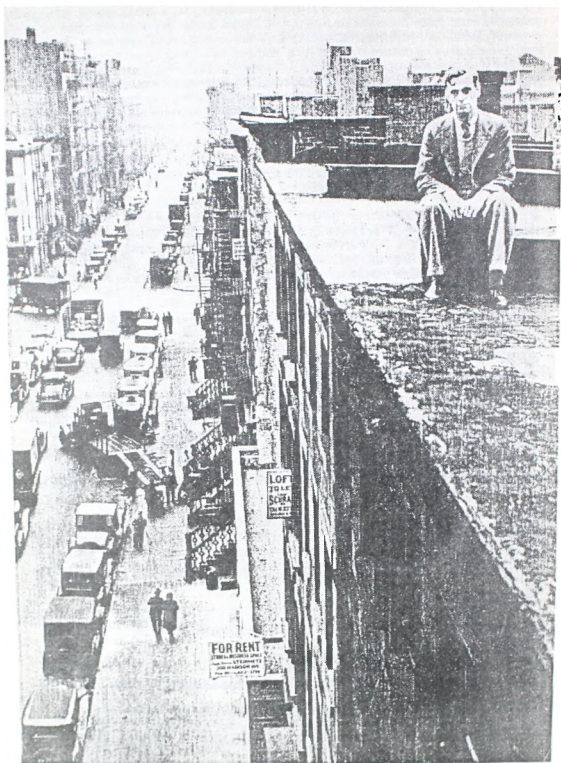
12 Oblakoder (nem.) (Prir.)

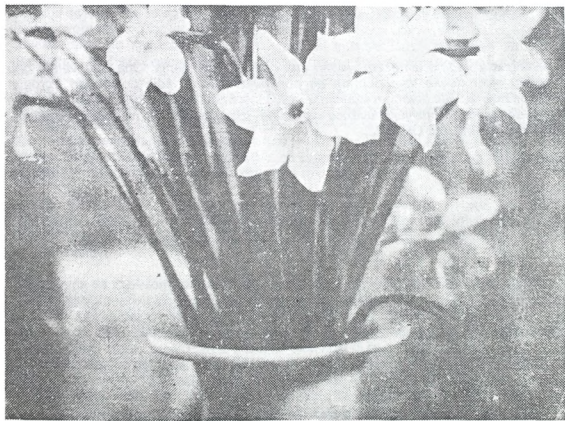
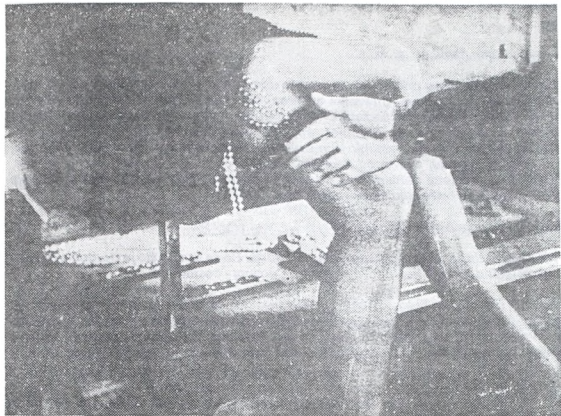
13 I tako dalje (nem.) (Prir.)

14 Tren (nem.) (Prir.)

15 Aleksandar Karadžordjević. Uz ovo mesto na margini je dopisano: "Otvara li policija poštu". (Prir.)

16 Možda aluzija na zloglasni Solunski proces iz 1917. godine (Prir.)





sifikatorska ruka. Proverive sporedne činjenice su tu samo da izmišljenom daju verodostojnost.

Moja nam...nam...nam...er...a...a...a...

(Pustimo krivca neka se pribere. Za to vreme, u zagradi, nekoliko tehničkih pojedinosti. Tekst pisma je pastiš delova Dnevnika o Čarnojeviću i neulizičkih partija pisama Rastka Petrovića. Citiran je jedan stih Vladislava Petkovića Disa. Apotekarska reklama je opis dečje fotografije Jovana Popovića, potonjeg socijalnog književnika. "Borivoje Lazarević", hipotetični primalac pisma, pozajmio je ime od onog avangardiste, u filmu Splav Meduze, što se prodao Kapitalu, a ovaj od priredjivačevog dede po majci, nesudjenog literate, umrlag - nakon meseca dana muka - od metka neoprezno ispaljenog prilikom čišćenja pištolja. - Možda se ovde kriju olakšavajuće okolnosti ?).

A "razlog ove ekstravagancije"?¹⁷

Detinjasta želja da se usavrši prošlost, dopuni istorija. Da se uz ono što je u jugoslovenskoj avangardi jedino ravno vrhuncima evropskih - Černigoj - postavi film.

Neosporno, u ovom falsifikatu kostreši se jež-ironija (jež, jer bodlje idu u raznim pravcima). Ironija na vlastiti račun, na račun jugoslovenskih avangardista, često zanimljivih čudaka ali loših stvaralaca, na račun njihovih predanih proučavalaca (svi smo im zahvalni), koji sve obrađuju s mrtvački svečanom ozbiljnošću, na račun avangarde uopšte, na račun "novih" avangardi.

Ipak.

Medjutim.

Srećom.

Reč "avangarda" jedino u našem jeziku ima i dodatna značenja. Ona obuhvataju onu podrugljivu sliku dečka ustabočenog na prevrnutom avanu, koji, poklopljen trorogim šeširod od novina, vitla drvenom sabljom; ali i sličnost avana sa madjioničarskim cilindrom iz kojeg - dok gledaoci stavljaju nevericu van snage - izlaze beli zečevi, raznobojne marame, svakovrsne ZANIMLJIVE OPSENE.

¹⁷ Tako glasi tili iz filma Man Raya Emak Bakia koji je trebalo da "objasni" dotle proteku, dadaistički nesuvistu radnju (sudar automobila, more, nebo, šahovske figure, par nogu izvodi charleston). Tiliu su sledili kadrovi elegantnog Jacquesa Pigauta koji stiče taksijem, iz koferceta vadi celuloidne okovrañnike i cepa ih.

Antonin Artaud ŠKOLJKA I SVEŠTENIK ¹⁸

Film i stvarnost

Čini se da se danas pred filmom otvaraju dva puta, od kojih sigurno nijedan nije pravi.

Čist ili apstraktni film s jedne strane, a s druge, ona vrsta oprostive hibridne umetnosti koja uporno nastoji da prevede u manje ili više uspele slike psihološke situacije koje bi bile savršeno umesne na pozornici ili na stranicama knjige, ali ne na ekranu, budući da postoje samo kao odblesak sveta što svoju materiju i smisao crpe drugde.

Jasno je da je sve što se dosad moglo videti pod oznakom apstraktnog ili čistog filma daleko od odgovora na ono što se ukazuje kao jedan od suštinskih zahteva filma. Jer, koliko god čovekov duh bio sposoban da pojmi i prihvati apstrakciju, on ne može da ne bude neprijemčiv za čisto geometrijske linije koje same po sebi nemaju vrednost značenja i ne pripadaju osećaju koji oko ekrana može da prepozna i katalogiše. Ma koliko se duboko poniralo u duh, u izvorište svake, pa i intelektualne, emocije, nalazimo nervni afektivni osećaj koji, možda na elementarnom, ali u svakom slučaju na opažajnom stupnju, podrazumeva prepoznavanje nečeg suštinskog, izvesnog treperenja što uvek podseća bilo na poznata bilo na zamišljena stanja, stanja zaodenuća nekim od bezbrojnih oblika stvarne ili sanjane prirode. Smisao čistog filma bi, dakle, bio u vaspostavljanju izvesnog broja takvih oblika, u pokretu i ritmu koji bi bio specifičan doprinos te umetnosti.

Između čisto linearne vizuelne apstrakcije (a igra senki i svetlosti je poput igre linije) i psihološki utemeljenog filma koji iznosi razvoj neke dramske ili neodramske priče ima mesta za napor u smeru istinskog filma čiju materiju ili smisao ništa u dosad prikazanim filmovima ne nagoveštava.

U filmovima sa zapletom, sve emocije i sav humor počivaju jedino na tekstu, isključujući slike; s nekoliko retkih izuzetaka, celokupni smisao jednog filma jeste u njegovim titlovima, čak i u filmovima bez titlova; emocija je verbalna, iziskuje razjašnjenje ili potporu reči, jer se sve situacije, slike, postupci vrte oko jednog smisla. Valja tragati za filmom čisto vizuelnih situacija čija bi drama proisticala iz ataka na oko, koja bi se crpla, ako bi se tako smelo reći, iz same supstance pogleda, ne bi proizilazila iz psiholoških okolišenja diskurzivne suštine, koja su zapravo samo vizuelno preveden tekst. Nije reč o tome da se u vizuelnom jeziku pronadje protivuvrednost pisanog jezika pri čemu bi vizuelni jezik bio samo njegov rdjav

¹⁸ Scenario: Antonin Artaud. Režija: Germaine Dulac. Fotografija: Paul Gulchard. Uloge tumače: Alex Aïin(sveštenik), Genica Athanasiou(žena) i Lucien Bataille (oficir). Trajanje: 38 minuta. (Prir.)

prevod, već o tome da se obznani sama suština jezika i da se radnja prenese na ravan gde će svako prevodjenje postati izlišno i gde ta radnja gotovo intuitivno deluje na mozak.

U scenariju koji sledi nastojao sam da ostvarim tu zamisao vizuelnog filma gde i samu psihologiju proždiru postupci. Bez sumnje, ovaj scenario ne ostvaruje apsolutnu sliku svega što se može učiniti u tom smislu, ali to bar nagoveštava. Nije reč o tome da film treba da se liši vaskolike ljudske psihologije: to nije njegovo načelo, baš naprotiv, već da se toj psihologiji da živiji i aktivniji oblik, bez onih veza koje pokušavaju da pokretače naših postupaka prikažu u apsolutno glupoj svetlosti umesto da ih pred nas iznesu u njihovom prvobitnom i dubokom varvarstvu.

Ovaj scenario nije reprodukcija sna niti ga takvim treba smatrati. Neću pokušati da opravdam njegovu očiglednu nepovezanost olako se izgovarajući snovima. Snovi imaju još nešto osim svoje logike. Imaju svoj život u kojem se ispoljava više no jedna mudra i mračna istina. Ovaj scenario ispituje mračnu istinu duha slikama koje isključivo proizilaze same iz sebe i ne izvlače svjci smisao iz situacije u kojoj se razvijaju, već iz svojevrzne unutarnje i silne potrebe što ih projicira u svetlost neopozive istine.

Film se prevashodno igra ljudskom kožom stvari, kožnim tkivom stvarnosti. On uznosi materiju i iznosi je pred nas u njenoj dubokoj duhovnosti, u njenim odnosima s duhom, odakle i izvire. Slike se susstižu, proizilaze jedne iz drugih kao slike, nameću jednu objektivnu sintezu prodorniju od svake apstrakcije, stvaraju svetove koji ni od koga i ni od čega ništa ne traže. Ali iz ove čiste igre spoljašnjosti, iz ove transsupstancije elemenata radja se jedan neorganski jezik koji duh uzbuđuje osmozom i bez ikakve transpozicije u reči. I samim tim što se igra materijom, film stvara situacije koje proističu iz jednostavnog sudara predmeta, oblika, odbijanja, privlačenja. Ne odvaja se od života već nanovo pronalazi prvobitno stanje stvari. Najuspešiji filmovi u ovom smislu jesu oni u kojima caruje izvestan humor, takvi su prvi filmovi Bustersa Keatona i najmanje čovečni Chaplinovi filmovi. Film ozvezdan snovima koji pruža fizički doživljaj čistog života nalazi svoj trijumf u najpreteranijem humoru. Izvesna ustrelalost predmeta, oblika, izraza ispoljava se samo grčevnjima i iznenadnim trzajima stvarnosti što kao da se sama uništava ironijom u kojoj se čuju krici krajnosti duha.

Objektiv otkriva čoveka obučenog u crno, zaokupljenog odmeravanjem tečnosti u čaše različite visine i debljine. Pri tom pretakanju on se služi nekom vrstom ljuštore ostrige, i posle svake upotrebe razbija čaše. Gomila razbijenih bočica oko njega je neverovatna. U jednom trenutku vidimo kako se otvaraju vrata i na njima se pojavljuje oficir dobrodušnog, blaženog, nadmenog izgleda, pretovaren odlikovanjima. Za sobom vuče ogromnu sablju. On je tu kao neka vrsta pauka, čas u mračnim čoškovima, čas na tavanici. Svakoj novoj razbijenoj bočici odgovara skok oficira. Ali oficir se odjednom nadje za ledjima čoveka u crnom. Iz ruku mu uzima ljušturu ostrige. Čovek se prepušta, čudno iznenadjen. Sa školjkom u ruci oficir nekoliko puta obidje dvoranu, zatim naglo izvuče sablju iz korica i divovskim udarcem razbija školjku. Cela dvorana se tresе. Svetiljke se njišu i na svakoj slici podrhtavanja vidi se svetlucanje vrška sablje. Oficir izlazi teškim korakom, a čovek u crnom, koji izgledom mnogo podseća na sveštenika, četvoronoške izlazi za njim.

Na uličnom kolovozu vidimo sveštenika koji prolazi četvoronoške. Uglovi ulica se premeštaju pred ekranom. Odjednom se pojavljuju kočije koje vuku četiri konja. U kočijama, malopredjašnji oficir sa prelepom ženom bele kose. Skriven na uglu ulice, sveštenik vidi kako prolaze kočije, prati ih, trčeci iz petnih žila. Kočije stižu pred crkvu, oficir i žena izlaze, ulaze u crkvu, upućuju se prema ispovedaonici. Oboje ulaze u ispovedaonicu. Ali, u tom trenutku sveštenik skoči, baci se na oficira. Oficirevo lice se raspukne, rascveta, rastoči;

sveštenik više ne drži oficira već duhovnika u mantiji¹⁹. Čini se da je i belokosa žena spazila tog duhovnika, ali u drugom položaju, i u nizu krupnih planova videćemo slađunjavu duhovnikovu glavu, ljubaznu kad se ukazuje ženinim očima, a grubu, srditu, strašnu kad je posmatra sveštenik. Sa zapanjujućom naglošću spušta se noć. Sveštenik diže duhovnika i vitla njime, a oko njega atmosfera postaje apsolutna. Obre se na vrhu planine; u dvostrukoj ekspoziciji, pred njegovim nogama isprepletene reke i ravnice. Duhovnik izleće iz sveštenikovih ruku kao djule, kao zapušač koji eksplodira, i vrtoglavo pada u prostor.

Žena i sveštenik se mole u ispovedaonici. Sveštenikova glava se leluja kao list i odjednom kao da nešto u njemu progovori. On zavrće rukave i blago, ironično triput kucne o zid ispovedaonice. Žena ustaje. Sveštenik tad lupa pesnicom i kao sumanut otvara vrata. Žena stoji pred njim i posmatra ga. On se baci na nju i cepa joj prsluk, kao da hoće da joj iskida dojke. Ali, njene dojke je zamenio oklop od školjki. On čupa oklop i diže ga uvis gde svetluca. Mahnito maše njime, a poprište radnje se menja i ukazuje se balska dvorana. Parovi ulaze; neki tajanstveno i na vrhovima prstiju, drugi krajnje zaposleno. Veliki svećenjaci kao da slede pokrete parova. Sve žene su u kratkim haljinama, pokazuju noge, isturaju grudi i kratko su podšišane.

Ulazi kraljevski par: malopredjašnji oficir i žena. Zauzimaju mesta na podijumu. Parovi su smelo zagrljeni. U uglu je usamljen čovek sred velikog praznog prostora. U ruci drži ljušturu ostrige i posmatra je čudno zaneseno. Postepeno u njemu prepoznajemo sveštenika. Obarajući sve u prolazu, ulazi isti sveštenik držeći u ruci oklop kojim se maločas tako mahnito igrao. Podiže oklop kao da bi njime da išamara jedan par. Ali u tom trenu se svi parovi okamene, belokosa žena i oficir iščekavaju u vazduhu, ali se ista žena opet pojavi na drugom kraju dvorane, u luku vrata koja su se upravo otvorila.

Njena pojava kao da prestravi sveštenika. On ispusti oklop koji, razbijajući se, izbljuje džinovski plamen. A zatim, kao obuzet osećanjem iznenadnog stida, učini pokret kao da želi da se zagrne svojim ruhom. Ali dok hvata skutove mantije da pokrije bedra, skutovi kao da se izdužuju i pretvore se u beskrajn noćni put. Sveštenik i žena bezumno trče kroz noć.

Jurnjava je ispresecana uzastopnim pojavama žene u različitim stavovima: čas s ogromnim naduvenim obrazom, čas isplaženog jezika koji se uzdužuje u beskraj i za koji se sveštenik kači kao za konopac. A potom sa stravično nabubrelim grudima.

Na kraju jurnjave vidimo sveštenika kako izlazi u hodnik a za njim kao po nebu pliva žena.

Odjednom velika vrata, obložena gvoždjem. Vrata se otvaraju pod nevidljivim pritiskom i vidimo sveštenika koji uzmiče i poziva nekog ko ne dolazi. Ulazi u veliku odaju. U njoj je ogromna staklena kugla. Prilazi joj natraške, i dalje pozivajući prstom nevidljivu osobu.

Osećamo da je ta osoba pored njega. On podiže ruke, kao da grli žensko telo. Potom, kad je siguran da drži tu senku, neku vrstu dvojnika koji se ne vidi, baca se na nju, davi je s izrazima nečuvenog sadizma. Osećamo da njenu odrubljenu glavu uvlači u staklenu posudu.

Ponovo ga vidimo u hodnicima, smirenog, dok u rukama vrti veliki ključ. Ide hodnikom, na kraju hodnika su vrata, otvara ih ključem. Iza tih vrata je drugi hodnik, a u dnu hodnika par u kojem prepoznajemo onu istu ženu i oficira otkićenog odlikovanjima.

Počinje potera. Medjutim, sa svih strana pesnice probijaju vrata. Sveštenik se obre u brodskoj kabini. Ustaje sa ležaja, penje se na brodski most. Tamo je oficir, okovan lancima.

¹⁹ Zadržan je ustaljen prevod naslova filma, mada je clergyman zapravo anglikanski duhovnik. Ovdje se sad pojavljuje **le pretre**, sveštenik koji će u nastavku biti označavan kao duhovnik. U svakom slučaju, to je već vidjeni oficir, ali u mantiji. U fragmentu neke vrste knjige snimanja koju je Artaud pripremio za Germaine Dulac moguća zabuna je otklonjena: postoji samo jedan sveštenik i oficir u mantiji. (Prir.)

Sveštenik tad kao da se pribere i počinje da se moli, ali kad podigne glavu pred očima su mu dvoja usta koja se spajaju, otkrivajući mu pored oficira ženu koja maločas nije bila tu. Ženino telo leži vodoravno u vazduhu.

Tada ga protrese grč. Kao da njegovi prsti traže vrat. Ali između prstiju su nebo, svetlucavi predeli - a on sav beo, izgledajući kao utvara, prolazi svojim brodom ispod svodova stalaktita.

U daljini se vidi brod na srebrnoj pučini.

U krupnom planu vidimo glavu sveštenika koji leži i diše.

Iz dubine njegovih poluotvorenih usta i između vedja izlaze svetlucavi dimovi koji se skupljaju u uglu ekrana, oblikujući dekor grada ili neobično blistave predele. Na kraju, glava napužno nestaje, a kuće, predeli, gradovi se nižu, vezuju, razvezuju, oblikuju neku vrstu čudesnog svoda nebeskih laguna, pećina s užarenim stalaktitima; a ispod tih pećina, u oblacima, sred laguna vidimo siluetu broda koji prolazi, pa se vraća i ponovo prolazi, crn spram bele pozadine gradova, beo spram tih dekora iz vizija koji naglo postaju crni.

Medjutim, na sve strane se otvaraju vrata i prozori. Svetlost u jakim snopovima nadire u sobu. Koju sobu? Sobu sa staklenom kuglom. Služavke, spremačice preplavljaju sobu, s metlama i kofama, i ustremiljuju se na prozore. Na sve strane se snažno, mahnito, sumanuto riba. Ukočena guvernanta, sva u crnom, ulazi s Biblijom u ruci i seda kraj prozora. Kad joj razaznamo lice, primećujemo da je to ona ista lepa žena. Napolju, na putu, vidi se duhovnik koji hita, a u daljini devojka u baštenskoj odeći sa teniskim reketom u ruci. Ona igra s nepoznatim mladićem.

Duhovnik ulazi u kuću. Sa svih strana nadiru sluge i na kraju obrazuju impozantan špalir. Ali zbog čišćenja se mora premestiti staklena kugla koja je, zapravo, neka vrsta vaze napunjene vodom. Predaju je iz ruke u ruku. Katkad kao da se u njoj vidi glava koja se miče. Guvernanta šalje po dvoje mladih koji su u vrtu, tamo je i duhovnik. U njima prepoznajemo ženu i sveštenika. Kao da se spremaju da se venčaju. Ali u tom trenutku u svim uglovima ekrana gomilaju se, pojavljuju se vizije što prolaze kroz mozak usnulog sveštenika. Pojavljuje se ogroman brod koji cepa ekran nadvoje. Brod iščezava, a sa stepenica koje kao da se penju do samog neba silazi sveštenik bez glave i nosi u ruci paket zavijen u hartiju. Kad stigne u dvoranu gde su svi okupljeni, odvija hartiju i iz paketa izlazi staklena kugla. Pažnja svih prisutnih je krajnje napregnuta. On se tad saginje prema tlu i razbija staklenu kuglu: pojavi se glava, njegova glava.

Glava pravi odvratnu grimasu.

On je drži u ruci, kao šešir. Glava ležina ljušturi ostrige. Dok približava usne školjci, glava se topi i pretvara u crnkastu tečnost koju on ispija sklapajući oči.

Antonin Artaud: "La Coquille et le Clergyman", *Nouvelle Revue Française*, Pariz, broj 170, novembar 1927. Tekst prema Antonin Artaud: *Oeuvres complètes*, tom III, Gallimard, Pariz 1961, str. 21-29, Prevela: Vera Tomić.

Antonin Artaud, Marseille 1896-Ivry-sur-Seine 1948.

Filmovi: **Fait divers**, 1923. (režija: Claude Autant-Lara; Artaud glumac); **Mathusalem**, 1927. (režija Jean Painlevé; Artaud glumac); **La Coquille et le Clergyman**, 1927.

Germaine Dulac, Asnieres (ili Amiens) 1882-Pariz 1942.

Filmovi: **La Coquille et le Clergyman**, 1927. **Disque 927**, 1928. **Thèmes et variations**, 1928. **Germination d'un haricot**, 1928. **Etude cinégraphique sur une arabesque**, 1929.

Kristin Thompson DEKEUKELEIRE PROTIV NARACIJE

(...)

Posle francuske premijere ²⁰ Dekeukeleire je izjavio pariskom intervjueru: "Nestrpljivost zatvara jedno razdoblje mog stvaranja. Osećajući se, u svom praktikovanju apstraktnog filmskog stvaralaštva, suviše odvojenim od publike i prikazivača, planiram da u predstojećem projektu iskoristim scenario koji je većma u realističkom duhu, uvek zadržavajući u priči onu ozbiljnu likovnost i snažno osećanje za ritam kojima sam težio i još težim ²¹

Ton je ovde malčice visokoparan, ali je Dekeukeleire uspeo da ostvari taj cilj u svom prvom narativnom filmu **Detektivska priča (Histoire de détective)**. Film sadrži izražajna sredstva poznata iz **Nestrpljivosti**: opsesivno ponavljanje malog broja elemenata, panorame predela snimljene iz ruke i ritmičnu montažu. Ali tu gradju uobličuje nekoliko novih struktura. Film se predstavlja kao izveštaj o jednom slučaju detektiva T. koji kao orudje istrage koristi filmsku kameru. Mimo nekoliko kratkih scena T-a koji radi u svojoj laboratoriji, montaži i projekcionoj sali, svi kadrovi (osim titlova) navodno potiču iz T-ovog dela. **Detektivska priča** je, tako, film u filmu, a titlovi nam pripovedaju povest, ne naprosto slučaja već i T-ovog snimanja tog slučaja.

Opisi filma iz pera onovremenih recenzenata bili su čudno slični i svi su veoma obmanjujući. (Podozrevam da su svoje opise zapleta napisali na osnovu istog kratkog sadržaja radnje.) Ali, postoje i izvesni dokazi da je Dekeukeleire premontirao film nakon početnih projekcija. Praktično svaki prikaz pominje "ples jabuka", očito scenu snimljenu sličica po sličicu; sveopšta zabuna u pogledu njene svrhe možda je navela Dekaukeleirea da je ukloni. Takodje, film je podeljen na delove titlovima s brojevima. Originalni negativ u belgijskom Arhivu sadrži scene numerisane od 1 do 4, zatim skače na 7, pa na "4 Bis", potom na 9-12. Očito, Dekeukeleire se, uvodjenjem "4 Bis", poigravao numeracijom, no to bi utoliko više olakšalo izbacivanje pojedinih odeljaka. Kako sada stvari stoje, film ima dužinu kratkog igranog filma.

Na temelju postojećeg negativa, priča se bavi Jonathanom, koji je u neurasteničnom stanju. Gospodja Jonathan je na početku filma upravo najmila T-a da otkrije uzrok stanja njenog muža. Film prikazuje kadrove Jonathanu u Bruxellesu. On zatim odlazi na oporavak u Ostende, ali se onde dosadjuje. Kreće natrag u Bruxelles, ali produži za Luxembourg, opet se dosadjuje, pa odlazi u Bruges gde ostaje neko vreme, praveći česte izlete na obalu mora. Dekeukeleire ubacuje niz kadrova gdje Jonathan, u modernističkim haljinama, kako ener-

²⁰ filma **Nestrpljivost (Impatience)**. (Prir.)

²¹ Floquet: "En dessinant Charles Dekeukeleire", *Aurore*, 7.22. apr. 1929.

gično telefonira, sluša gramofon, piše i drži govor. Prikazana je kao frenetično moderna žena. Konačno, Jonathan luta brdovitim predelom i odluču da sred živopisnih drevnih ruševina podigne fabriku. Njegova žena zaključu da je sad izlećen; T. je uspeo.

U načinu prikazivanja ovih zbivanja u **Detektivskoj priči** postoji neka čudna tenzija. Same slike ne prenose gotovo ništa od radnje. Sve što vidimo jesu dva glavna lika i ponekad T., uvek u odvojenim kadrovima, kako hodaju, sede, telefoniraju. Nema dijaloških titlova. Kadrove glavnih likova Deukeuleire prošarava brojnim kadrovima zgrada i predela; često su vidjeni okrenuti naopako ili promiču u krajnje trzavim pokretima kamere iz ruke. Takođe uključuje kadrove trivijalnih predmeta - šoljica, knjiga, komada hleba - koji uzročno ne ulaze u naraciju. Umesto da zbivanja prikazuje na prihvaćen način nemog filma, sa što je moguće manje titlova. Deukeuleire ubacuje brojne dugačke titlove. Od tih titlova zavisi gotovo celokupna naracija. Kadrovi između njih deluju tako neinformativno da gotovo počinju da liče na nadjeni materijal oko kojeg je konstruisana priča.

Deukeuleire od početka paradira ovom narativnom nepotpunošću. Film počinje dugačkim pckretnim titlom koji objašnjava kako je "moj prijatelj T." napravio ovaj film kao deo istrage za račun gdje Jonathan. Titi saopštava: "Ako želite da ga posmatrate kao priču sličnu svakoj drugoj, ovaj film ima brojne praznine. To je niz psiholoških dokiumenata". U jednoj od prvih scena vidimo kako onathan u Ostendeu sastavlja telegram, saopštavajući supruzi da će se vratiti kući, u Bruxelles. Sledi srednji plan gdje Jonathan kod kuće, potom titl: "U izvesnim trenucima veliki priliv putnika koji se tiskaju veoma otežava snimanje. Izvinite zbog neoštirne". Kadar nakon ovog titla vraća se na gdje Jonathan koja čita telegram, a potom sledi brza montažna sekvenca (ponekad od pojedinačnih sličica), najpre njegovog lica, a onda njenog. Sekvenca u kojoj Jonathan putuje u Bruxelles ali produži za Luxembourg sastoji se od sledećeg:

1. Titi: "I"
2. Široki total, panorama seoskog predela
3. Titi: "kola za spavanje koja je uzeo"
4. Kao 2
5. Titi: "nisu ga odvezla u Bruxelles"
6. Kao 2
7. Titi: "već"
8. Široki total, vrlo trzav kadar planina, snimljen iz ruke
9. Titi: "u Luxembourg".

Sledeći put Jonathana vidimo kako luta seoskim predelom u blizini Luxembourg.

Gluma ima malo veze sa takvim narativnim stilom. Poznanici-neglumci igrali su T-a, g. Jonathana i gdje Jonathan. Deukeuleireov prijatelj Paul Werrie (pisac scenarija za **Boksmeč-Combat de boxe**) opisao je kako je Deukeuleire radio sa svojim glumcima u **Detektivskoj priči**:

"Bili su naterani da čine izvestan broj stvari, na primer, da čupaju travu na dunama, ali ošpste nisu znali kojoj bi to svrsi moglo služiti. Jednostavno su živeli i kamera je hvatala njihove reflekske. Poštopoto nisu glumili, čak ni "prirodno". U strahu od glume, gluma je bila ukinuta" ²².

Detektivska priča je eksperimentalni film koji u sebe pripušta naraciju, samo da bi je negirao, ukidajući ne samo glumu već i sve vizualne konvencije koje je nemi film bio izgradio za predstavljnje gradje priče gledaocu. Onovremeni recenzenti su dosledno korili Deukeuleire a što toliko zavisi od titlova. Bili su odavno svikli da hvale filmove, kakav je **Poslednji**

²² Paul Werrie: "L'Oeuvre de Ch. Deukeuleire, ou le lyrisme documentaire", *Reflets*, Bruxelles, aprili 1940. str.7.

čovjek (**Der letzte Mann**), zbog izostavljanja titlova. Malo šta u prethodnom filmskom stvaralaštvu moglo je pripremiti gledaoce za film koji je narativno značenje svojih slika navlažno učinio potpuno zavisnim od obimnog teksta. (Zapravo, možda su titlove ozbiljno uzimali samo zato što je Dekeukeleire dao poznatom piscu Mauriceu Casteelsu da napiše tekstove, a čuvenom slikaru V.Servranckxu da grafički oblikuje titlove.)

Možda najpogodnija sekvenca za ilustriranje Dekeukeleireovog delovanja protiv naracije jeste Jonathanov boravak u Brugesu. Bruges, glavni grad Zapadne Flandrije, moderno je mesto izraslo oko malog jezgra krasno očuvanih srednjovekovnih gradjevina, sazidanih duž spleta majušnih kanala, zbog čega je dobio naziv "Venecija Severa". Sekvenca ovako počinje:

1. Titl: "Jonathan traži drugi dekor".
2. Titl: "T.ga prati"
3. Total gradjevine, iz donjeg ugla.
4. Titl: "Bruges".
5. Kao 3.
6. Detalj, odozgo, prazna šoljica za kafu.
7. Total (kratak, 22 sličice) Jonathana na starom mostu u Brugesu.
8. Titl: "Jonathan nije video:"
9. Krupni detalj: mala mapa starog kvarta Brugesa. Olovka obeležava jednu tačku.
10. Titl: "Béguinage i béguines"²³ (utemeljene u XIII veku a koje su nadahnule pesnika Georgesa Rodenbacha)".
11. Kao 7, Jonathan sedi na ogradi mosta.
12. Kao 6, u kadru se pojavljuje sisak i puni šoljicu kafom.
13. Kao 11, Jonathan sedi
14. Titl: "Jonathan nije video:"
15. Kao 9, olovka se pomera i pokazuje drugu tačku.
16. Titl: "Hotel Gruuthuuse (sazidan 1470. i otad često pregradjivan)".
17. Kao 13, Jonathan i dalje sedi.
18. Kao 15, olovka kruži, pomera se ka sredini mape.
19. Titl: "Gradsku kuću (utemeljio, 1377. Louis de Maele, grof od Flandrije)".
20. Kao 17, Jonathan sad puši
21. Kao 12, šoljica za kafu.
22. Kao 20, Jonathan ustaje i polazi sa mosta.
23. Titl: "Jonathan nije video:"
24. Kao 18, olovka se pomera prema južnom kraju starog kvarta.
25. Titl: "Jezero ljubavi i labudove, koji podsećaju na ubistvo sudije Pierrea Lanchaisa, u čijem se grbu nalazio labud, koga su ubili žitelji Brugesa, pobunivši se protiv Maximilliena".
26. Kao 22, Jonathan napušta most.
27. Kao 24, olovka ide duž kanala.
28. Titl: "Nije se provozao čamcem". Na istom titlu se pojavljuju reči "Bruges", zatim "Venecija Severa", potom "43 mosta".
29. Kao 26, Jonathan stoji na suprotnom kraju mosta.

Film zatim paralelno montira različite kadrove mosta i šoljice za kafu, i kadrove gdje Jonathan, zabrinute u Bruxellesu. Upravo pobrojanim kadrovima Dekeukeleire krnji svoju naraciju pokazujući stvari koje njegov protagonist nije video. (Sve je ovo dvostruko ironično jer je središnji deo Brugesa vrlo mali: Jonathan je teško mogao biti na tamošnjem starom mostu a da nije video neke od navedenih znamenitosti.) Dekeukeleire takodje produžuje titlove mimo njihove narativne funkcije, dodajući svakom opisu fraze iz turističkog vodiča.

23 Pripadnice jednog od poluredovničkih milosrdnih društava; Béguinage - njihovo utočište za nevoljnike. (Prir.)

Ukupan rezultat ovakvih strategija jeste film koji gotovo poseduje nevidljivu naraciju. Titlovi čine liniju priče sasvim jasnom, ali gledajući film gledalac ne može da zaista vidi kako se priča razradjuje. Slike ne protivreče onome što predstavljaju titlovi, ali samo ponekad pokazuju išta što se zbira u verbalne opise ili se sa njima odista podudara (osim na pasivnan način, kao kad Jonathan sedi na mostu dok titlovi opisuju kako "ne vidi" stvari). Nije mi namera da nagovestim kako je film nezanimljiv - siloviti pokreti kamere i ritmične montažne sekvence skloni su da mu daju neka od svojstava apstraktnog filma. I dok se upinjemo da otkrijemo narativno značenje ovih kadrova, sama njihova neprozirnost čini da nas kopkaju.

Detektivska priča obeležava ulazak političkih preokupacija u Dekeukeleireovo stvaralaštvo. Čini se da gro naracije nema političkih implikacija. Jonathanova neurastenija kao da nastaje iz čisto ličnih uzroka. Prikaz njegove supruge nagoveštava da je ova frivolno zahvaćena savremenim modama i idejama: deluje kreštavo i možda zvoca. Jonathana su, podozrevamo, otudjili njegov brak i moderni život. Ipak u iznenadnom završetku, Jonathan naglo postaje uspešan kapitalist, izgradivši fabriku (na radost svoje supruge). U podužem završnom delu Dekeukeleire paralelno montira kadrove starih ruševina i zamkova sred naranušenog predela i kadrove fabrika i dimnjaka.

Ironičnost svega ovoga je, izgleda, promakla bar nekim gledaocima.

(...)

Najposle, Dekeukeleire možda deluje tako moderno zato što je za razliku od većine drugih filmskih stvaralaca svog vremena radio uglavnom protiv tada postojećih tradicija. Drugi nezavisni filmski stvaraoci trudili su se da uspostave žanrove kao što su čisti film, nadrealistički ili dokumentarni film. Koncepcija filma kao vida umetnosti jedva da je bila stara jednu deceniju, i većina ljudi zainteresovanih za film još je bila zauzeta pokušajem da se istraže mogućnosti tog medijuma. A Dekeukeleire je napravio jedan nenarativni film, **Nestrpljivost**, koji ipak nije bio ni čisti film. Niti je svoje filmove izlagao kao predmete prijatne estetske kontemplacije, kao što je slučaj s apstraktnim filmovima kakvi su Ruttmanovi **Opus I,II** i tako dalje, Fischingerove **Studije (Studien)** ili **Tusalava** Lena Lyea.

Dva Dekeukeleireova remek-dela su možda iznad svega osujećivala gledaočevo teženje narativnom tumačenju. **Netrpeljivost**, sa svojim nagoveštajem narativne situacije koja se nikad ne ukazuje i **Detektivska priča**, sa svojom preteranom zavisnošću od pisanog teksta, rade na naraciji, niti je potvrđujući niti je poričući. Ovaj pristup je postao relativno pojmljiv modernoj publici posredstvom filmova kao što su: ←→ **Talasna dužina (Wavelength)** Michaela Snowa, koji takodje dodiruju narativne potencijale a onda ih gledaocu uskraćuju.

Kristin Thompson: "(Re)Discovering Charles Dekeukeleire", **Millenium Film Journal**, New York, broj 7-8-9, jesen 1980, str.123-129. Preveo Branko Vučićević.

Charles Dekeukeleire, Ixelles,1905-Werchter 1971.

Filmovi: **Combat de boxe**, 1927; **Impatience**,1928; **Histoire de detective**,1929; **Witte vlam**,1930; **Vislons de Lourdes** ,1932.

Flamanac Dekeukeleire je oličenje autora avangardnih filmova: sam ih je finansirao, snimao s prijateljima (često u vlastitoj kući), čak ih sam razvijao (u podrumu).

Špica Nestrpljivosti najavljuje da film ima "četiri lika": to su "Planina, Motocikl, Žena, Apstraktni blokovi". Apstraktni blokovi su neka vrsta višećeg mobila - tri (drvena ?) trougla s jednim zarubljenim vrhom. Žena je nekad obučena u kožno odelo, ima motociklistički kožni šlem i naočare, a katkad se pojavljuje gola. Peti element je blank. Od svega toga, Dekeukeleire je koreografisao četrdesetominutni mehanički balet ("najvažniji filmovi ovog prvog razdoblja biće filmovi Eggelina, Richtera, Ruttmana i Mehanički balet Fernanda Legera koji je možda remek-delo" - Dekeukeleire, 1933.).

Dekeukeleire je oblikovanju Detektivske priče pristupio ne skrivajući velike ambicije: "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".

Prirodno, ono što je tada napadano, danas je najvrednije: film u filmu; zamenjivanje ličnosti kadrovima njihovih posetjenica 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"...

Mada Detektivska priča u svome vremenu deluje kao zagonetni aerolit, ipak je podjednako zagonetno da filmske arheologe koji je sad iskopavaju i sa nje četkicama skidaju prašinu, ime Victora Servrancka nije potaklo da joj ipak nadju kontekst, istina, izvan područja filma. Naime, Servranck je bio prijatelj Renea Magrittea. Dekeukeleireov narativni postupak podseća na Magritteove metafizičko-humorističke igre sa odnosom predmeta, slika i njihovih imena: znamenita lula ispod koje piše "Ovo nije lula" nastala je takodje 1928-29. ²⁵

25. Nećemo brzo i pieto tvrditi da je detektiv T. MagriTTe. Ipak, Magritte je obožavao detektivske romane, pa je i sam napisao jedan fragment o Natu Pinkertonu, koji suvočom, ogoljenošću i turobnim humorom podseća na Dekeukeleirea:

"Privatni detektiv stiže u svoju kancelariju. Detektivov pomoćnik predstavlja jednog posetilca. Kad posetilac ode, detektiv izdaje naredjenja pomoćniku. Pomoćnik stavlja revolver u futrolu i izlazi iz kancelarije. Detektiv pali cigaru i piše pismo. Oko podneva odiazi u gurmanski restoran. Posle obeda šeta i, iz navike, mentaino fotografira sve osobe koje sretna..."
I tako dalje.

UMESTO »SOCIALNE UMETNOSTI«



COVER SA ČETIRI RISE, -JAMCO BRISKA

MATEJA MOSE DA BOJI OKRAGNO BELE

MEXIKO-DAN U BEOGRADU



PRIVATNA SVORINA



LONDONSKI LORD-MAYOR



»DANO« I »NEW MEXICO« (U. S. A.)



SANGAJ



U OŠKIPANJU MLESA (BEOGRAD)



SANGAJ



PHILADELPHIA (U. S. A.)



MASOVNI VEŠI OPIS PRED PAVOM



DEVICINTE KAMENJA TIMELICA



»MIRACULUM« I BAZILAZ

Nepoznati autor UMESTO „SOCIALNE UMETNOSTI„

Nepoznati autor: "Umesto socialne umetnosti", Nadrealizam danas i ovde. Beograd, broj 3, juni 1932. b.p.

Ova fotografsko-montažna vežba, iskorišćena u polemici s pobornicima socijalne 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 krocketa (postoji dražesna fotografija iz godina šestojanuarske diktature i svetske ekonomske krize, na kojoj se vidi kako Vučo i braćni 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.

Samo nekoliko meseci po izlasku prvog izdanja knjige AVANGARDNI FILM 1895-1939, Branko Aleksić objavljuje u POLITICI(!) podlistak "Beogradski nadrealisti u Parizu". U četnaestom nastavku, od 25. jula 1984, Aleksić pominje kako je jedan od njih, Stevan Živadinović - Vane Bor, potpisao protest protiv premontiranja Tajni New Yorka (The Perils of Pauline), sa Pearl White i prijateljevao sa saradnicima La Revue du cinéma, a naročito sa Jean-Paulom Dreyfusom. Posle anegdotske smesice -

"Zanimljivo je da Dreyfus kritiku filma Fritza Langa Žena na Mesecu, u broju 10. časopisa, 1. maja 1930. godine, posvećuje Vanetu Boru. Kritika počinje tvrdjenjem: "Da bi se neko bavio takvim sižeom, trebalo bi da bude pesnik...", a posveta glasi: "Mom prijatelju Vanetu Boru, koji je želeo da snimi prvi film na Mesecu".

- dolazi iznenadjenje:

"U Zemunu, Bor će biti jedan od osnivača Filmske kulturne zadruge, registrovane 1936. Pored filmskih kritičara, osnivač i član Zadruga je bio takodje kompozitor Josip Slavenski. Na neobičan način, Slavenski ima zasluge za jedan nadrealistički film koji će snimiti Vane Bor.

Američka pijanistkinja i filmski režiser, Esther Johnson, u to vreme je putovala Evropom, praveći seriju dokumentarnih filmova o evropskim gradovima. U Beogradu se, po muzičkoj liniji, povezala sa Slavenskim, a uz njegovu preporuku, Vane Bor je angažovan za snimanje filma o Beogradu. Zanimljivo je da se Vane Bor već godinama ranije pripremao za sličnu ideju, skupljajući po gradu "interesantna mesta" i unoseći u beležnicu materijal koji bi mogao snimiti! Aparat za snimanje su pozajmili od Aero-kluba, i Johnsonova i Bor su se dali na posao.

Kada je videla da Bor ne snima glavne ulice i trgove, nego neke stračare, grbove na kućama i sporedne prolaze, Johnsonova je počela da protestuje. U Beogradu se tada zidao most preko Save. Radnici su srušili neke zgrade ili samo skinuli zidove s nekih kafana, i tajnovite kulle tajnovitog izgleda koje su ostale od gradjevina, privukle su Borovo oko. Snimao je freske namolovane na zidovima u unutrašnjosti kafana i radnike koji spavaju na buradima. "To se Amerikanci dopalo kao kurlozitet, ona nije mogla da veruje". Na nekim dućanima su ostale slike "džentimena", naljne kao slike carnika Rousseaua. Ušle su u film.

Film je premijerno prikazan u Oficirskom domu u Beogradu, a Vane Bor je pogrešno otišao u Kolarčevu zadužbinu, očekujući tamo projekciju. Međutim, Josip Slavenski je prisustvovao premijeri u Domu i bio je oduševljen plakatima i čudnovatim oglasnim tablama koje se ljuljaju na vetru, i "kafanom bez kafane".
(...)

Bio je to film napravljen po Borovom ukusu - jedan od onih filmova koje vredi videti, "jer nam otkriva nešto novo, nešto od onog nepriznatog ili neprimećenog odnosa sa stvarnošću koji izbija u snovima, u automatskim tekstovima ili u onim bezglavim "vicevima" na koje se (još uvek) mnogi ne smeju".²⁶



26 Vane Bor i Nikola Vučo su oko 1930.godine snimili izvestan broj odličnih fotografija.

Stefan i Franciszka Themerson EVROPA

Evropa je pregled različitih mogućnosti savremenog filma (film sačinjen od fotograma, kadrova u negativu, apstraktni film - od tipografskih elemenata, isečaka²⁵, krupnih planova, umnožavanja, neobičnih uglova snimanja &td). Izvestan broj izvrsnih studija ljudi koji jedu, grizu, žvaću; prekrasnih ženskih aktova. Veličanstveni simbol vlati trave što raste iz pukotine između kocki kaldrme i raznosi kamenitu površinu kolovoza" (M.Wallis u časopisu *Droga*,1932).

Fragmenti **Evrope** su sačuvani, no samo u vidu pojedinačnih filmskih sličica i fotomontaža: na temelju te gradje autori su pokušali da vaspоставe scenario filma koji je snimljen 1931/32:

Trava raste -sličica po sličicu; sečenje pamučnih vlakana, sličica po sličicu, premotavanje unatrag²⁶, belo lišće na vetru spram crne pozadine - fotogram: lišće se pokreće pomoću pokretnog svetlosnog izvora, panorama u negativu i pozitivu kojoj slede fotomontaže - serija autorovih²⁷ fotomontaža - prodiranje, razotkrivanje posredstvom svetlosti, itd., uključujući montažu oblakodera koji makaze, sličica po sličicu, seku odozgo, premotavanje unatrag: bokser se boksuje bez protivnika - Skulski, kolega student arhitekture; Eligiusz-nezaposleni, model na Akademiji: krupni plan, sličica po sličicu, švenk paralelno s njegovim telom, od glave do cipela, kamera na štafelaju, sličica po sličicu, studija jedenja - model je momak koga smo sreli na ulici i za koga se ispostavilo da je mesar: glava čoveka koji proždire biftek, glava je postavljena horizontalno u odnosu na ekran - njegova usta - jelovnik **Hotela Europejski** s natpisom "**Europe**" - ponavlja se krupni plan čoveka koji jede kriške jabuke, osmostruka ekspozicija, S.T.jede, sličica po sličicu - autoportret - pokretna traka s kriškama jabuka - novine - novine nagurane u usta - glava i mikrofoni, crtež Georgea Grosza - umesto srca motor, animiran sličica po sličicu, ovaj kadar su isekli cenzori misleći da je crtež portret Prystora, bivšeg Predsednika; panorama kojoj slede fotomontaže -korice Terese Żarnower za **Evropu**²⁸ - dve figure koje su od hleba slepili bolesnici iz duševne bolnice u Tworkima:

25 U originalu: cut-outs;možda kolaži? Mada Themersonovi od 1939. godine žive u Engleskoj, gde je Stefan imao malu izdavačku kuću i čak napisao knjigu o Izbegličtvu Kurta Schwittersa, očigledno nikad nije sasvim savladao engleski jezik. Otud nejasna mesta u ovom tekstu (Prir.)

26 U originalu: wind-back; možda premotavanje filma u kameri unatrag, čime bi se potom dobila dvostruka ekspozicija (Prir.)

27 To jest Stefanovih. (Prir.)

28 U gornjem desnom uglu Iskeženi majmun, Iza njega drugi, manji; oko sredine uz samu levu ivicu - par igra: Ispod horizontalnog pojasa s imenima autora A.STERN M.SZCZUKA (crvena slova na žučkastoj osnovi) pojas fotomontaže: stroj vojnika pod šlemovima - dve topovske cevi - lice zaspalog muškarca s ogradom stepenica u dvostrukoj ekspoziciji (reko bi se: fotos iz Pabstovog "psihonanalitičkog" filma *Tajne jedne duše - Geheimnisse einer Seele*, 1926) - povorka izbeglica, na čelu kineski vojnik - dve girls - I još neki sitniji, na reprodukciji neraznatipljivi elementi. (Prir.)

Djavo i Čovek u ludačkim košuljama. Čovek ima pokretnu glavu, ona klima, sličica po sličicu; preko ovih snimaka se pojavljuje slika vojnika pod šlemom, u rovu, koji baca ručnu bombu - treća ekspozicija²⁹; bodljikava žica, ruka na krstu, klin za djon - klavijatura - džez - snimak srca koje kuca - belo na crnom; bajonet i trbuš - bajonet se izvlačil snimak dlana - rimske cifre V i XX naspram pozadine prepona; brojke nestaju, prepone preko celog ekrana - kolovoz, kocke kaldrme, krupni plan, pukotine između kocki, vlat trave raste, sličica po sličicu; premotavanje unatrag; korenje između kocki postaje čvršće - vlat trave izrasta u drvo; drvo dominira - naginje se - pada pravo na kameru; gole "Bahantkinje"?-modeli s Akademije: trče pravo na kameru - delovi tela - njihove ruke kidaju električni vod, itd. brze poluapstraktne montaže prepone - hleb - glava; snimak trbuha - detalj kože; snimak srca koje kuca - kao ranije, preko celog ekrana, srce u pozadini; preko toga se na sredini ekrana pojavljuje majušna žena koja sa trampuline skače u vodu; golo dete luta livadom - čini se da se isti snimak nalazio na kraju Dobrodušnog čoveka³²

Film as Film, Formal Experiment in Film 1919-1975, Arts Council of Great Britain, London 1979, str.89. Preveo Branko Vučićević.

Stefan, Plock 1919, i Franciszka Themerson, Warszawa 1907.

Filmovi: **Apteka, 1930; Europa, 1932; Przygoda czlowieka poczwiwego, 1937; Calling Mr Smith, 1943; The Eye and the Ear, 1945.**

Bahata premoć velikih sila, presudna u ratu, politici i ekonomiji, delovala je i na području istorije umetnosti, doprinevši da odu u zaborav avangardni pokreti malih naroda. Nepravda je utoliko veća što su ovi bili vrlo internacionalistički (živa prepiska, školovanje, boravci i izložbe u velikim evropskim centrima, objavljivanje priloga stranih, čuvenijih saradnika). Tek kad je gotovo iscrpljena zalih gradje za istraživanje avangardi "velikih sila" došla su otkrića(?) da su postojali, na primer, češki i poljski konstruktivizam³³.

Konstruktivist Mieczyslaw Szczuka 1924. godine pravi skice za apstraktni film, a do smrti -1927 - priprema film Ubio je, ubio si, ubio sam (Zabil, zabiles, zabilem).

Student arhitekture Stefan Themerson 1929. konstruiše vlastiti sto za animaciju, prvi fotomontaže i sa suprugom Franciszkom snima prvi film. Njihov sledeći rad nadahnut je poemom Anatola Sterna Evropa (1929) u opremi Szczuke i sa koricama Terese Żarnower. Prvi put je prikazan na "medjunarodnom matineu novog filma", pod pokroviteljstvom arhitektonske grupe Praesens, januara 1933, zajedno sa filmovima Richtera (o novoj arhitekturi i novom stanu), Chenala (o arhitekturi Le Corbusiera), Ivensa i Bassea; na pozivnici programu opisan je kao "novi poljski film o haosu naših dana". Uskoro su osnovane organizacije avangardnih filmskih stvaralaca (Themerson je 1937. izdao dva broja časopisa f.a.), te je verovatno proizveden i veći broj filmova, a ne samo dva koja se obično pominju: Beton (1933) Janusza Brzeskog i Kaszimierza Podsadeckog, takodje autora brojnih fotomontaža; i rs (ritmička sračunavanja) /or(obiczenia rytmiczne)1933/³⁴

29 U originalu penetration. (Prir.)

32 S. i F. Themerson: Doživljaj dobrodušnog čoveka (Prir.)

33 Otkriće datira od izložbe "Konstruktivizam u Poljskoj; 1923-1936 BLOK Praesens a.r.", Essen 1973. Propraćena obimnim katalogom potom je obišla svet

34 Jaiu Kurek: "U umetničkim filmovima se borbom za autonomni život slike u pokretu, to jest, slike kao takve, bez obzira na njeno značenje za fabulu. To je svojevrsna čisto optička predstava koja prenebrežava značenje sadržine slike. Ona odbacuje sve realističke pretpostavke i, zapravo, sve što ne može imati mesta u filmu i što je van filma...

U filmu ne nema ljudskog lica, kako bi se bolje istaklo da je moguće na ekranu izraziti radnju, aktivnost, pokret, brzinu, dramatičnost bez pnbegavanja ljudskom licu...

Poznajemo kožu za vodu koja je na ekranu gumita bolje od Pole Negri.

Originalnost filma ne proističe iz njegovog uređenja, to jest, redosleda vremenskih sekvenci i montaže, to jest, iz sračunavanja, rezova i prepilanja slika".

Robert Desnos AVANGARDNI FILM

Pogrešan način mišljenja, uvrežen usled postojanog uticaja Oscara Wildea i esteta iz devedesetih godina prošlog veka, uticaja kojem između ostalog dugujemo i javne istupe g. Jeana Cocteaua, stvorio je u filmu pogubnu pometnju.

Preterano poštovanje umetnosti, mistika izraza doveli su celu jednu grupu reditelja, glumaca i gledalaca do stvaranja takozvanog avangardnog filma, osobitog po brzini kojom zastarevaju njegova ostvarenja, po odsustvu ljudskih osećanja i po opasnosti kojoj je izložio celokupnu kinematografiju.

Da se razumemo. Kada su René Clair i Picabia režirali **Medjučin**, Man Ray **Morsku zvezdu**³³ i Bunuel svog divnog **Andaluzijskog psa (Un Chien andalou)** nije bilo posredi stvaranje umetničkog dela ili nove estetike, već povinovanje dubokim, iskrenim porivima koji su, sledstveno, iziskivali novu formu.

Ne, ja se ovde obušavam na filmove tipa **Nečovečna (L'Inhumaine)**³⁴, **24 časa u 30 minuta (24 heures en 30 minutes)**, **Senke (Schatten)**³⁵ i tako dalje.

Neću nastojati, jli ću to činiti samo malo, na komičnosti naših glumaca; poredjenje fotografija Bancrofta³⁶ i Jacquesa Catelaina dovoljno je da pokaže grotesknost i sujetnost ovog drugog, koga možemo uzeti kao prototip avangardnog glumca kao što je g. Marcel L'Herbier prototip avangardnog reditelja.

Korišćenje tehničkih postupaka koje radnja ne zahteva, konvencionalna gluma, pretenzija da se izraze proizvoljna i složena duševna stanja glavne su odlike tog filma koji bih rado nazvao gnjavatorskim.

33 Ovdje se pisac ovih redova pravi pomalo skroman

34 Film Marcela L'Herbiera iz 1924. godine. Smišljen da bude izlog izvešne francuske predstave o "moderom" (dekor Légera, Cavaicantija i Mallet-Stevensa; muzika Dariusza Milhauda; najbrži trkački automobili; bajagi naučno-fantastični zaplet koji se zbiva 1950. godine a temelji se na mašini koja mrtve vraća u život, film je propao, ismejan i pomijan je kao spomenik pretencioznosti "prve avangarde". Medjutim, od 1968. godine Noel Burch se posvetio rehabilitaciji L'Herbiera, Epsteina i drugoga. Po njemu, bar dva dela - Epsteinovo Trokrižno ogledalo (*La Glace à trois faces*, 1927) i L'Herbierov Novac (*L'Argent*, 1929) - predstavljaju prekretnice u razvoju filma. Slične "revizionističke" poglede zastupa i podrobnim analizama potkrepljuje Richard Abel u svojoj knjizi *French Cinema, The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984, 1987. (Prir.) Ovaj nemački film nije naveden tek olako, već kao primer žalosne dekadencije filma s onu stranu Rajne.

36 George Bancroft koji je očarao francuske ljubitelje filma ulogom gangstera u Sternbergovom *Podzemlju (Underworld, 1927)*. (Prir.)

Takva dela su imala svoje apologete i dovoljno je pročitati članak koji je g.Moussinac posvetio filmu svog zeta, **24 časa u 30 minuta**, pa da se uverimo kakav neverovatan stupanj zablude i smicalica mogu dosegnuti kritičari.

Smušenost, zbrka, mucanje, galimatijas i haos tu nalaze divnog tumača koji, sasvim prirodno, zaključuje preporučujući svojoj radničkoj publici, koja će, srećom, imati previše istinskog ukusa da bi ga poslušala, jednu bednu imitaciju originalnih filmova Sauvagea i Cavalcantija³⁷ nauštrb jednog neosporno humanog, zdravog i poetičnog dela:imenovao sam Andaluzijskog psa.

A u svojoj pometnji nije najčudnije to što su se ovde kao pristalice istih ideja zajedno našli kritičar L'Humanitéa i prodorni protestantski analitičar g.Jean Prevost iz **La Nouvelle Revue Française**⁴⁰.

U stvari, avangarda, u filmu, književnosti, pozorištu, jeste fikcija. Ko god pretenduje da se ubroji medju ova božajljive revolucionare vodi politiku "odelo čini čoveka".

Lepe maske, ne možete nas obmanuti.

Da bismo vas uverili u vaše podvale, dovoljno je da prikazemo jedan od vaših filmova demodiranih kao rukavi na puf pre ili posle prekrasnog Stroheimovog **Svadbenog marša (The Wedding March)** u kojem treba pozdraviti genija podjednako autentičnog i podjednako značajnog, sa stanovišta uticaja, kao što je Chaplin. Eto istinski humanog filma u svojoj njegovoj dirljivoj i tragičnoj lepoti. Vi ste, Stroheime, tu povest preživeli. Ponovo sam našao likove iz filmova **Luckaste žene (Foolish Wives)**, **Pohlepa(Greed)**, **Vrtuljak (Merry-Go-Round)**.Kakav bol već odavno nosite u sebi, kakav golemi bol, kad se niste umorili da neprestano oživljavate okolnosti njegovog nastanka i stalno igrate strašnu ulogu koju ste bez sumnje nekada preuzeli?

I tu nalazimo našu avangardu.

Iako je "otkrila" Chaplina četiri-pet godina posle čoveka iz naroda, naša avangarda to sebi pripisuje. Postoji Chaplin, i to je sve.

E, nije tako. Volim Chaplina i divim mu se već dvanaest godina, ali priznajem da me Stroheim uzbuđuje na neposredniji način, na način koji više odgovara mom temperamentu.

I upravo zato što je Stroheim imao hrabrosti da nam pokaže ljubav kakva jeste, on je danas najrevolucionarniji od svih reditelja, i najhumaniji.

Jedino su njegovi znameniti jabukovi cvetovi koje je porugama izložila sva ta bagra umetnika i prosvetanih duhova mogli da nas najdublje i najopravdanije uzbuđe: koji istinski zaljubljen čovek nije u stvari bio "jabukov cvet", "razglednica" i "refren romanse"!

Samo je iskrenost revolucionarna. Odlika svake reakcije jeste laž i neiskrenost. I upravo ta iskrenost dopušta nam danas da u istu ravan stavimo istinski revolucionarne filmove: **Potemkina, Poteru za zlatom (The Gold Rush)**, **Svadbeni marš** i **Andaluzijskog psa**,

37 Misli se na Sauvageove dokumentarne filmove o Parizu i Cavalcantijev **Samo časovi (Rien que les heures,1926)**. (Pitr.)

40 Vidi: "Sur trois films dits d'avan-garde", L'Humanité, 6.oktobar 1929. Moussinac izražava mnoge rezerve u pogledu **Tajni zamka Kocka (Man Ray)** i **Andaluzijskog psa**, a filmu **24 časa u 30 minuta** nprotiv dodeljuje samo pohvale: "Može se reći da je to prvi naučni ogled koji je oshvaren u Francuskoj, izuzimajući neke fragmente Gancevinih dela... Tu nema mesta za snove. Zaukupljenosti "kovom" odstranjuje svaku poeziju..." U N.R.F., XXIII, 1929. govoreći o filmovima Renea Claira i Luisa Bunuela, Jean Prevost piše: "Kad sve te ludonje budu zamotane, ovi čisti umetnici išliće se istine koja je jedina neiscrpna".

dok istoj tmrini prepuštamo **Pad kuće Usher** (**La Chute de la Maison Usher**) gde se otkriva nedostatak mašte ili, tačnije, paralizovana mašta Epsteina; **Nečovečnu, Panam nije Pariz** (**Paname n'est pas Paris**). Zapravo, nema veće **avangarde** no što je francuski film u celini, bilo da je reč o filmu-romanu ili produkcijama Nalpasa-Gancea (jadni Napoleon), Baroncellija i **tutti quanti**. Sve je u tome da se zna avangarda čega?

Neka mi bude dopušteno da ne napišem oštru i konačnu reč koja bi je lako okvalifikovala.

Uostalom, da bi se ocenili ti napredni duhovi bilo bi dovoljno videti kakav je bio njihov stav u vreme pojave zvučnog filma. (Govorni film je druga priča, i pre no što bismo o njemu raspravljali, trebalo bi znati šta je to. Izvinjavam se što to ne znam, pošto još nisam video istinski govorne filmove.)

Iz tih nežnih usta izašao je samo krik užasavanja.

Neopozivo su osudili taj izum na isti način na koji su umetnici s početka ovog veka osudili film u celini. Korišćeni su isti argumenti. Zloupotrebljena je osrednjost postojećih ostvarenja da bi se osudila buduća...

Medjutim, u mraku gde odzvanjaju prepoznatljiv Chaplinov korak i Stroheimovi očajnički poljupci, u blagonaklonoj tami bioskopskih dvorana, izvan svake umetničke teorije, dvoje mladih zaljubljenika lebde, zagrijeni i na sedmom nebu, dok na ekranu Betty Compson daje znak da ima nešto da kaže. I kazaće.

Robert Desnos: "Cinéma d'avant-garde", **Documents**, Pariz, 1929, broj 7. Tekst prema Robert Desnos: **Cinéma**, Gallimard, Pariz, 1966, str. 189-192. Prevela Vera Tomić.

Robert Desnos: Pariz, 1900-Terezin 1945.

Filmovi: **L'Etoile de mer**, 1928 (režija: Man Ray; Desnos "scenarist" i glumac); **Records 37**, 1937. (režija Jacques B. Brunius; Desnos autor propratnog teksta).

HRONOLOGIJA

Navedeni su svi filmovi koji su u doba svog nastanka smatrani avangardnim. Pregledom dostupnih časopisa iz tog vremena pronađeno još tridesetak naslova filmova koji nisu mogli biti čak ni približno datirani. Hronologija takodje obuhvata događaje (osnivanje organizacija za prikazivanje nekomercijalnih umetničkih, zabranjenih - najčešće sovjetskih - i avangardnih filmova; pokretanje časopisa; sastanke) i bibliografske podatke (knjige i članci autora avangardnih filmova).

Skraćenice: (A)=Argentina; (B)=Belgija; (ČS)=Čehoslovačka; (E)=Engleska; (F)=Francuska; (H)=Holandija; (I)=Italija; (M)=Madjarska; (P)=Poljska; (PT)=Portugalija; (R)=Rusija; (Š)=Španija.

1912.

Arnaldo Ginna i Bruno Corra: **Accordo di colore; Studio di effetti tra quattro colori; Canto di primavera; Les Fleurs; L'Arcobaleno; La danza**,(I).

Bruno Corra: "Musica cromatica", u knjizi **Il pastore, il gregge e la zampogna**, Editore Beltrami.

1914.

V.Kasjanov: **Drama v kabare futuristov No 13**, (R), „Glume" Mihail Larionov, Natalija Gončarova, i David Burljuk.

Leopold Sturzwage: "Rythme colore", **Les Soires de Paris**, juli-avgust.

1916.

Arnaldo Ginna: **Vita futurista** (I).

Marinetti i drugovi: **La cinematografia futurista**, manifest.

1917.

George Grosz i John Heartfield: **Pierre in St.Nazaire**,(N).Propagandni animirani film za nemačku vojsku. Nedovršeno.

1919.

Walther Ruttmann: **Opus I, Opus II** (N)

1920.

Marcel Duchamp: **Moustiques Domestiques Demi-Stock** (SAD)

Uništen

Viking Eggeling i Hans Richter započinju rad na filmu **Horizontal-Vertikal Orchester** (N).

Hans Richter: **Universelle Sprache**, Forst/Lausitz.

Hans Stoltenberg: **Reine Farbkunst In Raum und Zeit - Eine Einführung In das Farbtonbuntspiel**,

1921.

Marcel L'Herbier: **Prométhée dechainé**, (F)

Fernand Léger: **Charlot cubiste** (F). Nedovršeno.

Hans Richter: pokušaj apstraktnog filma.

Charles Sheeler i Paul Strand: **Manhatta** (SAD).

Theo van Doesburg: "Abstrakte Filmbeelding", **De Stijl**, juni

Viking Eggeling: "Elvi fejtegesék a mozgóművésztől", **Ma**, avgust.

Hans Richter: "Prinzipielles zur Bewegungskunst", **De Stijl**, 4/7.

1922.

Werner Gräff: **Filmpartitur Komp.I/22**(N). Realizovana 1960.

Grigorij Kozincev i Leonid Trauberg: **/Kokota Betsi i Šarlo/**(SSSR).

Dudley Murphy: **Danse Macabre**, (SAD).

Walther Ruttmann: **Opus III; Opus IV**(pre 1923), (N).

Osnovan FEKS.

U Moskvi počinje da izlazi časopis **Kinofot**; urednik Aleksej Gan. Medju saradnicima Majakovski, Vertov, Kulješov, Rodčenko.

Grigorij Kozincev; **Ekscentrizm, Ekscentropolis** (bivši Petrograd).

Fernand Léger: "Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance **La Roue**", **Comoedia**, decembar.

Hans Richter: "Film", **De Stijl**, juni

Dziga Vertov: "My.Variant manifestata", **Kinofot**, broj 1.

1923.

Claude Autant-Lara: **Fait divers**, (F)

S.M.Ejzenštejn: **Dnevnik Glumova**, (SSSR)

Oskar Fischinger: **Orgelstäbe**, (N)

Man Ray; **Le Retour à la raison**,(F)

Walther Ruttmann: **Falkentraum**, (N). Sekvenca u filmu Fritza Langa **Die Nibelungen: Siegfrieds Tod**.

Dziga Vertov: **Kinopravda**, (SSSR)

Moholy-Nagy postaje nastavnik u Bauhausu.
Richter pokreće **G, Zeitschrift für elementare Gestaltung**, Berlin.

Werner Graff: "Filmpartitur Komp.II/22" i "Anmerkungen zur Filmpartitur Komp.II/22", **De Stijl**, maj.

Raoul Hausmann: "Von sprechenden Film zur Optophonetik", **G**, broj 1

Hans Richter: "Film", **De Stijl**, broj 6/5.

1924.

Adrian Brunel: **Crossing the Great Sagrada**, (E).

René Clair: **Entr'acte**, (F).

Viking Eggeling: **Diagonal Sinfonie**, (N).

György Gerő: **Béla**, (M).

Jean Grémillon: **Photogénie mécanique**, (F).

Grigorij Kozincev i Leopold Trauberg: **Pohoždenija Oktjabriny**, (SSSR)

Fernand Léger: **Ballet mécanique**, (F).

Kazimir Maljevič: projekt animiranog filma.

Hans Richter: **Rhythmus 21; Rhythmus 23**, (N).

Mieczysław Szczuka: skice za apstraktni film.

Dziga Vertov: **Kinoglaz (Žizn' vrasploj)**, (SSSR).

Friedrich Kiesler u Beču priredjuje **Ausstellung neuer Theatertechnik**. Filmske projekcije.

U katalogu tekstovi Légera, Kieslera, Lisickog.

U Parizu Jean Tedesco otvara umetnički bioskop Vieux-Colombier.

S.M. Eizenštejn: "Montaž atrakcionov", **Lef**, juni-juli.

László Moholy-Nagy: "Filmváz. A nagyváros dinamikája", **Ma, Musik und Theater Nummer**, septembar.

Francis Picabia: "A propos d'Entr'acte", **Films 28**, 1. novembar.

Francis Picabia: "Interview sur 'Entr'acte'", **Comoedia**, 31. oktobar, str. 4.

Francis Picabia: "Pourquoi j'ai écrit 'Relâche'", **Le Siecle**, 27. novembar.

Francis Picabia: "Pourquoi 'Relâche' a fait relâche", **Comoedia**, 21. decembar.

Francis Picabia: "Programme de 'Relâche'", **La Danse**, novembar.

Hans Richter: /Manifest o filmu - s potpisom G/ **G**, broj 3.

Hans Richter: "Die schlecht trainierte Selle", *ibid.*

Dziga Vertov: "Kinoki. Peverot", **Lef**, juni-juli.

1925.

Adrian Brunel: **The Typical Budget**, (E)

Henri Chomette: **Jeux des reflets et de la vitesse**, (F)

Jean Epstein: **Photogénies**, (F)

Robert Flaherty: **24 Dollar Island**, (SAD)

Dimitri Kirsanoff: **Ménilmontant**, (F)

Guido Seeber: **KIFO**, (N).

Mieczysław Szczuka: **Zabil, zabile, zabilem**, projekt apstraktnog filma.

Osnovano The London Film Society.

U Berlinu prikazan prvi program "apsolutnog filma".

László Moholy-Nagy: **Malerei Fotografie Film**, Verlag Albert Langen, München

Karel Teige: **Film**, Václav Petr, Prag

George Antheil: "My Ballet Mécanique", **De Stijl**, broj 6/12

René Clair: "Rythme", **Cahiers du mois**, broj 16-17

Germaine Dulac: "L'Essence du cinéma: l'idée visuelle", *ibid.*
Benjamin Fondane: "Entr'acte ou le cinéma autonome", *Intégral*, broj 1 (mart 1925).
Fernand Léger: "Ballet mécanique", *L'Esprit nouveau*, broj 28.

1926.

Alberto Cavalcanti: **Rien que les heures**, (F).
Henri Chomette: **Cinq minutes du cinéma pur**, (F).
Marcel Duchamp: **Anemic Cinéma**, (F)
Oskar Fischinger: **Spiralen**, (N)
László Moholy-Nagy: **Berliner Stilleben**, (N)
Jean Renoir: **Charleston**, (F)
Hans Richter: **Filmstudie**, (N).
Walther Ruttmann: **Opus V**, (N)

Henri Chomette: "Cinéma pur, art naissant", *Cinéa-Ciné-pour-tous*, 15. juli
G, broj posvećen filmu
Fernand Léger: "A New Realism-The Object in its Plastic and Cinematographic Value", *Little Review*, broj 2.

1927.

Jean Arroy: **Paris-Londres**, (F).
Oswell Blakeston: **I Do Like to be Beside the Seaside**, (E).
Jacques B. Brunius i Edmond T. Greville: **Elle est Bicimidine**, (F).
Alberto Cavalcanti: **La p'tite Lily**, (F).
Pierre Chenal i Jean Mitry: **Paris Cinéma**, (F).
Charles Dekeukeleire: **Combat de boxe**, (B)
Germaine Dulac: **La Coquille et le Clergyman**, (F).
Oskar Fischinger: **R-I, München-Berlin Wanderung**, (N).
Josir Ivens: **Zeedijk-Filmstudie**, (H)
Boris Kaufman: **Les Halles centrales**, (F)
Kurt Kranz: projekti apstraktnih filmova (do 1931). Neki od njih su realizovani 1972. godine (20 Bilder aus dem Leben einer Komposition; Schwarz:Weiss/Weiss:Schwarz; Der heroische Pfeil).
Kenneth Macpherson: **Wing Beat**, (E).
Jean Painlevé: **Mathusalem**, (F).
Man Ray: **Emak Bakia**, (F)
Walther Ruttmann: **Berlin, die Simphonie der Grossstadt**, (N), Muzika: Edmund Meisel.
Guido Seeber: **Kreuzworträtsselfilm**, (N)

U Amsterdamu osnovana Filmliga.

Germaine Dulac pokreće časopis **Schémas**; izašao samo jedan broj.
Kenneth Macpherson i Bryher osnivaju izdavačko-producentsku kuću Pool i izdaju časopis **Close Up** (do decembra 1933).
Ernesto Gimenez Caballero pokreće u Madridu list **La Gaceta Literaria**;
filmsku rubriku u početku vodi Luis Bunuel.

Antonin Artaud: "La Coquille et le Clergyman", *Nouvelle Revue Française*, novembar
Antonin Artaud: "Le Cinéma et l'abstraction" *Le Monde illustré*, 29. oktobar.
Miklos Bardi: "La Symphonie Diagonale de Vicking Eggeling", **Schémas**, broj 1.
Germaine Dulac: "Du sentiment à la ligne", *ibid.*
Germaine Dulac: "Les Esthétiques, les entraves, la cinégraphie integrale", u *L'Art cinématographique*, tom II, Librairie Felix Alcan, Pariz.
Edmund Meisel: "Musikalische Richtlinien zu Berlin-Symphonie", *Lichtbildbühne*, broj 235.

Man Ray: "Emak Bakia", **Close Up**, avgust.
Walther Ruttmann: "Wie ich meinen Berlin-Film drehte", **Lichtbildbühne**, broj 241.
Hans Richter: "Mouvement", **Schémas**, broj 1.

1928.

Marc Allegret: **Les Troglodytes**, (F).
Luis Bunuel: **Un Chien andalou**, (F).
René Clair: **La Tour**, (F).
Pierre Chenal: **Un Coup de des**, (F).
Charles Deukekeleire: **Impatience**, (B).
Germaine Dulac: **Disque 927; Themes et variations; Germination d'un haricot**, (F)
Paul Fejos: **The Last Moment**, (SAD)
Joris Ivens: **De Brug** (H), **Etudes de mouvement** (F)
Charles Klein: **The Tell-Tale Heart; Primitive Love**, (SAD).
Georges Lacombe: **La Zone**, (F)
Jean Lods i Boris Kaufman: **Champs-Élysées**, (F)
Dimitri Kirsanoff: **Brumes d'automne**, (F)
Len Lye: **Tusalava**, (E)
Erno Metzner: **Überfall**, (N)
Man Ray: **L'Etoile de mer**, (F).
Aleksandr Razumovskij i Klementij Minc: **Fil'm No 1 - Mjasorubka**, (SSSR). Jedini film oberiuata.
Jean Renoir: **La Petite Marchande d'allumettes**, (F).
Hans Richter: **Inflation**(N); prva, duža verzija služila je kao uvod za igrani film **Die Dame mit der Maske; Rennsymphonie**, (N), prvobitno uvodna sekvencna igranog filma **Ariadne im Hoppegarten; Vormittagsspuk**, (N) - muzika: Paul Hindemith; među "glumcima" Darius Milhaud i Werner Gräff.
André Sauvage: **Étude sur Paris**, (F).
Marcel Silver: **L'Horloge**, (F).
Sacha Stone: **Nähmaschine**, (N). Story je bio fotograf; njegova fotomontaza se nalazi na omotu prvog izdanja **Jednosmerne ulice** Waltera Benjaminia.
Alex Strasser: **Berlin von unten**, (N). Strasser je ostvario i filmove **Landpartie, Regen, Kuddelmuddel** (datum?), kao i filmske inserte za predstavu **Der Kaufmann von Berlin** (režija: Piscator; scenografija: Moholy-Nagy).
Slavko Vorkapić i Robert Florey: **The Life and Death of 9413 - a Hollywood Extra**, (SAD).
James Sibley Watson: **The Fall of the House of Usher**, (SAD).

U Parizu počinje da izlazi **La Revue du cinéma**, urednik Jean-Georges Auriol.
Manifest oberiu, Lenjingrad; sadrži i odeljak "Ka putevima novog filma".
Gimenez Caballero i Bunuel osnivaju u Madridu prvi španski kino-klub.

Adrian Brunel: "Experiments in Ultra-Cheap Cinematography", **Close Up**, oktobar.
Germaine Dulac: "Films visuels et anti-visuels", **Le Rouge et Noir**, juli.
Germaine Dulac: "La Musique du silence", **Cinégraphie**, broj 5, 15. januar
Frederick Kiesler: "100 Per Cinema". **Close Up**, avgust.
Val'ter Rutman: "Absolutnyj fil'm", **Novyj Lef**, broj 9.
James Sibley Watson: "An Amateur Studio Picture", **Transactions of the Society of Motion Picture Engineers**, tom XII, broj 33.

1929.

Claude Autant-Lara: **Construire un feu**, (F).
Marcel Carne: **Nogent, Eldorado du dimanche**, (F).
Henri d'Arche (= d'Ursel?): **La Perle**, (F)

Hans Curliis: **Calder**, (?).
Eugène Deslav: **La Marche des machines**. Muzika: Luigi Russolo. **Montparnasse**, (F).
Charles Dekeukeleire: **Histoire de détective**, (B).
Jean Dreville: **Autour de l'Argent**, (F).
Germaine Dulac: **Etude cinégraphique sur une arabesque**, (F)
Oskar Fischinger: **Studie No 1**, (N).
Robert Florey: **The Loves of Zero**; **Johann the Coffin Maker**, (SAD).
Mannus Franken: **Le Jardin de Luxembourg**, (F).
Jorins Ivens i Mannus Franken: **Branding**; **Regen**, (H)
Joris Ivens i Hans van Meerten: **Ik-film**, (F).
Gussy Lauwson: **Ombres et lumières**, (B).
Roger Livet: **Fleurs meurtries**, (B).
Kenneth Macpherson: **Foothills**; **Monkey's Moon**, (E).
László Moholy-Nagy: **Marseille Vieux-Port/ili Impressionen vom alten Marseiller Hafen**, (N).
Man Ray: **Les Mystères du Chateau de Des**, (F).
Hans Richter: **Zweigroschenzauber**; **Alles dreht sich, alles bewegt sich** (N), **Everyday** (E); saradnik: Len Lye; Eizenštejn "glumac".
Walther Ruttmann: **Wochenende**, (N).
Stella F. Simon: **Hands**, (SAD).
Ralph Steiner: **H₂O**, (SAD).
Henri Storck: **Images d'Ostende**, (B).
Dziga Vertov: **Čelovek s kinoapparatom**, (SSSR).
Jean Vigo: **A propos de Nice**, (F).
Herman Weinberg: **City Symphony**, (SAD).

U zamku La Sarraz (Švajcarska) održan I međunarodni kongres nezavisnog filma (3-7. septembar). Među učesnicima: Eizenštejn, Richter, Ruttmann, Franken, Gimenez Caballero. U New Yorku Kiesler uredio prvi "100% bioskop".
Stuttgart (maj-juni): izložba **Film und Foto**, kasnije prenesena u nekoliko gradova (pa i u Zagreb, 1930). Sovjetsko odeljenje uredio El Lisicki. Projekcije avangardnih filmova. Predavanje Dzige Vertova.

Hans Richter: **Filmgegner von heute - Filmfreunde von Morgen**
Verlag Hermann Reckendorf, Berlin.
Nepoznati autor: "Filmrhythmus, filmgestaltung"; **Bauhaus**, april-juni.
Luis Bunuel: "Un Chien andalou", **La Révolution surréaliste**, decembar.
Eugene Deslav: "After My Premieres", **Close Up**, mart.
Theo van Doesburg: "Film als reine Gestaltung"; **Die Form**, broj 10.
Robert Herring: "A New Cinema, Magic and the Avant-Garde". **Close Up**, april.
Hans Richter: "Neue Mittel der Film-Gestaltung", **Die Form**, broj 3.
ReD (urednik Karel Teige): specijalni broj posvećen fotografiji, filmu i tipografiji.
Walther Ruttmann: "Tonfilm?-I", **Illustrierter Film-Kurier**, broj III5.
Charles Vincent: "The Independent Cinema in Belgium", **Close Up**, oktobar.

1930.

Luis Bunuel: **L'Age d'or**, (F).
Oswell Blakeston i Francis Brugière: **Light Rhythms**, (E).
Jean Cocteau: **Le Sang d'un poète**, (F).
Eugène Deslav: **La Nuit électrique**, (F).
Charles Dekeukeleire: **Witte vlam**, (B)
Oskar Fischinger: **Studie No 2**; **Studie No 3**; **Studie No 4**; **Studie No 5**, **Studie No 6**, (N).
Paul Gilson: **Maniere de croire**, (F)
Ernesto Gimenez Caballero: **Esencia de verbena**; **Noticiero del Cine-Club**, (Š).

Alexander Hackenschmied: **Bezučelná procházka**, (ČS).
Lewis Jacobs, Jo Gercon i Hershell Louis: **Mobile Composition**, (SAD).
Lewis Jacobs: **The Story of a Nobody**, (SAD).
Kenneth Macpherson: **Borderline**, (E).
László Moholy-Nagy: **Lichtspiel schwarz-weiss-grau**, (N).
Corado de Rico (?): **Stria Milano, Stria Milano**, (I).
Ralph Steiner: **Surf and Seaweed; Mechanical Principles**, (SAD).
Stefan Themerson: **Apteka**, (P).

II međunarodni kongres nezavisnog filma u Bruxellesu (27.novembar - I.decembar). Među učesnicima: Germaine Dulac, Blakeston, Enrico Prampolini, Dekeukeleire, Storck, Painlevé, Vigo.

Nadrealistička grupa objavljuje manifest **L'Age d'or**.

Prva projekcija avangardnih filmova u Pragu.

Jean Vigo: "Le Point de vue documenté, Vers un cinéma social", uvodna reč za projekciju filma: **Povodom Nice**, 14.juni.

Počinje da izlazi časopis **Experimental Cinema**; urednici: Lewis Jacobs, Seymour Stern i dr. (SAD).

H.D. (=Hilda Doolittle): **Borderline, A Pool Film with Paul Robeson**, London, brošura.

Antonin Artaud: "La Revolte du Boucher", **Nouvelle Revue Française**, juni.

Claude-Autant-Lara: "Le premier essai de film large: **Construire un Feu** (1928-1929)", **La Revue du cinéma**, novembar.

Eugène Deslav: "Cinéma abstrait", **Cercle et Carré**, juni.

Eugène Deslav: "Cinéma and Robots" **Close Up**, decembar.

Hans Richter: "L'Objet et Mouvement", **Cercle et Carré**, mart.

Walther Ruttmann: "La Symphonie du Monde", **La Revue du cinéma**, mart.

1931.

Irving Browning: **City of Contrasts**, (SAD).

Pierre Chenal: **Architectures; Drames sur celluloid**, (F)

Janusz Brzeski: **Przekroje**, (P).

Cehanovski (?): **(23I)**, (SSSR).

Cordero i Martina: **Velocità**, (I).

Emlen Etting: **Oramunde; Laureate; Poem 8**, (SAD).

Oskar Fischinger: **Studie No 7; Studie No 8, Liebesspiel**, (N).

Jay Leyda: **A Bronx Morning**, (SAD).

László Moholy-Nagy: projekt filma **Reflekiertes Bild**, (N).

Manuel de Oliveira: **Douro, daina fluvial**, (P).

František Pilat i Otakar Vavra: **Svetlo proniká tmou**, (ČS).

Walther Ruttmann: **In der Nacht**, (N).

Henri Storck: **Idylle à la plage**, (B).

Stefan i Franciszka Themerson: **Europa**, (P).

Jean Vigo: **Taris ou la natation**, (F).

Herman Weinberg: **Autumn Fire**, (SAD).

Prva izložba "modernističke fotografije" i matine avangardnog filma u Krakowu.

Dr Menno van ter Braak: **De Absolute film**, W.L.&J.Grusse, Rotterdam.

Germaine Dulac: "Cinéma: L'Action de l'avant-garde cinématographique", **L'Etat moderne**, decembar.

Arnaldo Ginna: "Cinematografia d'avanguardia", **Oggi e domani**, januar.

Fernand Léger: "The Cult of the Closeup", **The Arts**, maj.

1932.

- Luis Buñuel: **Las Hurdes-Tierra sin pan**, (Š).
Oskar Fischinger: **Studie No I**; **Studie No II**; eksperimenti sa sintetičkim zvukom, (N).
Alexander Hackenschmied: **Na pražském hradě**, (ČS).
László Moholy-Nagy: **Tönendes ABC (Sound abc?)**; (**Grossstadt?**) **Zigeuner**, (N).
Enrico Prampolini: **Mani()**. Nije sigurno da je film snimljen.
Henri Storck: **Histoire du soldat inconnu**; **Sur les bords de la camera**, (B).
Charles Vidor: **The Spy**, (SAD).

Janusz Brzeski osniva SPAF (Studio polskiej avangardi filmowej).

- Salvador Dalí: **Babaouo, scénario inédit, précédé d'Un Abrégé d'une histoire critique du cinéma, suivi de Guillaume Tell, ballet portugais**, Éditions des Cahiers libres, Pariz.
Germaine Dulac: "**Le Cinéma d'avant-garde**", u **Le Cinéma des origines à nos jours**, uredio Henri Fescourt, Éditions du cygne, Pariz.
Arnaldo Ginna: "Cinema futurista", **Futurismo**, 9. oktobar.
László Moholy-Nagy: "Probleme des neuen Films", **Die Form**, maj.
Jean Vigo: "Sensibilité de pellicule". **Sésame**, decembar.

1933.

- Alexandre Alexeief: **Une Nuit sur le mont chauve**, (F)
Janusz Brzeski i Kazimierz Podsadecki: **Beton**, (P).
Jacques B. Brunius: **Viols d'Ingres**, (F).
Oskar Fischinger: **Kreise**, (N).
John Flory i Theodore Huff: **Mr. Motorboat's Last Stand**, (SAD).
Brian Desmond Hurst: **The Tell Tale Heart**, (E).
Jalu Kurek: **OR**, (P).
Norman McLaren: **Seven till Five**, (E).
László Moholy-Nagy: **Architekturkongress Athen**, (N).
Maurice SOLLIN: **La Rue**, (F).
Jo Spier i G.J. Teunissen: **Sjabbos**, (H).
E. Vivian Braun: **Exhilaration**, (E).
Jean Vigo: **Zéro de conduite**, (F).
James Sibley Watson i Melville Webber: **Lot in Sodom**, (SAD).

B. Vivian Braun pokreće časopis **Film** (od drugog broja: **Film-Art, International Review of Advance-guard Cinema**).

Antonin Artaud: "La Vieillesse précoce du Cinéma", **Cinéma 33 - Les Cahiers Jaunes**, broj 4.

- Luis Buñuel: "Giraffe", **Le Surréalisme au Service de la Révolution**, broj 6.
Alexander Hackenschmied: "Film and Music", **Cinema Quarterly**, proleće.

1934.

- Berthold Bartosch: **L'Idée**, (F).
Joseph Berke: **Dawn to Dawn**, (SAD).
Oskar Fischinger: **Studie No I3**; **Ein Spiel in Farben**; **Quadrate**; (**Reke i predeli**), (N).
Lewis Jacobs, Schillinger, Bute: **Synchronization**, (SAD).
Georges Franju i Henri Langlois: **Le Métro**, (F).
Elia Kazan i Ralph Steiner: **Pie in the Sky**, (SAD); isti autori su nešto ranije snimili **Café Universal**.
Dimitri Kirsanoff: **Rapt** (F); scenario: Benjamin Fondane.
Irene Nicholson: **Ephemeral**, (E).

Vladimir Smejkal: **Ruce v utery; Historie vojáka**, (ČS).
Otakar Vávra: **Žijeme v Praze**, (ČS).
B.Vivian Braun i Irene Nicholson: **Beyond the Open Road**, (E).
Orson Welles: **The Hearts of Age**, (SAD)

"Open Letter From Moholy-Nagy, To the Film Industry and to all who are interested in the evolution of the good film", **Sight and Sound**, leto.

1935.

Corrado Errico: **La gazza ladra**, (I).
Oskar Fischinger: **Komposition in blau**, (N).
Jan Kučera: **Burleska**, (ČS).
Len Lye: **A Colour Box; Kaleidoscope**, (E).
Norman McLaren: **Camera Makes Whopee; Colour Cocktail**, (E).
László Moholy-Nagy: **Life of the Lobster**, (E).

Osnovana Zadruga poljskih filmskih stvaralaca (SAF).

1936.

Vane Bor i Esther Johnson: Film o Beogradu.
Guy Branch: **Punch and Judy**, (E).
Mary Ellen Bute i Ted Nemeth: **Anitra's Dance**, (SAD)
Joseph Cornell: **Rose Hobart**, (SAD).
Robert Fairthorne i Brian Salt: **x + x = 0**, (E).
Oskar Fischinger: **Allegretto**, (SAD)
Benjamin Fondane: **Tararira**, (A).
Len Lye: **Rainbow Dance**, (E).
Norman McLaren i Helen Biggar: **Hell Unltd**, (E).
Stewart McAlister: **Cinderella**, (E). Nedovršeno.
László Moholy-Nagy: **The New Architecture of the London Zoo**, (E).
B.Vivian Braun: **Terrific Adventure**, (E).

Victor Schamoni: **Das Lichtspiel, Möglichkeiten des absoluten Film**, Reimann, Hamburg.
Joseph Cornell: "Monsieur Phot (Seen through the Stereoscope)" u Julien Levy: **Surrealism**, Black Sun Press, New York.
Robert Fairthorne: "Abstract films and the mathematicians", **Film Art**, jesen.
Len Lye: "Experiment in Colour", **World Film News**, decembar.
Man Ray: "Answer to a questionnaire", **Film Art**, broj 7.
Telehor, (Brno), specijalni broj posvećen Moholy-Nagyju.

1937.

Robert Barlow, Le Roy Robbins (i Hy Hirsch?): **Even as You and I**, (SAD).
Jacques B.Brünus: **Records 37**, (F).
Mary Ellen Bute i Ted Nemeth: **Evening Star**, (SAD).
Oskar Fischinger: **An Optical Poem**, (SAD)
Sándor László: **Magyar triangulum**, (M).
Len Lye: **Trade Tattoo**, (E).
Stefan i Franciszka Themerson: **Przygoda człowieka poczciwego**, (P).

Stefan Themerson izdaje dva broja časopisa f.a.

1938.

Mary Ellen Bute i Ted Nemeth: **Parabola**, (SAD).

Norman McLaren: **Love on the Wing**, (E).

Orson Welles: **Too Much Johnson** (SAD). Filmski insert za pozorišnu predstavu.

F.T.Marinetti i Arnaldo Ginna: "La cinematografia" **Bianco e Nero**, broj 4.

1939.

Joseph Cornell: **Cotillon; The Children's Party; The Midnight Party**, (SAD).

Humphrey Jennings: **Spare Time**, (E).

Jiří Lehovc: **Divotvorné oko**, (ČS).

Len Lye: **Swinging the Lambeth Walk**, (E).

Harry Smith: **Film No 1**, (SAD).

Luigi Veronese: film n.1; film n. 2; **I caratteri**, (I). Uništeni prilikom bombardovanja.

The Avant-Garde Film 1895-1939, Part Two

supplements an annotated anthology published under the same title by
Radionica SIC (Belgrade, 1984, out of print).

Along with texts by/on Ginna, Man Ray, Gerö, Artaud, Dekeukeleire,
the Themersons, and Desnos, it contains some less known Yugoslav material: a
screenplay by Monny de Bouly (from 1923), a description of a surrealist documentary
on Belgrade made by Vane Bor (Stevan Živadinović) in 1936, as well as documents on
an apocryphal (?) film from 1925, a work of a Yugoslav living in Berlin.

"The Chronology" lists films which at the time of their appearance were considered
avant-garde or experimental, the organizations for screening or distribution, important
meetings, etc. It also contains

bibliographical data on books and articles by avant-garde filmmakers.

This is one in the series of publications on avant-garde/experimental film and video
issued by

Academic Film Center/Cultural center "Students City"

**Arnaldo Ginna
ZABELEŠKE O AVANGARDNOM
FILMU
FUTURISTIČKI ŽIVOT**

**Moni de Buli
DOKTOR HIPNISON
ILI
TEHNIKA ŽIVOTA**

**Man Ray
POVRATAK RAZUMU**

**Gyula Száva
PRVI**

**Nepoznati autor
PISMO**

**Antonin Artaud
ŠKOLJKA I SVEŠTENIK**

**Kristin Thompson
DEKEUKELEIRE PROTIV NARACIJE**

**Nepoznati autor
UMESTO "SOCIJALNE UMETNOSTI"**

**Stefan i Franciszka Themerson
EVROPA**

**Robert Desnos
AVANGARDNI FILM
HRONOLOGIJA**