

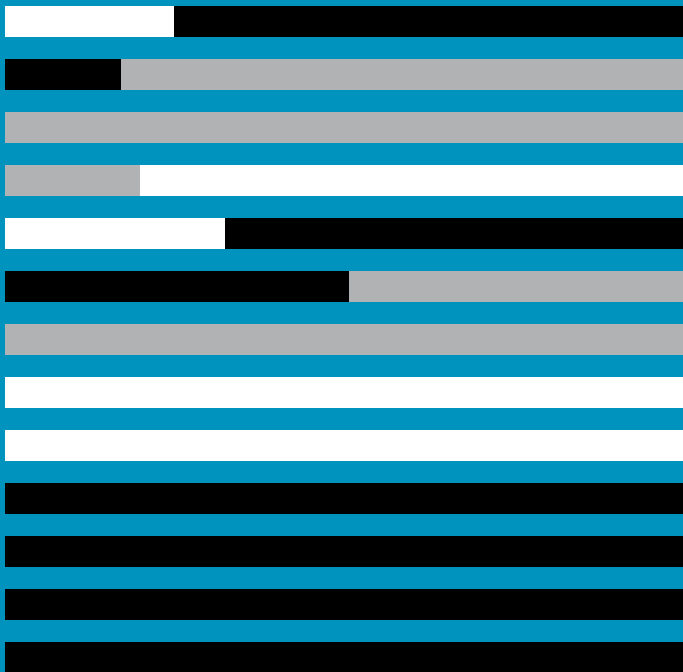
PAVLE

LEVI

KINO

DRUGIM

SREDSTVIMA



MSUBIOSKOP

sveske

CINEMOCAB

notebooks

—

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

FILMSKI CENTAR SRBIJE

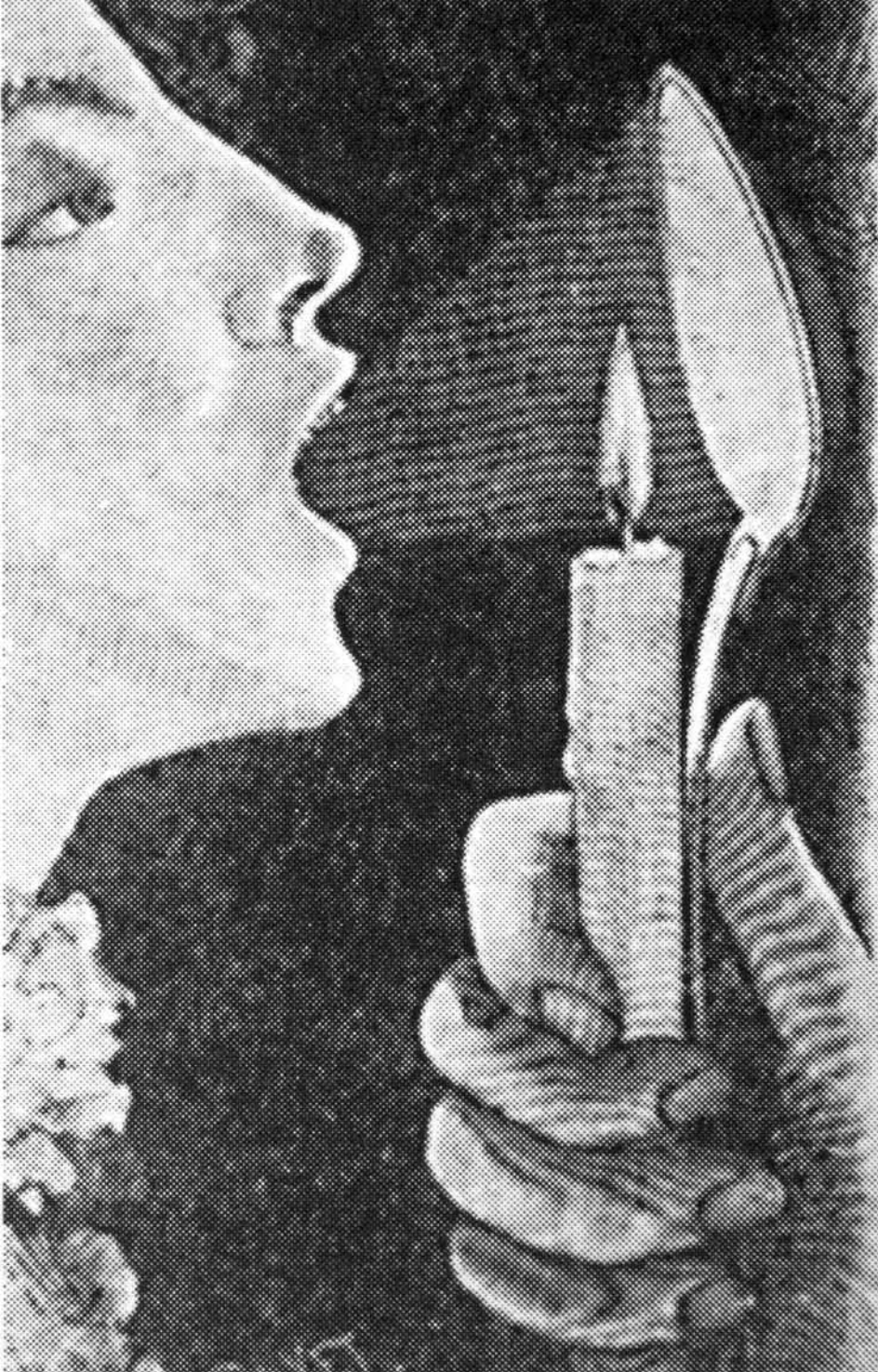
**PAVLE
LEVI**

KINO
DRUGIM
SREDSTVIMA

—

preveo Đorđe Tomić

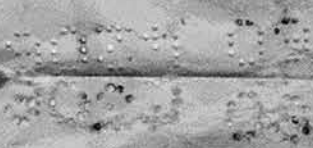
Mojim roditeljima, Maji i Boletu



FILM DE SECURITE - SAFETY FILM - SICHERHEITSFILM - PELLU

BECKMAN
No 4

R



KOGOSLAVIJA,

~~KNEZA MIKALAJA, BEGRAD~~

AKADEMIJA ZA FOTOGISTRA, BLM, RTV.

STAN SLOBODAN

PAGHETTO FORMALE

ATAFEREA



60M C.A.P. 25092

SADRŽAJ

PREAMBULA **[13]**

FILM, ILI VIBRANTNOST MATERIJE **[21]**

O REMATERIJALIZACIJI KINEMATOGRAFSKOG APARATA **[45]**

PISANI FILMOVI **[71]**

BELEŠKE O OPŠTOJ KINOFIKACIJI **[105]**

KUDA S IMAGINARNIM OZNAČITELJEM? **[137]**

U PROCEPU **[175]**

EKSPERIMENTALNI TANGO **[203]**

REPRODUKCIJE U BOJI **[217]**

BIBLIOGRAFIJA **[239]**

BELEŠKA O AUTORU **[249]**

OBJAVLJIVANJE KINA DRUGIM SREDSTVIMA NA SRPSKOHRVATSKOM JEZIKU, SVEGA GODINU DANA NAKON ŠTO SE KNJIGA POJAVILA U ENGLSKOM ORIGINALU, ZASLUGA JE, PRE SVEGA, **DEJANA SRETENOVIĆA**. DEJANOVU INICIJATIVU I SVESRDAN ANGAŽMAN PODRŽAO JE, S NIŠTA MANJE INTENZITETA, **MIROLJUB STOJANOVIĆ**. ZAHVALJUJUĆI NJIHOVOJ POŽRTVOVANOSTI, PRED ČITAOCEM JE KNJIGA KOJU SU ZAJEDNIČKIM SNAGAMA, U BEOGRADU, OBJAVILI MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI I FILMSKI CENTAR SRBIJE.

SRDAČNO SE ZAHVALJUJEM **BRANISLAVI ANĐELKOVIĆ** I **BRANKU DIMITRIJEVIĆU** KOJI SU, NA SAMOM POČETKU, S PUNO ENTUZIJAZMA STALI IZA OVOG IZDAVAČKOG PODUHATA. NA REALIZACIJI KNJIGE STRPLJIVO I POSVEĆENO SU RADILI **DORĐE TOMIĆ**, **ANDREJ DOLINKA** I **VESNA MILIĆ**.

MNOGE OD OVDE IZLOŽENIH IDEJA UOBLIČENE SU ZAHVALJUJUĆI NEIZMERNOJ PODRŠCI I POMOĆI **SLOBODANA ŠIJANA**, **MIODRAGA MILOŠEVIĆA**, **HRVOJA TURKOVIĆA**, **ANET MAJKLSON**, **SKOTA BJUKETMANA**, **P. ADAMSA SITNIJA**, **MIROSLAVA BATE PETROVIĆA** I **JURIJA MEDENA**.

VEOMA SAM ZAHVALAN SVIMA KOJI SU MI U BITNOJ MERI OLAKŠALI RAD NA PRIKUPLJANJU MATERIJALA I KONCEPTUALIZACIJI KNJIGE, KAO I SVIMA KOJI SU MI TOKOM PROTEKLIH GODINA OMOGUĆILI DA DELOVE SVOG ISTRAŽIVANJA JAVNO PREDSTAVIM, DOK JE JOŠ BILO U POVOJU: **IVKU ŠEŠIĆU** (AFC-AKADEMSKI FILMSKI CENTAR, BEOGRAD), **ŽELJKU RADIVOJU** I **DIANI NENADIĆ** (HRVATSKI FILMSKI SAVEZ, ZAGREB), **ŽELIMIRU ŽILNIKU**, **BRANIMIRU STOJANOVIĆU**, **MILICI TOMIĆ**, **LAZARU STOJANOVIĆU**, **DUŠANU** I **BOJANI MAKAVEJEV**, **PETRU MILATU**, **BOJANI PIŠKUR**, **DUŠANU GRLJI**, **DRAGANI KITANOVIĆ**, **BORKI PAVIČEVIĆ**, **ROLANU SABATJEU**, **MILANKI TODIĆ**, **DORI BARAS**, **ŽAN-LIK GODARU**, **SVETLANI GAVRILOVIĆ**, **MARINKU SUCU** (ZBIRKA SUDAC, VARAŽDIN) I **MIROLJUBU TODOROVIĆU**. VELIKO HVALA I **KARPU GODINI**, **DARJI HLAVKA**, **NIKOLI ĐURIĆU**, **STEVANU VUKOVIĆU**, **MILANU MILOSAVLJEVIĆU**, **ZORANU SAVESKOM**, **NEBOJŠI JOVANOVIĆU**, **BRANISLAVU JAKOVLJEVIĆU**, **NILU BASKARU**, **MAJI KRAJNC**, **ANDREJU ŠPRAHU**, **LJUBINKI ŽIVKOVIĆ**, **ALEKU VUČU**,

[9]

PAVLE LEVI

TOMISLAVU BRČIĆU, IVANU LEVIJU, JELENI PERAĆ
(MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI, BEOGRAD), **DŽO-**
NU MIRIPIRIJU, KRISTOFERU ŠERITSU, VERNERU
ŠPISU I JULIJI DROST.

[10]

JELENI LEVI DUGUJEM... SVU SVOJU SREĆU.

★ ★ ★

KO ZNA U KOM BI PRAVCU OVO ISTRAŽIVANJE TEORIJE I PRAKSE „KINA DRUGIM SREDSTVIMA“ OTIŠLO DA NIJE BILO NESVAKIDAŠNJE DAREŽLJIVOSTI I SAVETA **BRANKA VUČIĆEVIĆA**. ČUDESNA „FORMULA VELIKODUŠNOSTI,“ KOJU JE 1978. GODINE IZVEO FILMSKI MATEMATIČAR-ŠALJIVDŽIJA **HOLIS FREMP-TON**, KAO DA JE ISPISANA UPRAVO ZA BRANKA:

$X \uparrow N + A \downarrow \$ 1 \times X \uparrow (N-1) + A \downarrow \$ 2 \times X \uparrow (N-2) + \dots + A \downarrow \$ (N-1) \times X \uparrow \$ PRI + A \downarrow \$ N \times X = F$

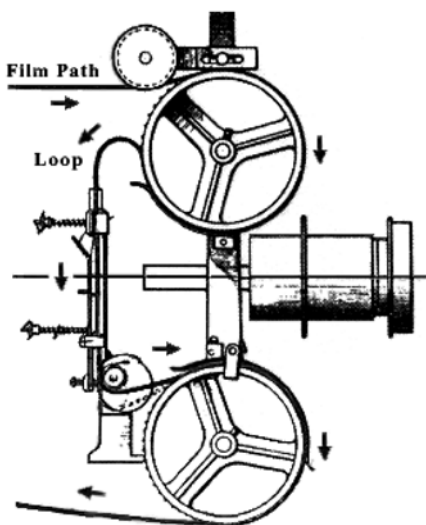
U SAN FRANCISKU, MAJA 2013.

PREAMBULA

Jedan jednostavan izum s početka dvadesetog veka doprineo je definisanju radnog karaktera filmske tehnologije. Putanja kojom se filmska traka kreće kroz kameru/projektor dopunjena je *petljom* koja eliminiše neželjene efekte njenog isprekidanog i skokovitog toka. To je omogućilo da se film neometano pomera i zaustavlja u kapiji kanala, bez opasnosti da se, usled zatezanja, prekine pri odmotavanju sa kotura.

Poznat kao Latamova petlja (Slika 0.1), ovaj izum predstavlja relacionu funkciju u samom srcu kinematografske mašine. U osnovi, reč je o *iskrivljenju prostora* omeđenog koturovima, zupcima i kapijom kanala – o putanji kretanja koja postaje vidljiva tek kada se filmska traka ušni-
ra u kameru/projektor. Otuda o Latamovoj petlji možemo razmišljati kao o „dobrom duhu u mašini” koji sjedinjuje mišljenje i tehnologiju, konceptualni i mehanički rad. Latamova petlja upućuje na nerazdvojivost ideje i materije, prakse i teorije, u dome-
nu kina.

[13]



Raul Grimoan-Sanson i Žil Demaria su 1902. godine napravili mašinu koja je mogla da projektuje i pokretne i statične slike.^[i] Njihov hibridni uređaj učinio je očiglednom značajnu istorijsku prekretnicu. Kao simptom tehnološke i kulturne

[14]

promene, ovaj projektor dvojne funkcije označio je kraj epohe magične lampe (*laterna magica*) i „slajd-šoua” i početak epohe filma. Aparat koji su osmislili Grimoan-Sanson i Demaria govori o „većinom snu” magične lampe: o snu da bude, da postane, kinematograf!

Ipak, potencirajući razliku između magične lampe i filmskog projektora, razliku između dve generacije mehaničkih vizuelnih medija, ova mašina u isti mah upozorila je buduće istoričare i teoretičare filma na potrebu da se odupru iskušenju teleoloških i esencijalističkih tumačenja kinematografske tehnologije i njenog mesta i funkcije u jednom složenom entitetu kao što je kino. Razmak koji u ovom slučaju doslovno deli mirovanje od kretanja, pojedinačne od serijskih slika, upućuje, zapravo, na razliku koja je već sadržana u svakom mediju, a koja se tiče medija kao koncepta (kao intencije i mogućnosti) i njegove praktične realizacije. U navedenom slučaju u pitanju je razlika između ideje, sna, o mediju koji bi reprodukovao pokret, i stvarnog, funkcionalnog kinematografskog aparata. Moglo bi se tvrditi da upravo iz te razlike, tog razmaka, proističe „čista” kino-želja: želja koja će se u budućnosti održavati i obnavljati kroz permanentnu dijalektiku filma i kina – dva neistovetna, ali međusobno potpuno zavisna, fenomena. U ovoj knjizi pokušaću da, ako se tako može reći, tu želju učinim opipljivom, istražujući na dva koloseka.

Prvo, ispitaću različite aspekte jedne veoma bogate istorije koja traje (u najmanju ruku) od druge decenije dvadesetog veka do danas, a tiče se avangardnih pokušaja da se kino praktikuje korišćenjem alata, materijala, tehnologija i tehnika koje prilagođavaju i menjaju, ili pak sasvim napuštaju, sredstva koja se

[i] Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema* (Exeter, UK: University of Exeter Press, 2000), 467.

[iii] „Oko filma” je izraz koji pozajmljujem od filmskog autora Slobodana Šijana, čijim se stvaralaštvom bavim u petom poglavlju.

obično vezuju za normativni kinematografski aparat. To je priča o mnogostrukim stanjima ili uslovima postojanja kina, o nizu izvanrednih, radikalnih eksperimenata ne samo sa i „oko,” već i bez filma.^[11] Živimo u doba kada je lako prevideti činjenicu da se mogućnost odvajanja kina od njegove tradicionalne, istorijske baze – filmskog aparata – nije pojavila tek sa razvojem digitalnih tehnologija. Pokušaću da pokažem koliko su razdvajanje filma i kina – kao i brojni modaliteti njihovog imaginativnog repositioniranja – zapravo već bili praktikovani u eri kinematografske normativnosti, u ona (ne tako davna) „pre-digitalna” vremena kada je film još smatran neprikosnovenom materijalno-tehno-
loškom osnovom fenomena kina.

U prvom poglavlju knjige istražujem bitke koje su tokom prve dve decenije dvadesetog veka vodili avangardni umetnici poput Man Reja, Ljubomira Micića i Dragana Aleksića, nastojeći da film uspostave prvenstveno kao *vibrantnu sirovu materiju* (ponekad direktno suprotstavljenu značenjskim procesima), te da svojim kinematografskim i nekinematografskim intervencijama (poput onih u domenu pisane reči) potenciraju „telesno-libidinalnu” dimenziju filmske mašine. U drugom poglavlju razvijam teorijski koncept „kina drugim sredstvima”, fokusirajući se na odabrane asemblaže, foto-kolaže, crteže i slike, kao i teorijske tekstove umetnika kakvi su Laslo Moholji-Nađ, Raul Hausman, Aleksandar Vučo, Dušan Matić i Fransis Pikabija. Tu ću izneti i tvrdnju da se suštinski dijalektičko razumevanje para film/kino razvijalo u kontekstu preokupiranosti istorijskih avangardi samom specifičnošću medija, što je za rezultat imalo niz eksperimentalnih pokušaja *re-materijalizacije* kinematografskog aparata. U trećem poglavlju analiziram praksu „pisanog kina”, široko prihvaćenu među dadaistima, konstruktivistima, nadrealistima i njihovim savremenikima iz dvadesetih i tridesetih godina. U pitanju je produkcija pisanih tekstova koji su *a priori* smatrani filmovima

[15]

u punom smislu te reči. Veći deo poglavlja posvećen je jednom takvom „pisanom filmu”: *Doktor Hipnison, ili tehnika života*, koji je 1923. godine sastavio jugoslovenski pesnik Moni de Buli. Četvrto poglavlje je posvećeno mnoštvu načina na koje su

filmski stvaraoci, umetnici i pisci reagovali na efekte „opšte kinofikacije” same stvarnosti, procesa koji će biti sve očividniji od početka pedesetih godina. Promene u tumačenju dijalektike kina i filma u atmosferi normativizacije sveprisutnih

[16]

pokretnih slika, nalaze se u fokusu mojih razmatranja teorije i prakse autora kakvi su Isidor Isu i letristi u Francuskoj pedesetih godina, a potom Ljubiša Jocić i signalistički pokret (Jugoslavija), Pier Paolo Pazolini (Italija) i Mikloš Jančo (Mađarska) šezdesetih godina. U petom poglavlju se vraćam problematici filmske materije, naročito naglašenoj u kontekstu eksperimentalnog kina u Evropi i Sjedinjenim Državama pred kraj šezdesetih i tokom sedamdesetih godina. Tu istražujem neke od načina na koje su elementi kinematografske projekcije i *imaginarni* status filmske slike problematizovani kroz različite ekstremne (ponekad sasvim nereprezentacijske) fizičko-materijalističke prakse, od strane autora kakvi su Birgit i Vilhelm Hajn, Malkolm LeGrajs, Mihovil Pansini, Pol Šerits, Slobodan Šijan i drugi. Konačno, u šestom poglavlju ispitujem ulogu nekih oblika „kina drugim sredstvima” u eksplicitno političkom i aktivističkom pristupu filmskom stvaralaštvu, na koji nailazimo kod Žan-Lik Godara krajem šezdesetih godina. Srž ovog poglavlja je analiza epistemološke funkcije montaže kao *opšteg načela*: montaže kao postupka čija logika čvrsto počiva u domenu kina, ali čija se primena proteže na najrazličitije aspekte društvene stvarnosti.

Drugo, ispitujući brojne neuobičajene načine na koje su reditelji, umetnici i pisci promišljali, kreirali, definisali, izvodili i transformisali „filmove,” nastojaću da ukažem na značaj jednog naglašeno integrisanog (kritičari će možda reći „nedovoljno diferenciranog”) teorijsko-praktičnog pristupa pitanju uslova nastanka i opstanka kina. U osnovi gotovo svih radova koje razmatram u ovoj knjizi leži uverenje – u nekim slučajevima eksplicitno formulisano, negde samo implicirano – da je kino oblik *praxisa*: da nesumnjivo pripada registru opšte čovekove sposobnosti

da uspostavi jedinstvo misli, materije i praktičnog delovanja, kritičko-teorijskog mišljenja i fizičkog rada. Iz te perspektive bi i teoriju, bar kada ona kao svoj primarni interes uzima medijsku specifičnost, trebalo shvatiti ne samo kao instrument tumačenja već i redefinisanja, pa čak i ponovnog izumljenja, njenog predmeta razmatranja. Otuda, na izvestan način, teorijski razvijati kino takođe znači praktikovati kino „drugim sredstvima”.

Pristupati kinu kao obliku *praxis*-a znači i negovati jedan istinski nedeterministički način mišljenja o kinematografskom aparatu (kojim se relevantnost ovog aparata ne osporava već, zapravo, još više afirmiše). Ovo stanovište detaljnije ću ispitati u drugom poglavlju; za sada, dovoljno je ilustrovati ga jednim zanimljivim primerom iz domena jugoslovenskog eksperimentalnog filma. Dvojica filmskih autora, Miša Avramović i Milenko Jovanović, izumeli su 1971. godine uređaj koji su nazvali *Trepljoskop* (reprodukcija u boji 2). U pitanju je naprava nastala u domu domaće radinosti, koja bi trebalo da posluži kao „alternativa” standardnom kinematografskom aparatu, a koju čini pravougaoni komad kartona u koji je „ušnirano” parče osmomilimetarske filmske trake. U uputstvu za korišćenje *Trepljoscopa* Avramović i Jovanović nalažu gledaocu da levom rukom drži kartonsku napravu ispred oka, a desnom pomera filmsku traku gore-dole „brzinom od 6,1 centimetara u sekundi”. Dok gleda pokretnu filmsku traku kroz otvor na kartonu, gledalac takođe treba da trepće brzinom od „16 puta u sekundi”.

Kako ističe Miroslav Bata Petrović, gledanje „filmotreplje” u *Trepljoskopu* moguće je „samo teorijski.”^[17] Ljudsko oko fiziološki nije u stanju da trepne šesnaest puta u sekundi, pa stoga ne može proizvesti ni onu vrstu utiska sinteze kretanja kakav se postiže korišćenjem standardne kinematografske mašine. Šta, prema tome, reći o Avramovićevom i Jovanovićevom izumu? Da li on ukazuje na jedan beznadežno idealistički odnos autora

[17]

prema kinu – na stav po kome želeći film, zamisliti ga kako teče, nije ništa manje kinematično iskustvo od „stvarnog” kinematografskog događaja (pri kome dolazi do kombinovanog učinka tehnologije filmske projekcije i gledaočeve opažajne i

mentalne aktivnosti)? Ili, pak, *Trepljoskop* treba tumačiti kao krunski dokaz činjenice da je, nezavisno od našeg opažajnog i mentalnog angažmana, film, strogo uzevši, fenomen koji direktno zavisi od fizičkog prisustva i rada jasno definisanog tehnološkog aparata, pa otud odsustvo tog aparata nikako nije moguće nadomestiti neodređenim pozivanjem na kino koje biva mentalno projektovano negde „s onu stranu” filmske trake?

Ova knjiga počiva na ideji da na ta i slična pitanja možemo početi da odgovaramo tek nakon što detaljno ispitamo različite modalitete dijalektičke igre između filma i kina i prihvatimo načelo neodvojivosti teorije i prakse. Iz takve perspektive *Trepljoskop* istovremeno predstavlja i više i manje od alternative normativnom kinematografskom aparatu. On otelovljuje elementarnu „istinu” o kinematografu. *Trepljoskop* je pouzdana potvrda činjenice da je, u sjajnoj formulaciji Filipa Diboa, svaki „*aparatus... na izvestan način uvek teorijski – koncept isto koliko i forma, mahinacija koliko i mašina.*”^[iv]

[iv] Philippe Dubois, „Photography Mise-en-Film: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses”, *Fugitive Images: From Photography to Video*, (ed.) Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 154.

KINO DRUGIM SREDSTVIMA

FILM, ILI VIBRANTNOST MATERIJE

*Slomi sve reči napamet koje smo znali
I prvom vetru ih baci
Da krv iz njih poteče vino i jed i čar
Ljudi koji su im dali*

Dušan Matic

Šta je to što Dišanov *Točak bicikla* (1913) i Man Rejev *Poklon* (1921) (Slika 1.1) čini kvintesencijalno dadaističkim objektima? Šta je njihov najmanji zajednički imenilac? U totalnom ratu protiv razuma i logike, protiv buržoaskih predstava o etici, estetici, umetničkom geniju i dobrom ukusu, dadaisti su se opredelili za nasumičnost i slučaj, za ono što je sam Dišan, razmišljajući o načinu na koji bira svoje redimejde (*Stalak za flaše*, *Fontana*, itd.), provokativno opisao kao „vizuelnu indiferentnost”. Krajnja meta raznih dadaističkih praksi negacije postaje sama proizvodnja značenja. Ali ta se negacija uvek odvija u senci sopstvene negacije – na pozadini svesti o nemogućnosti da se značenje ikad sasvim ukine. Otuda, dadaistička „negacija negacije” često u prvi plan izvodi *nesvodivu materijalnost autoreferentnog označitelja*. Predmeti kao što je parna pegla „ukrašena” nizom eksera (*Poklon*); prednji točak bicikla naopako postavljen na stolicu (*Točak bicikla*); ili čiviluk zakucan za pod (Dišanova *Zamka* iz 1917. godine), nastoje da značenje pomute fizičkom supstancom, „da izazovu neprekinuto prelivanje označitelja u označeno tako da ono što se pojavljuje na mestu predviđenom za značenje ostaje zauvek zaglavljeno u materijalnosti reči koji treba definisati”.^[1]

[21]

[1] Ovu formulaciju pozajmljujem od Denisa Holliera, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge: MIT Press, 1989), 28.

[22]

Slika 1.1 Man Rej, *Poklon*
(1958; replika originala iz 1921. godine)
© 2011 Man Ray Trust / Artists Rights
Society (ARS), NY / ADAGP, Paris,
Digital Image © The Museum of Modern
Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY



Man Rejev *Povratak razumu* (1923) pravi je dadaistički film upravo zbog doslednog insistiranja na nesvođivoj materijalnosti kinematografske slike. U svom prvom pokušaju da napravi film, umetnik je na ekran sračunato lansirao čitavu seriju iracionalnih, radikalno indeksičkih i tek delimično odgonetljivih pokretnih slika. Da upotrebimo ovde primerenu formulaciju Žorža Bataja, Man Rejev film poziva gledaoca da razum „u celosti potčini nečemu što se mora nazvati materijom”, „*onome* što postoji izvan sopstva i ideje”: „prostoj materiji... koja je idealnim ljudskim aspiracijama spoljašnja i strana, ...koja odbija da se privoli velikim ontološkim mašinama proizvedenim tim aspiracijama”.^[2]

Povratak razumu koristi različite stilske tehnike i formalna sredstva, a tri najvažnija su (a) *rejografija*; (b) dezorijentišući i defamilijarizujući *krupni kadrovi*; i (c) *disjunktivna montaža*. Man Rej je sve te tehnike prethodno već koristio u svojim nekinematografskim radovima – fotografijama, slikama, kolažima i asemblažima.

[2] Georges Bataille, „Base Materialism and Gnosticism”, *Visions of Excess* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 50–51.

[3] Stephen Kovács, *From Enchantment to Rage* (Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1980), 116–117.

a. *Rejografija*. O nastanku *Povratka razumu* govori dobro poznata anegdota o Man Rejevom navodno slučajnom otkriću „rejografskog” procesa. Istoričar filma Stiven Kovač iznosi ovu anekdotu u svom detaljnom prikazu umetnikovog angažmana na planu filmskog stvaralaštva:

„Rejografski proces je otkrio igrom slučaja, što mu je novootkriveni medij učinilo još dražim. Radeći u studiju, Man Rej je u kadici za razvijanje fotografija greškom pomešao eksponirane i neekspozirane listove foto-papira. Dok je uzaludno čekao da se pojavi slika, spustio je na papir nekoliko predmeta, a kada je upalio svetlo video je kako pred njegovim očima nastaju slike. Narednog dana, pojavio se Tristan Cara, veliki mag dadaističkog pokreta, i odmah primetio rejografe. Ima poetske pravde u tome što je vođa dadaista učestvovao u radanju nove umetničke forme. Odmah su se zajedno bacili na izradu rejografa, svako na sebi svojstven način. Cara je uzeo kutiju šibica, razbacao drvca, pocepao kutiju, čak i progoreo papir. Sistematično je pristupio upotrebi i zloupotrebi novootkrivenog medijuma na pravi dadaistički način. S druge strane, Man Rej je konstruisao kupe, trouglove i spirale od žice i istraživao mogućnosti novog procesa kroz geometriju. Rezultati su, kao što je sam izjavio, bili 'zapanjujuće novi i misteriozni'.

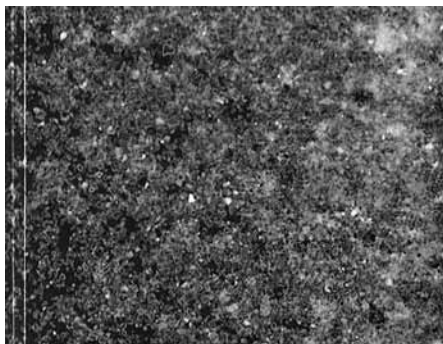
„Posle eksperimenata s fotografijom”, nastavlja Kovač, „Man Rej se dovoljno zainteresovao za pokretne slike da kupi malu automatsku kameru. Nameravao je da snimi dovoljno materijala za film od deset ili petnaest minuta, da ubaci nekoliko besmislenih natpisa i prikaže film prijateljima dadaistima. Imao je tek nekoliko snimljenih kadrova kada se jednog jutra pojavio Cara, koji je jedini znao za njegove planove, i obavestio ga o dadaističkom programu *Le Coeur a Barbe*, gde će, kako je najavljeno, Man Rej

[23]

predstaviti svoj dadaistički film. Man Rej se pobunio i odgovorio da nema dovoljno snimljenog materijala, ali Cara ga je ubedio da pristane, predloživši mu da snimke koje je već imao dopuni rejografima. Tako je nastao prvi dadaistički film!”[3]

[24]

Slika 1.2 Man Rej,
Povratak razumu (1923),
prvi kadar



U *Povratku razumu* pokretne slike proizvedene rejografskim postupkom prikazuju pribadače, eksere i zapanjujuće „polje svetlucavih tačaka” (uvodni kadar filma, Slika 1.2). „Tačke” su, zapravo, zrnca soli rasuta po površini foto-papira. Ovim postupcima je indeksičnost svojstvena slikama proizvedenim fotografskim postupkom doslovno dovedena do svojih krajnjih granica. Egzistencijalna veza između predmeta i njegovog fotografskog otiska dostigla je do tada nepoznat stupanj neposrednosti: umesto da se svetlost odbija od predmet i prolazi kroz sočivo da bi ostavila trag na filmu, predmet sada direktno dotiče površinu foto-papira. A opet, takve indeksičke slike često proizvode utisak strukturne apstrakcije. Kao što primećuje Laslo Moholji-Nađ (savremenik Man Reja, takođe veliki zagovornik „fotografije bez kamere”), takva slika je „produktivna, a ne reproduktivna”.^[4] Poput nacrt-a ili modela, rejograf samom svojom prirodom deluje anti-reifikujuće. Rejograf je reprezentacijski reduktivan, a opet – upravo zbog toga – izrazito eksplikativan u pogledu oblikovnih obrazaca

[4] László Moholy-Nagy, „Production Reproduction”, *Painting, Photography, Film* (Cambridge: MIT Press, 1987), 30–31.

[5] Tristan Tzara, „Manifesto on feeble love and bitter love”, *Dada Painters and Poets: An Anthology*, II izdanje, (ed.) Robert Motherwell (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1981), 92.

[6] Barbara Rose, „Kinetic Solutions to Pictorial Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy”, *Artforum* 10, No.1 (1971), 70.

i relacionih svojstava koja su obično skrivena „prirodnom”, spoljašnjom pojavom predmeta, njegovim teksturama i gustinom.

b. *Krupni kadrovi*. Man Rejevi fotografski krupni planovi (na primer, *Anatomije* iz 1929. godine) teže oneobičavanju predmeta tako što ih izdvajaju iz šireg okruženja. Figuralna reprezentacija predmeta nije time direktno napuštena, ali je obeležena pojačanim osećajem materijalnosti, viškom koji se ostvaruje na račun vizuelne i opazajne prepoznatljivosti predmeta. Na isti način, ekstremni filmski krupni planovi u *Povratku razumu* transformišu različite predmete u tek delimično čitljivu ili potpuno nečitljivu materiju: materiju bez fiksirane simboličke vrednosti, pokretnu, oslobođenu stabilnog značenja; materiju kakva je mogla biti pre odsudnog „pada” u ciklus gledalačke potrošnje i tumačenja.

c. *Montaža*. Za mnoge dadaiste montaža je jedna od najvažnijih proizvodnih tehnika, načelo na kojem su izgrađeni nebrojeni vizuelni i tekstualni kolaži i asemblaži. U jednom od dobro poznatih manifesta, Cara nudi karakteristična uputstva za sastavljanje dadaističke pesme: „Da napravite dadaističku pesmu / uzmite jedne novine. / Uzmite makaze. / Izaberite članak dugačak onoliko koliko pesma treba da bude dugačka. / Izrežite članak. / Onda izrežite sve reči iz članka i stavite ih u kesu. / Protresite. / Nasumice vadite reči iz kese, jednu po jednu. / Pažljivo zapisujte.”[5]

Brojni Man Rejevi objekti na sličan način koriste dinamiku slučaja i spajaju dispartne, često čak kontradiktorne elemente. U slučaju *Poklona*, kao što je već rečeno, umetnik je postavio niz eksera na ploču parne pegle, dok je kod kinetičkog *Neuništivog predmeta* (1923) pričvrstio fotografiju oka za klatno metronoma. Tehnike filmske montaže primenjene u *Povratku razumu* takođe otkrivaju duboku posvećenost zakonima diskontinuiteta i nasumičnosti.

[25]

Kao što je primetila Barbara Rouz, ovaj film deluje kao ništa drugo do „asemblaž nepovezanih slika”[6] – tu su ekseri, ambalaža za jaja, ljudski torzo, gradska svetla (a sve je to najčešće temeljno defamilijarizovano izuzetno krupnim kadriranjem, neobičnim

[26]

rakursima, noćnom fotografijom, i/ili kratkim trajanjem kadrova). Kada se raspored već prilično nejasnih segmenata filmskog materijala prepusti slučaju, odnosi između slika koje slede jedna drugu lako zapadaju u potpunu semantičku i sintaktičku neodređenost.

Umesto smislenog nizanja kojim, kao što je uobičajeno, upravljaju zakoni kauzalnosti, rezultat je serija aleatornih susreta koji afirmišu „lutajući” status svakog zasebnog kinematografskog fragmenta. Slika A je povezana sa slikom B na arbitraran i nehijerarhijski način. Niz se gradi na osnovu načela apsolutne jednakosti svih konstitutivnih elemenata.

Na određeni način, *Povratak razumu* možemo posmatrati kao filmskog rođaka neke od konstrukcija Kurta Švitera (reprodukcija u boji 3), ili drvenih asemblaža Hansa Arpa (poput *Trousse d'un Da*, 1921–1922). U svakom od ovih slučajeva čini se da postoji izvesno relaciono načelo koje drži na okupu konstitutivne elemente samog rada – deformisane, odbačene materijale koje su prikupljali Šviter i Arp; ili Man Rejeve nasumično poređane filmske snimke (rejografske i one načinjene kamerom) eksera, sijalica, apstraktnih geometrijskih oblika, vrteški i tako dalje. Ali ti pretpostavljeni sistemi za gledaoca, ipak, ostaju sistemi bez odgonetljivog koda. Njihove zakone je teško utvrditi i pratiti. To uglavnom nisu utilitarni („dobro funkcionišući”) sistemi, već pre liče na složene sklopove zaostale nakon nekakvog neobjašnjivog *potlača* – materijalni trag kolosalnog rasipanja.

Insistiranje na „nesvodivoj” sirovoj materijalnosti struktura prevashodno sačinjenih od raznoraznih autoreferentnih označitelja (struktura koje mogu biti složene ili jednostavne; filmski ili drugačije koncipirane; Man Rejeve, Šviterove, Arpove...), usmerava pažnju na određene aspekte procesa umetničke proizvodnje

[7] Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*

(Bloomington: Indiana University Press, 1974), 26.

[8] Liotar je citiran prema Allen S. Weiss, *Perverse Desire and the Ambiguous Icon*(Albany: SUNY Press, 1994), 64–65. Vidi i Lyotard, *Libidinal Economy*, 25.[9] Valentine de Saint-Point, „Futurist Manifesto of Lust”, *Futurist Manifestos*,

ur. Umbro Apollonio (Boston: MFA Publications, 1973), 71.

– konkretno, na tokove i fluktuiranje energije zahvaljujući kojima izvesno delo nastaje. U odsustvu stabilnih značenjskih vrednosti i interpretacijskih naznaka, gledaočevo posmatranje i spoznaja dela vezuju se za zadatak mapiranja načina na koji određeni skup energetskih strujanja biva opredmećen u specifičnu formaciju ba-zičnog (ili degradiranog) materijala.

Sa psihoanalitičkog stanovišta, ovde je reč o libidinalnom temelju umetnosti. Žan-Fransoa Liotar definiše *libidinalne aparate* kao „opadajuće intenzitete koji se stabilizuju u konfiguracije”, kao „afekte distribuirane na osnovu nepreglednih matičnih *dispozitiva*... u voluminozna tela...”[7] Temeljnu operaciju koja upravlja produkcijom bilo koje libidinalne formacije on opisuje na sledeći način:

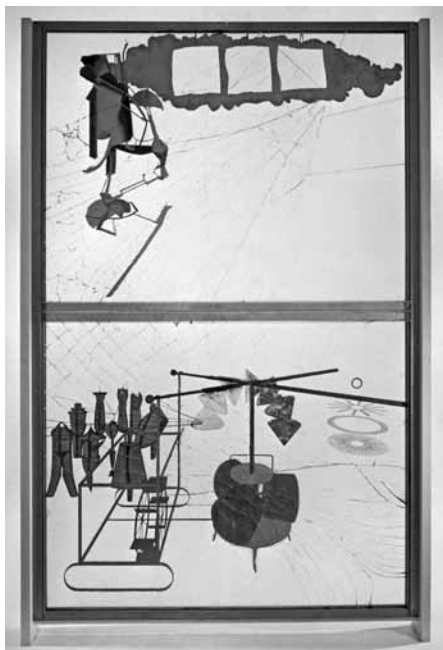
„Zašto i kako se ova lutajuća energija hvata i upisuje u formaciju ili figuru? Zašto? Zato što sve što je dato kao predmet (stvar, slika, tekst, telo...) jeste proizvod, to jest, rezultat metamorfoze energije iz jednog oblika u drugi. Svaki predmet je energija u mirovanju, nepokretna, privremeno sačuvana, upisana. Aparat ili figura je samo metaforički operator. On sam je sačinjen od stabilizovane i sačuvane energije”.[8]

„Futuristički manifest požude”, koji je Valentina de Sen-Poan napisala 1913. godine, jedan je od najranijih izraza nastojanja evropskih avangardnih umetnika da erupcije čovekove psiho-seksualne energije eksplicitno povežu sa kreativnim impulsima tehnološke modernosti: „Požuda, kada joj se bez moralnih predubedenja pristupi kao važnom delu životnog dinamizma, predstavlja silu... Požuda je izraz bića projektovanog izvan sebe... POŽUDA POBUĐUJE ENERGIJU I OSLOBADA SNAGU”.[9] S druge strane, verovatno najpoznatiji primer umetničkog dela s početka veka koje, kao i manifest Sen-Poanove, svoje dinamičke

[27]

kvalitete crpi direktno iz tog dvojnog, psiho-seksualnog i mašinskog utemeljenja, jeste Dišanov rad *Nevesta* (takođe poznat i kao *Veliko staklo*, 1915–1922) (Slika 1.3). Za nas je ovde posebno značajna činjenica da bi, kako sam Dišan objašnjava, njegova

[28]



Slika 1.3 Marsel Dišan,
Nevesta/Veliko staklo, 1915–23.

© 2011 Artists Rights Society
(ARS), New York / ADAGP, Paris,
Succession Marcel Duchamp;
photo: The Philadelphia Mu-
seum of Art / Art Resource, NY

žudeća mašina trebalo da proizvede jedan osoben kino-efekat: izvesno „kinematsko rascvetavanje” ostvareno u domenu Neveste (gornji deo rada). Dišan ga opisuje kao neku vrstu mašinskog orgazma iniciranog „mehanizmima želje,” do koga dolazi kada su svi, složeno povezani sastavni delovi aparata, već dovoljno napojeni „benzinom ljubavi”.^[10]

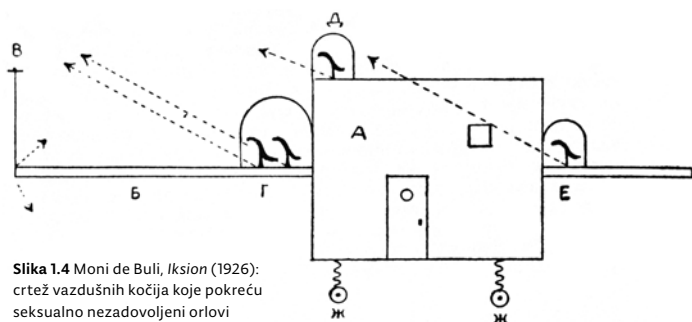
Brojni drugi oblici „tehno-libidinalne” umetnosti i književnosti koji su cvetali u Evropi tokom prve dve decenije dvadesetog veka, takođe su se obilato i imaginativno koristili raznoraznim filmskim načelima, dinamikom i efektima, pri napajanju sopstvenih konceptualnih mašina. Tako, u proznoj pesmi *Iksion* iz 1926. godine,

[10] Vidi Marcel Duchamp, „The Green Box”, *The Writings of Marcel Duchamp*, (ed.) Michel Sanouillet i Elmer Peterson (New York: Da Capo Press, 2005), 39, 42–43.

[11] Moni de Buli, „Iksion”, *Dve avanturističke poeme*, Biblioteka Hipnos, Beograd, 1926.

jugoslovenski pisac Moni de Buli (čije bavljenje kinom podrobnije ispitujem u trećem poglavlju) zamišlja i čak crta detaljan dijagram jedne fantastične libidinalne mašine: svojevrsnih „kočija žudnje” koje, asistirajući u narativu o formiranju romantičnog para, pesmu dovode do njenog „filmskog završetka”.^[1]

Junakinja Bulijevog *Iksiona* opisuje radnu logiku svoje „vazdušne kočije” na sledeći način: „One lete pomoću orlova koji su sad zatvoreni u tim kavezima. U prednjem velikom kavezu [Г] nalaze se jedan mužjak i ženka. U srednjem [Д], nad kabinom,



Slika 1.4 Moni de Buli, *Iksion* (1926): crtež vazdušnih kočija koje pokreću seksualno nezadovoljeni orlovi

ženka. U zadnjem [Е], opet mužjak. Rešim li da letim, ja uđem u kabinu [А], otvorim kaveze i evo šta se događa: mužjak i ženka iz prednjeg kaveza seksualno su zadovoljeni, ali ogladneli; oni polete oboje k platformi [Б] gde je pričvršćeno sveže meso. To meso ne mogu da dohvate jer su privezani za kabinu lancima. Hoteći pak silom da se oslobode, oni svojim snažnim letom podignu ceo aparat sa zemlje. Slično se dešava s drugim parom orlova. Oni su siti, ali seksualno nezadovoljeni. Kad se otvore ona druga dva kaveza, ženka izleti napolje i nagne da beži od mužjaka (kao što instinktivno čine sve životinje). No mužjak ne može da dostigne ženku, jer mu je lanac odviše kratak za to. Na taj način sva četiri orla podignu kočije u oblake.”

[29]

U sličnom tehno-libidinalnom ključu možemo ispitati i primer zenitizma, jednog od

[30]

naglašenije „istočnoevropskih” avangardnih pokreta s početka dvadesetih godina. Zenitizam, čije je sedište prvo bilo u Zagrebu, a potom u Beogradu, imao je za cilj „balkanizaciju Evrope” – bitna ambicija zenitista bila je da revitalizuju „staru”, „umornu”, „dekadentnu” i „sifilističnu” Zapadnu Evropu injekcijama istočnjačke „vitalnosti”, „iracionalnosti” i „varvarizma”. Ljubomir Micić, lider zenitističkog pokreta i osnivač i urednik časopisa *Zenit*, posvetio je nekoliko važnih programskih tekstova opisivanju izvora i putanja kreativnih energija kojima se pokret napajao. U tekstu „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma”, Micić počinje tako što „zenit-čoveka” određuje kao „centralnog transformatora naših živih i buntovnih varnica, naših divljih i varvarskih energija”,^[12] a zatim opisuje kreativnu aktivnost kao „puls zenitizma”, „energetički imperativ” pokreta.^[13] Na način koji ukazuje na uticaj futurizma i konstruktivizma, Micić dalje tvrdi da je zenitizam „probudjenje elementarnosti i vitalnih nagona rada”, energija što se „troši u neizbežnoj borbi sa pelivanskim duhom mnogobrojnih kulturnih evnuha, u trajnoj borbi obaranja njihove smrdljive materije i ograničenosti, njihovih šupljih tikava u horizontalan položaj groba. Ovo je naša java, nova i određena realnost, bez ikakvih primeana simbolike, bez ikakvih nakita panfrazerstva: *misao kao mašina – delo kao mehanizam*”.^[14]

Rođen iste godine kada i kinematograf (što je rado naglašavao), Micić je zamislio „zenit-čoveka” (ili „barbarogenija”) kao ekstremno moćnu telesnu mašinu – kao dinamo i relej koji bez prestanka prima, usmerava, pojačava i emituje snopove energije, održavajući tako direktnu i neprekidnu (povremeno gotovo psihotičnu, „šreberovski” intoniranu) razmenu materije sa svojim okruženjem. Ovaj fantazam o nesputanoj i sveobuhvatnoj telesnoj interakciji sa svetom ukazuje na ekspresionizam kao još

[12] Ljubomir Micić, „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma”, *Pisci kao kritičari posle prvog svetskog rata*, ur. Marko Nedić, Matica srpska, Novi Sad, 1975, 524.

[13] *Ibid.*, 525.

[14] *Ibid.*, 526.

[15] Micić, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, *Pisci kao kritičari*, 521.

jedan važan rani uticaj na zenitizam. Jedna od mnogih definicija pokreta, objavljena u prvom broju *Zenita*, glasi: „Zenitizam je apstraktni metakosmički ekspresionizam”. Figura barbarogenija delom evocira Micićev omiljeni filmski lik, somnabula Cezarea (igra ga Konrad Fait) iz filma *Kabinet doktora Kaligarija* (1920), nemog ekspresionističkog klasika u režiji Roberta Vinea. Slično opsesnutom Kaligariju koji radikalno stapanje zvuka i slike doživljava u formi jezika koji se zlokobno materijalizuje (bukvalno ispisuje) u njegovom neposrednom okruženju, Micić proriče preklapanje različitih medija i poetskih impulsa. Na primer, on tvrdi da zenitizam bez napora spaja „REČI U PROSTORU” sa „STVARNOM FILM PROJEKCIJOM VREMENA”.^[15] Pisana i govorna poezija mogu postati jedno sa filmom, tvrdio je Micić, pod uslovom da su kreativni napori umetnika čvrsto usmereni ka „BESKONAČNOSTI”.

U petnaestom nastavku Micićeve obimne serijske poeme „Reči u prostoru”, koja je objavljena u nekoliko brojeva *Zenita*, kino čak dobija status nove umetničke religije:

Slika 1.5 Naslovna strana prvog broja časopisa *Zenit* (1921)



[31]

Lome se balkoni umračenih
esperantohramova

Kino

BALKAN

[32]

Kino

stenje svetina pred belim oltarom
živih slika.

...

Pretvorite crkve u kinematografe
živih ikonostasa!

U nesvest padaju deca pred kinovratima
a sve rad živih slika [16]

Zenitisti su rano prepoznali jedinstvenu, mašinski utemeljenu moć filmskog medija – da vrši neprestanu dinamizaciju materije – kao njegovu privilegovanu, integrativnu funkciju među umetnostima. To je slučaj sa Micićem, a još više sa Boškom Tokinom, jednim od trojice potpisnika originalnog „Manifesta zenitizma” (1921) i pionikom filmske teorije i kritike u predratnoj Jugoslaviji. Tokin, čiji je pseudonim bio Filmus, verovao je: „KINEMATOGRAFIJA JE SVEMOĆNA!” Tvrdio je da je kinematograf „u stanju da sjedinjuje u sebi elemente svih umetnosti i da daje STIL vremena. Kinematograf je kako veli i Canudo... dao već novog umetnika svetu: slikar-skulptor-arhitekt svetlosti-muzičar-pesnik-koreograf crnog i belog, dao je *meteur en scene*”. [17]

Tokin/Filmus je izradio nekoliko kinematografski osmišljenih foto-kolaža (vidi reprodukciju u boji 4) i propagirao žanr „kinematografske poezije”. Pišući u slavu filmskog aparata, tog najistaknutijeg simptoma modernog doba, nastojao je da direktno uvede izvestan broj kino-efekata (pokret, brzina, sukcesija, neočekivano smenjivanje slika) u poetsku strukturu pisanog jezika. Njegove kinematografske pesme 3 i 4 naročito su ilustrativne u tom pogledu:

[16] Ljubomir Micić, „Reči u prostoru 15”, *Zenit* 9 (novembar 1921), 12.

[17] Boško Tokin, „Evropski Pesnik Ivan Goll”, *Zenit* 1 (februar 1921), 8.

[18] Boško Tokin, „Kinematografske pesme”, *Antologija pesništva srpske avangarde, 1902–1934*, ur. Gojko Tešić, Svetovi, Novi Sad, 1993, 218.

[19] Micić, „Kategorički imperativ zenitizma”, *Pisci kao kritičari*, 530.

3.
Život većine:
pitanje odgovor, odgovor pitanje.
Večnost: pitanje na odgovor.
Život manjine, naš život?
aeroplan, penjanje,
kinematograf, pokret.
Brzina i umetnost.
Umetnost.

4.
U jednom crtežu hiljadu linija
u jednom aeroplanu sto mogućnosti
u jednom filmu milion pokreta.
Obuhvatiti. Umetnik biti.
Večito.[18]

Tokinovo slavljenje umetnosti uopšte i kina posebno kao modernog puta u večnost, odgovara Micićevoj opčinjenosti beskrajnim izlivanjem kreativnih energija i njihovim kanalisanjem u „beskonačnost”. Za Tokina, linija je ovaploćenje bezbrojnih mogućih tehno-libidalnih pokreta. Na sličan način, Micić „beži iz kruga u pravac” – iz samodovoljne formalne dovršenosti prvog, u otvorenost i nedovršenost drugog: „Svi sirovi elementi života pretvaraju se u delo pomoću energetike zenitizma. Naš život gori kao prečnik smrti. Smrt je krug. Nemoguće je da ljudi budu istovremeno pravac i krug. Bežite iz kruga – u pravac, u pravac!”[19]

Početakom dvadesetih godina, nadrealisti u Parizu razvijaju praksu automatizma, koja je na sličan način utemeljena na principima slobodnog izlivanja energije i nepotčinjavanja želje formalnoj koherentnosti. Značaj i funkcije automatizma, naročito automatskog pisanja, detaljno su obrađeni u prvom Bretonovom nadrealističkom manifestu iz 1924. godine (što je i godina nastanka Micićeve „Zenitozofije”). U dobro poznatom pasusu Breton uspostavlja automatizam kao suštinu nadrealizma:

[33]

„Nadrealizam, *n.* Psihički automatizam u svom čistom obliku...”[20]

[34] U domenu vizuelnih umetnosti, najistaknutiji zagovornici nadrealističkog automatizma bili su Andre Mason i Maks Ernst, prvi sa svojim crtežima i slikama, a drugi sa *frotažima*. Na Masonovim crtežima, na primer, linija koju sledi pero nastoji da se iskaže brže od misli koja je prati. Tek naknadno umetnik uzima u obzir konture i oblike koje je stvorio. Mason objašnjava: „Na početku nemam gotovu sliku ili plan, već samo brzo crtam ili slikam prateći impulse. Postepeno, u potezima koje povlačim prepoznajem naznake figura i predmeta. Podstičem ih da se pojave, pokušavam da uočim njihove implikacije, sad već svesno nastojeći da uvedem red u kompoziciju”.[21]

Ali čak i kada se pulsirajući libido nakratko obuzda i fiksira, oblik koji nastaje uvek donosi i obećanje nove energetske neravnoteže. Na taj način oblikovanje predmeta je u isto vreme proces kojim predmet ukazuje na mogućnosti sopstvene „razgradnje”. Bataj opisuje tu operaciju kao *informe* ili „obezobličavanje”.[22] U konačnoj analizi, upravo taj potencijal za obezobličavanje je ono što predmet, strukturu ili formaciju čini pravim libidinalnim dispozitivom (*dispositif*).

Logika *informe* obeležila je Masonove automatske crteže (Mason je bio Batajev prijatelj i saradnik), a moguće ju je primeniti i na raznorazne slike, kolaže i skulpture Maksa Ernsta, Salvadora Dalija i Hansa Belmera, na neke fotografske radove Mana Reja, pa i na film *Povratak razumu*. Štaviše, istu logiku možemo prepoznati i izvan kruga francuske avangarde dvadesetih godina, na primer, na slikama Egona Šilea (*Bokser*, 1913) ili, kasnije, na slikama Frensis Bejkona (naročito *Tri studije za figure ispod*

[20] André Breton, „Manifesto of Surrealism”, *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972), 26.

[21] Dawn Ades, *Dada and Surrealism* (Woodbury, NY: Barron's, 1978), 37.

[22] Vidi Georges Bataille, „Formless”, *Visions of Excess*, 31. Vidi i Yve-Alain Bois i Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), naročito 15, 21–40, 235–252; i Pierre Fédida, „The Movement of the Informe”, *Qui Parle* 10, no. 1 (Fall/Winter 1996), 49–62.

raspeća, 1944), te u filmovima Džeka Smita (*Stvorenja u plamenu*, 1962–1963). Najčešće je u centru pažnje telo – ljudsko, životinjsko ili neko drugo – koje posmatrača suočava s kvantitativnim i kvalitativnim oscilacijama primarne životne sile. To je, na primer, slučaj sa morbidno deformisanim izgledom Šileovih likova (koje je Ljubomir Micić veoma cenio); ili uznemiravajućim, nemogućim telesnim montažama Belmerovih lutaka; ili homunkulusima i poluživotinjskim poluljudskim figurama koje uvek iznova slika jugoslovenski nadrealistički slikar Radojica Živanović Noe.

Na Noeovim slikama *Puls* (1930, Slika 1.6) ili *Zavesa na prozoru* (reprodukcija u boji 5), na primer, telo ne deluje kao stabilan i unapred definisan teren koji je umetnik odabrao kao mesto intervencije; ono ne predstavlja ni autonomnu, jedinstvenu celinu, jasno razlučivu od drugih živih oblika koji je okružuju. Umesto toga, Noeovi ranjivi telesni entiteti u stalnom su procesu transformacije – ponekad su napeti, a ponekad toliko opuštene da izgledaju kao da „cure”. Svi su dati na uvid prvenstveno kao potvrda onoga što leži u osnovi i unutar tela: to su libidinalna energija i želja; smeša žudnje za životom i bolesti, rasuta po hartiji, supstancijalizovana u liniji, tušu i samom činu crtanja.

Slika 1.6

Radojica Živanović Noe,
Puls (1930)

© Muzej savremene umetnosti,
Beograd



Na nivou (infra-)strukturalne analize, karnalno aktiviranje („buđenje”) materije moguće je tumačiti i kao proces na kome počiva operativna logika *svih* medijskih *dispozitiva*, svakog kanala komunikacije i svakog čina umetničke ekspresije. To jest, pre nego što biva upotrebljen za prenos određenog sadržaja – zvučnog, vizuelnog ili audio-vizuelnog – fundamentalna „poruka” koju svaki medij prenosi uvek je, sasvim doslovno, dinamizacija sopstvene čiste materijalnosti, „pre-sublimacijska” vibrantnost njegovog tela.[23] Iz ove perspektive, Man Rejev *Povratak razumu* predstavlja ilustrativan ogleđ na temu filmske refleksivnosti. Usredsređivši se na „libidinalno-materijalnu” dimenziju projektovane slike, insistirajući na uobličavanju i obezobličavanju sadržaja koji se velikom brzinom smenjuju na ekranu kao primarnim funkcijama kinematografskog toka i trajanja, ovaj film gurnuo je u prvi plan suštinsku vezu između „imaginarne” prirode filmskog označitelja i „opiopljivosti” – neposrednog fizičkog prisustva, izvan ekrana – filmskog aparata. (Još neka fizička svojstva *Povratka razumu* razmotrićemo u petom poglavlju.)

Među eksperimentima izvedenim u kontekstu istorijske avangarde, aktivno pristupanje čistoj telesnosti različitih medijskih aparata verovatno nigde nije toliko očigledno kao u određenim primerima automatskog korišćenja jezika, u situacijama automatskog pisanja i govora. Ovde ne mislim prvenstveno na Bretonov nadrealistički model automatskog oslobađanja jezika (koje ostaje poetično i idealizovano i odvija se pod uzvišenim kredom „reči koje vode ljubav”), već na nešto stariju fonetsku i opto-fonetsku poeziju dadaista i njima bliskih „barbarogenijskih” rođaka, zenitista. Ti radovi upečatljivo demonstriraju stepen u kome jezik, taj najvažniji čuvar razuma i društveno-simboličkog poretka, može i sam biti „napadnut” – transformisan u aparat i sirovu supstancu čistog i direktnog uživanja. Među najposvećenijim praktičarima zvučne i audio-vizuelne poezije bili

[23] Ovo je, naravno, varijacija poznate teze Maršala Makluana iz šezdesetih godina: na početku i na kraju „medijum je poruka”. Vidi Marshall McLuhan, „The Medium is the Message”, u: *Understanding Media* (Cambridge: MIT Press, 1994), 7–21.

su Hugo Bal u Cirihi, Kurt Švitters u Hanoveru, Raul Hausman u Berlinu i Dragan Aleksić u Pragu i Beogradu. Man Rej je takođe pisao takozvanu „nemuštu poeziju” koju je, vredi istaći, javno-sti najpre predočio u jednom kratkom kadru u *Povratku razumu* (sličnu nemuštu pesmu Man Rej je objavio 1924. godine u časopisu 391, koji je uređivao Fransis Pikabija; Slike 1.7 i 1.8).

Uzmimo za primer sledeći fragment zvučne pesme TABA CI-KLON II, koju je Dragan Aleksić, vođa jugoslovenskih dadaista, objavio 1922. godine u avangardnom časopisu *Ma*:

AbU TANUATA AUBATAUBA

taba

re re re RE RE

Rn Rn Rn Rn

Reb en en Rn

Ren RN Ren ErNReN

abu tabu abaata

babaata tabu tabauuuta

taba Rn

tabaren

tabarararan

tabaren ENRN tabarerenn/parlevufranse/

S izuzetkom poslednje fraze (srpskohrvatske fonetske transkripcije pitanja „parlez-vous français”), svaka reč i svaki glas ovde funkcioniše kao potpuno samodovoljna artikulacija, nezvana za značenje. Za Aleksića, za sve dadaiste, jezik, u svom korenu, nije ništa drugo do čisto *fonetsko telo* koje telu pesnika/izvođača pruža zadovoljstvo da ga sopstvenim ustima proždere. S tim u skladu, Aleksić je u svojim manifestima dadaizma tvrdio da je umetnost direktan „izraz *nervi*”. „Nervi su primitivnost. ... Nervi su iskonsko nepokvareno nesebeznalo jako”, kaže on, i

[37]

nastavlja da napada umetnost koja koristi jezik za „prenošenje doživljaja”. „Imati nerv, manje mozak. ... Detalj neke umetnosti razumeti (o plitkoćo kočopernosti!) je plan ludaka ili profesora. ... Go čovek u godini prvoj je dadaista. ... Govor je aparat.

Na sekundnost ga sužavam. ... Jedan preliv apstrakcije zamenjuje pregršt poredaba (Shwitters Kurt, Kurt, Kurt!!) Konkordatista. Um plače za jasnoćom, a utapa se u cmizdravim bricanama muzejima pudernici dlakama.”[24]

[38]

Može se reći da dadaistička zvučna poezija koristi a-istorijski jezik bez značenja, koji je Žak Lakan opisao kao *lalangue*: njegov primarni cilj, kao i u slučaju dečjeg brbljanja, nije tek komunikacija s drugima, već besmisleno narcističko uživanje – „uživanje u bla-bla”. [25]

Postupak *ispisivanja* zvučne poezije osvetljava još jednu zanimljivu osobenost onoga što bi mogli nazvati „materijalnošću bla-bla”. Kao što primećuje Fridrih Kitler u analizi pesme „Velika Lalula” Kristijana Morgenšterna, pre objavljivanja Morgenšternove zbirke *Pesme pod vešalima*, iz 1905. godine, „nije bilo pesama koje funkcionišu kao male diskurzivne mreže. Istoričari književnosti su tragali za klasičnim i romantičnim izvorima i tu i tamo uspevali da pronađu poneki besmislen stih. Međutim, čak i primer kao što je ‘Wien ung quatsch, Ba nu, Ba nu n’am tsche fatsch’... i dalje je moguće izgovoriti. S druge strane, ne postoji glas kojim se izgovaraju tačka i zarez u zagradama (kao u pesmi ‘Velika Lalula’) ili – da jednom zauvek i svima demonstriramo šta medijum zaista jeste – zgrade koje uokviruju prazan prostor.” [26]

Optofonetska poezija koju uvodi Morgenštern, a potom je aktivno praktikuju dadaisti, predstavlja vrstu intermedijalne prakse u kojoj je značenje „stavljeno u zagradu” (kao u slučaju Morgenšter-

[24] Dragan Aleksić, „Dadaizam”, *Pisci kao kritičari*, 543–544. Kao što ovaj citat jasno pokazuje, Aleksiću je naročito bila bliska Švitersova verzija dadizma. Zbog nebrige jugoslovenskih kulturnih institucija, nakon Aleksićeve smrti 1958. godine čitava arhiva jugo-dadaizma nepovratno je izgubljena – završila je na... đubrištu.

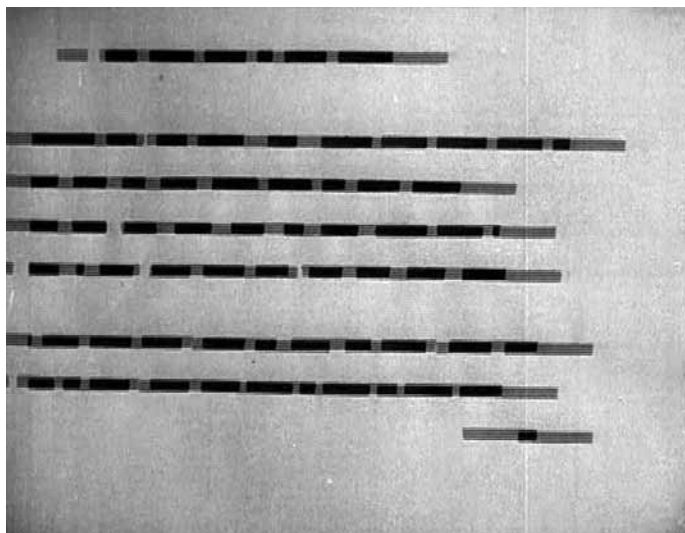
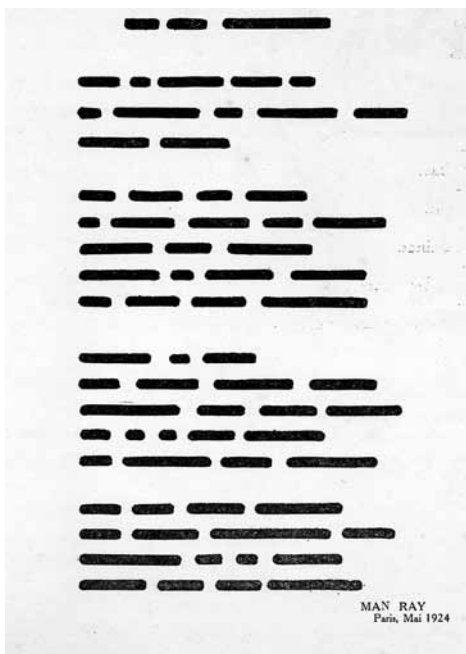
[25] Jacques Lacan, *Seminar XX* (New York: W. W. Norton, 1995), 49. U eseju „De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacaphony, or What Was the Matter with Hegel?”, Anet Majklson zvučnu poeziju naziva „kaka fonijom” (po reči „kaka”, koju deca koriste za izmet, otpad).

[26] Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 212.

Slika 1.7
Man Ray,
Nemušta pesma (1924)

© 2011 Man Ray Trust /
Artists Rights Society
(ARS), NY / ADAGP, Paris;
image courtesy of
International Dada Archive,
Special Collections,
University of Iowa Libraries

Slika 1.8
„Nemušta pesma“
u *Povratku razumu* (1923)



novih () i (:)), dok sama „zagrada” (desublimisana fizička supstanca samog medija) postaje ono što se komunicira u procesu beskonačne konverzije zvuka u sliku i obratno. Optofonija je osnova nečega što Marsela Lista naziva „univerzalnom razmenljivošću

[40]

čula”; ona izražava „jednu proširenu senzorijalnost u direktnom kontaktu sa kontinuiranim kretanjem vibrantnog prostora”.^[27] Ali optofonija predstavlja i horizont fantazma o stvarnosti u kojoj slika, u krajnjem ishodu, nije ništa više od *propasti* zvuka, a zvuk nije ništa više od *propasti* slike. U konačnoj analizi, sâmo ljudsko telo funkcioniše kao jedan od najsavršenijih optofonetskih aparata. To, na primer, postaje očevidno kada telo upadne u zamku pokušaja da pročita/izvede neku od „nemuštih” pesama Man Reja.

Nemušta poezija počiva na principu kružnog toka, tipičnom za sve optofonetske radove: zvuci bivaju *vizualizovani*, a slike *auralizovane*. Nesvodiva materijalnost označitelja ovde je eksplicitno uhvaćena u (predodređenom) neuspehu tela izvođača da ga artikulise, da ga „emituje”. Jer kako drugačije „izgovoriti” potpuno prazne, besadržajne stihove Man Rejeve pesme, do kao čisto karnalne manifestacije *nemih zvukova*? Drugim rečima, telo izvođača (kao provodnik i transformator, kao posrednik između slike i zvuka), nemuštu pesmu može izvesti jedino tako što će, uhvaćeno u situaciju u kojoj nije u stanju ma šta da emituje, početi sâmo sebe da „izivljava” (intenziviranjem i širenjem grčevitih pokreta čije je poreklo u predelu usta). U nedostatku mogućnosti energetskog/libidinalnog pražnjenja putem zvuka, puteno se materijalizuju (i takvima zauvek i ostaju) „ne-još-glasovi”: glasovi koji *je trebalo* da budu artikulisani, ali čija artikulacija istovremeno *nije moguća* jer su nam potpuno nepoznati, pesma ih ni

[27] Marcella Lista, „Raoul Hausmann’s Optophone: ‘Universal language’ and the Intermedia”, *The Dada Seminars*, (ed.) Leah Dickerman i Matthew S. Witkovsky (Washington: The National Gallery of Art, 2005), 93.

[28] Dragan Aleksić, „Tatlin. HP/s + Čovek”, *Zenit br. 9* (novembar 1921), 8.

[29] *Ibid.*, 8–9.

[30] Dragan Aleksić, „Beograd, film, filmski Beograd i beogradski film”, *Beogradski filmski kritičarski krug (1896–1960)*, ur. Ranko Munitić, NKC Art Press, Niš, 2002, 77–78.

na koji način ne određuje. Izvoditi Man Rejevu nemuštu poeziju pre svega znači gurnuti telo u interegnum proizveden dvostrukom „nesavršenošću”: nakon „propasti” i zvuka i slike kao nosilaca značenja, sve što preostaje jeste libidinalno pokretan telesni „hardver,” obezobličena (*informe*) materijalna baza audio-vizije.

Kao što pokazuju primeri iz optofonetike, dadaistički imaginarijum je znatno širi od jednostavnog transgresivnog kombinovanja već poznatih, stabilnih i čitljivih znakovnih režima. Dadaisti su nastojali da ustanove elemente sasvim novih, dinamično-materijalnih umetničkih formi – formi koje bi opredmetile nestalnost značenja, izazvanu neprestanim konverzijama (a ne samo prostim jukstaponiranjem) i konvergencijama (a ne samo diferenciranjem) svih vrsta zvučnih i vizuelnih označitelja, statičnih i kinetičkih sila, racionalnih i iracionalnih impulsa. Tragajući za upravo takvom umetnošću, Dragan Aleksić objavljuje: „Tražite uželezenu svoju misao: duh materije. *Prenos energijske snage u apstraktivno dejstvo*. Prenos sinteze duh - gruba masa u apstraktivitet: nagoniska metamorfoza”. [28] Kao i nekolicinu njegovih savremenika, možda ponajviše Raula Hausmana i Ljubomira Micića, Aleksića su inspirisali Tatlin i konstruktivizam, mada je njegovo tumačenje onoga što naziva „tatlinizmom” prilično slobodno. On se dao u potragu za „jedinicom fizik-intelektne energije”, trudeći se da, putem dadaističkih aktivnosti, proste *acefalične* impulse („Nervi, a ne mozak.”) uvede u složenije procese kojima se „kroz muskule naučena snaga misaonosti [pretvara] u materiju”. [29]

Aleksić je takođe bio oduševljen kinom. U njemu je tražio mogućeg saveznika za dadaistički projekat odlučnog negiranja stabilne i neprekinute proizvodnje smisla, te za rad na pretvaranju ili svodenju različitih medijskih aparata u vibrantna čvorišta primarne materije. „Film je telo koje se okreće”, objavljuje Aleksić. „Tako bi rekao Konfucije, ali Hako kaže u moderan varvar željan da čudo ovaploti. Dok papagaji govore napamet 30.000 heksametara iz Odiseje i Ilijade,

[41]

film se okreće brže no mozak u savršenom božjem Homunkulusu. Nijedna zemlja nije bez njega. Filmski greh zadržao je u tela svih stanovnika planete... Blagodareći, dakle, zakonu, po kome je nastalo optičko-hemijsko telo filma, stvoren je i biološki progres.” [30]

[42]

Aleksićevo insistiranje na filmu kao prvorazrednom instrumentu neke vrste biopolitičkog internacionalizma, blisko je pohvalama koje je istom mediju uputio Ljubomir Micić. Ali Aleksić je filmu i u teorijskom i u praktičnom smislu pristupao temeljnije od Micića (kod kog je, u časopisu *Zenit*, objavio neke od svojih prvih tekstova). Zajedno sa Micićevim bratom, Brankom



Slika 1.9 Naslovna strana drugog broja časopisa *Kinofon* (1922)

Ve Poljanskim, Aleksić je uređivao *Kinofon* (1921–1922) (Slika 1.9), prvi časopis u Jugoslaviji u celosti posvećen filmu. Pisao je nadahnute filmske kritike i zajedno sa Boškom Tokinom režirao film *Kačaci u Topčideru, ili Budi Bog s nama* (1924). Delom inspirisani američkom burleskom i slepстик komedijom, *Kačaci* su značajan rani primer avangardnog filmskog stvaralaštva na jugoslovenskim prostorima. Film se danas smatra izgubljenim – snimatelj je, navodno, u napadu besa zapalio negativ!

Važna lekcija koju možemo naučiti na primeru dadaističkih eksperimenata sa širokim spektrom medija – uključujući tu i film koji je često imao status prvog među jednakima – jeste da postoji određena korelacija između težnje ka materijalnoj degradaciji jednog medija i potencijala za njegovu konvergenciju sa nekim drugim. Odličan primer toga nalazimo u *Povratku razumu*. Kao što je već rečeno, ovaj kino-konglomerat mnoštva različitih „stvari” sadrži, između ostalog, jednu od Man Rejevih nemuštih pesama (Slika 1.8). U naglašeno nestabilnom kadru koji prikazuje ovaj optofonetski rad, kamera se ponaša kao da na sebe preuzima, a zatim i pojačava, grčenje tela snimatelja koji uporno pokušava da nemuštu pesmu izgovori. Ono što se „kroz muskule uči”, kao što kaže Aleksić, ovde se uspešno „pretvara u (filmsku) materiju” – kinematograf i ljudsko telo duboko „zadiru jedno u drugo”. Na određeni način, ovaj kadar je amblematičan za centralnu ambiciju čitavog Man Rejevog filma, u kome se mahom nečitke slike velikom brzinom nižu na ekranu, ograničavajući čitav proces proizvodnje značenja na razularenu karnalnost kinematografskog aparata. Postavljajući u prvi plan materijalnu osnovu pokretnih slika, *Povratak razumu* nudi jedno prilično fiziološko, na momente čak ekskrementalno, shvatanje filmskog medija. Man Rejev kratki film moguće je, čak, zamisliti kao projektovani (oslobođeni? izgubljeni? otkinuti?) deo većeg kinematografskog tela, kao tek fragment sirove filmske materije koja se preliva u libidinalnom pulsiranju (tu su simulirani i

[43]

stvarni efekti treperenja; promicanje praznih belih i crnih sličica; segmenti izgrebane filmske trake interpolirani između kadrova; destabilizovan, na momente čak nekontrolisan, rad kamere; dominacija brze diskontinuirane montaže...)

Man Rej podstiče neprekidan slikovni tok a da ne teži uspostavljanju smislenih odnosa između kadrova. Mada se kroz čitav film provlače tragovi reprezentacije, svega nekoliko snimaka poseduje jasno denotativno značenje – među njima su pomenuti negativni pribadača i eksera, noćni kadrovi vrteške i kartonska ambalaža za jaja koja visi u vazduhu. Ostale slike u filmu gotovo su sasvim apstraktne (kao što je slučaj s krugovima, linijama i spiralama koje povremeno promiču platnom) ili neprepoznatljive (dobar primer je kratkotrajno pojavljivanje, u oblaku dima, još jednog neobičnog, autoreferentnog dadaističkog objekta, Man Rejevog *Plesača*). Potpuna čitljivost onoga što je prikazano definitivno se uspostavlja tek u završnom kadru filma (povratak razumu?), čime se ostvaruje antiteza do tada dominantnoj vizuelnoj višeznačnosti i serijskoj nasumičnosti. Slično pomenutoj Aleksićevoj pesmi *TABA CIKLON II* koja se završava u trenutku kada jezik postaje smislen („parlez-vous français”), kinematska iracionalnost *Povratka razumu* konačno biva zaustavljena „naletom” prepoznatljivog, kvalitetno snimljenog sadržaja.

Film se završava kadrom nagog, rotirajućeg ženskog torzoa. Ovaj kadar je, zapravo, prikazan dva puta, najpre kao pozitiv, a zatim kao obrnuti negativ. Kompozicija kadra je takva da se u prvom planu nalaze grudi – izvorni „izgubljeni objekat,” najstariji predmet želje, kako nas uči psihoanaliza. Pojava grudi kao da objavljuje činjenicu da je polje vizuelne reprezentacije sada u dovoljnoj meri oformljeno, fiksirano, kodirano, te da je uspešno usaglašeno sa ekonomijom želje u gledaoca. Za Man Reja to je, takođe, znak da je vreme da film privede kraju.

O REMATERIJALIZACIJI KINEMATOGRAFSKOG APARATA

*Kada film nije film? I kada je film bioskopska predstava?
I, kao što kažu, 'Šta je kino?'*
Anet Majklson

Man Rej je dvadesetih godina snimio četiri filma – *Povratak razumu*, *Emak bakija*, *Morska zvezda* i *Misterije Šatoa de De*. Polovinom tridesetih, međutim, odlučio je da prestane da se bavi kinematografskim medijem. Mada to nije bilo od presudnog uticaja, ovu odluku doneo je nakon što su se izjalovili planovi za saradnju sa Andre Bretonom i Polom Elijarom na nečemu što je bilo zamišljeno kao „Esej o simulaciji kinematskog delirijuma.” Iz tog perioda potiče i sledeća Man Rejeva tvrdnja:

„Knjiga, slika, skulptura, crtež i fotografija, kao i svaki konkretan predmet, uvek nam stoje na raspolaganju da ih iskusimo ili ignorišemo, dok spektakl kakav nude asemblaži zahteva našu punu pažnju, ograničenu na trajanje prezentacije... Bliža mi je trajna nepokretnost statičnog rada koji mi dopušta da na miru donosim zaključke, neuznemiravan okruženjem. I tako sam nekoliko godina pred rat odlučio da se pored profesionalnog bavljenja fotografijom posvetim slikama, crtežima i nadrealističkim objektima – kao zameni za skulpturu – predstavljanim u časopisima i na izložbama koje je grupa sponzorisala”.^[31]

[45]

[31] Man Ray, *Self Portrait*

[46]

Ova pozicija, kako ju je Man Rej formulisao usred epohe nadrealizma, otkriva skup estetskih i ontoloških očekivanja koja se jasno razlikuju od onoga što Luj Aragon, na primer, ima na umu kada hvali moć filmskog medija da „ponese” gledaoca i „transformiše” predmete koje prikazuje; ili, od Bretonovog entuzijazma za sposobnost kina da stvari izmeni „u korenu”. [32] Zanimajući materijalna svojstva kinematografa, nadrealisti su se koncentrisali na psihički delirijum koji ovaj aparat proizvodi – na njegove imaginarne, onirične, halucinatorne efekte. S druge strane, odluka Man Reja da odustane od pravljenja filmova kao da otkriva nelagodnost zbog činjenice da se, baveći se ovim medijem, sve više udaljavao od onoga što je njegov prvi film, *Povratak razumu*, najavio 1923. godine. Kako precizno ukazuje Stiven Kovač: „Za razliku od pesnika koji su u filmu videli savršeno oruđe nadrealizma, Man Reja su više privlačile njegove plastične mogućnosti... Odustajanje od poslednjeg filmskog projekta za Man Reja nije bilo toliko značajno koliko za Bretona i Elijara. Njih je filmu privukao upravo efemerni kvalitet medija koji je kod Man Reja izazivao samo osećaj nelagodnosti.” [33]

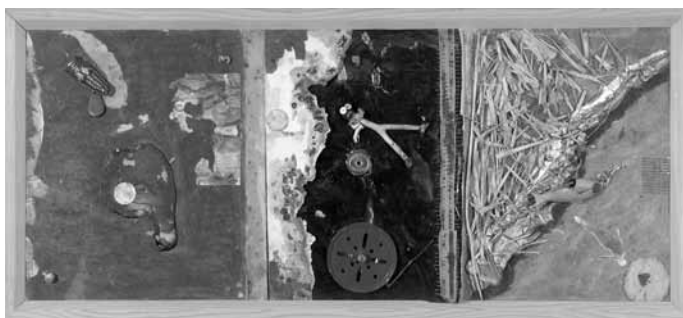
Manrejevski fantazam o taktilnom, plastičnom kinu uspešno je realizovan 1930. godine, kada su jugoslovenski umetnici Aleksandar Vučo i Dušan Matić napravili jedan od svojih nadrealističkih objekata, *Urnebesni kliker* (Slika 2.1; reprodukcija u boji 6). U ovom radu, materijali i relacije tipični za asemblaže uklopljeni su u strukturu koja je, istovremeno, nedvosmisleno filmskog karaktera.

Poput Man Rejevog filmskog senzibiliteta, Vučov i Matićev rad bliži je dadaizmu nego nadrealizmu. Ovaj „aparatus”, kako su ga autori nazvali, sačinjen je od drveta, metala, gline, slame i papira na obojenoj drvenoj pozadini. Samostalnost njegovih sastavnih delova (među kojima se nalazi i čekrk koji neodoljivo

[32] Vidi Louis Aragon, „On Décor” i André Breton, „As in a Wood”, u: *The Shadow and Its Shadow*, (ed.) Paul Hammond (San Francisco: City Lights Books, 2000), 50–54, 72–77.

[33] Kovács, *From Enchantment to Rage*, 151.

[34] Man Ray, „Cinéma”, *The Shadow and Its Shadow*, 133.



Slika 2.1 Aleksandar Vučo i Dušan Matić, *Urnebesni kliker* (1930)
 © Muzej savremene umetnosti, Beograd

podseća na kotur filmske trake) naglašena je uprkos tome što su delovi „uramljeni” (kadrirani) – organizovani u niz pravougao-nih formacija, poput konsektivnih sličica koje čine filmsku traku. *Urnebesni kliker* je „trajno statičan”, „konkretan predmet... koji nam uvek stoji na raspolaganju” (baš onako kako je Man Rej poželeo), dok u isto vreme evocira serijski karakter „kino-slike” (*cinemage* je neologizam kojim se koristio Man Rej).[34]

Dinamička konstrukcija koju su napravili Vučo i Matić dobar je primer onoga što možemo nazvati „kino drugim sredstvima”: reč je o vidovima prakse u kojoj kino funkcioniše kao sistem odnosa direktno inspirisanih radom filmskog aparata, ali koji se uspostavljaju korišćenjem materijalnih i tehnoloških svojstava izvorno nefilmskih medija. Tako je u *Urnebesnom klikeru* ideja o kinu kao protoku pokretnih slika – ili, doslovnije, kao sukcesiji kadrova – realizovana kroz statičnost i predmetnost asemblaža sačinjenog od drveta, metala, hartije i drugih materijala. Ovde je, naravno, presudno važna činjenica da sasvim jasno dolazi do izražaja diskrepancija između medija kao koncepta (kao čvorišta različitih elemenata zamišljenih kao pogodnih za izazivanje određenih efekata) i medija kao stvarnog aparata (kao konkretne tehnologije kojom se to čvorište odnosa opredmećuje). Ukoliko se posmatra isključivo kao „funkcionalni” artefakt, *Urnebesni kliker* zauvek ostaje neprimerena verzija kinematografa:

[47]

[48]

to je aparat koji jednostavno nije u stanju da gledaocu pruži „stvarno” proticanje pokretnih slika. S druge, pak, strane, ako su mišljeni u okviru/kontekstu kina, materijalna forma i struktura ovog asemblaža momentalno stiču kreativni potencijal da generišu čitavu seriju kinetički zasnovanih, filmskih, efekata.

Ono što me ovde prvenstveno interesuje *nisu* brojni primeri avangardne umetnosti inspirisani kinom. Umesto toga, interesuje me upravo *obrtna* dinamika: ne umetnost koja je nastajala pod uticajem kina ili upućuje na kino, već konceptualizacija samog kina kao vrste prakse koja, *otkako je izumljen filmski aparat*, uspostavlja i jednu (paralelnu) istoriju izvođenja kroz druge, često „starije”, medije. Toj alternativnoj kino-istoriji pripadaju, na primer, neki od dijagramatskih crteža Man Reja i Fransisa Pikabije s kraja prve decenije prošlog veka; kolaži i optofonetski radovi Raula Hausmana iz dvadesetih godina; „tipofotografije” Lasla Moholji-Nađa, „statični filmovi” Karela Tajgea, „bioskopske knjige” i autobiografske „filmske skice” Ela Lisickog, svi nastali tokom dvadesetih godina; „filmovi bez filma”, takođe iz dvadesetih, proizvedeni u radionici Leva Kulešova; „pisani” i „radio-filmovi” koje su u prvih tridesetak godina dvadesetog veka pravili Gijom Apoliner, Ljubomir Micić, Filip Supo, Salvador Dali, Antonen Arto, Boško Tokin, Moni de Buli i drugi; letrističke hipergrafike, performativni „sinkinovi” i „imaginarni” filmovi iz pedesetih i šezdesetih godina (Morris Lametr, Isidor Isu, Rolan Sabatje); „ortodijalektičke filmske pesme” jugoslovenskog signalističkog umetnika Ljubiše Jocića s početka sedamdesetih godina; *Repérages*, knjiga „budućih filmova” Alena Renea iz 1974; i mnogi drugi radovi.

[35] Jonathan Walley, „The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film”, *October* 103 (Winter 2003), 18.

[36] Walley, „The Material of Film”, 26. Filmski reditelj i teoretičar Aleksander Kluge je tvrdio nešto slično krajem sedamdesetih godina: „[F]ilm pribegava korišćenju spontanog rada imaginacije koja postoji već desetinama hiljada godina. Još od ledenog doba (ili ranije) kroz ljudski um prolaze nizovi slika, takozvanih asocijacija, delom inspirisani stavom anti-realizma, protestom protiv nepodnošljive stvarnosti. Njihov poredak je organizovan spontanošću. Smeh, sećanja i intuicija, koji teško mogu biti proizvod obrazovanja,

Džonatan Veli je nedavno izložio elegantan teorijski okvir u koji situira različite vrste takozvanih „parakinematskih” praksi:

„Parakino identifikuje mrežu pojava koje se smatraju 'kine-matskim' ali nisu opredmećene u tradicionalno shvaćenom materijalu filma. To jest, ovi filmski radovi pronalaze kine-matska svojstva izvan standardnog filmskog aparata i tako odbacuju premisu zasnovanu na specifičnosti medija, svojstvenu najvećem delu esencijalističke teorije i prakse, prema kojoj je umetnost kina definisana specifičnim medijem filma. Umesto toga, parakino počiva na jednoj drugačijoj vrsti esencijalizma koji i suštinu kina traži drugde.”[35]

Zagovarajući široko koncipirano odvajanje ideje kina od njegovog normativnog tehnološkog aparata – njeno „oslobađanje” od materijala filma, te otvaranje ka drugim umetničkim formama i tehnikama (performans, skulptura, fotografija, i tako dalje) – Veli, u krajnjoj instanci, identifikuje kinematograf kao istorijsku kontingenciju. On tvrdi (nalazeći inspiraciju, između ostalih, kod Sergeja Ejzenštejna i Andre Bazena) da civilizacijski san – ili „mit”, kako bi rekao Bazan – o kinu prethodi njegovoj tehnološkoj realizaciji putem filma: „Parakinematski radovi iz ovog perioda [šezdesete i sedamdesete godine] počivaju na premisi o *istorizovanoj* koncepciji filmskog medija koju nalazimo u Ejzenštejnovim i Bazenovim tekstovima – to jest, na ideji da filmski medij (...'kakvim ga poznajemo') nikako nije bezvremeni apsolut već skup istorijski kontingentnih materijala koji su, sticajem okolnosti i bar za sada, najbolja sredstva za proizvodnju kina.”[36] Iz svega toga Veli izvodi sledeći zaključak: „Ideja kina, otuda, nije funkcija filmskog materijala, već obrnuto – film-ski materijali su funkcija ideje o kinu.”[37]

počivaju na tom sirovom materijalu asocijacija. Izum filmske trake, projektora i ekrana samo je tehnološki odgovor na kino koje je staro više od deset hiljada godina. Tako se može objasniti i naročita bliskost između filma i gledaoca i afinitet prema ovom iskustvu”. Alexander Kluge, „On Film and the Public Sphere”, *New German Critique* 24/25 (Fall/Winter 1981–1982), 209.

[37] Walley, „The Material of Film”, 23.

[49]

Velijeve teza je elokventno formulisana i obiluje teorijskim uvidima. Ipak, uprkos njegovoj implicitnoj težnji ka generalnoj primenljivosti, model koji Veli nudi nije u stanju da adekvatno objasni osobenosti nekih od najsloženijih primera „parakine-matske” prakse – bilo da je reč o periodu pre (Vučo i Matić, Man Rej, Raul Hausman) ili posle Drugog svetskog rata (što je period kojim se Veli prvenstveno bavi). Tačno je da je konceptualna ekspanzija kina kroz „dematerijalizaciju” filma uzela maha krajem šezdesetih i sedamdesetih godina, u doba postminimalizma, što je bilo motivisano željom mnogih umetnika i filmskih stvaralaca da razgrade i napuste vladajuće, esencijalizujuće nasleđe medijske specifičnosti. Ali takođe je tačno da su šezdesetih i sedamdesetih godina, kao uostalom i u godinama pre rata, mnogi od najinovativnijih pokušaja da se koncept kina diferencira od samog kinematografskog aparata bili makar podjednako, ako ne i snažnije, motivisani jednim vidom radikalizovane – čak perverzne – *vernosti* ideji medijske specifičnosti. Dva izvrsna primera toga su radovi Pola Šeritsa u Sjedinjenim Državama i Slobodana Šijana u Jugoslaviji.^[38] Ovim autorima bavim se u petom poglavlju knjige; ovde ću se ograničiti na razmatranje „kina drugim sredstvima” tokom dvadesetih i tridesetih godina.

[38] Zanimljivo je da podršku za svoju tezu o „dematerijalizaciji” Veli takođe traži i u nekim Šeritsovim radovima.

[39] Walley, „The Material of Film”, 24.

[40] László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, 16.

[41] Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, 27. Približno 1921–1922. godine, ruski avangardni umetnik Velimir Hlebnikov piše nešto slično: „Umetnost obično vlada željom u nauci vlasti. Pre nego što nešto uzmem osećam želju da to uzmem. On je rekao da umetnost treba da se ravna prema nauci i tehnologiji, prema Tehnici sa velikim T. Ali zar nije postojao leteći čilim hiljadu godina pre aviona? I grčki Dedal dve hiljade godina ranije? Kapetan Nemo je plovio u romanu Žila Verna pola stoleća pre velike nemačke pobeđe kod ... ostrva. Vels je izumeo vremeplov. Ako umetnik treba da kaska za naukom, životom, događajima, kako će ih onda predvideti, predskazati, proizvesti?” Velimir Khlebnikov, *Letters and Theoretical Writings, Collected Works*, vol.1, (ed.) Charlotte Douglas (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 409.

[42] Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, 122.

Teorijski radovi Lasla Moholji-Nađa su naročito korisni za razmatranje pitanja opsega i modaliteta „vernosti” medijskoj specifičnosti. U svojoj vizionarskoj knjizi, *Slikarstvo, fotografija, film* (1925–1927), ovaj inovator formi moderne umetnosti i zagovornik slobodnog eksperimentisanja s novim tehnologijama često zagovara ono što Veli opisuje kao „umetničku praksu oslobođenu medija”.^[39] Na primer, Moholji-Nadž tvrdi da je „u poređenju s inventivnim mentalnim procesom nastajanja dela, problem njegove realizacije značajan samo u meri u kojoj se njime mora *ovladati*. Sam način, međutim – bilo da se koristi sopstveni ili tuđi rad, bilo da je taj rad manuelan ili mehanički – nije relevantan.”^[40] Isto tako, on tvrdi:

„Ljudi otkrivaju nove instrumente i nove metode rada koji revolucionišu uobičajene radne navike. Međutim, često mora proći dosta vremena da bi inovacija bila iskorišćena u svom najčistijem obliku; ometa je staro; nova funkcija ostaje skrivena ispod tradicionalne forme. Kreativne mogućnosti inovacije se obično postepeno otkrivaju u starim formama, starim instrumentima, na starim poljima kreativnosti koja euforično cvetaju kada se inovacija konačno pokaže. Tako, na primer, futurističko (statično) slikarstvo postavlja problem simultanosti kretanja, reprezentacije vremenskog pulsa – jasno određen problem koji će ga potom odvesti u propast; a to se događa u vreme kada je film već poznat, ali još nije shvaćen na ispravan način. Sličan je slučaj s konstruktivističkim slikarstvom koje otvara put za razvoj, na najvišem nivou, kompozicija reflektovanog svetla kakve su već postojale u embrionalnom obliku”.^[41]

Ali u istoj knjizi Moholji-Nadž takođe zagovara autonomiju i specifičnost različitih umetničkih medija i pokazuje naročito oduševljenje pred mogućnostima koje su svojstvene novim filmskim tehnologijama. On izriče pohvale čisto „FILMSKOM” – onome što

[51]

„proističe iz potencijala kamere i dinamike kretanja” i tiče se „optičkog efekta svojstvenog samo filmu.”^[42] Na jednom mestu Moholji-Nadž čak zaključuje da „praktični preduslovi jedne apsolutne filmske umetnosti jesu izvrsnost materijala i visoko razvijen

aparatus... Izgleda da nam je potrebna kamera koja će snimati automatski ili na drugi način raditi u kontinuitetu.”[43]

[52] Slična dinamika obeležila je i rad Raula Hausmana na polju optofonetike, tokom druge decenije dvadesetog veka. S jedne strane, Hausman znatnu pažnju posvećuje pitanju i problemima praktične realizacije optofona – novog tehnološkog aparata koji bi, kao instrument medijske konvergencije i potpune konverzije zvuka i slike, trebalo da bude moćniji i od samog kinematografa. S druge strane, Hausman istovremeno pokušava da ideju/ideal optofonije – kontinuirani tok energije i informacija, zasnovan na nizu (manje ili više) slobodnih senzornih prelaza – ostvari u tehnološki nedeterminisanom domenu audio-vizuelne poezije. Hausman čak eksplicitno priznaje da se neka vrsta prototipa optofona, te „konačne” mašine budućnosti, može pronaći u prilično jednostavnim asemblažima već postojećih tehnologija, kakav je telefon postavljen uz sijalicu: „Ako se telefon postavi u domen lučne svetiljke, svetlosni luk će se transformisati pod uticajem zvučnih talasa koje mikrofonski precizno oblikuje u skladu s varijacijama akustičkih vibracija, to jest, zruci svetla će menjati oblik u skladu sa zvučnim talasima. U isto vreme, lučna svetiljka jasno prikazuje sve različite varijacije koje mikrofonski proizvodi, to jest, govor, pevanje i tako dalje”.[44]

Za Hausmana, kao i za Moholji-Nađa, razmatrati potencijal jednog medija za „dematerijalizaciju” i interesovati se za praktično unapređenje njegovog konkretnog tehnološkog aparata, nisu uzajamno isključivi već projekti koji se međusobno prirodno dopunjuju.

[43] Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, 44.

[44] Vidi Raoul Hausmann, „Optophonetik”, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933*, vol. 2 (Munich: Edition Text + Kritik, 1982), 53. Engleski prevod nemačkog teksta preuzet je iz Jacques Donguy, „Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone”, *Leonardo* 34, no. 3 (2001), 218.

[45] Vidi Edgar Morin, *The Cinema, or the Imaginary Man* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 34, 41. Napisana polovinom pedesetih godina, Morenova knjiga predstavlja ključnu i direktnu vezu između Bazenovog bavljenja ontološkim realizmom filma i psihoanalitičkih filmskih teorija iz sedamdesetih godina.

Slično, konceptualna složenost rada kakav je *Urnebesni kliker* bi nam promakla ukoliko bismo za njegovu referentnu tačku uzeli neku uopštenu, materijalno „izmeštenu” ideju/ideal kina, a ne jedan prilično precizan skup strukturnih odnosa inspirisanih specifičnim radom samog filmskog aparata. Jer u Matićev i Vučov asemblaž ugrađena je, pre svega, želja da se kinematograf *negira*: da se pruži otpor normativizaciji i tehnološkoj reifikaciji ovog aparata prizivanjem procesa njegove beskonačne *re-materijalizacije* (a ne dematerijalizacije) – beskrajne igre dijalektičkog poricanja i potvrđivanja medijske specifičnosti, odricanja i restauracije, negacije i... negacije negacije.

Sam proces razdvajanja filmske tehnologije od obuhvatnije (i otuda manje precizne) ideje o kinu mora biti prepoznat u svojoj istorijskoj dimenziji, kao *performativni čin* koji se ponavlja. Umesto da bude *a priori* dato kao neosporna i nepromenljiva činjenica, to razdvajanje je nešto što valja zahtevati, za šta se različite umetničke i medijske prakse moraju boriti, a konkretne uslove pod kojima se obavlja uvek treba iznova razmotriti. Upravo na tom planu otkriva se vrednost „kina drugim sredstvima” iz dvadesetih i tridesetih godina u svojoj svojoj neortodoksnj posvećenosti medijskoj specifičnosti. Jer ako se zaista može tvrditi da ideja ili san o kinu prethodi i motiviše nastanak filmskog medija, jednako je važno primetiti, u jednom istinski dijalektičkom obrtu, da je sama ta ideja dostigla potrebnu pojamovnu preciznost – i ostvarila svoju, doduše nematerijalnu, specifičnost – *tek nakon što je kinematografski aparat izumljen*. Da parafraziramo Edgara Morena, francuskog antropologa i teoretičara filma (Bazenovog savremenika koji je dalje eksplicirao složenost ideje o „mitu o totalnom kinu”): *kinematograf nasleđuje kino i u isto vreme ga preobražava*. „Vidimo obrise krajnjeg mita kinematografije, koji je ujedno i njen glavni [„izvorišni” – prim. autora] mit”. [45]

Upravo u tom svetlu treba pristupiti mnoštvu kinematografom inspirisanih vizuelnih naprava i „novo-medijskih” aparata koje su izmišljali i oblikovali dadaisti, konstruktivisti i nadrealisti i koje, s jednog utilitarnog stanovišta, često nije bilo moguće praktično izvesti. Nakon standardizovanja spoja optičke, mehaničke i hemijske tehnologije u formi filmske mašine, različite

[53]

alternativne potrage za novim „sredstvi-
ma gledanja” simptomatično počinju da ot-
krivaju i samu stvarnost kao nešto što, za-
pravo, sve vreme već jeste *proto-kinematsko*
(stvarnost kao „nulti stepen kina”, moglo
bi se reći). „Život. Filmski studio”, objavlju-
je

[54]

Dziga Vertov dvadesetih godina; približno u isto vreme, učesnici u radionici Leva Kulešova reaguju na nestašicu filmske trake u Sovjetskom Savezu režirajući i izvodeći „filmove bez filma”.

„Film je oblik života”, pisao je Hausman tridesetih godina, „pa ga, kao i svaki drugi oblik, treba razumevati samo kao izraz korespondencije među silama koje obitavaju u stvarima”.^[46] Značaj ovih reči leži u suptilnosti onoga što sugerišu – u osobenom načinu na koji dijalektizuju odnos između filmskog medija i živuće stvarnosti. Kao da Hausman uočava činjenicu da se, nakon što je tehnološki realizovan, drevni čovekov „san” o kinu retroaktivno nametnuo kao aspekt jedne šire „stvarnosti totalnog kina”, svetske mreže latentnih pokretnih slika: slika koje još nisu konkretizovane, slika koje čekaju da budu materijalizovane, upisane u i ispisane pomoću osobenog tehnološkog medija kakav je kinematograf.

Još početkom dvadesetih godina ovaj berlinski avangardista je objavio: „Naša umetnost danas već jeste film! U isto vreme događaj, skulptura i slika”.^[47] Razumevajući opažanje i mišljenje kao procese slične mašinskim, autor *Mehaničke glave* (1919) sve

[46] Raoul Hausmann, „Filmdammerung”, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933*, vol. 2 (Munich: Edition Text + Kritik, 1982), 119.

[47] Citirano prema Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1987), 144. Polovinom dvadesetih godina Hausman je nameravao da napravi film o teoriji „svetskog leda” (Welteislehre) Hansa Herbigera. Vidi Bernd Stiegler, „Raoul Hausmanns Theorie der Optophonetik und die Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung durch die Kunst”, *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur Europäischen Moderne* no.10 (2002), 342.

[48] Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, 144.

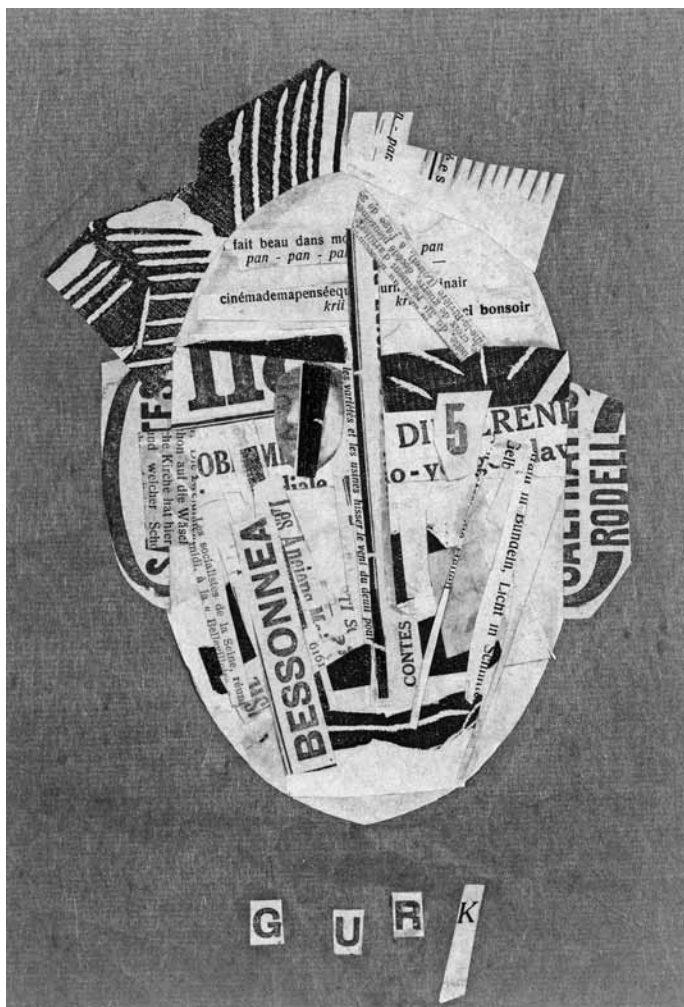
[49] Morin, *The Cinema, or the Imaginary Man*, 203.

[50] Milanka Todić, *Nemoguće: Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, 193.

naglašenije ističe film – tu neprikosnovenu mašinu vida – kao instrument poopštenog „kino-mišljenja”. „Cinémademapensée” ili „kino mog uma” napisano je preko čela Hausmanovog kolaža *Gurk* iz 1919. godine (Slika 2.2). S druge strane, *Autoportret Dadazofa* (1920, reprodukcija u boji 7) prikazuje sićušan filmski projektor na Dadazofovom potiljku. Kino je kod Hausmana glavni označitelj jedne dinamične i fiziološke koncepcije stvarnosti koja, kako u objektivnim tako i subjektivnim manifestacijama, predstavlja neprestano proticanje i transformaciju materije i energije, iz jednog medija (ljudskog) u drugi (filmski/mašinski). Kao što je Timoti O. Benson među prvima primetio, približno u vreme kada je nastao *Gurk*, Hausman je svoj manifest „Novi materijal u slikarstvu” preimenovao u „Sintetičko kino slikarstva”: „Kao i kod Hartfilda, Moholji-Nađa i drugih, film postaje centralna metafora u Hausmanovoj teoriji svesti.”[48] I mada je Hausman možda više bio psiho-materijalista nego već pominjani antropolog filma Edgar Moren, radovi poput *Gurka* i naročito *Autoportreta Dadazofa*, ocrtavaju upravo onu vrstu dinamike koju će Moren nešto kasnije opisati sledećim rečima: „Film je sazdan na sliku i priliku naše sveobuhvatne psihe. Da bismo iz ove rečenice izvukli celu istinu treba da je izvrnemo kao džep: ako je film [„kino” – prim. autora] slika i prilika naše psihe, naša je psiha slika i prilika filma [kina] ... *onaj mali bioskop što ga nosimo u glavi*”.[49]

Razmotrimo u ovom svetlu *Ogledalo*, optičku igračku koju je izumeo Vučo iste godine kada je s Matićem napravio *Urnebesni kliker*. Sve što je danas ostalo od tog aparata jesu autorova detaljna uputstva za izradu: „Uzmite jedno razbijeno ogledalo. Zalepite na parčetu kartona razbijena stakla tako da se ona ne dodiruju, ne sastavljaju, već neka uvek ostanu između kao reka, kao staza, prostor nepokrivenog kartona. Isecite iz novina, iz ilustrovanih listova, iz stručnih časopisa fotografije znamenitih ličnosti. Ogledajte u tim razbijenim ponorima željene fotografije. Ako hoćete da imate jedan stalan aparat, napravite kocku od kartona čija će gornja strana moći da se menja. Probušite rupu u koju zaglavite uveličavajuće staklo – imaćete panoramu koja će Vas zanimati, iluziju nedohvatljive stvarnosti”.[50]

[55]



Slika 2.2 Raul Hausman, Gurk (1919)

© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Vučo ovde pre svega želi da istakne neposredno materijalnu dimenziju pukotina i linija razgraničenja kojima je prožet proces signifikacije. Prikazujući kako ljudskog subjekta tako i svet koji ga okružuje kao nepovratno fragmentirane, Vučov „para-kinematograf” inicira „kvar” svesti i percepcije i evocira pretnju telesnog raspadanja. U *Ogledalu*, autor-kao-posmatrač podvrgnut je nasilnoj operaciji (de-)montaže po uzoru na elementarni kinematografski postupak montaže „unutar kamere”. Delimičnim i diskontinuiranim slikovnim odrazima, ovaj aparat uspešno otvara pukotine u našem opažanju stvarnosti. Upravo u tom smislu može se reći da on istovremeno proizvodi i manifestuje „kinematsko nesvesno”: značenjski nesvodive prostore, neopisivi višak vidljivog – ono „između” koje razdvaja, ali u isto vreme drži na okupu sve delove slike, sve fragmente stvarnosti koja je data upravo kao serijalizovana slika, kao „bioskopska predstava”. Ukratko, *Ogledalo* govori o činjenici da se sa dolaskom filmske tehnologije stvarnost razotkrila kao „pra-stanje” kina (da upotrebimo Hausmanu dragu frazu [51]); kao što će kasnije primetiti filmski teoretičar Stiven Hit, stvarnost se nametnula kao „primalna scena kina (istorija koja je uvek već prisutna pre značenja njenih filmova i kao njihov konačni povratak)”.[52]

Sledeća dva primera takođe ilustruju upravo ovu vezu između stvarnosti i tehnologija zasnovanih na upotrebi kamere (fotografija, film). Prvi je kolaž *Neuspelo bezgrešno začće* (Slika 2.3) Maksa Ernsta iz „slikovnice” *Žena bez stotinu glava* (1929). Mizanscen, kompozicija, emocionalni ton (i, naravno, naslov) slike upućuju na ambivalentnost primalne scene: dete je svedok zagonetnog afektivnog čina i nije u stanju da pronikne u njegovu pravu prirodu; dete tumači snošaj roditelja kao čin nasilja.

Ali *Neuspelo bezgrešno začće* je, zapravo, Ernstova „revizija” jedne novinske ilustracije iz devetnaestog veka (Slika 2.4) koja prikazuje čin fotografskog kadriranja – prevođenja „sirovog” života u insceniranu postavku. Kamera

[57]

[51] Vidi Raoul Hausmann, „Optophonetik”, u: *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933*, vol. 2, 51.

[52] Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 224.

[58]

koja je na originalnoj novinskoj slici vidljiva, u Ernstovim rukama postaje nekom vrstom okidača: ona funkcioniše kao nepriznati, potisnuti pokretač primalne fantazije koja suštinski uokviruje našu percepciju i razumevanje stvarnosti. Šta-

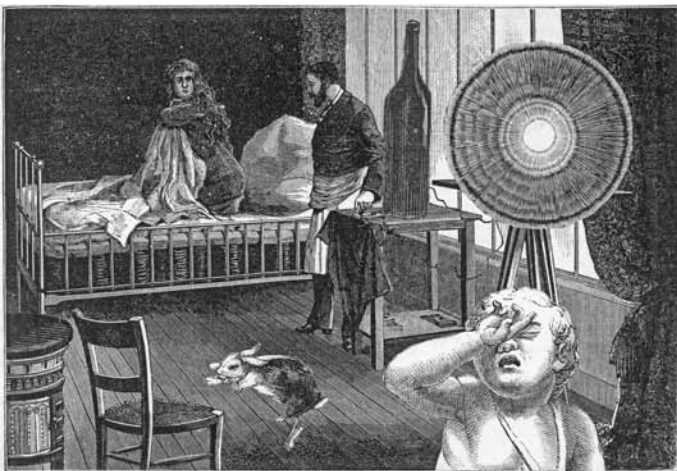
više, Ernstovom intervencijom aparat kamere ovde je retroaktivno ugrađen u mizanscen samog fantazma koji generiše.

Drugi primer preplitanja stvarnosti i kinematografske tehnologije je Micićeva tipografska pesma „Stotinu vam bogova!” (1922) (Slika 2.5). U ovom montažnom tekstu, proglašuje objave, delovi članaka, oglasi, pozivi na revolucionarno umetničko i političko delovanje gomilaju se i smenjuju telegrafskom brzinom. Svako malo, kroz šavove teksta izbijaju i raznorazni „elementi” koji svedoče o sveprisutnosti kina: opisi ulica, bolničkih zidova i pogrebnih vozila oblepljenih plakatima za film *Kabinet doktora Kaligarija*; fragmenti teorijskih traktata o „filmu kao esperantu” i nauci „kinoizma”; didaktički pozivi na „pretvaranje crkava u kinematografe”; pa čak i slike filmskog aparata kao što je ova.

Stvarnost: ur-kino! U Micićevoj tipografskoj poeziji stvarnost je shvaćena kao uvek već „nečista”, „prožeta” filmskom tehnologijom. [53] Od *Gurka* i *Autoportreta Dadazofa* do *Urnebesnog klikera* i *Ogledala* – koliko god da se međusobno razlikuju, svi ti radovi motivisani su željom autora da kino ustanove kao neku vrstu elementarne matrice ili dizajna. I svi oni „kino-kao-dizajn” jasno lociraju u procepu između koncepta filmskog medija i njegove nekonvencionalne tehnološke realizacije. [54] (U tom smislu *Gurk* i *Autoportret Dadazofa* moguće je, čak, posmatrati kao direktno međusobno uslovljene.) Sama umetnička praksa time postaje nekom vrstom „filozofije tehnologije”. Ona pripada domenu konceptualno-materijalnog *praxis-a*,

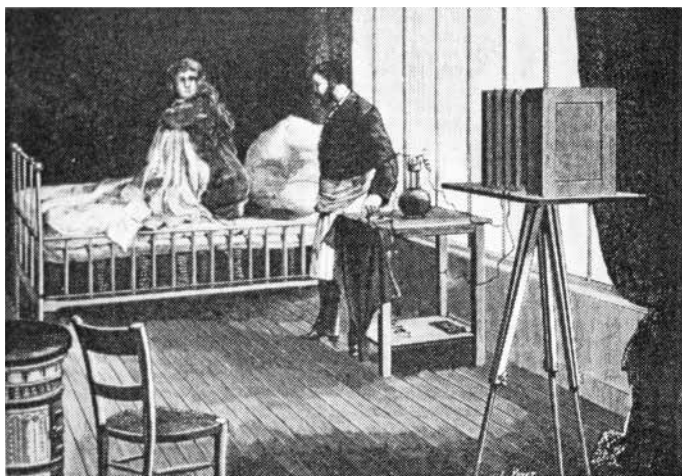
[53] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, u: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ur. Michael W. Jennings, Brigid Doherty i Thomas Y. Levin (Cambridge: Belknap Press, 2008), 35.

[54] Ovde se delimično oslanjam na tezu Edvina T. Lejtona Mlađeg o dizajnu kao strukturnom obrascu tehnologije i kao „atributu ljudskog bića koji se može izraziti u predmetu, ali nije sa njim identičan. Od samog početka dizajn je adaptacija sredstava za



Slika 2.3 Maks Ernst, *Neuspelo bezgrešno začéče* (2. tabla iz knjige *Žena bez stotinu glava*, 1929)

© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris; photo: CNAC/MNAM
The Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY



Slika 2.4 Novinska slika iz devetnaestog veka koju je Ernst preuzeo (otkrio ju je Dr Verner Špis i prvi put publikovao u *Kolaži Maksa Ernsta: pronalazak nadrealističkog univerzuma*)

Жене
Ујутро читају египатски савојник
Траже
Што значе славне рибице
Кад у сну миле белокосних нована
Наш љубави
Загледатка
Опјет
Каиро

МИЛА МАТИ КУПИ МЕНИ СВИЛУ
16. октобра умро је месец од шпанске грознице
Романтици су у дубокој жалости
Смрт инспирације
Југославија

Grad ili село
Svejedno koja zvestava
Kerpljaste su integralni Jugoslaveni
Tko se brine za druge
Šiberska aristokratija
Bogateške glave
Okrugle masne jabučine
Odravno gnjilo
Menjačnica „Maulner“ 400 milijuna
Bikovi Sarlo
Sviker kao ulmenost
7“, kamala
Njihove čene jedu samu čokoladu
Voze se samo u aeroplana
Snevaaju uvek „City-Bar“

17 Zdravo Poljanaki
Benakiba je zacelo lagao
SVE JE NOVO POD KAROM NEBESKOM
Koliko je ušla potrebnost
Da se rodi samo jedan čovek
Na ovoj našoj zemlji

Филм је есперанто: киноклам
Претворите цркве у кинематографе
У несвест падају деца туђег времена
Не преа иржон
Не преа иржон ПРЕД КИНООВАТРАМА
Не преа босим

ЦИРКУС ЕВРОПА
IV. епоха почиње

Мајмуни спашавају људе
Људи постадоше
Мајмуни су остали
А Дервинова теорија
ДА ЈЕ ЧОВЕК ПОСТАО ОД МАЈМУНА
НЕБИ БИЛО МАЈМУНА
Гонкае грне у заносу мрзак

ГОМЛЕ ЉУБЕ ПРАВДУ САМО НА КИНОПЛАТНИМА

19

20
Sunce je ubica
Rokku stari svetovi pod našim petama
Pod teretom sunčanih mirivaca

ЉУДИ СУ УБИЦЕ

Ura Ura Ura

Обесичемо вају првезну културу
За тенске тешире у јавним кућима
Бај кад будете у пољољују пузавца
I смејели се: he ha ha

Ura
Тона велике ладе

CUNARD LINE

Evropa — Amerika za 6 dana
Deveju zdravi momci sirove balkanske erije
Gori kad budete u poljoaju puзавца
ATLANTIS
Počiva grad na kostima morskih pasa i korala
Bezbroj topiljenika hvatalo zlatnu slamku Amerike

DOLAR JE MAGIJA

Ne kostima i zlatu Evropa pleše simi
Požar
Uvek malo irtava

МОНКА
ПОГИБЕ
ТРИ
МАРО
ОЧИ
ЗА
ТВОЈЕ

18
SLUNJA
VIŠE
KUPJA
ZALAJALA



Slika 2.5 Ljubomir Micić, Stotinu vam bogova! (1922)

ostvarenje nekog već zamišljenog cilja. Verujem da je to glavna svrha tehnologije. Prve faze dizajna uključuju koncepciju u čovekovom umu koja se postepeno razvija u detaljan plan. Dizajn se može svesti na tehniku tek u poslednjim fazama, prilikom izrade nacrtu. Naknadno se manifestuje kroz alat i izrađeni predmet. Dizajn podrazumeva strukturu ili obrazac, osobenu kombinaciju detalja ili sastavnih delova, i upravo ta celina ili obrazac od presudne je važnosti za dizajnera.” Edwin T. Layton, Jr., „Technology as Knowledge”, *Technology and Culture* 15, no.1 (January 1974), 37–38.

u kojem *techne* i *logos* koegzistiraju jedno u drugome kao *technologie* (da se poslužimo formulacijom Aleksandra Koirea), upravo zbog toga što im je potpuno poklapanje, zapravo, unapred onemogućeno.

Predvodnik futurista Filippo Tomazo Marinetti odlično je razumeo takvo stanje stvari: medij koji je praksom usavršen i široko prihvaćen već je na izvestan način prevaziđen. Dizajn, pak, u maniru „večite kritike” – ili, možda, hegelijanskog „beskonačnog suda” – ispunjava potrebu za strogom formalizacijom: medij tretira kao apsolut, kao čistu formu ili strukturu koju je moguće realizovati čak i „neadekvatnim” medijskim tehnologijama (onim koje mu, strogo govoreći, „ne pripadaju”). U tom smislu su sva tehnološka „nesvršenstva” aparata kao što je *Urnebesni klijker*, *Ogledalo*, ili Hausmanovo *Sintetičko kino slikarstva*, od sekundarnog značaja. Bitno je to da ovi artefakti, svaki na svoj način, utemeljuju dinamičke i mahom imaginarne filmske sisteme; da daju materijalnu egzistenciju *dijagramima* koji se napajaju onim što je, u osnovi, čisti tok misli. Što je očividnija razlika između koncepta medija i njegove praktične realizacije, to je naglašeniji „primordijalni” status medija kao *skupa strukturnih relacija*.

Vratimo se sad Man Reju koji je 1919, gotovo pet godina pre *Povratka razumu*, i sam proizveo nešto za šta bi se moglo tvrditi da predstavlja primer „rematerijalizovanog” filmskog aparata. *Orkestrala se divi kinematografu* (Slika 2.6), slika urađena u erbraš tehnici, prikazuje audiovizuelnu mašinu sumnjive operabilnosti, nekakav neobičan pandan, moglo bi se reći, zvučnog filma. Sam aparat je tu prosto „sugerisan” – proizvod jednostavne, linearno ocrtane (i implicitno seksualizovane) montaže raznih tehnološki slikovne i zvučne reprodukcije (gornji i donji deo crteža).

Kinetička priroda „medija” prikazanog na slici predstavljena je, kao što tvrdi Barbara Rouz, „pravougaonom tabelom uz levu ivicu slike, nalik filmskoj traci, sa upisanim brojkama koje upućuju na vremensku progresiju”. [55] Aktivna komponenta medija uslovljena

[61]

je interpretativnom projekcijom, koja se mapira na njegov materijalni dizajn: ona je

[55] Barbara Rose, „Kinetic Solutions to Pictorial Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy”, *Artforum* 10, no. 1 (1971): 69.

jednaka upisivanju želje u dijagram, želje za nekim mogućim, budućim, re-konceptualizovanim filmskim aparatom. Ono što je Delez tvrdio o dijagramima uopšte svakako važi za Man Rejevu *Orkestrelu* (kao i za *Urnebesni kliker*, ili *Gurka* i *Autoportret Dadazofa*):

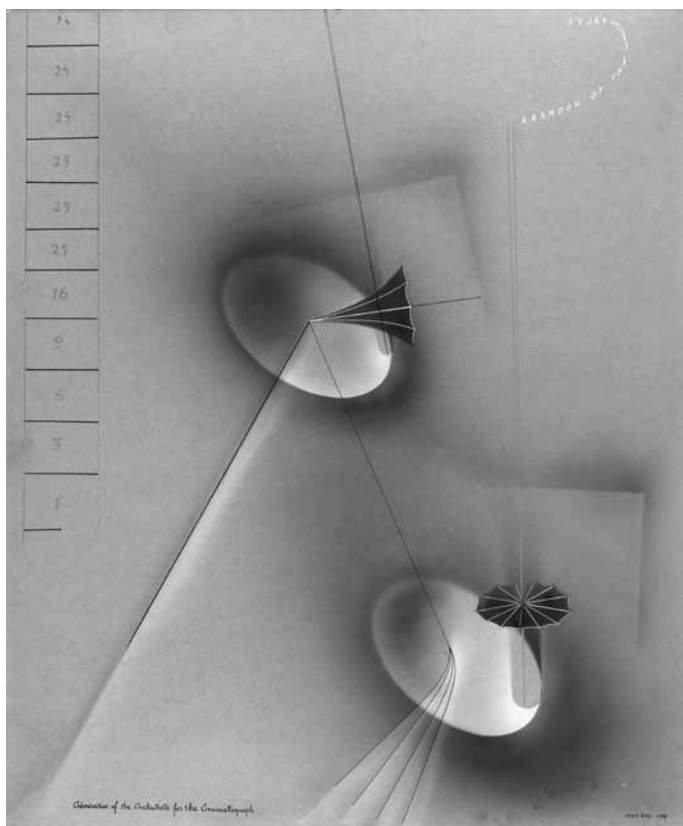
[62]

„Svaki je dijagram intersocijalan i neprestano se razvija. Njegovo funkcionisanje nema za cilj da predstavi nepromenljivi svet već proizvodi novu vrstu stvarnosti, novi model istine. On nije subjekt istorije i ne meri istoriju. On istoriju stvara razgradnjom prethodećih stvarnosti i označavanja, konstituišući stotine tačaka pomaljavajuće kreativnosti, neočekivanih konjukcija, neverovatnih kontinuuma. On zamenjuje istoriju osećanjem kontinuirane evolucije”. [56]

Kao „filozofija tehnologije”, konceptualno-materijalna umetnost je, otuda, umetnost predstavljanja medija koji se nalaze u trajnom stanju „nastajanja”: medija koji su istovremeno objektivno realizovani i subjektivno motivisani, univerzalni u svojoj apstraktnosti i partikularni u konkretnoj egzistenciji. Materijalni (ili rematerijalizovani) aspekt medija – njegov specifični, opipljivi „hardver” (slika kod Man Reja; Hausmanovi korporealizovani foto-kolaži; ili, komadi drveta, metala, gline i tako dalje kod Vuča i Matica) – pruža stabilne i objektivne, formalne koordinate jednog „apsolutnog” filmskog aparata. U isto vreme, njegova konceptualna komponenta – subjektivno zasnovan proces *mišljenja* (a time) i *mapiranja relacija* između tih materijalnih koordinata – služi kao „kinematski dinam” koji pokreće aparat definišući njegovu specifičnost. Drugim rečima, za „rad” i očekivane/zamišljene efekte koje „aparat” treba da proizvede može se reći da poseduju univerzalnu validnost, samo zato što dijagramatski naznačena veza između njegovih različitih elemenata ostaje subjektivno motivisana. Objektivna/materijalna i subjektivna/konceptualna komponenta „medija” dopunjavaju

[56] Gilles Deleuze, *Foucault* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 35.

[57] To je možda aspekt onoga što Rozalind Kraus ima na umu kada piše o „ideji o mediju kao takvom, mediju kao skupu konvencija koje su izvedene iz materijalnih uslova date tehnološke podrške (sa kojima nisu identične), konvencija iz kojih se razvija oblik ekspresivnosti koji može biti projektivan i mnemonički”. Vidi Rosalind Krauss, „Reinventing the Medium” *Critical Inquiry* 25, no. 2 (Winter 1999): 296.



Slika 2.6 Man Ray, *Orkestrela se divi kinematografu* (1919)

© 2011 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), NY / ADAGP, Paris
 Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY

jedna drugu na način koji mediju omogućuje da funkcioniše kao totalna, savršena verzija sebe, dok istovremeno direktno zavisi od subjektiviteta sa kojim ulazi u interakciju u ma kom datom trenutku (i pri čemu uvek iznova biva re-definisan).[57]

[63]

U svojoj plodnoj „mehaničkoj fazi” Fransis Pikabija je proizveo brojne dija-gramatske crteže i slike kao što su *Voila*

Haviland! i *Evo, to je Štiglic* (obe iz 1915. godine); *Balans* (1919); *Ezra Pound* (1922); i *Karte* (1922). Pikabija je bio bonvivan očaran novim i nastajućim tehnologijama i brzinom i mahnitošću modernog doba, a svi ovi radovi govore o opštem usmerenju

[64]

njegove umetnosti u tom periodu. Reč je, kako objašnjava Džordž Bejker, o fokusiranju na „hibridne forme i nove mogućnosti umetničkih praksi,... stvaralaštvo situirano između medija, međudnose formi, hibridizaciju slike”.^[58] Pred nekim od tih radova, kao što je ne tako često pominjani *Portret Maksa Žakoba* – crtež baterijske lampe iz 1915. godine – stiče se utisak da „hibridizacija” s kojom imamo posla statičnoj slici pridodaje kino-atribute. Sugerisana kružna putanja kretanja prikazane baterijske lampe deluje kao neka vrsta strukturnog simulakruma onoga što filmski medij predstavlja u svom najelementarnijem obliku: kretanje svetla u prostoru i vremenu.^[59] Postupak antropomorfizacije – pripisivanje ličnog imena (Maks Žakob) portretisanom uređaju – ukazuje, pak, na (bioskopskog) gledaoca kao, doslovno, hibrid tehnologije i subjektivnosti.

Najpoznatiji i najčešće navođeni primer Pikabijinog bavljenja kinom je njegova saradnja sa Rene Klerom na realizaciji *Međućina*, avangardnog klasika iz 1924. godine.^[60] Nastao gotovo čitavu deceniju nakon dijagramatskih crteža, ovaj film, plod Pikabijine

[58] George Baker, „Entr’acte”, *October* 105 (Summer 2003), 160.

[59] Godine 1966, američki avangardni stvaralac Holis Frempton u celosti je zasnovao svoj kratki film *Informacije* na baš takvoj, sasvim elementarnoj definiciji kina. U filmu vidimo svetlosne krugove kako igraju na ekranu – i ništa više.

[60] Za detaljan prikaz Pikabijinog angažmana na polju kina i kinematografije, vidi Kovács, *From Enchantment to Rage*, 65–113.

[61] Za informativan prikaz aktivnosti grupe *Plava bluza*, vidi František Deak, „Blue Blouse (1923–1928)”, *The Drama Review: TDR* 17, no. 1 (March 1973), 35–46.

[62] Francis Picabia, „The Law of Accommodation Among the One-Eyed”, *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose, and Provocation* (Cambridge: MIT Press, 2007), 331.

[63] Vidi Baker, „Entr’acte”, 165. Vidi takođe „Intermission: Dada Cinema”, peto poglavlje u knjizi: Baker, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris* (Cambridge: MIT Press, 2007), 289–348.

mašte, premijerno je prikazan u pauzi baleta *Relaš*. Ali Pikabijino bavljenje kinom (mada kratkog veka) imalo je i drugu, manje konvencionalnu fazu, koja je nastupila posle *Međučina*. Tu fazu je suštinski obeležio povratak nenormativnom korišćenju medija i nastavak istraživanja započetih nekim od dijagramatskih crteža. Zapravo, posle izleta u filmsku produkciju, Pikabija se vratio domenu u kojem je već proizveo jednu filmsku mašinu „koja nije kinematograf” (*Portret Maksa Žakoba*) i realizovao još primera „hibridnog kina”: kina koje mnogo toga duguje filmu, ali se ne ostvaruje filmskim sredstvima. Tako je 1924. godine, posle baleta *Relaš*, ponovo sa Klerom radio u domenu „scenskog kina,” na predstavi u celosti zamišljenoj kao „KinoSkeč” (što je i naslov predstave). Postavljen samo jednom, za Novu godinu u Njujorku, „KinoSkeč” je unutar praktičnih ograničenja pozorišnog aparata težio da prisvoji i rematerijalizuje određeni broj strogo filmskih tehnika i sredstava, kao što su paralelna montaža, usporeno kretanje i stroboskopski efekat treperenja. (Zanimljivo je da je, približno u isto vreme, stroboskopija istraživana i u Sovjetskom Savezu: u pozorišnom kolektivu *Plava bluza* koristili su efekte treperećeg svetla u nekim od agit-prop nastupa koje su nazivali „kino revijama” i „živim filmovima”).^[61] Nekoliko godina kasnije, 1928, Pikabija se oprobao i u tada rasprostranjenom žanru „pisanog filma”: sastavio je „trodelni” pisani film pod naslovom *Zakon prilagođavanja kod jednoookih*. U predgovoru ovog teksta publika je pozvana da „čitajući sama snimi film...”^[62] Radeći na ovim projektima, Pikabija je motivaciju crpeo iz neobične koncepcije filmske prakse i kinematografskog imaginarijuma. Kako naglašava Džordž Bejker, u vreme kada se bavio *KinoSkečom*, umetnik je tvrdio: „Do sada je kino bilo utemeljeno u pozorištu; ja sam pokušao da učinim suprotno i da na pozornicu izvedem tehnike i žive ritmove kina”.^[63]

U načelu, „kino drugim sredstvima” koje praktikuju Pikabija, Hausman, Man Rej ili Vučo i Matić počiva na spoznaji koju će ka-

[65]

snije (šezdesetih godina) popularizovati Maršal Makluan: da je „sadržaj jednog medija uvek drugi medij”. Preciznije, na sve ove radove moguće je primeniti parametre kategorije „remedijacije”, Džeja Boltera i Ričarda Grusina. Šireći okvire koje je postavio

Makluan, ovi autori naglašavaju primere medija koji *eksplicitno* prate, preoblikuju i reaktiviraju logiku i formu drugih medija.

„Remedijacija” se najčešće odnosi na situacije u kojima novi mediji prisvajaju – prevladavaju, ali na određenom nivou i zadržavaju – starije medije. Televizija je, na primer, donela razvijeniji model radija, dok je virtuelna stvarnost ponudila savršeniji oblik kina.[64] Međutim, ono što me ovde interesuje jeste posebna vrsta ovog procesa – „retrogradna remedijacija”. U pitanju je remedijacija koja se odlikuje inherentnim diskrepancijama, naglašenom praktičnom/tehnološkom *neprimerenošću* jednog („starijeg”) medija da potpuno asimiluje određene aspekte drugog medija.[65] Otuda *Urnebesni kliker* treba shvatiti kao modalitet kina uprkos tome – ili upravo zbog toga – što predstavlja statičan predmet koji jednostavno nije u stanju da generiše stvarnu seriju pokretnih slika. Mada „okamenjen”, on *jeste* kino, ali je realizovan

[64] Jay David Bolter i Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: Massachusetts: MIT Press, 2000), naročito 6–9 i 45–48.

[65] Bolter i Grusin uočavaju da „naša kultura svaki medij ili konstelaciju medija shvata na osnovu toga kako on reaguje na druge medije, kako ih koristi, nadmeće se sa njima i preoblikuje ih. U prvi mah možemo pomisliti na nešto što bi bilo slično istorijskoj progresiji, na proces kojim novi mediji vrše remedijaciju starih i naročito na remedijaciju do koje je doveo razvoj digitalnih medija. Ali ono što ovde predlažemo zapravo je genealogija afilijacija, a ne jedna linearna istorija. U toj genealogiji *stari mediji mogu vršiti remedijaciju novih*”. Bolter i Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, 55 (moj kurziv). Međutim, nijedan od primera koje autori nude ne uključuje elementat „inherentnog neuspeha” koji je evidentan kada se kino prezentuje u formi skulpturalnog asemblaža (Vučo i Matić), dijagramatskog crteža (Pikabija, Man Rej) ili pozorišne predstave (Pikabija). Bolter i Grusin govore o tome kako televizija „preoblikuje sebe po ugledu na Internet”, o „filmu koji sopstvenom linearnom formom inkorporira i obuhvata kompjutersku grafiku” – na strogo praktičnom nivou i jedno i drugo je sasvim izvodljivo: televizija se zaista može preoblikovati po uzoru na Internet, dok filmovi mogu uključivati kompjutersku grafiku.

[66] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, (ed.) Michael W. Jennings, Brigid Doherty i Thomas Y. Levin (Cambridge: Belknap Press, 2008), 38.

korišćenjem tehnologija ne-filmskih medija: to je imaginarni označitelj (čuvana definicija filmske slike Kristijana Meca) koji je u potpunosti materijalizovan; pokret ili „promena” doslovno su u njemu „mumificirani” (kao što bi rekao Andre Bazin). Na sličan način je *Portret Dadazofa*, mada, strogo uzevši, predstavlja statičan kolaž, potpuno zaposednut kinematskim tokovima, jedinstvenim preplitanjem mentalnih i tehnoloških procesa.

„Retrogradna remedijacija” usložnjava logiku jednosmerne uzročnosti koja se često primenjuje na odnos između ideje medija i njegove tehnološke implementacije. Razmotrimo primer Valtera Benjamina koji u poznatom eseju iz tridesetih godina „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti” ukazuje na uzročnu vezu između određenih dadaističkih praksi i razvoja filmske tehnologije. Ispitujući odnos između opšteg nestajanja umetničke „aure” i razvoja tehnologija mehaničke produkcije i reprodukcije slike, Benjamin napominje da se, pre nego što će biti realizovana, svaka tehnološka inovacija prvo ispolji kao želja za novom formom:

„Jedan od najvažnijih zadataka umetnosti uvek je bilo postavljanje zahteva za čije puno zadovoljenje još nije kucnuo čas. Istorija svake umetničke forme dospeva u kritične trenutke u kojima ta forma stremlje efektima koji će moći da budu, bez napora, postignuti tek u nekom izmenjenom tehničkom standardu, tj. u nekoj novoj umetničkoj formi. Takve ekstravagancije i sirovosti u umetnosti, koje naročito iskrsavaju u vremenima propadanja, dospevaju u stvarnost iz okrilja najobilnijih istorijskih snaga umetnosti. Još je dadaizam bio nakrcan takvim varvarizmima. Tek nam je sad shvatljiv njegov impuls: *Dadaizam je sredstvima slikarstva (odnosno književnosti) pokušao da stvori efekte koje publika danas traži u filmu*”.[66]

Ono što umetnička forma „zahteva,” prethodi sredstvima njene tehnološke realizacije. Kad tad, tehnologija će „sustići” ovaj zahtev, ona će realizovati ideju kojoj teži: „Kao

[67]

prvo, tehnikom se služi u radu na određenoj umetničkoj formi. Pre nego što se film pojavio, postojale su sveščice sa fotografijama, čije su slike, što je kontrolisano pritiskom palca, brzo proletale pred okom posmatrača,

[68]

dočaravajući boks-meč ili partiju tenisa; na bazarima su postojali automati na kojima se, okretanjem ručke, dobijao protok slika. Kao drugo, nasleđene umetničke forme u izvesnim stadijumima svog razvića streme efektima koje, kasnije, nove umetničke

forme postižu bez napora. Pre nego što je film počeo da važi, dadaistički performansi su pokušavali da podstaknu reakcije u publici, što je Čaplin potom postizao na prirodan način”. [67] Kino je tako ostvarilo zahtev koji su dadaisti već postavili „drugim sredstvima” – kroz performanse, objekte, kolaže, asemblaže, optofonetsku poeziju. Moglo bi se reći da prema ovom tumačenju kinematografski aparat predstavlja tehnologiju koja je uznapredovala do tačke u kojoj je postalo moguće sagraditi autentičnu dadaističku mašinu.

Interesantno je, međutim, da Benjaminov argument počiva na hronološkoj nepreciznosti. Dadaistička praksa *nije* prethodila epohi ranog filma – ona je, zapravo, s njom *koincidirala*. Epoha dadaizma i epoha ranog filma ne slede jedna drugu, već su jedna te ista epoha. Otuda se neizbežno nameće pitanje: zašto su Hausman, Man Rej, Pikabija i mnogi drugi njihovi savremenici uvek iznova artikulisali potrebu za kinom koristeći tehnike i forme „starijih” oblika izražavanja? Zašto su ti obožavatelji mašina uporno insistirali da baš kino predstavlja bit njihovih književnih, likovnih i performativnih praksi, u doba kada „pravi” filmski aparat ne samo da je već ugledao svetlost dana, nego je i uveliko počeo da se nameće kao vodeći medij dvadesetog veka?

[67] Benjamin, „The Work of Art”, 52, beleška 30.

[68] U Benjaminovom slučaju, naglasak koji on stavlja na „zastarelost” i „restituciju” (u esejima kakvi su „Pariz, prestonica devetnaestog veka” i „Nadrealizam”) – čine optužbu za pad u tehnološki esencijalizam teško održivom. Za opširnu diskusiju o Benjaminovom oslanjanju na logiku restitucije, vidi Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* (Boston: MIT Press, 1991), naročito peto poglavlje („Mythic Nature: Wish Image”). Za kanonsku kritiku tehnološkog esencijalizma/determinizma u medijima, vidi Raymond Williams, *Television* (London: Routledge, 2003), 4–7, 129–138.

[69] Thomas Elsaesser, „Dada/Cinema?”, *Dada and Surrealist Film*, (ed.) Rudolf E. Kuenzli (Cambridge: MIT Press; 1996), 21.

[70] Rosalind Krauss, „Reinventing the Medium”, 292.

Rekao bih da dijalektika „zahteva i zadovoljenja,” koja leži u korenu svakog medija, upravo ovde deluje punom snagom: snagom koja se odlučno opire tehnološkom esencijalizmu i njegovoj teleološkoj istorizaciji.[68] U tom svetlu bi trebalo čitati precizno zapažanje Tomasa Elsaesera o tome da je „dadaistički stav prema novim tehnologijama vizuelne reprodukcije i proizvodnje slika bio retrogradan, ali s razlogom, ako se imaju u vidu njihove radikalne aspiracije”.[69] Jer radikalna aspiracija koja je ovde na delu jeste upravo želja da se očuva i u prvi plan izvede dvojna priroda svakog medija. Od trenutka svog nastanka, svaki medij predstavlja dinamičnu konceptualnu konstrukciju/dizajn: zamišljeni skup (željenih projektovanih, pretpostavljenih) funkcija – „teorijski predmet,” kako bi rekla Rozalind Kraus.[70] Ali to konceptualno kolo uvek se nalazi u stanju potrage – ta je potraga njegova istorija. Ono traži opipljivu, materijalno-tehnološku podršku, koja će mediju obezbediti funkcionišuće telo. U jednom trenutku izvesna operativna tehnologija biva proglašena normativnom. Međutim, u toj tački se i sama ideja medija temeljno transformiše: njen nematerijalni konceptualni dizajn ostvaruje do tada nepoznat stupanj specifičnosti time što se zauvek vezuje za strukturalno-materijalnu dinamiku standardizovanog aparata. Štaviše, u trenutku potpunog koincidiranja koncepta i tehnologije, kada je novi medij uspešno uspostavljen kao funkcionišući artefakt – *sam medij se, u određenom smislu, već nalazi u odmakloj fazi reifikacije (i komodifikacije)*. Otuda se suštinski kvaliteti i radikalni, neinstrumentalizovan kreativni potencijal koji je sadržan u svakom novom mediju mogu sačuvati jedino upornim evociranjem i insceniranjem diskrepancije između ideje i njene tehnološke implementacije. (Tako je, na primer, upravo zahvaljujući neuspehu *Urnebesnog klikera* kao filmske tehnologije u užem smislu uspešno očuvana konceptualna čistota kino-ideje/ideala i to u onom istorijskom okruženju u kojem se uspostavlja hegemonija kinematografske mašine.)

[69]

Glavni tok istorije bilo kog etabliranog medija neizbežno vodi izvesnom stupnju tehnološke fetišizacije i otuđenja. S druge strane, kao dizajn opredmećen u tehnologiji koja je produktivna jedino ukoliko

mora biti, makar samo malim delom, motivisana i čovekovom projekcijom željenih efekata, medij uspeva da sačuva nereifikovanu formu aparata na „misaoni pogon” (to je ono što Marinetti opisuje kao „anonične pokretače”). Ostvaren „drugim sredstvima,” medij funkcioniše kao neka vrsta obrnute Tauskove „uticajne mašine”: kao aparat koji je u celosti kontrolisan psiho-perceptivnom, sugestivnom aktivnošću ljudskog subjekta, umesto da on nju kontroliše.[71] Prigrljen od strane avangardnih umetnika iz prvih decenija dvadesetog veka, takav mentalno i konceptualno zasnovan „obrt uticaja” u čovekovom odnošenju sa tehnologijom biće nastavljen, uz izvesna prilagođavanja, u posleratnom periodu. Pedesetih godina manifestovaće se u pokušajima – izvorno u redovima letrista – da se postojeći mediji redefinišu tako što će biti re-materijalizovani („istrugani,” kako bi rekao Isidor Isu, vođa letrističkog pokreta) u odgovarajuće *situacije*.

[71] U studiji o maniji gonjenja kod obolelih od šizofrenije objavljenoj 1919. godine, Viktor Tausk je razvio ideju o „uticajnoj mašini” – koncept zasnovan na velikom broju slučajeva u kojima su pacijenti iznosili uznemiravajuća svedočenja o fantazamskim aparatima koji manipulišu i preuzimaju kontrolu nad njihovim umovima. Zanimljivo je da je Tauskova studija napisana iste godine kada je Man Rej naslikao *Orkestrelu*, a Hausman napravio *Gurka* i napisao *Sintetičko kino slikarstva*. Vidi Viktor Tausk, „On the Origin of the Influencing Machine in Schizophrenia”, *Sexuality, War and Schizophrenia* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1991). Vidi takođe inspirativnu raspravu Allena S. Weissa o „uticajnim mašinama” u *Breathless* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002), 99–103.

PISANI FILMOVI

Hipnison proguta mesec, strpa oblake u džep, mahnu rukom pred očima i zameni fakultativni pejisaž drugim iluzornim kulisama: oko brega beskrajna pustinja purpurne boje. Na podnožju jedan crni šator; ex oriente izlazi kockasto i modro sunce. Ventilatori proizvode vreo, saharski simun. Preda se gledaoci imaju vodu i urme. Muzika svira orientalske melodije. Hipnisonu se kockasto sunce pričinu 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 među sazvežđa; ono preleti Mlečni Put i razbi se katastrofalno negde 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.

Ove redove napisao je mladi pesnik po imenu Moni de Buli 1923. godine u Beogradu i objavio ih u kraćem tekstu pod naslovom „Doktor Hipnison, ili tehnika života”.^[72] Autor je tekst zamislio kao „scenario za film”, mada nijednog trenutka nije imao nameru da po njemu zaista i snimi film. „Doktor Hipnison” je bio i zauvek ostao *paper movie*, „papirni film”.^[73] Nastao na raskršću između književnosti i kinematografije, Bulijev žanrovski hibrid nije niti

[71]

[72] Moni de Buli, „Doktor Hipnison, ili tehnika života”, u: *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2, ur. Branko Vučićević, Dom kulture „Studentski grad”, Beograd, 1990, 12.

[73] „Papirni film” je termin koji je uveo Branko Vučićević u knjizi *Paper Movies* (Arkzin i B92, Zagreb, Beograd, 1998).

„zaokruženo” i samodovoljno literarno delo niti uobičajeni filmski scenario (jedna od faza u procesu nastajanja filma). Kao takav on pripada neobičnom, ali prilično obimnom korpusu filmova koji su „napisani da nikad ne budu snimljeni”, „nesnimljivih filmskih scenarija”, kako ih je rado opisivao Benjamin Fondan.[74] U tom korpusu „pisanog kina” – koji nudi prvorazredne istorijske primere avangardne prakse „retrogradne remedijacije” – nalaze se radovi brojnih umetnika i pesnika s početka dvadesetog veka, uključujući autore kakvi su Gijom Apoliner, Luj Delik, Filip Supo, Antonen Arto, Rober Desnos, Fransis Pikabija i Aleksandar Vučo.[75]

Bulijevi neposredni razlozi za pisanje „Doktora Hipnisona” jasno pokazuju da je njegov „film” od početka bio predodređen da zauvek ostane na papiru. Pesnik je želeo da se priključi krugu avangardnih pisaca koji su se okupljali u kafani „Moskva” i da mu rad bude objavljen u *Hipnosu*, mesečnoj reviji posvećenoj „intuitivnoj umetnosti” koju je uređivao Rade Drainac (vođa kratkovečnog pokreta poznatog kao hipnizam). Scenario se pojavio u drugom broju *Hipnosa* (Slika 3.1), a Buli je tako stupio u redove onih čiji je manifest proklamovao: „Smrt bogovima! Živela hipnistička zona, proglašena u trećem delu kafane Moskve... Slobodno uđi u novu vasseljenu koju je stvorio Rade Drainac” (Slika 3.2).

Hipnizam je samo jedan u nizu avangardnih pokreta i struja koje su se pojavile u Jugoslaviji početkom dvadesetih godina. Kao što je istaknuto u prvom poglavlju, procvat evropske književnosti i umetnosti snažno je delovao na jugoslovenske moderniste. Oslanjajući se na ideje i estetska načela dadaizma, nemačkog ekspresionizma i ruskog i italijanskog futurizma, oni su i sami proizveli nekoliko lokalnih verzija pobune protiv tradicionalnih vrednosti i buržoaskog društva kojim su vladali konzervativni

[74] Vidi Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”, u: *Dada and Surrealist Film*, (ed.) Rudolf E. Kuenzli (New York: Willis Locker & Owens, 1987), 58.

[75] Vidi Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible* (Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, 1995).



Slika 3.1 *Hipnos* br. 2 (1923), naslovna strana

[73]

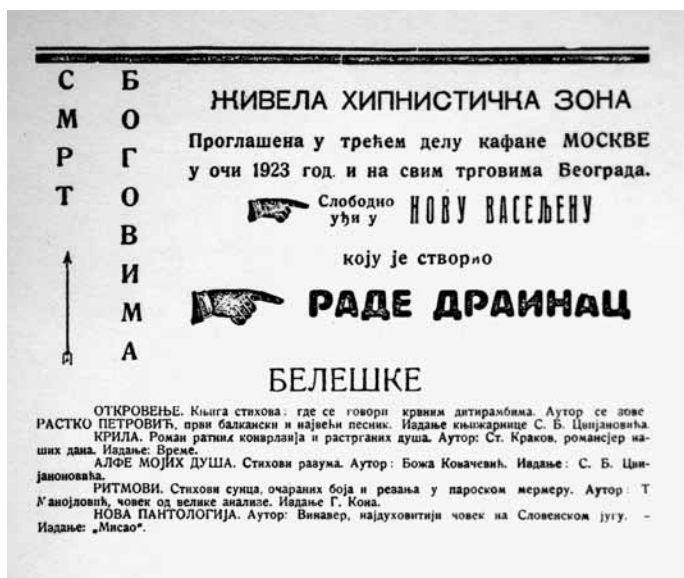
KINO DRUGIM SREDSTVIMA

nacionalistički mitovi. Među autorima zgađenim svetskim ratom i moralnom hipokrizijom koja je omogućila ljudsku tragediju takvih razmera, rešenim da raskinu sve veze s prošlošću i stvore umetnost koja će otvoriti put za jedno novo društvo

[74]

utemeljeno na internacionalizmu, bili su Ljubomir Micić, osnivač zenitizma, i Dragan Aleksić, vođa lokalne dadaističke grupe. Bilo je tu i drugih pokreta, kao što su kosmizam, hipnizam i sumatrizam, koje su promovisali Božidar Kovačević, Rade Drainac i Miloš Crnjanski, ali su ovi bili kraćeg veka.

Upravo na tom polju žive modernističke književne aktivnosti otkrivamo prve pokušaje jugoslovenskih autora da se angažuju u praksi „pisanja filmova”. Kao što je već rečeno, Boško Tokin je bio



Slika 3.2. „Smrt bogovima, živela hipnistička zona...”

[76] Gojko Tešić, „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”, *Antologija srpske avangardne književnosti*, ur. Gojko Tešić, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, xv.

[77] Ibid, xvii.

[78] Branko Vučićević, ur. *Splav meduze*, Viba film, Ljubljana, 1980, bez paginacije.

[79] Mada je napisan 1921. godine, Hlebnjokvljev tekst „Radio budućnosti” prvi put je publikovan 1927. godine u časopisu *Krasnaia nov*, br. 8.

pionir „kinematografske poezije”. Nekoliko godina pre pojave Bu-
lijevog „Hipnisona”, Tokin je radio na *Kraljevstvu duhova*, romanu
koji je zamislio kao filmsku priču. Kao što primećuje istoričar avan-
gardne književnosti Gojko Tešić, Tokin je verovatno najzaslužniji
za uvođenje filma kao narativne teme u srpsku književnost.[76]
Ubrzo potom, inspirisani tehnikama filmske montaže, neki će
autori početi još radikalnije da eksperimentišu s mogućnostima
diskontinuirane naracije i formalne fragmentacije. Na primer, Lju-
bomir Micić je jedan od svojih najvažnijih prozних tekstova, „Šimi
na groblju Latinske četvrti” (1923), sastavio kao konstruktivistički
kolaž, gradeći „foto-montaže novinskih vesti koje su opisi mani-
festacija novog duha diljem zemaljske kugle”. [77] „Šimi” je prvora-
zredni primer narativne strukture koju je Micić nazivao „radio-fil-
mom”. „U zenitističkoj poeziji”, programski objavljuje autor, „traži
se filmski realizam i totalnost savremenog života, brza izmena
unutrašnjeg i spoljnog sveta, jaki oštrobriđni kontrasti crnog i be-
log putem alogične asocijacije i simultanosti...” [78]

Traži se: zenit-čovjek-filozofija: zenitozofija

Traži se: filmo-zenitistička nova umetnost: zenitizam

**Traži se: radio-film-zenitistička okomica: duha«
(LjM)**

Slika 3.3

Pohvale koje Micić upućuje radiju kao najvažnijem tehnološ-
kom i umetničkom izrazu modernog duha vremenski se poklapaju
s pojavom čuvenog manifesta Velimira Hlebnjikova, „Radio buduć-
nosti” (1921).[79] Uopšte uzev, ruski futurizam i konstruktivizam
izvršili su presudan uticaj na zenitizam. Počevši od desetog broja

[75]

Zenita, Micić je redovno objavljivao radove
Vladimira Majakovskog, Aleksandra Rod-
čenka, Sergeja Ejzenštejna, Ilje Erenburga i
Ela Lisickog. Prepiska i kreativna razmena
sa poslednjom dvojicom autora (koji su u to
vreme uređivali konstruktivistički časopis

Vešč, štampan u Berlinu) bila je naročito produktivna. Lisicki je čak oblikovao naslovnu stranu dvobroja *Zenita* (br. 17–18, 1922) (Slika 3.4) koji je u celosti bio posvećen „novoj umetnosti u Rusiji”.^[80]

[76]

Ipak, sovjetski avangardni umetnik koga je Micić najviše cenio bio je Vladimir Tatlin. Kao što naglašava Aleksandar Flaker, za utemeljivača zenitizma „imperativ poetskog stvaranja” bio je, njegovim rečima: „Uporno *misliti* na Tatlinov spomenik i nogom stati na Morgan banku u Njujorku”.^[81] Slike Tatlinovog spomenika (*Spomenik Trećoj internacionali*) objavljujane su u *Zenitu* u više navrata. Taj seminalni rad konstruktivističke arhitekture takođe je tematski centar Micićeovog sedamnaestodelnog radio-filma „Šimi na groblju Latinske četvrti”. Micić koristi kolažnu strukturu pisanog teksta da bi izrazio dinamičku prirodu i komunikacijsku funkciju *Spomenika*, koji je (već kod Tatlina) zamišljen kao toranj radio predajnika koji će širiti duh revolucionarnog internacionalizma diljem planete: od Moskve i Sankt Peterburga, do Pariza i Praga, od Tokija do Zagreba, Berlina, Beograda i Njujorka. U Micićevoj interpretaciji Tatlinovog *Spomenika*, avangardni umetnici sveta – Majakovski, Erenburg, Hausman, Ivan Gol, Karel Tajge, Čarli Čaplin, F. T. Marineti (kritikovani zbog simpatija prema fašizmu) i mnogi drugi – postaju radio izveštači, članovi mreže koju na okupu drže signali bez prestanka emitovani iz „Tatlinove centrale”. „Šimi” se završava pozivom na svezenitističko okupljanje zakazano za „sutra”. Mesto: Rodčenkov *Kiosk!*^[82]

Mada nikad nije bio osobito impresioniran zenitizmom – koji je, pomalo pojednostavljeno, shvatao kao „balkanizovanu” verziju dadaizma – Buli u delovima „Doktora Hipnisona” i sam koristi format radio-filma. Tako, jedan segment teksta nosi naslov

[80] O ovome vidi Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, SN Liber i Globus, Zagreb, 1984, 443–445.

[81] Flaker, *Ruska avangarda*, 450.

[82] Godine 1930, konstruktivistička težnja ka totalnoj sintezi zvuka i slike, radija i kinematografskog medija (uočljiva i u Hlebnjikovljevim tekstovima), postala je filmska stvarnost. Te godine je Dziga Vertov snimio svoj prvi zvučni film. Ako je ikada postojao pravi radio-film, to je svakako njegov *Entuzijizam: Simfonija Donbasa*.



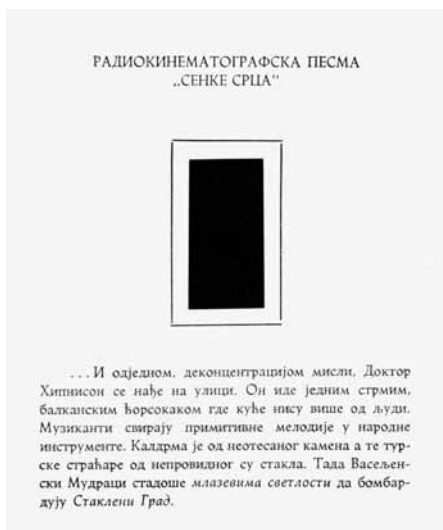
Slika 3.4 Zenit 17–18 (1922), naslovna strana

[77]

KINO DRUGIM SREDSTVIMA

„Radiokinematografska pesma: senke srca” (Slika 3.5). Ova „pesma” sadrži sliku crnog pravougaonika uokvirenu drugim pravougaonikom. Apstraktan geometrijski oblik koji se opire direktnim jezičkim

[78]



Slika 3.5 Moni de Buli,
„Radiokinetografska
pesma: senke srca“

racionalizacijama sasvim je slobodno uključen u tekst, nasuprot (Micić bi rekao „putem alogične asocijacije“) dramatičnom melijesovskom pasusu koji opisuje Hipnisonove fantastične avanture. [83] Uz „primitivne melodije u narodne instrumente“, Hipnison „ide jednim strmim, balkanskim ćorsokakom gde kuće nisu više od ljudi... (a sagrađene su) od neprovidnog stakla“; tada „Vaseljen-ski Mudraci stadoše mlazevima svetlosti da bombarduju Stakleni Grad“. Tek po završetku ove narativne epizode postaje moguće (ali ne i obavezno) pripisati smisao misterioznoj pojavi uspravnog crnog (malevičevskog?) pravougaonika. U delu scenarija indikativno naslovljenom „Predosećanje,“ Buli daje kratak opis „otvorenih vrata, pravougaonika prepunog tmine, sličnog tajanstvenim ulazima pećina gde u večnoj tami borave slepa bića“. Slika crnog pravougaonika se tako prikazuje kao neka vrsta proleptičkog vizuelnog odjeka

[83] Zahvaljujem se Bojanu Joviću iz Instituta za književnost (Beograd), što mi je komparativnom analizom različitih izdanja „Doktora Hipnisona“ ukazao na činjenicu da je Buli „Radiokinetografsku pesmu“ u tekst uneo 1926. godine. U verziji iz 1923. godine, na njenom mestu nalazi se „Ljubavna pesma: cenzurisana“.

[84] Marko Ristić, *Uoči nadrealizma*, Nolit, Beograd, 1985, 289.

sopstvenog sadržaja – opažajni iskorak u okruženju sačinjenom od jezičkih označitelja; slika koja se čitaocu-gledaocu „filma” nudi i pre nego što je njeno značenje fiksirano.

„Doktor Hipnison” obiluje primerima takvog igranja halucinatornim mogućnostima pisanog teksta, proisteklim iz shvatanja samog pisanja kao modaliteta kinematske prakse. To ga čini i jednim od prvih vesnika nadrealizma u Jugoslaviji. Motivisan paradoksim iracionalne kauzalnosti i prožet hipnagogičkom atmosferom, Bulijev scenario je ugledao svetlost dana u vreme kada se pariski nadrealistički pokret i sam još nalazio u formativnoj fazi. Bavljene „intuitivnom umetnošću” hipnizma od strane beogradskog pesnika koincidiralo je sa eksperimentima u kojima su Breton, Aragon, Elijar, Supo i drugi istraživali automatizam, snove i stanja hiponitičkog transa. U periodu prelaska iz dadaizma u nadrealizam, poznatom kao *le mouvement flou* (1922–1923), Marko Ristić, budući vođa beogradskih nadrealista, stupa u prepisku sa Bretonom, prati aktivnosti pariske grupe i redovno izveštava jugoslovensku javnost o tom „mutnom i čudnom dobu kad nastupaju mediji..., kada se izvori psihičkog automatizma traže i nalaze još jedan stepen niže, još za jednu podzemnu galeriju niže u katakombama, u donjem svetu labirinta, još dalje u zabranjenoj zoni”. [84] Približno u isto vreme pesnik Dušan Matić – jedan od autora „okamenjenog filma” *Urnebesni kliker* (koji smo analizirali u prethodnom poglavlju) – piše i drži predavanja o Frojdu, nesvesnom i uticaju psihoanalize na umetnost i književnost u zapadnoj Evropi.

Kada se ima u vidu to živo interesovanje za dešavanja u Parizu, nije neobično što se već samo na osnovu delova Bulijevog scenarija može steći utisak da je autor i sam direktno eksperimentisao s automatskim pisanjem, kao da se već svrstao uz Bretona i njegove pokušaje da „iznova uobličić duh” tako što će svakodnevicu kontaminirati nesvesnim životom stvari. Razmotrimo,

[79]

na primer, sledeću strofu koja se ispisuje na nebu Hipnisonovog izmišljenog sveta „repom jednog kometa”: „Moje oko / teleskopsko / samo za čas / spazi noćas / zvezdu dvojnicu / i za mene / s vaseljene / donesene / nove teme / te poeme / duša

mi jezdi / na dvojnoj zvezdi...” Dok je pisao ove redove, da li je Buli mogao „predosetiti” da će dve godine kasnije sedeti u jednom pariskom kafeu i pisati svoj prvi „pravi” automatski tekst pod budnim okom Benjamina Perea. Tokom boravka u

[80]

Francuskoj 1925. godine uspostavio je kontakt s Bretonom i njegovom grupom (Aragon, koji je u to vreme radio na *Seljaku iz Pariza*, [85] vodio je Bulija u duge šetnje gradom), pa se tako „boemski sto u 'Moskvi' pretvorio u nadrealistički sto u kafani 'Cyrano' u Parizu.” [86] Bulijev automatski tekst „Exercice surréaliste”, kao i njegova adaptacija „Vampira” – kratkog ilustrovanog teksta o mentalnim poremećajima, zagrebačkog autora Miroslava Felera – objavljeni su u petom broju časopisa *La Révolution Surréaliste*.

Kao što je poznato, Breton se (naročito u prvim danima nadrealizma) pribojavao „upliva svesnih elemenata” u domen „diktata nesvesnog”. U „Nastupu medijuma”, važnom svedočanstvu o ranim praksama nadrealizma, on piše: „Slušajući glasove koji nisu glas našeg nesvesnog,... rizikujemo mogućnost da kompromitujemo taj samodovoljni šapat u njegovoj suštini”. [87] Buli je, s druge strane, od samog početka smatrao da je mogućnost potpune eliminacije upliva svesti samo iluzija, ali uprkos tome pohvalno se izražavao o automatizmu kao veštini, kao „akrobatskoj tehnici” koja u svojim najboljim izdanjima može uspostaviti nesigurnu ravnotežu, stanje produktivne napetosti, između svesnog i nesvesnog. Jezikom koji nedvosmisleno evocira jezik „Doktora Hipnisona,” Buli se jednom prilikom zapitao: „Postoji li jedna nadrealistička, automatska tehnika života? Što se mene tiče, odgovor je pozitivan”. Nju čini „instinktivno stvaranje lirske sinteze” sa „svim onim što more podsvesti

[85] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Éditions Gallimard, 1926).

[86] Moni de Buli, *Zlatne bube*, Prosveta, Beograd, 1968, 127.

[87] André Breton, „The Mediums Enter”, *The Lost Steps* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 91.

[88] Buli, *Zlatne bube*, 135.

[89] Paul Hammond (ed.), „Off a Tangent”, *The Shadow and Its Shadow* (London: BFI, 1978), 5.

[90] Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 59.

izbacuje na obalu jedne sasvim specifične svesti”, na način „koji liči na neobjašnjivo balansiranje mesečara na ivici ponora... To tvrdo-glavo, inadžijsko razvijanje te svesti,... jačanje do monstroznosti, možda je jedina tajna nadrealističke tehnike života”.[88] Kao i njegovi saborci u redovima nadrealista, Buli je prezirao normativnu logiku i instrumentalni um, ali je bio podjednako skeptičan prema tumačenjima nesvesnog kao potpuno samodovoljnog domena, kao skladišta potisnutih sadržaja koje je moguće prosto odvojiti od svesti. Ono što za njega razlikuje automatske tekstove od drugih oblika pisanja, jeste mera u kojoj automatski tekst kreativno naglašava i pojačava tenziju između primarnih libidinalnih procesa koji generišu tekst i neizbežnih ali de-normativizovanih nastojanja svesnog uma da te procese smisleno oblikuje. Iz takve napete razmene rađa se nesvesni život teksta, koji se upisuje u samu formu njegove manifestne pojave kao višak svesno „svarenih” sastojaka.

Kada se posmatra u tom svetlu, „pisani film” se ispostavlja kao naročito podesan format za pretvaranje psihičkog automatizma u kino-praksu. Proizvodnja slika postaje ključna funkcija gledalačke aktivnosti koja, oscilirajući između privatnog ekrana lične fantazije i objektivno datih „ekfrastičkih koordinata” scenarističke skice, otelovljuje tenziju između slobodnog libidinalnog toka i forme koja ga kontroliše, „cenzuriše.” „Čuo sam da neki tvrde”, pisao je Francis Pikabija, „da je scenario ništa... Zato tražim od svakog od mojih čitalaca da ga sam režira, da ga sam projektuje na platno sopstvene imaginacije, na to istinski magično platno...”[89] Projektovanje filma van okvira njegove materijalne/pisane osnove, na „platno sopstvene imaginacije”, u skladu je s Bretonovom koncepcijom nadrealističke slike koja „niti je deskriptivno ogledalo niti narativni prozor, već jedan fantazmatski prozor” – matrica ispisana „slovima želje”, kako kaže Hal Foster.[90] Očevidno upućen u mehanizme kojima može stimulisati želju kod svoje publike, Buli nudi samo shematski, proračunato nedovršen opis Hipnisona: on „liči na svakoga”, on je „opšti obrazac čoveka”. Slično tome, žena koju Hipnison susreće „nema nijednu fizičku osobinu”, ona je „kontura žene”, nastala fotografisanjem „svih žena na svetu” na „istoj ploči i u istom položaju”. Kao da najavljuje doslovno kadriranje želje unutar skopičkog

[81]

polja u jednom od najpoznatijih radova jugoslovenske nadrealističke fotografije, *Bez naziva* Nikole Vuča (1936) (Slika 3.6), Bulijeva Žena poziva čitaoca-gledaoca da „projektuje na nju masku Ideala koju vadi iz srca”.

[82]

U nadahnutom prikazu Rene Klerovog filma *Međučin*, objavljenom 1926. godine u kratkovečnom, nadrealizmu bliskom časopisu *Večnost*, Buli hvali „metafizički” kvalitet kina, njegovu sposobnost da napusti fotografsko reprodukovanje fizičkog sveta i pređe u domen „transcendentalne iracionalnosti”. [91] Takva vrsta očaranosti „transcendentalnim” moćima kina bila je u ono doba uobičajena među predstavnicima jugoslovenske avangarde. Tako, na primer, Marko Ristić, donekle inspirisan Žanom Epštajnom, tvrdi da „metafizika kinematografa nadmašuje njegovu estetiku”, jer čovek „pred filmom” ne stoji „sa svojim kriterijumom, već i sa svojim strastima, i sa svojim nadama i suzama...” [92] Takođe, u Ristićevom „Primeru” (1924) – zvanično prvom, programski pisanom, automatskom tekstu u Jugoslaviji – film ima noseću ulogu u indukovanju „nepromenjenog toka misli”:

„Brod se isprazni, i suv, diže se polako i dostojanstveno u vazduh, dok se sa njega Morska Zmija odmotavala sa neizdrživim, ali nečujnim zviždukom, smrtne opasnosti, lokomotiva na američkim filmovima. Bioskop je bio poluprazan, ali je to uzdizanje broda na platnu tako punilo srca jednom radošću za Večni Novi Život, da je ono malo gledalaca bilo ustalo, popelo se na svoja sedišta, i urlalo tražeći da i njih, u purpurnim odsevima nemara i nebeske krvi, ponese brod iz stvarnosti u stvarnost, slikom svojom samo, iz sna u san.” [93]

[91] Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2003, 69.

[92] Marko Ristić, „Prve beleške o filmu”, *Beogradski filmski kritičarski krug I*, 52.

[93] Ristić, *Uoči nadrealizma*, 123.

[94] Bretonova pisana razrada ideje o kinu koje „stvari menja u korenu” (*dépayement*) pojavila se tek 1951. godine u tekstu „Comme dans un bois” (*L'Age du cinema*, no. 4–5, avgust–novembar 1951). Za informativnu analizu ovog teksta, vidi Steven Kovács, *From Enchantment to Rage*, 36–38.



Slika 3.6 Nikola Vučo, *Bez naziva* (1930)
© Muzej primenjene umetnosti, Beograd

[83]

Kinu se tu pripisuje sposobnost prela-
ska iz jedne stvarnosti u drugu, iz jednog
sna u drugi (što će, decenijama kasnije,
Breton opisati kao snagu kina da „stvari
izmeni u korenu”[94]). Ristić opisuje ove

[84]

prelaske kao gotovo neizbežne, kao nešto za čim gledaoci njegovog imaginarnog filma čeznu, u stanju transa. Taj osećaj neizbežnosti čini ga bliskim Buliju koji, u želji da naglasi zastrašujuće moći Hipnisonovog halucinatornog sveta, u svoj scenario eksplicitno uključuje i željene efekte na publiku: „Naglo, svi gledaoci dižu ruke u vis”; „svi su osetili da eksplozija Sunca ima veze sa hiperprostorom, četvrtom ili petom dimenzijom”; „U sali nastade tišina i potpuni mrak. Čula su se samo kuckanja časovnika u prslucima i srdaca u grudima”. Buli je obuzet željom da osigura ne samo precizan emocionalni efekat već i odgovarajuće fiziološko dejstvo filma, pa za svoju publiku zamišlja „kinematografsku dvoranu konstruisanu kao lift” tako da se po potrebi može „naglo spustiti u podzemne dubine”. U toj futurističkoj dvorani „ventilatori proizvode vreo, saharski simun”, pred gledaocima su voda, urme, kotarice pune ananasa, banana i kokosovih oraha. Mladi pesnik uzima u obzir čak i olifaktorne efekte svog imaginarnog kina: „Vazduh miriše na cveće. Onaj težak, topao, tropski miris cvasti.”

Kao što primećuje Branko Vučićević, Bulijeva okupiranost umetnošću koja deluje na čulo mirisa verovatno se najpreciznije može shvatiti kao nastavak gotovo opsesivne posvećenosti mirisima koja je bila tipična za jugoslovenske dadaiste.[95] Dovoljno je prisetiti se jednog od najpoznatijih dadaističkih matinea, organizovanog u Subotici samo nekoliko meseci pre objavljivanja „Doktora Hipnisona”. Jedan od učesnika, Endre Arato, postavio je pitanje:

[95] Vučićević, *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2, 11.

[96] Ibid. Arato, naravno, nije jedini avangardni umetnik iz dvadesetih godina koji je radio na ideji umetnosti za nos. U „PREsentističkom” manifestu iz 1921. godine, Raul Hausman se zalaže za naučno utemeljene umetnosti „haptizma” i „odorizma”. U pohvalama „radiju budućnosti” Hlebnjиков zamišlja daljinski prenos mirisa pomoću radio talasa. Jedna od funkcija tih mirisa bila bi fiziološka stimulacija slušaočevih gastronomskih fantazija. Italijanski futurista Karlo Kara i češki avangardni umetnik Karel Tajge takođe su eksperimentisali sa „umetnošću mirisa”.

[97] Buli, *Zlatne bube*, 155.

„zašto se sve umetnosti obraćaju uglavnom oku i uhu, a drugim čulima mnogo manje... 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 trudio da razni parfemi odu do kraja sale, pa je snažno duvao. Talasi mirisa preplavili su publiku koja je koncert obogaćivala kašljanjem.”[96]

Moguće je da je Buli jednostavno bio inspirisan osobenostima jugoslovenskog dadaizma, ali „kino mirisa” je kod njega, ipak, funkcionalno zamišljeno, kao deo jednog sistematičnog pokušaja ostvarivanja „sinhronizacije čula”. Razmišljajući o umetničkim idealima na koje se oslanja u svom radu, Buli objašnjava: „odbacujući svaku šablonsku stilizaciju, ne vodeći više nikakvog računa o racionalnom ili iracionalnom, dao sam maha jednoj ličnoj intuiciji: da ono što se zove igra reči, kad se dotera do krajnjih granica, vodi u jedan potpuno kristalan, nov, koherentan, oduševljavajući svemir”. [97] Možda je upravo ta sklonost poetskoj sublimaciji – iskorak izvan okvira dadaizma na način tipičan za *le mouvement flou* – ono što je Bretona privuklo Bulijevim radovima. No, kao što ćemo videti, čini se da „utemeljujuća gesta” Bulijevog nadrealizma (ako je suditi po „Doktoru Hipnisonu”) ipak na najdirektniji način korespondira pre svega sa onom vrstom *konvulzivne lepote* koju opisuje Salvador Dali: „Lepota će biti jestiva ili je neće biti”.

Iz pasusa datog na početku poglavlja jasno se vidi da Bulijev protagonist nastanjuje prostor nesputan perspektivom. On je u stanju da šutne mesec i promeni oblik sunca. Potom demonstrira moć da „samo pomoću mašte” pređe s jednog mesta na drugo – a kad to učini, „glava mu biva svakog časka veća, ruke, noge i trup sve manji. Telo mu postaje suviše slabo da podnosi tu glavetinu

[85]

koja ubrzo pada na zemlju – nepomična i zatvorenih očiju”. Slična preklapanja realističnih i fantastičnih/oniričnih elemenata tako su česta i naglašena u filmu, da je prosto nemoguće uspostaviti stabilnu referentnu tačku za njihovo razlikovanje.

[86]

U drugoj polovini teksta Buli uvodi međunaslov „San” koji, reklo bi se, ima više ironijsku nego praktičnu narativnu funkciju. Međunaslov koji bi trebalo da ukaže na promenu dijegetičkog registra – prelazak iz stvarnosti u carstvo snova – zapravo signalizira promenu koja... izostaje. „San” u kojem, kako kaže Hipnison, „tako putujem / brzinom misli / u zvezdu daleku / što namiguje na me / da trepavicama pomilujem / ljubljenu sferu”, jednako je realističan (ili nerealističan) kao i „stvarnost” koja mu prethodi, dok je stvarnost jednako onirična kao i san. S pravom se možemo pitati nije li Hipnisonova stvarnost zapravo san o stvarnosti i nije li „san” koji joj sledi prava stvarnost u kojoj se Hipnison budi. U Bulijevom Hipnos-svetu, kao i u zemlji čuda Luisa Kerola, stvarnost i san/fantazija spajaju se u jedinstven domen – „živu prostornu magmu”, kako bi rekao Ranko Munitić, „globalno elastičnu sferu u svakom trenutku i u svim pravcima dostupnu glavnoj ličnosti. Odluka i gesta *dramatis personae* izazivaju zapravo istovremeni odgovor meta-prostora”.^[98]

Ono što je najzanimljivije u tom spajanju stvarnosti i sna/fantazije, u njihovom stapanju u jedinstven registar nadstvarnosti, jeste to što Buli čitaocu pruža uvid i u sama sredstva kojima se ovo stapanje ostvaruje. Hipnison je, tu nema sumnje, lik sa oralnom fiksacijom. Spreman je da polize ili proguta sve što mu se dopadne ili ne dopadne. U jednom trenutku, na primer, on neutaživo pije „mesečev med” („da napojim / lakomu dušu svoju / pružam jezik u nebo / i ližem strasno / medeni mesec”), dok u drugom halapljivo guta i sam mesec. Otuda ne iznenađuje to što se tačka nastanka, izvor, njegovog nadrealnog okruženja ukazuje tokom jedne od njegovih gozbi:

„Beskrajno radostan Hipnison otvori usta... usta su mu bivala sve veća i veća, ogromno rilo smejal se... Kako su se strašno

[98] Ranko Munitić, *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Beograd, 1986, 18.

[99] Allen S. Weiss, „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'Age d'or*”, u: *Dada and Surrealist Film*, (ed.) Rudolf E. Kuentzli (New York: Willis Locker & Owen, 1987), 164.

smejale, kako su bile crne, duboke, ogromne i bezdane te čeljusti. Evo! evo! zubi se pretvaraju u zvezde Velikog Slona: alfa, beta, gama... i monstuozni zev postade celo nebo. Tada jedan komet išara repom ove stihove Doktora Hipnisona...”

Dok Hipnison otvara usta koja bivaju sve veća i veća, Buli, zapravo, inicira proces kojim se spoljašnja stvarnost internalizuje, Hipnisonova unutrašnjost ospoljava, a uobičajena i jasna razlika između objektivnog („spoljašnja” stvarnost) i subjektivnog („unutrašnja stanja”) biva zauvek pomućena. Tama i čudovišnost dubina Hipnisonovog grla *momentalno* se pretvaraju u nebo pokriveno zvezdama i kometama. Time se stiče utisak da se kretanje putanjom koja povezuje spoljašnju stvarnost i Hipnisonov unutrašnji život – putanjom koja prolazi kroz njegovu usnu duplju – *moralo odvijati istovremeno u oba smera*. Trenutak dostizanja najdubljih sfera Hipnisonove unutrašnjosti je i trenutak njihovog ospoljavanja. Rezultat Bulijevog korišćenja ove paradoksalne simultanosti – koja, slično *konvulzivnoj lepoti*, stapa prostorna kretanja i/ili fiksira vreme – jeste to da *cogito*, svest subjekta (u ovom slučaju Hipnisonova) biva zaobidena, „preskočena.” Otuda, novouspostavljena stvarnost koja okružuje Hipnisona nije tek subjektivna vizija ili proizvod njegovih sanjarija, već nešto radikalnije: u pitanju je Hipnisonova sopstvena eksternalizovana fantazija, koja ostvaruje začudno de-subjektivizovanu, autonomnu egzistenciju. Drugim rečima, zasnivajući „bezdan” Hipnisonove subjektivnosti oko paradoksalnog dvosmernog kretanja koje poništava jasnu distinkciju između objektivnog i subjektivnog, Buli uspostavlja taj bezdan kao ekvivalent frojdovskog nesvesnog. I upravo se zbog toga za ovog pesnika može reći da je svojim interesovanjima najbliži ranim nadrealistima. Operacija koju izvodi u Hipnisonovim ustima počiva na ključnom nadrealističkom paradoksu koji, kao što objašnjava Alen S. Vajs, nalaže da se „fantazam ne odvaja od opažanja: on postaje scena koja uključuje likove [koji ga proizvode]. Takav vizionarski mizanscen je amblematičan za idealizacijski i sublimacijski stav nadrealističke kreativnosti: izvori su metaleptički skriveni u svojim efektima...”[99]

[87]

Isti paradoks je ključ za razumevanje zbog čega je film „Doktor Hipnison, ili tehnika života” moguće koncipirati jedino kao „nesnimljiv.” U osnovi Bulijevog teksta nalazi se metakinematski fantazam o savršenom filmskom aparatu budućnosti – aparatu koji neće morati da skriva reprezentaciju (projektovane slike) u opažanju (gledalačkoj aktivnosti), „uzroke u posledicama”, već će biti u stanju da njihovo stapanje učini *doslovnim*. To je fantazija o imažističkom rađanju psihe direktno materijalizovane u prostor njene spoljašnjosti. To je, konačno, fantazam o čistom, de-subjektivizovanom gledanju – o kinu kao istinski „mentalnoj instituciji”.

Dalju konceptualnu eksplikaciju, kao i vizuelni prikaz tog neobičnog psihofizičkog kino-fantazma nalazimo u još jednom jugoslovenskom nadrealističkom „pisanom filmu”: *Ljuskari na prsima* (1930). Tekst je u ovom slučaju napisao Aleksandar Vučo (iste godine kada je radio na nizu kino-objekata i aparata, uključujući već pomenuti *Urnebesni kliker* i *Ogledalo*), a ilustrovao ga je Marko Ristić. *Ljuskari* su nastali gotovo pola decenije posle „Doktora Hipnisona”; direktnije su inspirisani filmskim pokušajima francuskih nadrealista nego što je slučaj s Bulijevim tekstom – naročito Bunjuelovim i Dalijevim scenarijem za *Andaluzijskog psa*, objavljenim u časopisu *La Révolution Surréaliste*. Vučov film koristi tipično nadrealističku narativnu strukturu. Logičan razvoj priče više puta je „frustriran” nemotivisanim diskontinuitetima i neočekivanim, naglašeno kodiranim, jezičkim interpolacijama: tu su žirafe u galopu, ženske cipele, odsečene noge, rukavice, škorpije i staklene posude u kojima se drže ribe i druga vodena stvorenja. U vreme pisanja ovog filma, ljuskari i druge „niže” vodene životinje već su uveliko obitavali u nadrealističkom imaginarijumu, delom zahvaljujući radu naučnika i autora dokumentarnih filmova o

[100] Jacques Baron, „Crustaceans”, u: Georges Bataille, Michel Leiris, et al., *Encyclopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995), 38–40.

[101] Tada popularni žanr „vizuelne književnosti” najtemeljnije su teoretizovali Moholy-Nagy i Karel Teige.

[102] Todić, *Nemoguće*, 59.

prirodi, Žana Panlevea. Man Rej je upotrebio Panleveove kadrove morske zvezde u vlatitom filmu *Morska zvezda* (1928), a *Encyclopaedia Acephalica* Žorža Bataja sadržala je odrednicu o „Ljuskari-ma” ilustrovanu Panleveovim slikama. Članak koji je napisao Žak Baron (što je njegov jedini doprinos *Enciklopediji*) čini kratka meditacija o jastozima, škampima, rakovima i krabama. Baron hvali njihovu često neprimećenu heterološku lepotu i naglašava simboličke veze sa ženskom seksualnošću.[100]

Ristić je za Vučov scenario napravio dvanaest kolaža (Slika 3.7) koji ne prevode reči direktno u slike, već izvode transfer kreativne energije iz formata „pisanog kina” u „vizuelnu književnost”. [101] Donekle slično Man Rejevom pristupu *Morskoj zvezdi*, koja je snimljena kao „adaptacija” jedne od pesama Robera Desnosa, saradnja između Vuča i Ristića predstavlja primer intersubjektivne verzije nadrealističke prakse automatizma: dvojica sagovornika dopunjuju jedan drugog tako što prenose poruke neopterećene fiksiranošću smisla i komunikacijskih kodova.

Uticaj Man Reja na Ristićeve filmsku imaginaciju širi je, međutim, od očiglednih paralela između kolaborativne prirode *Ljuskara* i *Morske zvezde*. Dobro obavešten o aktivnostima „pariske centrale”, vođa beogradskih nadrealista prilično se rano upoznao sa Man Rejevim rejografskim radovima, pa je od 1928. godine i sam eksperimentisao s novim medijem. Krajem dvadesetih godina napravio je seriju od petnaest foto-kolaža na kojima retko viđenim postupkom kombinuje fotografije načinjene sa i bez kamere, fotogramske i fotografske sadržaje (Slike 3.8, 3.9, 3.10). Kao što napominje Milanka Todić, Ristićeve slike osobene su po tome što, za razliku od velikog broja radova iz tog vremena koji su načinjeni bez upotrebe kamere, prikazuju ne samo predmete nego i siluete i neizoštrene portrete ljudskih modela.[102]

Ristićeve serije od petnaest fotogramskih kolaža organizovana je na način koji ukazuje na određenu vrstu kinematske

[89]

progresije. Svaka slika za sebe predstavlja poseban slučaj odnosa subjekat-objekat ili subjekat-subjekat. Kao što je i primereno nadrealističkom senzibilitetu, ti odnosi počivaju na ekonomiji želje (koja povezuje muške i ženske likove, čipke, ogrlice i

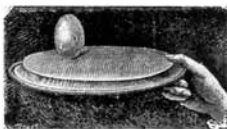
ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

Ф И Л М

ПРЕДИГРА КОЈА СЕ НЕ ИГРА

Нека позавина буде сенка или црни талас. Набоље би још одговарала мукла ноћ, тај мрки појас вечитог зида који не одаје тајне. Мокра, тамно-мрља боја има добру особину да крије трагове злочина: она ушња као сувише пруге крвавих прстију. Нико према томе неће приметити да се на печатима огуштеног маљера, на том сифилису зидова, могу под лугом открити отисци и сумњиви, проблематични трагови. Задржавамо се дакле на тој боји.

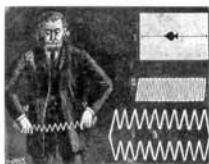
Са десне стране, где се под једном бледом руком утисла саена долази стрепа. Она је путоказ и смрт, али ишја као сувише пруге крвавих прстију, за коју је везује сребрни конач, који сумњамо, да ће ма ко видети. Конач полази из срца невне девојке, чије



I

Киша бије право у прозор, Окна се топе. Цела се соба покрива косим пругама кише. На средини собе, у којој још никога нема, додирују се три стола једнаке величине. На сваком се столу налази по једно стаклено звоно. Под првим звоном лежи једна бела, гумена рукавица. Под другим звоном једно запечатено писмо и две коврце плаве косе. Под трећим звоном кључ и једна мала, свилена, женска кошуља. Све су те ствари јако осветљене и необично чисте.

Истовремено, кроз јасне пропланке једне огромне шуме галопирају жедне жирафе. Пејзажи се врло брзо мењају. Река се налази иза пошумљеног брега, иза густе



траве где су као муње пројуриле зебре. Сад у висини поред лишћа као облаци плоче главе жирафе. Кроз густу трану пузе пругасте змије. Све је то врло пријатно и врло утешно. Моаре.

се груди као скривалице појављују за свакој слици: у испушеном облаци камена, у шарама рибањих краљушти, у воденим борама, а још најчешће у димовима јутра, то јест у планинама које се сваког јутра на хоризонту скупуљају. Зато је неопходно да се доглађаји посматрају са свих страна, из сваког положаја, врло радознано и са највећом пажњом.

Девојка ће продужити да живи и после Великог Свршетка. То је врло важно. То право само њој припада. Хоћемо да објаснимо да није тачно да све престаје кад срце прекрине свој рад.

Да би се то потпуно осетило, потребно је лежати мирно и са притиснутим очима. Још је боље ако неко има љубавницу, вереницу или неку другу заљубљену жену. Те дрхтале, нежне, узнемирене руке, у стању су, кад долару оци, много да објасне.

Преко кровова где се пуше димњаци, јури један човек у дугачкој пелерини. Он крије лице. Црна пелерина се вије иза њега као злослутна застава. На месту где престају редови кровова појављује се гвоздена конструкција једног великог моста. Човек скаче на тај мост и спушта се до његовог каменог свода. Под тим сводом, над самом водом која је црна, нагло се отварају једна мала врата. Из њих стрме степенице. На прагу непознате собе, на



месту где се обично остављају ципеле, стоје две женске ноге, отсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарале и сјајне, лакване ципеле. Човек им прилази са огромним задовољством и додирује их благо. Затим свлачи своје ципеле и чарале, које оставља на истом том прагу, узима ноге у наручја, и бос, још увек врло радостан улази у један пространи хемијски лабораторијум. Из њега, на затвореним вратима остаје јако увеличано његово лице, окружено црном брадом и озарено дивним осмехом. У лабораторијуму човек постаје узнемирен. Нерпозно баца женске ноге на један отоман, покривен белим чаршавом, и журно прилази вели-

tako dalje). Kada se posmatraju zajedno, kao niz, tih petnaest slika proizvode snažan osećaj kinestezije, prostorno-vremenskih promena do kojih dolazi kada se prikazani ljudi i predmeti kreću, pozicioniraju i repositioniraju. Kao da režirajući slike proizvedene sa i bez kamere, Ristić uspeva da na svetlost dana izvuče eteralne pokretne slike koje čame ispod zamrznute (nepokretne) fotografske površine.[103] Zadirući ispod navodno stabilne, prirodne pojavnosti sveta, jugoslovenski nadrealista otkrio je razvijen skriveni sistem kretanja, oscilacija i neodređenih značenja. Neuhvatljiv kao, na kraju krajeva, i sama stvarnost, to je sistem koji prethodi vizuelnoj reprezentaciji, a dostupan je jedino zahvaljujući nepotpunim indeksičkim tragovima koje ostavlja za sobom. Moglo bi se reći da upornim mešanjem i slaganjem slika proizvedenih pomoću kamere i onih nastalih bez nje, Ristić, poput kakvog alhemičara, priziva i slavi metastvarnost kina.

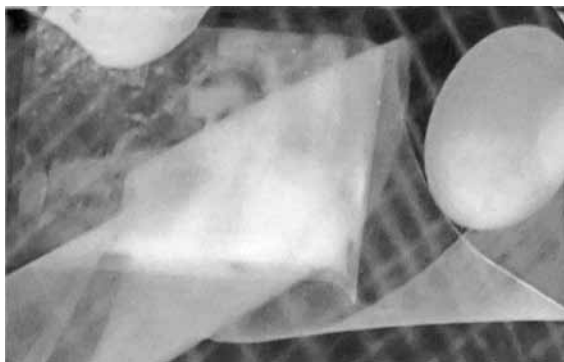
U sopstvenoj koncepciji kino-slike (*cinemage*) Man Rej na sličan način teži jednoj sveobuhvatnoj superpoziciji filma i stvarnosti. Približno u vreme kada se pojavio njegov drugi film, *Emak bakija*, on opisuje idealne, dalekosežuće efekte kina na publiku. Man Rej želi da gledalac izjuri napolje [iz bioskopa], udahne čist vazduh i postane glavni glumac koji rešava vlastite dramske probleme... Time bi ostvario dugo sanjani san da postane pesnik, da i sam bude umetnik, a ne samo gledalac”.[104]

Gledalac koji postaje tvorac vlastitog filma i živi film sopstvenog života! To je za Man Reja „film s onu stranu filma” – film izvan ciklusa proizvodnje, distribucije, prikazivanja i potrošnje pojedinačnih zapisa na celuloidnoj traci. U pitanju je ista ona logika koja je 1930. godine motivisala Ristića i ostale pripadnike beogradske nadrealističke grupe da objave dijagramatski crtež naslovljen *Da li je možete poznati?* (Slika 3.11) Crtež nudi posmatraču samo najelementarniji, minimalni aparat neophodan za aktiviranje meta-stvarnosti kina. *Da li je možete poznati?* nije ništa drugo do prazan ram, okvir.

[91]

[103] Todić, *Nemoguće*, 60.

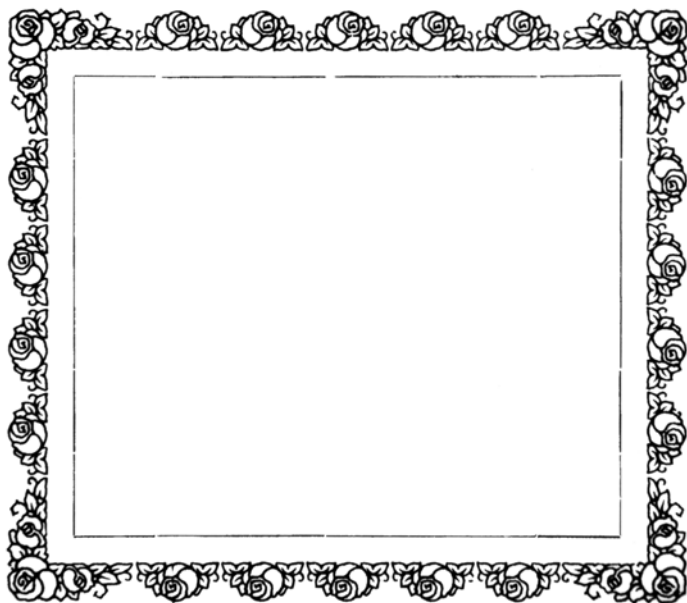
[104] Neil Baldwin, *Man Ray: American Artist* (Da Capo Press, 2000), 136. Vidi takođe Man Ray, „Cinemage”, *The Shadow and Its Shadow*, 133.



Slike 3.8, 3.9, 3.10 Marko Ristić, fotogrami (1928)

© Muzej primenjene umetnosti i Muzej savremene umetnosti, Beograd

Ovim jednostavnim gestom beogradski nadrealisti su praktično urušili sve ustanovljene razlike između proizvodnje i potrošnje slike, između objektivno datih i subjektivno generisanih (pokretnih) slika. Okvir je ono što je identifikovano kao izvor svake želje i estetskog doživljaja. Njegova jedina funkcija je da posreduje u opažajnim iskustvima. Što se tiče njegovih kinematografskih kvaliteta, prazan okvir istovremeno upućuje na tražilo kamere, otvor za svetlosni zrak u projektoru i ekran na kome se slike pomaljavaju.



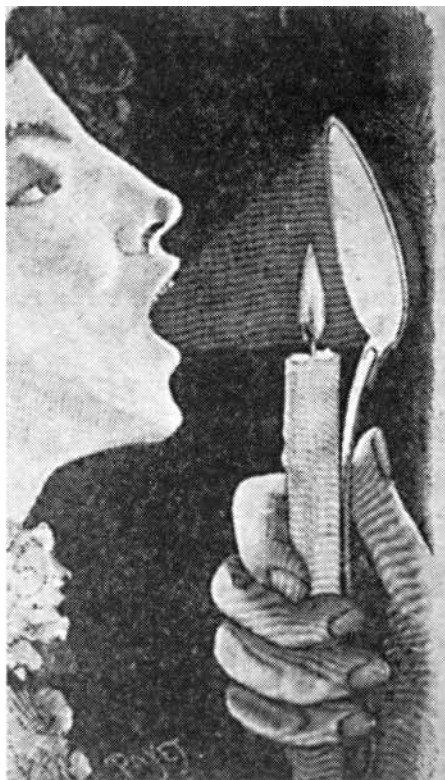
ДА ЛИ ЈЕ МОЖЕТЕ ПОЗНАТИ ?

Slika 3.11 Beogradska nadrealistička grupa, *Da li je možete poznati?* (1930)

[93]

Ristiću je bliska ideja „eteralnog kina”, domena ontološki neodređenih slika koje su napola objektivne napola subjektivne (sećamo se iz drugog poglavlja da je Raul Hausman upravo slike takvog tipa opisivao

[94]



Slika 3.12 Marko Ristić,
Ljuskarima na prsima (1930), detalj

kao „primordijalne“). To je očividno i na primeru njegovog dopri- nosa *Ljuskarima na prsima*, u seriji slobodnih vizuelih asocijacija koje razvija uporedo s Vučovim tekstom. Među dvanaest načinje- nih kolaža posebno je zanimljiv onaj s ljudskom glavom koja iz ši- rom otvorenih usta projektuje zrak svetlosti na reflektujuću povr- šinu kašike (pozicioniranu kao da je ekran). (Slika 3.12). Ili je, pak, reč o svetlu (sveće) koje se odbija od kašike i kroz usta projektuje u unutrašnjost glave, kao u nekoj *camera obscuri*?[105]

Ristićev antropomorfno „rematerijalizovan“ filmski aparat otelovljuje upravo onu vrstu strukturne dinamike koju i Vučo prihvata kao nužno polazište pri proizvodnji „pisanog kina.“ On to jasno pokazuje u prologu *Ljuskarima*, u „Predigri koja se

ne igra”. Kao i brojni drugi Vučovi tekstovi, prolog je velikim delom demonstracija čistog automatizma. Ipak, tekst sadrži i sasvim koherentan, precizan opis materijalnih uslova i prostornog rasporeda unutar kojih bi film („sama igra”) trebalo da se odvija. „Predigra koja se ne igra” oslikava konture jednog improvizovanog, minimalnog kino-aparata koji, kako autor veruje, treba predočiti čitaocu/gledaocu kako bi „odmotavanje” oniričnih i mentalnih filmskih slika moglo uspešno da teče. „Neka pozadina bude senka ili crni talas”, piše Vučo u prvoj rečenici „Predigre”: „Najbolje bi još odgovarala mukla noć, taj mrki pojas večitog zida koji ne odaje tajne. Mokra, tamno-mrka boja ima dobru osobinu da krije tragove zločina: ona upija kao sunder pruge krvavih prstiju”.^[106] Ekran („pozadina”) i zamračeni prostor projekcione dvorane – dve temeljne komponente bioskopske predstave/doživljaja – ovde su nepogrešivo evocirani činom kreativnog imaginarnog stapanja. U „mukloj noći,” ekran koji se halucinatorno širi i postaje delom svoga okruženja čitaoca smešta usred radikalno transformisanog kino-aparata, „krajnje verzije” fantazma o totalnom kinu, kako bi rekao Edgar Moren.^[107] Crpeći inspiraciju iz tehnološki normativizovane infrastrukture kina – standardnih (standardizovanih) materijalnih elemenata i uslova filmske projekcije i gledanja – Vučo tu tehnološko-materijalnu osnovu sublimira u *konceptualnu ljusku*. On kino-aparat pretvara u dematerijalizovanu relacionu strukturu čije konture sada postaju prepoznatljive i unutar prirodnog sveta. Ipak, i pored toga što je dematerijalizovan, filmski medij ovde nikako nije lišen svoje specifičnosti. Naprotiv, Vučo ukazuje upravo na to da i potpuno imaginarna aktivnost gledanja pisanih filmova i dalje direktno zavisi od radne logike osnovnog kinematografskog aparata, mada je u ovom slučaju aparatu dopušteno da figurira u nematerijalnom (nematerijalizovanom) obliku.

[95]

[105] O asocijativnim i transformativnim moćima koje su nadrealisti pripisivali kašikama, vidi André Breton, *Mad Love* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), 30–34.

[106] Aleksandar Vučo, „Ljuskari na prsima”, *Nemoguće* (maj 1930), 68.

KINO DRUGIM SREDSTVIMA

[107] Morin, *The Cinema, or the Imaginary Man*, 42.

„Doktor Hipnison” i *Ljuskari*, *Buli* i *Ristić*, privilegiju usta – a ne oko – kao centralno „kino-čvorište,” mesto razmene subjektivnih i objektivnih, unutrašnjih i spoljašnjih slika. Kod obojice autora uočljiva je želja, rasprostranjena među nadrealistima,

[96]

da se oskrnavi moć vida u onoj meri u kojoj predstavlja deo aparata ljudske svesti. Usta je moguće tumačiti kao izmeštanu inkarnaciju *prazne* očne duplje – ona je lišena svog organa, ali zadržava funkciju vida, uspostave slike.

Naravno, najčuvaniji filmski primer direktnog nadrealističkog napada na oko nalazimo u uvodnoj sceni *Bunjuelovog* i *Dalijevo* *Andaluzijskog psa* iz 1928. godine. Sam reditelj, *Bunjuel*, tu glumi čoveka koji najpre nonšalantno oštri sečivo brijača da bi zatim, u krupnom planu, njime isekao oko jedne žene. Time su se stekli uslovi, postavljena je scena, za početak nadrealističkog toka pokretnih slika...

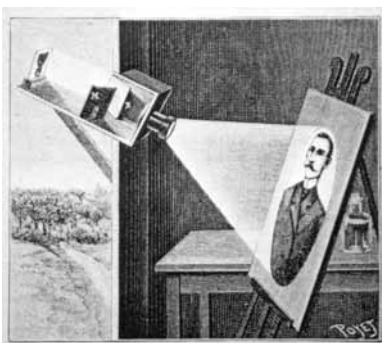
Ali nadrealističke strategije skrnavljenja oka i izmeštanja vida znale su da idu još dalje – da se protežu na donje delove tela, izvode njihovo mapiranje i preuređivanje, te da stimulišu „prizemnu” (batajevsku) seksualnost putenog aparata.[108] Evo nekoliko primera: – Automatski tekst jugoslovenskog nadrealiste *Koče Popovića*, „*Prodana sudbina*”, u kojem se oko pojavljuje kao „oko-pupak”. *Popović* piše o oku koje se pojavi „pored ženinog pupka. Uglavljeno tu u salu bez snage da prekorači osnovu svoje želje, oko izgubi svo-

[108] Bataj je u svojim razmišljanjima o evoluciji i ljudskoj i životinjskoj anatomiji sistematski nastojao da *unizi* oko tako što će ga postaviti u ravan sa anusom i drugim nižim delovima tela. Vidi *Georges Bataille, Visions of Excess*, 73–90.

[109] *Koča Popović*, „*Prodana sudbina*”, *Nadrealizam i postnadrealizam*, Prosveta, Beograd, 1985, 19.

[110] U „*Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*”, važnom teorijskom tekstu jugoslovenskog nadrealizma, *Koča Popović* i *Marko Ristić* razvijaju „paranojački delirijum interpretacije” kao ekstremni oblik antiidealističke dijalektičke apstrakcije; destabilizaciju vida/gledanja kojoj teže nazivaju „dijalektičkom poliskopijom”. Vidi *Koča Popović* i *Marko Ristić*, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Prosveta, Beograd, 1985, 16–17, 37–40.

[111] *Popović*, „*Prodana sudbina*”, *Nadrealizam i postnadrealizam*, 19–20.



Slika 3.13 Maks Ernst, tabla 36 iz knjige *Žena bez stotinu glava* (1929)

© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
foto: National Library of the Netherlands

Slika 3.14 Slika iz novina iz devetnaestog veka koju je umetnik preuzeo (sliku je otkrio i prvi publikovao Dr Verner Špis u knjizi *Kolaži Maksa Ernsta: Otkriće nadrealističkog univerzuma*)

ju sada izlišnu upornost i ostane tako, samo dekorativno i ukočeno”.^[109] U maniru sličnom Dalijevom paranoično-kritičkom metodu, to oko-pupak postaje tačka u kojoj je moguće biti svedokom sopstvenog začeca.^[110] Drugim rečima, u Popovićevom tekstu primalna fantazija o nastanku/poreklu konstruisana je iz „abdominalne perspektive” ženskog aktera u roditeljskom seksualnom odnosu.^[111] Pupak je predstavljen kao marker te paradoksalne, još ne sasvim subjektivizovane, refleksivne a opet „bezoblične”, instance putenog gledanja/spoznaje.

– Često nadrealističko markiranje i (de/re-)montaža ženskog tela razotkrivaju patrijarhalni strah od kastracije i denaturalizuju mehanizme nasilja kojima se poredak koristi u cilju održanja rodne nejednakosti. U nadrealističkom imaginarijumu oko je ponekad potisnuto još niže, ispod pupka i podređeno ženskim genitalijama. To je slučaj s tablom 36 u zbirci *Žena bez stotinu glava* Maksa Ernsta

[97]

(Slika 3.13), ispod koje piše: „Magično svetlo, bez i jedne izgovorene reči i u svim vremenskim prilikama.” Na tabli je prikazan portret brkatog muškarca, projektovan na platno/štafelaj zrakom svetlosti koji potiče iz vagine žene koja lebdi u vazduhu.

[98]

Na originalnoj novinskoj ilustraciji koja je poslužila kao podloga za ovaj rad (Slika 3.14), zrak svjetla bio je projektovan pomoću optičkog uređaja zasnovanog na principu mračne komore. Ernst je, međutim, kao aparat za (re)produkciju i distribuciju slika izabrao ženski polni organ. Ženu je, tako, prikazao kao stvarnu, a muškarca tek kao njenu eteralnu projekciju (simptom).

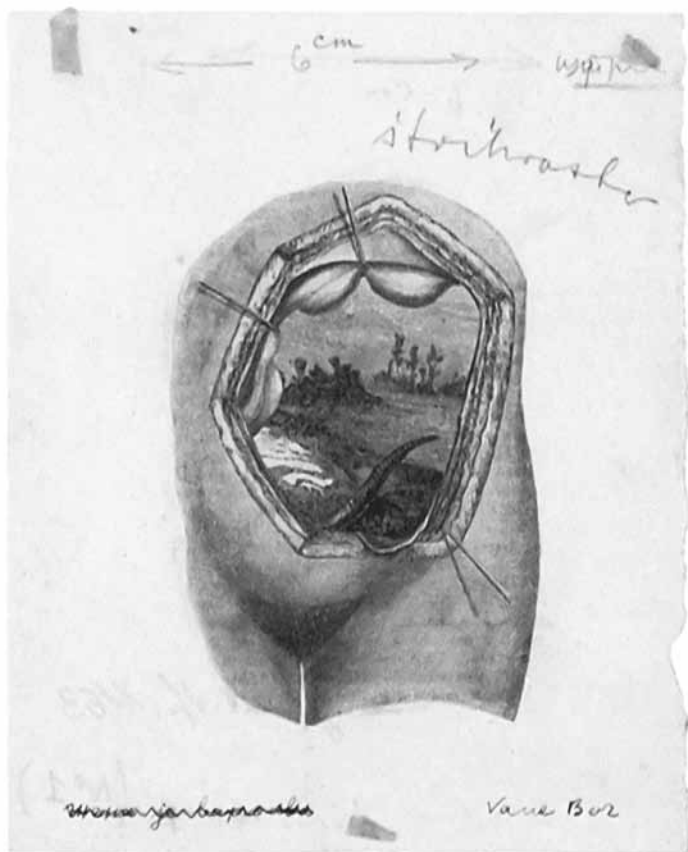
Na Ernstovom proto-kinematografskom kolažu, muškarac postoji samo kao imaginarni označitelj. Muškarac je postao od žene... u mračnoj komori.

– Konačno, u *Pejzažu* (Slika 3.15), kolažu iz 1930. godine, još jedan nadrealista, Vane Živadinović Bor, utrobu zamišlja po analogiji sa mračnom komorom. Inspirisan, reklo bi se, kako časovima anatomije tako i teatarskim protokolima, Bor uklanja kožu sa ženskog tela kao da je zavesa i njegovu unutrašnjost izlaže pogledu posmatrača. Ali izložena utroba funkcionise kao scenografija za scenu u eksterijeru: pejzaž, slika spoljašnje stvarnosti, formira se unutar tela kao u kakvoj *šupljoj* (od organa očišćenoj) *komori*. Borova vizija utrobe slična je Bulijevom prikazu Hipnisonovih usta – u oba slučaja spoljašnjost i unutrašnjost su stopljene; brišu se razlike između ova dva registra. Utroba postaje fantazamski aparat koji, slično kinematografu, generiše „ekstimne” slike.[112]

Začetke pisane kino-fantazije (zajedničke „Doktoru Hipnisonu” i *Ljuskarima*) koja proizvodnju slike čini nerazlučivom od gledanja, moguće je pratiti u prošlost makar do 1910. godine. Tada je „duhovni otac” budućih nadrealista, Gijom Apoliner, napisao kratki tekst pod naslovom „Lažni mesija, Amfion ili priče i doživljaji Barona d’Ormesana.” Apoliner opisuje avanture jedne izmišljene „kinematografske družine” čiji članovi kidnapuju ljude i primoravaju ih da nastupaju pred kamerom tako što će, doslovno, ubijati jedni druge.[113] Značajno je da sadržaj Apolinerovog „velikog filma” (kako ga

[112] Za ideju „ekstimnosti”, vidi Jacques Lacan, *The Seminar, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960* (New York: W. W. Norton, 1992), 139.

[113] Guillaume Apollinaire, „The False Messiah, Amphion”, *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*, prev. Roger Shattuck (New York: New Directions Books, 1971).



Slika 3.15 Vane Živadinović Bor, *Pejzaž* (1930)

© Muzej savremene umetnosti, Beograd

je pesnik opisao) nije ograničen na nasilne događaje upriličene pred kamerom. „Lažni mesija” je zapravo priča o *gledanju filma u nastajanju*: priča o filmu koji režiraju likovi (pripadnici „družine”) koji su istovremeno aktivni (i uživaju) i kao gledaoci (na samom mestu zločina/snimanja). Potrošnja slika (aktivnost filmskog gledaoca) locirana je u srcu domena proizvodnje slika

(aktivnost kamere). Apoliner, veliki zagovornik filmskog medija kao jedne od najvažnijih manifestacija „novog duha”,^[114] utro je put spisateljskom poistovećivanju filmskog autora i gledaoca.

[100]

Kao što ističe Ričard Abel, u veme kada je Apoliner zastupao ideju o kinu kao poeziji budućnosti, francuski producenti bili su voljni da angažuju „pisce kako unutar tako i van filmske industrije, kao tvorce ideja i scenarija za [njihove] filmove”.^[115] Situacija će se, međutim, promeniti tokom naredne decenije i filmska industrija postaće daleko „manje otvorena za onu vrstu stvaralaštva kakvo je Apoliner imao na umu”:

„Sektori proizvodnje i distribucije unutar filmske industrije ustuknuli su pred 'najezdom' američkih filmova; tehnički kapaciteti su zastareli; vodeći ljudi u industriji, kao što je Šarl Pate, tražili su scenarije koji odgovaraju američkoj publici; sve se manje snimalo po originalnim scenarijima. Autori koje je industrija prihvatala nisu više bili avangardni pisci, pogotovu ne oni koji su pokušavali da popularnu umetničku formu kao što je film vežu za projekat radikalnog raskida s književnim konvencijama prošlosti i obnove ili čak revolucioisanja tekstualnih formi”.^[116]

Produbljivanje jaza između književne avangarde i francuske filmske industrije u prvi mah je dovelo do širenja prakse publikovanja filmskih scenarija, jer je to bila neka vrsta zamene ili utešne nagrade za umetnike čiji radovi nikad neće dočekati da

[114] Apollinaire, „The New Spirit and the Poets”, *Selected Writings*, 228, 237.

[115] Abel, „Exploring the Discursive Field”, 59.

[116] Abel, „Exploring the Discursive Field”, 60.

[117] Abel, „Exploring the Discursive Field”, 60.

[118] Vidi Peter Christensen, „Benjamin Fondane's 'Scenarii intournables'”, u: *Dada and Surrealist Film*, 72–85.

[119] Christensen, „Benjamin Fondane's 'Scenarii intournables'”, 72.

[120] Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma*, (ed.) Michel Carassou (Paris: Plasma, 1984), 20.

po njima bude snimljen film.[117] (Tu je ilustrativan primer Antonena Artoa: nakon „Školjke i sveštenika” nijedan od njegovih objavljenih scenarija nije realizovan kao film.) Međutim, pred kraj dvadesetih godina, ova situacija je kod znatnog broja avangardnih autora izazvala duboko razočaranje u samu činjenicu da filmove treba snimati. Usled toga došlo je do neobičnog razvoja na polju teoretizacije kina i uspostavljanja ideje da je zapravo nesnimljeni scenario kinematska forma *par excellence*. Verovatno najpoznatiji zagovornik te neobične teorijske pozicije bio je Benjamin Fondan.[118] „Otpočnimo zato eru scenarija koje nije moguće snimiti”, pisao je krajem dvadesetih godina. „Tu možemo otkriti nešto od zapanjujuće lepote fetusa”.[119] I dok je Fondan pisao scenarije koje nije moguće realizovati, nastojeći da indukuje „jedno priručno stanje uma koji u činu čitanja proždiru sećanja”,[120] Moni de Buli je otprilike u isto vreme razvio jedan od najeksplicitnijih pokušaja teorijskog utemeljenja „pisanog kina” u oštroj ontološkoj kritici same fotografske slike.

Bulijeva fascinacija francuskim nadrealizmom splasnula je krajem dvadesetih. Godine 1928. on i njegov bliski prijatelj Žan Kariv (jedan od najmlađih nadrealista) pridružili su se redovima autora izbačenih iz Bretonovog kruga (Arto, Desnos, Žorž Ribmon-Desenj). Kao disidenti nadrealističkog pokreta, udružili su snage sa Arturom Adamovim i Klodom Serneom i objavili jedan broj časopisa koji su indikativno nazvali *Discontinuité* (među saradnicima je bio i Fondan). Buli i Kariv su se kasnije pridružili grupi *Le Grand Jeu*. Aktivna u periodu od 1927. do 1932. godine, pod vođstvom Rožea Žilber-Lekomta i Renea Domala, *Le Grand Jeu* je bila skupina pisaca i umetnika koji su, u duhu avangarde svoga vremena, usvojili „sistematično destruktivan” stav prema idejama i vrednostima zapadne kulture. Očarani mističnim i ezoteričnim, inspirisani istočnjačkim filozofskim i duhovnim tradicijama (kao što je hinduizam), pripadnici grupe su se posvetili istraživanju koje su nazvali „eksperimentalnom metafizikom”.

[101]

Jedno od glavnih načela pokreta *Le Grand Jeu* bila je potraga za apsolutnim – za suštinskom, univerzalnom istinom bića i znanja. Grupa je bila u napetim odnosima sa nadrealistima (u čijoj su se senci razvijali). Žilber-Lekomt i Domal su u više navrata

odbijali Bretonove pozive da se priključe njegovom krugu i otvoreno su saradivali sa otpadnicima od nadrealističkog pokreta.

[102] Jedan od poslednjih tragova aktivnosti kratkovečnog pokreta *Le Grand Jeu* bio je njihov doprinos četvrtom broju časopisa *Les Cahiers jaunes* posvećenom kinu. Pod naslovom „Cinéma 33” u časopisu su objavljene polemike i eseji koje su potpisali Fondan, Arto, Žilber-Lekomt i Buli, kao i pet „nesnimljivih filmskih scenarija”, čiji su autori bili Desnos, Serne, Moris Anri, Hendrik Kramer i Ribmon-Desenj.[121] Kao što naglašavaju Alan i Odet Virmo, ono što je zbližilo pripadnike *Le Grand Jeu*, saradnike časopisa *Discontinuité* i bivše nadrealiste, bilo je među svima njima rasprostranjeno razočaranje u savremeni film i naglašeno pesimističko, gotovo beznadežno, viđenje budućnosti ovog medija.[122]

U prilogu pod naslovom „Alhemija oka: film kao oblik uma”, Žilber-Lekomt, na primer, objavljuje: „Film ne postoji: mora se roditi ili mora umreti. Danas on nije ništa više od senke u limbu mogućnosti, odbačena krpa na đubrištu ljudskog uma”. [123] U „Prevremenoj starosti kina” Arto slično tvrdi da je film „samo provizorna vrsta poezije, poezija onoga što je moglo biti”. [124] On takođe tvrdi da je „svet kina mrtav, iluzoran i podeljen”, [125] a takvo stanje delimično objašnjava imanentnim ograničenjima fotografski zasnovane, mehanički proizvedene slike:

[121] Alain i Odette Virmaux, *Le Grand Jeu et le cinéma* (Paris: Paris Experimental, 1996), 114–117.

[122] Virmaux, *Le Grand Jeu et le cinéma*, 115–116.

[123] Virmaux, *Le Grand Jeu et le cinéma*, 116. Preveo na engleski Phil Powrie, „Film-Form-Mind: The Hegelian Follies of Roger Gilbert-Lecomte”, *Quarterly Review of Film and Video* 12, no. 4 (1991): 19.

[124] Antonin Artaud, „The Precocious Old Age of Cinema”, *Collected Works*, vol. 3 (London: Calder & Boyars; 1972), 79.

[125] *Ibid.*, 77.

[126] *Ibid.*, 76.

[127] *Ibid.*, 77–78.

[128] Moni de Buli, „A.B.C.D...”, *Avangardni pisci kao kritičari*, ur. GojkoTešić, Matica srpska, Novi Sad, 1994, 275.

„Objektiv koji prodire u srž predmeta stvara sopstveni svet, pa film tako može zauzeti mesto ljudskog oka, razmišljati, pročitati svet umesto njega, i takvim organizovanim i mehanizovanim postupkom eliminacije dopuštati da ostane samo ono najbolje. Najbolje, to jest, ono što je vredno čuvanja, jesu delići stvari koji plutaju površinom sećanja, dok objektiv njihove ostatke filtrira, čini se, automatski”. [126]

Filmska slika je za Artoa „konačna i neopoziva, ...ona ne dozvoljava da se učinak slike izmeni ili da bude prevaziđen. Ona se ne dovodi u pitanje”. Tako, zaključuje on razočarano, „poezija jeste postojala oko objektivna, ali samo pre nego što je pročišćena, pre nego što je upisana u/na film”. [127]

Bulijev prilog u „Cinéma 33”, kraći tekst pod naslovom „A.B.C.D...”, pokazuje očigledan Artoov uticaj, uključujući i pozitivne reference na „pozorište surovosti”. Nestali su tragovi nekadašnjih Bulijevih pohvala „transcedentalnom iracionalizmu” filma. Umesto toga, jugoslovenski pesnik razvija Artoovu kritiku fiksirajuće, selektivne i otuda ograničene i ograničavajuće prirode fotografije i na njoj gradi kratku, ali preciznu teoriju slike (medijski neodređene, „slike kao takve,” moglo bi se reći). Buli definiše Sliku (s velikim početnim S) kao „iskonsku, stvaralačku sliku proživljenu u svojoj unutarnjoj realnosti i svom postojanju. Slika nije apstraktni pojam nego ČIN preko koga se pojedinačni identifikuje sa univerzalnim duhom”. [128] Mentalno i čulno opažljiva, ali ne i podložna reprodukciji (ma koliko da su sofisticirane raspoložive tehnologije), Sliku je moguće iskusiti, ali je nije moguće materijalno udvojiti. Slika je stanje bića kome sve fotografske i kinematografske slike, u krajnjoj liniji, mogu samo bezuspešno težiti:

„Kao suštinska forma pokretnog privida, Slika ne može biti uhvaćena mehaničkim okom. Prevazilazeći grube podatke golog oka koje je takođe vizuelni aparat, Sliku priziva ili

[103]

saopštava nevidljiva strana slike koju primamo preko čula. Kao fizičko usavršavanje čula kojima se obraća, film potpuno ispunjava svoj zadatak kao što ga ispunjava teleskop, mikroskop, fonograf i ostali izumi primenjene tehnike sa kojima se

film domišljato kombinuje. Obogaćuje znanje osiromašujući svest, pomoću filma se mnogo, ali loše, vidi..."[129]

[104] Kao što tvrdi Buli, dijalektički odnos između Slike i mnoštva („plitkih“) fotografskih slika je suština i istina kina. Uslovi tog odnosa strogo su predodređeni: „svaki film ma kako bio lep, poetičan, dirnut“, u krajnjoj instanci je tek „rob mehanički propuštene, iz spoljnog sveta istrgnute slike“. Zbog toga, tvrdi pesnik, čak i najveća remek-dela kina – *Oklopnjača Potemkin*, rani Čaplinovi radovi, *Međučin*, *Andaluzijski pas*, *Zlatno doba* – „dosežu u ovom času“ samo „donji nivo perfekcije“.[130]

A šta je s „višim nivoom“ perfekcije? U jednoj od beležaka uz tekst Buli pominje apstraktnu animaciju kao kinematografsku formu koju bi eventualno bilo moguće na produktivan način povezati s njegovom koncepcijom Slike. Ipak, ono što će čitalac „A.B.C.D...“ poneti kao trajnu impresiju pre svega je Bulijeva ideja da je pravi, primarni domen Slike iskustvena, čulna, življena stvarnost – stvarnost shvaćena kao intenzivno, afektivno, translično stanje čovekovog uranjanja u svet. Ovo stanovište takođe implicira da je samu stvarnost, u svom najiracionalnijem i najnekonzistentnijem obliku, moguće identifikovati kao konačno, čisto stanje kina (kao što ćemo videti u narednom poglavlju, ova i slične pozicije postaće prilično rasprostranjene među predstavnicima posleratne avangarde). Pisani film tada funkcioniše kao potpora, „pojačalo“ čitaočeve/gledaočeve egzistencije u svetukao-kino-spektaklu. Nema više kamere, nema fotografske slike, nema više filmskog opredmećenja gledanja. Za autora „Doktora Hipnisona“, film se piše kao elementarna tehnika života!

[129] Ibid.

[130] Buli, „A.B.C.D...“, 276.

BELEŠKE O OPŠTOJ KINOFIKACIJI

Polimorfna kamera je oduvek svoj objektiv usmeravala i usmeravaće ga i ubuduće, na sve pojave sveta. Pre nego što je izmišljena statična fotografija, kvadrati beskonačnog kina bili su samo crni blank; onda su na beskonačnoj traci filma sporadično počele da se pojavljuju slike. Rođenjem fotografskog kina, svi kvadrati su popunjeni slikama.

U strukturnoj logici kino-trake nema ničega što bi sprečilo izdvajanje bilo koje pojedinačne filmske sličice. Statična fotografija je samo izdvojeni kvadrat, izvučen iz beskrajnog kina.

Holis Frempton

Prvi pokušaji sistematskog istraživanja i predstavljanja relacionog karaktera i metapotencijala kina odigrali su se u izuzetno dinamičnom kontekstu sovjetske avangarde dvadesetih godina. Mnoštvo maštovitih projekata započetih u tom periodu, paralelno sa intenzivnom kampanjom za izgradnju infrastrukture za distribuciju i prikazivanje filmova širom zemlje, govore o snažnoj težnji nečemu što je moguće opisatio kao *opštu kinofikaciju* novoustanovljenog revolucionarnog društva.[131]

Neki konceptualni aspekti procesa opšte kinofikacije – sve naglašenijeg shvatanja stvarnosti kao oblika „spontanog” kina – zapravo su već bili temeljno promišljeni u domenu pozorišta

[105]

KINO DRUGIM SREDSTVIMA

[131] Termin „kinofikacija” koristim u jednom proširenom značenju koje prevazilazi izgradnju mreže za distribuciju i prikazivanje filmova u datom društvu (što je izvorno značenje termina u Sovjetskom Savezu dvadesetih godina). „Opšta kinofikacija” ovde

u predrevolucionarnoj Rusiji. „Još 1899. godine”, tvrdi Jurij Civijan, „Stanislavski je razvijao ideju o novoj scenskoj formi koju je u šali nazivao 'sinematografom'. U rečniku Moskovskog umetničkog teatra reč 'sinematograf' je postala oznaka za predstavu koja umesto jedinstvene radnje publici prikazuje niz fragmentisanih epizoda”.^[132] U drugoj deceniji dvadesetog veka, sve veća popularnost Delsartove fiziognomije i Dalkrozove „euritmije” (ritmičke gimnastike) doveli su do razvoja onoga što Mihail Jampolski opisuje kao „novu antropologiju glumca”.^[133] Tražeći način da uspostave potpunu kontrolu nad glumačkim pokretima i gestovima, inspirisani prirodnim naukama, tehnološkim istraživanjima i muzikologijom, Sergej Volkonski, Vladimir Gardin i konačno Lev Kulešov teoretizovali su i praktično primenili kinematograf kao instrument za upravljanje ritmovima ljudskog tela. „Ana Lee” (Ana Zajceva-Selivanova) čak je predložila da se mehanizam za navijanje filmske kamere upotrebi kao vrsta

se odnosi na različite avangardne teorijske i praktične modele koji i samu stvarnost tumače u kino-ključu. Za istorijske prikaze „kinofikacije” u Sovjetskom Savezu vidi Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 87–88; Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin* (London: I. B. Tauris, 2001), 73–84. Za prošireno korišćenje termina (blisko mom), vidi James Goodwin, *Eisenstein, Cinema, and History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993), 31–32.

[132] Yuri Tsivian, „Early Russian Cinema: Some Observations”, u: *Inside the Film Factory*, Richard Taylor i Ian Christie (ed.), London: Routledge, 1991, 9.

[133] Mikhail Yampolsky, „Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor”, *Inside the Film Factory*, 31–50.

[134] Vidi *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, Ronald Levaco (ed.) (Berkeley: University of California Press, 1974), 10. Vidi takođe Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 159–160.

[135] U zapisu na poleđini rada iz 1920. godine, *Proun All*, Lisicki beleži: „Da bismo shvatili beskonačnost sveta koji nas okružuje zatvaramo ga u prostor kruga u kojem se svi elementi nalaze u stanju uravnoteženog kružnog kretanja”.

[136] El Lissitzky, „The Film of El's Life”, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Sophie Lissitzky-Kuppers (ed.) (Greenwich, CT: New York Graphic Society Ltd., 1968), 325.

„telesnog metronoma”. Njena ideja – tipična, kako tvrdi Jampolski, za posljednje dane predmontažističke ere ruskog filma – bila je da se zvuk koji proizvodi kamera iskoristi kao sredstvo koordinacije pokreta glumca dok se kreće ispred objektiva.

Jedan od najpoznatijih eksperimenata proisteklih iz duha „opšte kinofikacije” u postrevolucionarnom periodu izveli su polaznici Kulešovljeve filmske radionice. Suočeni s nestašicom filmskog materijala, Kulešov i saradnici su počeli da proizvode legendarne „filmove bez filma”: pozorišne predstave koje su izvođene kao da su režirane za oko kamere, strukturno organizovane u skladu sa različitim parametrima sukcesije kadrova, to jest, montaže.[134] Približno u isto vreme pozorišna grupa „Plava bluza” je u nekim od svojih agitpropovskih nastupa koristila stroboskopsko svetlo – „efekat treperenja” povezan sa filmskom projekcijom. U domenu likovne umetnosti, Kazimir Maljevič, El Lisicki i mnogi drugi, inspiraciju su tražili u mogućnostima koje je otvorio novi medij filma. Maljevič je napisao nedovršen (i nikad realizovan) scenario za suprematistički film, „Umetnost i problem arhitekture”. Svojim *prounima* Lisicki je nastojao da osnovne geometrijske elemente suprematizma izvede u višeperspektivni, trodimenzionalni prostor.[135] Dvadesetih godina Lisicki je napisao *O dva kvadrata*, priču za decu koju je zamislio kao „bioskopsku knjigu”. Njen suprematistički narativ organizovan je kao niz od šest apstraktnih vizuelnih konstrukcija. „Film o Elovom životu” je, s druge strane, naslov autobiografske skice u kojoj Lisicki objavljuje: „Moje oči – Objektiv i okulari, precizni instrumenti i vertikalno-refleksne kamere, kino lupa koja uveličava vreme, rentgenski i X, Y, Z zraci, postavili su, ugradili u moje čelo oči, koje oštro vide detalje 20, 2000, 200000 puta sićušnije od vlasi kose.”[136]

Težnja radikalnoj simbiozi ljudskog bića i filmske mašine, uobičajena kod sovjetskih futurista i konstruktivista (i bliska mnogim dadaistima, kao što smo videli u prvom i drugom poglavlju), vrhunac dostiže u radu Džige Vertova.

[107]

Njegov metod kino-okla polazi od rada kamere i tehnike montaže kao superiornih dopuna čovekovojoj moći vida i otuda ih veliča kao prvorazredne epistemološke alatke koje stoje na raspolaganju modernom,

[108]

socijalističkom društvu. Rečima Anet Majklson: „Evolucija njegovog [Vertovljevog] rada konkretizuje, kao u nekoj seriji kinetičkih ikona, filozofski fantazam o refleksivnoj svesti: oko koje vidi i poima sebe u činu konstituisanja vidljivosti sveta: oko koje je revolucionarnim projektom transformisano u aktera kritičke proizvodnje”. [137]

U duhu marksističkog shvatanja stvarnosti kao uvek i neizbežno društvene i ljudskog aktera kao bića *prakse* – angažovanog u opažanju/tumačenju i menjanju/izgradnji stvarnosti – Vertov proizvodnju filmova stavlja u službu „komunističkog dekodiranja stvarnosti”. Veoma je važno da njegovu ambiciju da direktno utiče na svet „gledanjem na način svojstven montaži” ne protumačimo kao samo još jedan primer revolucionarnog romantizma ili idealizma. Svoju platformu za definisanje uloge filmskog autora u izgradnji sovjetskog društva Vertov je razvijao inspirisan prirodnim naukama i matematikom. Kinematografska potraga za društvenim istinama i političkim znanjem pretpostavlja da je montaža načelo na kojem počiva i sama stvarnost. Svet je baziran na neiscrpnom skupu mogućih montažnih obrazaca, dok filmski autor bira i artikuliše specifične relacije između odabranih „filmskih činjenica” (uhvaćenih kamerom). „Pronaći među svim tim uzajamnim odnosima, privlačenjima i odbijanjima kadrova najbolju ‘putanju’ za oko posmatrača, svesti to mnoštvo ‘intervala’ (kretanja između snimaka) na jednostavnu vizuelnu jednačinu, vizuelnu formulu koja izražava osnovnu temu filma-predmeta na najbolji mogući način: to je najvažniji i najteži zadatak autora-montažera”. [138]

Ovde treba istaći Vertovljevo shvatanje „intervala”, donekle inspirisano novim tumačenjem vremena i prostora koje je uvela Ajnštajnova teorija relativiteta. Kao oznaka ukrštanja slikovnih i

[137] Annette Michelson, „Introduction”, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984), xix.

[138] Dziga Vertov, „From Kino-Eye to Radio-Eye”, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.) (Berkeley: University of California Press, 1984), 91.

[139] Annette Michelson, „The Wings of Hypothesis”, *Montage and Modern Life 1919–1942*, Matthew Teitelbaum (ed.) (Cambridge: MIT Press, 1992), 72–73.

zvukovnih tokova – kao istovremena potvrda i negacija prostorno-vremenskih razlika između vizuelnih i zvučnih stimulusa – „interval” je elementarna funkcija Vertovljevog dosledno dinamičkog shvatanja stvarnosti: stvarnosti koju karakterišu neprestani procesi *strukturisanja* (kao neka vrsta „permanentne strukturne revolucije”). Anet Majklson primećuje da je „teorijom intervala” izvršeno „izmeštanje načela montaže koje sada ne upravlja samo uređivanjem svih vizuelnih parametara filmskog teksta, već postaje operativno kompoziciono načelo na svim nivoima i u svakoj fazi procesa rada... Montaža je proces koji se širi van domena rada za montažerskim stolom, proces koji više nije ograničen na kompoziciju slike (kasnije i zvuka), već upravlja svim fazama proizvodnje. Vertovljeva teoretizacija montaže je, kao i kod Ejzenštejna, usmerena na izgradnju jednog totalizujućeg strukturnog načela”. [139]

Ili, kao što je to formulisao sam Vertov:

„U umetničkom kinu pod montažom se obično podrazumeva *spajanje individualno snimljenih scena* prema scenariju, koje je u manjoj ili većoj meri razradio sam režiser.

Kinok montaži pridaje značaj sasvim drugačije vrste i vidi je kao *organizaciju vidljivog sveta*.

Kinok razlikuje:

1. *Montažu za vreme posmatranja* – orijentisanje golog oka prema bilo kom mestu, u bilo koje vreme.

2. *Montažu posle posmatranja* – mentalno organizovanje videnog, prema karakterističnim svojstvima.

3. *Montažu za vreme snimanja* – orijentisanje pomognutog oka filmske kamere ka mestu ispitanom u koraku 1.

Prilagođavanje donekle izmenjenim uslovima snimanja.

4. *Montažu posle snimanja* – grubo organizovanje snimljenog materijala prema karakterističnim svojstvima. Traženje montažnih fragmenata koji nedostaju.

5. *Odmeravanje pogledom (lov na montažne fragmente)* – trenutna orijentacija u bilo kom vizuelnom okruženju da bi se uhvatili snimci suštinskih veza. Najveća moguća pažnja. Vojno pravilo: odmeravanje pogledom, brzina, napad.

[109]

6. *Završna montaža* – otkrivanje manjih, skrivenih tema zajedno sa glavnim temama. Reorganizacija ukupnog snimljenog materijala po najboljem redosledu. Iznošenje srži filmskog predmeta. Koordinacija sličnih elemenata i konačno, numerički proračun montažnih grupa.”[140]

Vertovljeva teorijska razmatranja uspešno dočaravaju njegovu uverenje da globalna ekspanzija filmskog medija ubrzano uvodi jedno novo, tehnologijom inspirisano, ali u krajnjoj instanci *transtehnološko* stanje: metastvarnost kina u kojoj, da se poslužimo jezgrovitom formulacijom Timotija Mareja, „*specijalizovani kodovi kina i sami postaju, ili oduvek već jesu, 'naturalizovani' ili 'kulturalni'*. U tom smislu, oni se 'vraćaju' kinu ne kao 'specijalizovani' već kao kulturni kodovi koji najvećim delom funkcionišu 'unutar fotografske i fonografske analogije’”.[141]

U poznatom eseju iz tridesetih godina, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, Valter Benjamin usvaja perspektivu koja je srodna Vertovljevoj. On razvija složenu teorijsku spekulaciju o tačnom mestu i ulozi filmske tehnologije u savremenom svetu. „Snimanje filma, a naročito zvučnog filma”, piše Benjamin, „nudi prizor kakav nikad i nigde ranije nije bio zamisliv. On predstavlja proces u kojem se više ne može naći niti jedna jedina tačka posmatranja iz koje bi snimateljska aparatura, oprema za rasvetu, asistentska ekipa itd. mogle biti isključene iz posmatračevog vidnog polja, premda ne pripadaju procesu same igre (sem ukoliko se posmatračeva zenica ne podudara sa objektivom kamere.)” U procesu snimanja filma, nastavlja Benjamin, „aparatura je tako duboko prodrila u stvarnost da je njen čist izgled... [i]zgzled realnosti u kojoj se ne vidi ni jedan deo aparature, postao ovde tek artificijelan, a pogled na neposrednu stvarnost postao je priviđenje plavog cveta usred zemlje tehnike”. [142]

[140] Vertov, „From Kino-Eye to Radio-Eye”, 72–73.

[141] Timothy Murray, *Like a Film* (New York: Routledge, 1993), 3.

[142] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, 34–35.

Stvarnost je ovde shvaćena kao već protokinematska jer je nepovratno „zaražena” modernim tehnologijama proizvodnje i reprodukcije slika. Kao da se na svojevrsnoj beskonačnoj pozornici (sceni) upravo snima film stvarnosti! Otuda, nakon izumljenja kinematografa i razvoja filmske industrije, naći se unutar „čiste”, tehnologijom „ne-kontaminirane” stvarnosti – svet doživeti kao tehnološki ne-posredovano postojanje – postaje moguće jedino ukoliko dođe do poklapanja naše perspektive sa okom kamere. Jedino se tako može osvojiti nulta tačka nečega što je, zapravo, u krajnjoj liniji uvek samo iluzija čiste stvarnosti. Drugim rečima, ono što se pre epohe filma shvatalo kao „prirodno” stanje sveta, sada se može dostići jedino neutralizacijom svesti o sveprisutnosti različitih sredstava za snimanje (kamera, svetlo, tonska oprema i tako dalje). Ako je „priroda uvek druga priroda” (kako je, između ostalih, tvrdio Adorno), ovde imamo posla sa specifičnom verzijom te tvrdnje: stvarnost je uvek kinofikovana stvarnost, potpuno posredovana sveprožimajućom dinamikom kinematografije.

Živimo život nikada ne iskusivši stvarnost onakvom kakva *stvarno* jeste ili, preciznije, onakvom kakva je postala na pragu dvadesetog veka: tehnološki zasnovan i tehnologijom inspirisan spektakl snimanja beskonačnog para-filma, u kojem smo svi protagonisti. Benjamin kao da želi da kaže da je praksa snimanja filma čitavu stvarnost pretvorila u jedan jedinstven tehnološko-senzorni događaj. U razdoblju tehnološke (re-)produkcije pokretnih slika, naše subjektivno vidno polje, naš pogled, gotovo da se *a priori* poklapa sa kino-okom. Na određeni način, samo ljudsko oko već *jeste* oko kamere. Međutim, paradoks takve dijalektike između prirodnog i mehaničkog gledanja jeste u tome što je prepoznati ono što je stvarnost postala u razdoblju filma – oblik egzistencije koji je bez ostatka kontaminiran vizuelnim tehnologijama – sada moguće jedino po cenu usvajanja gotovo psihotične perspektive; po cenu prolaska kroz delirijum o „snimanju sveopšteg filma,” koji, na kraju, samo razotkriva nemogućnost direktnog pristupa „običnoj” stvarnosti. Otuda u eri tehnologija pokretnih slika čovek može biti ili propisno interpeliran

[111]

u svetsku kino-mrežu koja *jeste* (nova, jedina) stvarnost; ili može dići ruke od „duševnog zdravlja” u ime kritičke svesti o činjenici da živimo beskrajno snimanje „velikog filma” – sveprisutnog „filma bez filma” u koji su se naši životi pretvorili.

[112]

Način na koji Benjamin govori o spektaklu snimanja filma anticipira neke aspekte posleratnog avangardnog bavljenja jednim fundamentalno novim elementom društvene stvarnosti. Reč je o nastupajućem stanju *univerzalne medijacije*, proizvedenom sveprisutnošću u sferi kulture i naizgled nezasićenom potrošnjom, kako kina tako i drugih vizuelnih tehnologija, sredstava proizvodnje i reprodukcije pokretnih slika (prvo televizije, a zatim i videa).[143] Kao što smo videli u prethodnim poglavljima, značajan deo predratne avangarde posvećeno je istraživao kako kreativne tako i emancipatorske mogućnosti tada još mladog filmskog medija. U tom duhu razvijeni su i različiti modaliteti „nekinematografskog kina,” kao izraz otpora tehnološkom determinizmu, teleologiji i reifikaciji. Kada se razmatra u kontekstu dvadesetih i tridesetih godina, *kinofikaciju* stvarnosti – njenu sve izraženiju kontaminiranost kako tehnološkim svojstvima

[143] Početkom šezdesetih godina, Vilijam S. Barouz dovodi stanje opšte kinofikacije i univerzalne medijacije do paranoidnih ekstrema. U „cut-up” romanu iz 1962. godine, *The Ticket That Exploded*, on piše: „Filmska banka je prazna. Da bi se prikrio bankrot studija stvarnosti najvažnije je da se nikome ne dozvoli da sagradi novu scenografiju stvarnosti. Film stvarnosti postaje instrument i oruđe monopola. Puna težina filma usmerena je protiv svakoga ko film dovodi u pitanje, s posebnim naglaskom na glumce i pisce. Radi za studio stvarnosti inače... Inače ćeš videti šta znači naći se *izvan filma*. Doslovno bez dovoljno filma da stigneš do sledećeg čoška”. Nekoliko stranica kasnije, Burroughs izlaže osnove nečega što će u sledećem „cut-up” romanu, *The Nova Express* (1964), eksplicitno razviti kao ideju o „biološkom filmu”: „Pogledaj sebe na zvučnom filmu. Onda zaustavljaš projektor i zvučni zapis sličicu po sličicu: stop, dalje dalje dalje, stop, dalje dalje. Stop. Kad zvučni zapis stane on nestaje. Kad projektor stane na ekranu ostaje nepomična slika. To je tvoja poslednja slika, poslednje što ćeš videti.... Smrt je konačno razdvajanje zvučnog zapisa i slike”. William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded* (New York: Grove Press, 1967), 151,160. Barouz je šezdesetih godina takođe napravio nekoliko „cut-up” filmova.

tako i opažajno-estetskim funkcijama filmskog medija (kao što primećuje Benjamin) – treba razumeti istovremeno kao krajnju posledicu i kao preduslov uspešnog razvoja konceptualno-materijalne umetnosti „kina drugim sredstvima”. Međutim, polovinom pedesetih godina sve veći broj sineasta, umetnika, praktičara i teoretičara medija, prihvata poopšteni karakter kinofikacije kao datost, kao *fait accompli*. Štaviše, sama kinofikacija u tom periodu postaje tek jedan od posebnih modaliteta daleko obuhvatnijeg procesa *totalne medijacije*. Prema mišljenju njegovih najoštrijih kritičara, poput Gi Debora, ključna odlika ovog procesa jeste da ogromnu većinu novih vizuelnih tehnologija i sa njima povezanih industrija u potpunosti podređuje ideološkoj proizvodnji poznog kapitalizma i održavanju sveprožimajućeg „društva spektakla”.

Godine 1963, jugoslovenski pesnik Oskar Davičo (pripadnik beogradske nadrealističke grupe iz tridesetih godina) objavio je zbirku poezije *Snimci*. Svaka pesma u ovoj zbirci funkcioniše kao zaseban fotografski snimak ili filmski kadar: „Snimak pejzaža danonoćne opasnosti”, „Snimak pejzaža senke”, „Snimak pejzaža biografije”, „Snimak pejzaža približnosti” i tako dalje. Godinu dana ranije, 1962, Bora Ćosić, predstavnik mlađe generacije jugoslovenskih pisaca, objavio je studiju *Vidljivi i nevidljivi čovek: jedna subjektivna istorija filma*. U uvodu knjige Ćosić piše:

„Ali ogromni psihološki potencijal filma ne iscrpljuje se u uređivanju sveta koji je sam stvorio, niti mu je dovoljna nadmoćna uloga u organizovanju novih odnosa među elementima autentičnog života. Film ne ostavlja na miru svog gledaoca pošto ga pusti iz svoje sale i mnoštvo slika koje mu je poklonio u jednoj predstavi nastavljaju svoja kretanja u gledaočevoj svesti, mnogo docnije posle kraja jedne kinematografske priče. Film se upliće u čovekove privatne asocijacije i pozajmljuje svoje kadrove njegovom snu i njegovim paranoidnim trenucima. Može smelo da se tvrdi kako je stanovnik sveta za poslednjih šezdeset godina obogatio svoje snove isto onoliko koliko je upotpunio svoje svesno vizuelno iskustvo. To je učinio bioskop. Navika

[113]

prisustvovanja velikom broju filmskih predstava stvorila je nove svesne i pod-svesne šifre, uspostavila kvalitetno nove asocijacije, potpomogla nove traume i opsesije, bitno uticala na kompoziciju savremenog romana. Pomračena svest savre-

[114]

menog umobolnika neizbežno je u svoj tužni kaleidoskop unela ponešto filmskog iskustva a tragični imaginarni gonioci ovih fantasta i nesrećnika oblikovali su u izvesnom smislu osobenostima Murnaua, Mamulijana i Lerbijea. Scene koje današnjoj deci mogu da se učine strašnim dobijaju u njihovoj svesti realne oblike videne u bioskopu, ne prevazilaze njihovo vizuelno iskustvo i zato se lakše pripitomljavaju njihovim čulima.

U neobjašnjive i lišene svesti trenutke čovekovog bitisanja film dovodi svoje fantome a nespутanim ljudskim željama za nekim putovanjem film prepušta svoje predele. Najzad, već šezdeset godina čovek umire noseći sobom u grob i predstave dobijene u bioskopu a onaj lucidni predsmrtni trenutak generalne sinteze

[144] Bora Ćosić, *Vidljivi i nevidljivi čovek*, Stvarnost, Zagreb 1962, 12–13.

[145] Gilles Deleuze, „Pismo Sergeu Daneyu: Optimizam, Pesimizam, Putovanje”, *Up & Underground*, n. 9–10 (2005–2006), 16. Pomenimo u ovom svetlu i slučaj I.C.F. (Informacijski center filma) koji je početkom sedamdesetih godina osnovalo dvoje multimedijalnih umetnika i video-pionira u Jugoslaviji, Ana Nuša Dragan i Srečo Dragan. Osni-vanje centra u Ljubljani, sa kasnijim ispostavama u Zagrebu i Londonu, bilo je inspirisano željom da se procesi komunikacije eksplicitno preoblikuju i objasne na kinematski način. Prema sažetom opisu aktivnosti centra iz pera Bojane Piškur i Jurija Medena: „Mogući oblici su uključivali prikazivanje filmova, razgovore o filmu, postere koji otvaraju prostor za diseminaciju informacija; ukratko, to je kinematska društvena mreža koja dozvoljava nove oblike socijalizacije i rada, direktan kontakt s publikom, razmenu i pribavljanje svih vrsta (novih) informacija o filmu i drugim oblicima umetničkog izražavanja”. Jurij Meden i Bojana Piškur, „A Brief Introduction to Slovenian Experimental Film”, u katalogu izložbe *This is all Film!*, Moderna galerija, Ljubljana, 2010, 27.

[146] Morin, *The Cinema, or the Imaginary Man*, 221.

[147] *Ibid.*, 206. Tumačeći složenost imaginarnog, Moren je povremeno spreman da posegne za filogenetskom tezom (imaginarno kao „placentalno lučenje” koje prethodi subjektivitetu) i da zaobiđe ideološke implikacije njegove objektivizacije i univerzalizacije („antropokosmomorfni” karakter imaginarnog). Vidi 206–210, 214–216, kao i 226–227.

iskustava i utisaka toliko puta je sadržao pored predstave o voljenoj ženi, vizuelni podatak o Merilin Monro, a pored nekih ličnih događaja velikog intenziteta, poneke *Odeske stepenice*. ... [K]ako su nepredvidljive veze koje spajaju danas fiktivni svet filma i realni krug našeg postojanja, kako drastične mogu biti asocijacije koje ova dva područja čine danas gotovo ravnopravnim”.[144]

Davičo i Ćosić nude dve bliske verzije sveta koji se doživljava kao potpuno *kinofikovan*. Obojica za polaznu tačku uzimaju metastvarnost kina, ono što će nešto kasnije Delez okarakterisati kao svojevrsan „gubitak svijeta”: ”Sam svijet pravi film, bilo koji film”, čija je „slika već stvorena izvan kamere”.[145] Ali sistematsko istraživanje psihodinamike i dalekosežnih društvenih posledica procesa opšte kinifikacije otpočelo je još polovinom pedesetih godina, kada je Edgar Moren objavio svoju krucijalnu studiju *Film ili čovek iz mašte*. Sprovodeći antropološku analizu koja bi se verovatno dopala i Benjaminu, Moren se fokusira na način na koji su tehnologije i prakse mehaničke proizvodnje i reprodukcije slika – kinematograf (mašina) i kino (medij, umetnost, institucija) – nepovratno transformisali ulogu imaginarnog u društvenoj stvarnosti.

Morenova analiza počiva na dijalektičkom preplitanju – „cirkularnoj dijalektici” – kina i ljudskog uma, sna i tehnologije, „stvarnosti i nestvarnosti”. Vođena neprolaznom „začudoenošću pred činjenicom da imaginarno čini konstitutivni deo čovekove stvarnosti”, [146] knjiga detaljno ispituje složene načine na koje „kino odražava mentalnu razmenu čoveka sa svetom”: „Ova je razmena stvarno psihičko prihvatanje saznanja ili svesti. Genetička studija filma, otkrivajući nam da magija, i u širem smislu *imaginarna učestvovanja*, predstavljaju početak te aktivne razmene sa svetom, stavlja nam samim tim do znanja da je prodiranje ljudskog duha u svet nerazlučivo od punog rascvata imaginarnoga”.[147]

[115] Imaginarno, kako ga shvata Moren, predstavlja domen imaginacije i opažanja, proizvodnje i potrošnje slika, domen vizuelnog opštenja između čovekovog uma i spoljašnje materijalne stvarnosti. Moren posebnu pažnju poklanja činjenici da je

[116]

kino, primarni medij imaginarnog, dovelo do prelomne kulturno-antropološke transformacije: u moderno doba magija i magijsko učešće su se „vratili” i preoblikovali samo imaginarno kao tehnološko/mehaničko/mašinsko. Otuda kino nije

samo strukturno podržano čovekovom mentalnom aktivnošću i razmenom – ono takođe sistematski eksternalizuje sav subjektivni rad koji pripada imaginarnom. Moren piše:

„Antropologija imaginarnog dovodi nas, dakle, do srži savremenih problema. Podsetimo se da je tu bila njena polazna tačka. Film je ogledalo – ekran – ali je on u isti mah i *sprava* – aparat za snimanje i projekciju. On je proizvod doba sprava. On čak predstavlja avangardu mašinizma... Film... postavlja jedan od ključnih problema industrijskog mašinizma. On spada u one savremene tehnike – električna, radio, telefon, fonograf, avion – koje ovoga puta praktično uspostavljaju magični svet u kojem vladaju dejstvo na daljinu, svudaprisutnost, prisustvo-odsustvo, preobražaj. Film se ne zadovoljava time da biološko oko obdari mehaničkim produžetkom koji bi mu omogućio da vidi jasnije i dalje, on ne igra samo ulogu sprave za pokretanje intelektualnih operacija. On je matična sprava, roditeljica imaginarnoga; a on je, s druge strane, i imaginarno uslovljeno spravom. Ova se smestila u srcu estetike za koju se verovalo da je predodređena za individualna zanatlijska ostvarenja...”[148]

Letrizam je verovatno prvi pokret u istoriji umetnosti koji je sistematično i programski nastupio sa pozicija normativizovane pretpostavke o opštoj „kinematičnosti” sveta. U *Estetici filma*, ključnom tekstu letrističke filmske teorije objavljenom 1952. godine, Isidor Isu, osnivač i vođa pokreta (Morenov savremenik), eksplicitno svrstava letrizam uz napore da se stvarnost i ljudska egzistencija radikalno rekonceptualizuju u svetlu sveprisutnosti kina:

[148] Ibid., 212–213.

[149] Jean Isidore Isou, *Esthétique du cinéma* (Paris: Ur, 1953), 48.[150] Jurij Lotman, *Semiosfera* (Beograd: Svetovi, 2004), 183,190.

„Čak i ako ne bi bilo više ničega na ekranu i ako bi se video čovek kako šeta između redova, njegovo hodanje, kao takvo, ne bi imalo neko značenje ukoliko ne bi izražavalo *stav prema jednom univerzumu koji je zasićen reprodukcijama*.

Ta bi šetnja, u očima divljaka, koji nikad nisu prisustvovali nekoj projekciji, predstavljala sasvim običan čin.

U očima onih koji su očekivali da će prisustvovati jednoj filmskoj predstavi ona bi dobila značenje skrnavljenja. Živo biće koje bi se pojavilo umesto uobičajenih snimaka bilo bi okruženo oreolom čitave mase reprodukcija koje inače izviru sa platna”. [149]

Nasuprot avangardnim filmskim teoretičarima iz dvadesetih i tridesetih godina, Isu kinofikaciju tretira kao već ostvarenu i neospornu činjenicu, pa je tako vidi kao polazište, a ne kao cilj kojem bi trebalo težiti. Kino je za Isua već sasvim dobro funkcionišući spektakl. Ili da se poslužimo preciznom formulacijom Jurija Lotmana, kino je u celosti već „dato u svesti i semiotičkom iskustvu kolektiva” kao ništa manje nego centralno svojstvo uspešno naturalizovane „navike medijacije”. [150] Utemeljivač letrizma opisuje filmski medij, pre svega, kao strogo relacionu funkciju i uvodi *discrepanciju* kao centralnu operaciju složenog programa „anti-kina” koji razvija. „Ko kaže da je film umetnost fotografije?” prigovara Isu u svom celovečernjem eksperimentalnom filmu *Traktat o bali i večnosti*:

„Uklonite fotografiju i film postaje radio. Kao čitanje u fote-
lji. Zašto ne? Zahvaljujući televiziji radio je postao film. Zašto
onda ne bi i film postao radio?... Umetnost se uvek deetablira.
Poezija i slikarstvo postaju muzika. Tako je zapravo označeno
obogaćivanje jedne umetnosti drugom ili odustajanje od odre-
đenih problema zarad nekih drugih umetnosti... Daniel [Isuov
alter ego u filmu] se seća kako je uvek mešao različite stvari.

[117]

Muzika u poeziji, slikarstvo u romanu, a
sada roman na filmu. Roman koji čitalac
recituje prijateljima koji sede oko vatre na
ognjištu srebrnog ekrana i gledaju kako
sekvence padaju kao zažarene cepanice i
bez zadržke se pretvaraju u pepeo. Značaj

mog dela proističe upravo iz činjenice da to što radim još nije film, ali će zahvaljujući meni to postati”.

[118] Gornji pasus jasno pokazuje da letristička dinamika diskrepancije direktno proširuje logiku „retrogradne remedijacije” koju je već razvila predratna avangarda: ponovo izumeti kino znači rematerijalizovati kinematograf, pretvoriti film u druge medije. Otuda specifično letrističku tehniku kakva je *metagrafologija* – stvaranje vizuelnih radova kombinovanjem i preklapanjem slova i slika – očevidno treba shvatiti kao striktno kinematografski postupak. Na primer, Isu je 1953. godine napravio *Amos*, narativ od devet fotografija prekrivenih gusto ispisanim tekstom. Frederika Devo tumači operativnu logiku ovog rada na sledeći način: *Amos* je „skica koja polazi od ideje da kino više ne mora koristiti tradicionalna pomoćna sredstva ili mehanizme, a kao slike može upotrebiti obične fotografije čijim struganjem je kompletan tekst konstituisan postupkom pre-pisivanja ili *hiper-grafije*”. [151]

Pošto je Isu svoje pokušaje redefinisivanja filmskog medija čvrsto situirao *unutar* okvira opšte kinofikacije, ti pokušaji će sada, prvi put u istoriji moderne umetnosti, pokazati znake potpunog i neskrivenog nepoštovanja suverenosti kinematografskog aparata i njegove tehnološke i materijalne specifičnosti. To jest, u uslovima već uspostavljene opšte medijacije, Isu zaključuje da je moguće izvesti neproblematičnu i trenutnu konverziju bilo kog znaka ili znakova u druge znakove, bilo kog medija u neki drugi medij. To ga je podstaklo da razvije ideju o „imaginarnoj estetici” zasnovanu na uverenju da „stvaranje umetnosti ne zahteva manipulisanje bilo kakvim stvarnim elementom”. [152] Žan-Pol Kurtaj to objašnjava na sledeći način: „Nečujne foneme mogu se komponovati tako da omoguće stvaranje imaginarnih zvučnih

[151] Frédérique Devaux, „Approaching Lettrist Cinema”, *Visible Language* (posebno izdanje, „Lettrisme: Into the Present”) 17, no. 3 (Summer 1983), 52.

[152] Vidi Jean-Paul Curtay, „Super-Writing 1983—America 1683” i „Rhythms”, *Visible Language* (posebno izdanje, „Lettrisme: Into the Present”), 32, 83.

[153] Curtay, „Super-Writing,” 32.

radova. Prve neme pesme izvedene su 1959. godine. Nevidljivi znaci (beskonačno mali ili beskonačno veliki) takođe mogu poslužiti kao materijal za imaginarne vizuelne radove. Konačno, Isu je došao do zaključka da se bilo šta što ne doživljavamo kao konkretan znak već kao surogatnu česticu imaginarne ili 'nemoćuće' materije, s punim pravom može upotrebiti kao predstavnik četvrte strukture u umetnosti (posle figuracije, apstrakcije i hipergrafije): to je 'infinitesimalna' ili *estaperistička* umetnost (od grčkih reči *esth*, 'estetika', i *apeiros*, 'beskonačno')".[153]

Primena načela infinitezimalne umetnosti na film u osnovi je podrazumevala nesputan rad na dematerijalizaciji medija, podržan uverenjem da se čitav svet već pretvorio u beskrajn niz latentnih, kameri „prethodećih” pokretnih slika. Zapravo, Isu je jedan od prvih autora koji je ideju kina slobodno odvojio od materijala filma (da se podsetimo formulacije Džonatana Velija iz drugog poglavlja), tako što je medij podvrgao logici opšte pretvorivosti, restrukturisanja i reorganizacije znakova (istoj logici koju je već primenio na druge umetničke forme i medije, uključujući poeziju, roman i slikarstvo). Ukratko, polazeći od pretpostavke da više i ne postoji bilo kakva stvarnost koja nije u celosti medijski posredovana, Isu je inaugurisao seriju *sasvim konceptualnih pomeranja kojima je svakom od postojećih medija dodelio pravo da funkcioniše kao neki drugi medij*. U konačnoj analizi, da bi se to postiglo bilo je dovoljno zamisliti remapiranje skupa relacionih funkcija karakterističnih za jedan medij na tehnološki aparat koji je uobičajeno ili normativno povezan s nekim drugim medijem. Tvrdnju da će „film kada uklonimo fotografiju postati radio” u krajnjoj instanci treba tumačiti kao proceduralnu logiku kojom se opravdava jedan još otvorenije deklarativan stav: Radio od sada jeste (treba ga misliti, shvatiti kao) film!

Kreativna sila oslobođena Isuovim odbacivanjem tradicionalnih ideja o suverenosti medija bila je ogromna. Slobodnim,

[119]

isključivo konceptualnim pomeranjima normativnih inkarnacija različitih umetničkih medija ustanovljeno je da „dijalog/diskusija jeste film”; da slikarska platna i okruženja mogu funkcionisati kao romani; da uz neznatne intervencije fotografija

postaje film i tako dalje. U Isuovom univerzumu se praktično svi mediji – čak i oni koji su potpuno tehnološki zasnovani – lako oslobađaju zavisnosti od tehnologije!

[120]

Isuova motivacija za razvijanje infinitezimalne i imaginarne estetike proističe iz njegove želje da oslobodi umetnika i publiku i omogućiti im da konačno iskoče van konkretnih materijalnih svojstava bilo kog korišćenog medija. Rolan Sabatje, jedan od vodećih predstavnika druge generacije letrističkih filmskih autora, istakao se kao autor infinitezimalnih filmova. Njegov prvi rad u tom žanru bio je *Dokaz* (1966) (Slika 4.1). Jednostavno je izložio metalnu kutiju filmske trake, dodelivši joj zadatak da inspiriše protok slika i zvukova u gledaočevom opažajno-mentalnom aparatu.

Još zanimljiviji primer je *Entrac'te*, rad nastao tri godine kasnije (naslov je igra rečima inspirisana filmom *Međučin* (Entr'acte), klasikom dadaističkog filma koji su snimili Rene Kler i Fransis Pikabija). Film – ili „kinematografska seansa”, kako bi rekao Sabatje – ovde se sastoji od jedne jedine statične (polu-)slike: to je crtež praznog kadra ili ekrana sa fragmentom kolor fotografije u gornjem levom uglu (reprodukcija u boji 8). Fotografija prikazuje automobil koji se kreće kroz planinski pejzaž, ali u kontekstu Sabatjeove kompozicije slika nepogrešivo stvara utisak da automobil putuje u belinu praznog kadra. Uz donju ivicu okvira autor je rukom ispisao uputstvo za zvučnu pozadinu: „Zvučni zapis ovog filma čini zbir šumova, reči i misli koje proizvode gledaoci okupljeni oko slike”.

Upisivanje želje u vizuelno i zvučno polje – tehnika koja je, kao što smo videli u trećem poglavlju, odlikovala neke od najboljih primera nadrealističke umetnosti – ovde je ponovo na delu, a Sabatje je koristi kao motor svog „kina drugim sredstvima”. Dok posmatrač mentalno projektuje sliku i zvuk kretanja automobila kroz prazan okvir kadra, njegova/njena želja doslovno transformiše *Entrac'te* u vremenski zasnovanu, „pokretnu sliku”.

Pitanje funkcije vremena u letrističkim reformulacijama kina naročito je zanimljivo. Najdirektnije rečeno, to što su letristi pokušavali da ostvare nije ništa manje od kinematske večno-



Slika 4.1 Rolan Sabatje, *Dokaz* (1966)

© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris;
fotografija je obezbeđena ljubaznošću autora

sti. Tokom pedesetih godina Isu je razvijao kritiku potčinjavanja vremena reprezentaciji uopšte, a posebno automatizmu mehanički proizvedenih i fotografski zasnovanih slika. Film je, tvrdi Isu, pre svega, protok vremena – „to važi čak i ako je njegova sadržina svedena na jednu jedinu statičnu sliku”. Trajanje prethodi kretanju ili odsustvu kretanja vezanom za filmsku sliku. Guru letrizma ovde demonstrira visok nivo svesti o tome da svako opazajno privilegovanje stabilne fotografske slike – ili serije pokretnih, reprezentacijski čitljivih filmskih slika – neizostavno potvrđuje podređivanje temporalnosti prostornoj dimenziji kina. (Ova opozicija – vreme nasuprot reprezentaciji – u osnovi je poznatog letrističkog filma, *Antikoncept* Žila J. Volmana. Autor je taj rad iz 1952. godine opisao kao „kinematohronijski”, kako bi naglasio razliku u odnosu na ciljeve i tehnike kinematografije.)

[121]

Isu je propagirao koncept „supratemporalnih postavki” u umetnosti i kinu i zalagao se za radove koji će ostvariti beskonačno trajanje tako što će ostati nedovršeni ili, još bolje, u stanju trajnog nastajanja. „Supratemporalni filmovi” – među kojima

je prvi bio Isuov *Sup Film ili dvorana idiota* (1960) – zamišljeni su kao filmovi koje (pro-)izvodi publika koja je došla da ih „pogleda”. Aktivno, kreativno učešće publike u stvaranju takvih filmova, svaki bi put trebalo da bude inicirano specifičnim skupom

[122]

parametara, „okvirom” koji utvrđuje i daje sam „reditelj” filma.[154]

Moris Lemetr, još jedan važan predstavnik letrizma, takođe se rano okrenuo filmu. Njegov rad iz 1951. godine, *Je li film već počeo?*, jedan je od najranijih primera performativnog ili „sinkina”. Lemetr je pokušao da drastično transformiše filmski aparat tako što će njegove različite komponente – tehnološku, prostornu, gledalačku – izvesti u „kosmos performansa”. Platno i projekciju, kao i potrošnju slike i zvuka, redefinisao je kao pokretne i promenljive – kao nešto što nastaje u samom prostoru izvedbe, a u značajnoj meri ga artikuliše sama publika. U sažetom prikazu Lemetrovih kinematskih inovacija, Frederika Devo piše:

[154] „Supratemporalni” filmovi spadaju među preteče konceptualnih filmova koje su šezdesetih i sedamdesetih godina pravili umetnici Fluksusa.

[155] Devaux, „Approaching Lettrist Cinema”, 50.

[156] Prema Žaku Lakanu to je slično odnosu između jednog (matematički) formalizovanog metajezika i svakodnevnog, poznatog jezika kojim je taj formalni jezik „motivisan”: bez „asistencije” drugog prvi ostaje neprobojan i nerazumljiv. Evo kako Endrju Kurtofelo to objašnjava u svom čitanju čuvene Lakanove tvrdnje da „metajezik ne postoji” (izložene u *Seminaru XX*): „Formalizovati neki jezik znači prevesti ga u skup fiksiranih simbola i specificirati konačan broj aksioma kojima se uređuje proizvodnja rečenica u tom jeziku. Takav formalizovani jezik bi i sam bio matema – to jest, diskurs koji može poslušiti kao repozitorijum za jednu *mathesis universalis*... Tvrditi da metajezik ne postoji znači tvrditi da zadatak izgradnje takvog univerzalnog diskursa nikada ne može biti dovršen. U najmanju ruku, smatra Lakan, uvek bi bilo neophodno da se metajezik motiviše kroz neki drugi diskurs. Otuda pokušaj da se sve prevede u formalni diskurs vodi u neuspeh na jedan od dva moguća načina: jedna mogućnost je da se prevođenje izvede do kraja, što bi za rezultat imalo simbole koji ostaju hermetični i nerazumljivi; druga mogućnost je da se sačuva diskurs kojim se dobijeni simboli mogu motivisati, ali u tom slučaju proces prevođenja ostaje nedovršen”. Vidi Andrew Curtofello, „The Ontological Status of Lacan's Mathematical Paradigms”, *Reading Seminar XX*, Suzanne Barnard i Bruce Fink (ed.) (Albany: State University of New York Press, 2002), 142.

„Stvar nije u tome da se usavrši projekciono platno, već da se ono učini okvirom vrednim nove estetike. 'Pojavljuje se platno zastrto raznobojnim tkaninama i predmetima koje će scenski asistenti premeštati tamo i ovamo tokom čitavog filma. U određenim trenucima pred projektorom se ređaju glave, ruke i šeširi kako bi se omele slike'. Osim toga, Lemetr prvi u istoriji kina uvodi u dvoranu glumce da upotpune spektakl kojim se inauguriše sinkino predstava. Gledaoci se od tog trenutka izbacuju iz stanja pasivnosti, primorani su da deluju, da se ne potčinjavaju hordama slika kojima ih bombarduju konvencionalni filmovi. Uloga prodavca karata više nije samo ta – on sada dobija impromptu zadatak da zapanjuje gledaoce; razvodnici i čistači takođe imaju uloge i tekst, kao i producent, koji se nekada isticao upravo svojim odsustvom, i reditelj ili autor filma koji stoji na sceni do kraja predstave.

„Još jedna zanimljiva inovacija je u tome što Lemetrov film može upotrebiti čitav univerzum kako bi sastavio i obnavljao bioskopski spektakl...

„Konačno, iznad svega, *Je li film već počeo?* takođe je film koji se može čitati, film 'za poneti'. Na proleće 1952. godine publikovao ga je Andre Bone, što je konačno omogućilo da se odreše kese za obnavljanje umetnosti ekrana.”[155]

Izumom kinematografskog aparata otelovljen je – i tako učinjen vidljivim – skup dinamičkih relacija koje su oduvek predstavljale formalni oblik ili dijagramatsku strukturu u temelju čovekove (psihofiziološke) interakcije sa svetom. Isu i Lemetr su bili među prvim umetnicima u posleratnom periodu koji su dogmatski i bezuslovno insistirali na činjenici da je izum kinematografa nepovratno otvorio vrata kinu kao metajeziku, neizrecivom i sveprisutnom.[156] Tom „jezičkom revolucijom” u domenu kina takođe se može objasniti insistiranje letrista na

[123]

važnosti redefinisavanja (razaranja, dekonstrukcije, obnove) ekrana. Ako kino treba da funkcioniše kao metajezik, onda mu je potrebno novo i prošireno polje primene – stara „beležnica”, pravougaoni nepokretni ekran postavljen ispred redova sedišta

u bioskopskoj dvorani, više nije dovoljna. Čitav svet – čitav univerzum, tvrdiće letristi – mora se ponovo kinematski osmisliti. Zato je Lemetr doslovno izbacio platno iz projekcione sale. Dao je uputstva da se mali pokretni ekran postavi ispred bi-

[124]

oskopa, u tamu noći, kako bi film izvukao u njegovo okruženje, kako bi ga učinio „reljefnijim”, trodimenzionalnim. Predratna fantazija Aleksandra Vuča o totalnom kinu, izložena u pisanom filmu *Ljuskari na prsima* (o kojem smo govorili u trećem poglavlju), tako je postala Lemetrova posleratna stvarnost.

Kritiku tehnološkog esencijalizma, determinizma i reifikacije – kojom su se prethodno bavile i istorijske avangarde – letristički film izvodi do njenih krajnjih granica. Ali to čini po cenu razaranja dijalektičkog postupka na kojem su počivali najsloženiji predratni pokušaji izvođenja kina „drugim sredstvima”. Dosledna rematerijalizacija kinematografskog aparata kod Man Reja, Pikabije, Vuča i Matića ili Hausmana nije ostavljala nikakve sumnje u to da su filmska tehnologija i kinematografska praksa proistekli iz ideje kina, dok je, pak, precizno konstituisanje samog kina nastupilo tek naknadno, na osnovu konkretnih relacionih i strukturnih obrazaca uspostavljenih proizvodnjom filmova. Kod letrista se, međutim, taj dijalektički krug zanemaruje u ime nečega što je moguće okarakterisati kao „medij bez medija”. Nastojeći da različite oblike umetnosti praktikuju izvan njihovih uobičajenih materijalnih koordinata i da postojeće medije oslobode njihove tehnološke specifičnosti, letristi su zauzeli radikalno antireifikacijski stav. Reč je o stavu koji ukazuje na činjenicu da moderno društvo nemilosrdno, sve više i više, eliminiše mogućnosti neposredne komunikacije i/ili direktnog delovanja (ako je takva „čista” komunikacija ikada i bila moguća). Međutim, iz jedne istinski dijalektičke perspektive, čini

[157] Guy Debord, *Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995), 12.

[158] Debord, *Society of the Spectacle*, 136.

[159] David Ward, „Film’ and ‘Cinema’ in Pasolini’s Film Theory”, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, Patrick Rumble i Bart Testa (ed.) (Toronto: University of Toronto Press, 1994), 140.

se da je upravo to stav koji takođe generiše najproblematičnije načelo čitavog pokreta. Može li praksa prevashodno imaginarne umetnosti uspostaviti zaista efikasnu kritiku tehnološkog determinizma *u uslovima univerzalne/generalizovane medijacije*? Kako već na početku *Društva spektakla* tvrdi Gi Debor, otpadnik od letrističkog pokreta i vođa Situacionističke Internacionale: „Spektakl nije [samo] zbirka slika, već društveni odnos između ljudi posredovan slikama”. [157]

Potpuna identifikacija kina sa imaginarnim i izostajanje dijalektičkog povezivanja sa njegovom materijalnom bazom – sa tehnologijama proizvodnje slika i strukturnim obrascima, procesima i operacijama specifičnim za rad kinematografskog aparata – znak su prepuštanja ekstremnom idealizmu. Tako se kinofikacija, taj osobeni modalitet stanja univerzalizovane medijacije, hipostazira kao apstraktno polje u okviru koga je, navodno, očuvana sva kreativna autonomija ljudskog subjekta. Štaviše, naivnim „superiornim” negiranjem tehnološke osnove njegove proizvodnje upravo se održava društvo spektakla. Parafrazirajući Debora, možemo reći da su letristi grešili utoliko što su verovali da mogu negirati kinematograf ne realizujući ga i realizovati kino ne negirajući ga. [158] Ta dva procesa su blisko povezana i zavisive jedan od drugog.

Ali šta bi jedna emancipatorska dijalektizacija (ideje) kina i njegove fizičke/tehnološke osnove, zapravo, podrazumevala u doba univerzalne medijacije, u potpuno kinofikovanom svetu? Za početak, nalagala bi obnovljeno potenciranje materijalnih svojstava kako normativnih tako i nenormativnih oblika kinematografskog aparata. Takođe, podrazumevala bi jedno istorijsko-materijalističko insistiranje na činjenici da proizvodnja filmova, kao i svaki drugi tip audio-vizuelnog rada, predstavlja specifičan modalitet ljudske prakse – a sve to u cilju uspostavljanja protivteže idealističkoj tendenciji ka olakoj virtuelizaciji

[125]

(dematerijalizaciji) pokretnih slika. Kao što zapaža filmski reditelj i teoretičar Pjer Paolo Pazolini: istina je da je „kino korektiv za... ograničenja 'filma'”; ali „film” mora, u isto vreme, biti prihvaćen kao „korektiv za ograničenja 'kina'”. [159]

Zato ćemo u nastavku ovog poglavlja istražiti tri zasebna slučaja teorijske i praktične razrade uloge filmskog i para-filmskog materijala u kontekstu logike opšte kinofikacije na kraju dvadesetog veka – u svetu u kojem, kao što primećuje Francésko Kaseti, kino više „nema svoje mesto, jer se nalazi svuda, ili bar svuda gde imamo posla s estetikom i komunikacijom”.^[160]

Najpre ću analizirati neke aspekte Pazolinijeve neortodoksne filmske teorije. Jedan od njegovih centralnih postulata, naročito naglašen u tekstovima napisanim početkom sedamdesetih godina, jeste da kino predstavlja nedokučivi meta-jezik stvarnosti. Ta nedokučivost se istovremeno shvata kao izvor i kao rezultat jedne konstruktivne strukturne neuskладivosti između apstrakcije kina i konkretnosti filma. Preciznije rečeno, pošto je polovinom šezdesetih godina opisao kino kao „pisani jezik stvarnosti”, a stvarnost, s druge strane, kao „jedan beskonačno dug kadar”, Pazolini je ustanovio ključnu razliku između kina – tog neizrecivog totaliteta stvarnosti koja sebe izražava „sobom samom” – i mnoštva individualnih filmova u kojima ovaj totalitet dobija konkretan, ali u krajnjoj instanci uvek parcijalan i otuda nedovršen oblik.^[161] Dovodeći tu distinkciju do krajnjih granica u svojim poslednjim teorijskim tekstovima, Pazolini razvija jedno sasvim nefiguralno, relaciono shvatanje kina: kino je „ritmema”, „apstraktni i duhovni” *prostorno-vremenski kod* stvarnosti, koji kinematografska praksa prevodi u specifičan audio-vizuelni, filmski jezik.^[162]

Postavljajući u središte svoje analize elementarnu (hipotetičnu) situaciju „Žene koja posmatra Ravnicu”, ovaj pesnik i filmski

[160] Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945–1995* (Austin: University of Texas Press, 1999), 316.

[161] Vidi Pazolinijeve eseje „The Written Language of Reality”, „Observations on the Sequence Shot”, i „Res Sunt Nomina”, u: *Heretical Empiricism* (Washington, DC: New Academic Publishing, 2005).

[162] Pasolini, „The Theory of Splices” *Heretical Empiricism*, 284–285.

[163] *Ibid.*, 287.

[164] *Ibid.*, 284.

[165] *Ibid.*, 287.

stvaralac tvrdi: „Da sam kompjuter mogao bih sačiniti dijagram u kome bi prostorni odnosi bili uspostavljeni kvadratima, a vremenski odnosi linijama; tada bi postalo moguće grafički prikazati čitav spektar semantičkih i izražajnih mogućnosti narativnog odnosa između te Žene i te Ravnice”.^[163]

Kao dijagramatski „kôd stvarnosti”, Kino, objašnjava Pazolini, enkodira dve stvari:

- a) naše psihofiziološke doživljaje stvarnosti – na primer, percepciju „Žene koja posmatra Ravnicu”; i
- b) kinematografski prikaz stvarnosti – serijom zasebnih filmskih snimaka.

Prostorno-vremenske relacije sadržane u „kino-kodu” u oba slučaja se pretvaraju u jedan isti jezik audio-vizuelne reprezentacije. Ali, u isto vreme, bez takvog jezika audio-vizuelne reprezentacije (koji je zajednički jezik kinematografskog i ljudskog psihofiziološkog aparata) ne bi bilo ni samog kino-kôda! Taj kôd, mada apstraktan, ne može postojati bez materijalnog domena u kojem se manifestuje: kino-kôd, tvrdi Pazolini, predstavlja „konkretnu apstrakciju”.^[164] I upravo zahvaljujući toj konkretnoj i materijalnoj dimenziji kino-kôda otkriva se razlika koja je, u krajnjoj instanci, razlika između naših opažajno-čulnih doživljaja sveta i kinematografskog prikaza stvarnosti.

Ta razlika, tvrdi Pazolini, proističe iz činjenice da gore navedena kategorija (a) u prvi plan postavlja *relacionu neodređenost* kina (odsustvo preciznih direkcija povezano s njegovom dijagramatskom prirodom), dok kategorija (b) eliminiše višeznačnost iz audio-vizuelnog jezika. Montažni rezovi i spojevi („pikštele”) obično su intervencije koje služe distribuiranju kinematskih relacija, a tiču se onoga što je uključeno i isključeno iz filma, prisutnih i odsutnih prostorno-vremenskih sklopova. Kao čin direktnog zasecanja u filmsku materiju, rez je eksplicitna manifestacija procesa pravljenja filma – tehnomaterijalističke prakse *par excellence*. Ako, po Pazoliniju, kino predstavlja neizrecivi metajezik, onda „pikštela” obeležava ono što je „smišleno a nepostojeće”.^[165]

[127]

Ali ta činjenica nikako ne sme da spreči

[128]

stvaranje filmova. Naprotiv, jedino bezuslovnom posvećenošću pravljenju filmova – koje se u kontekstu samonaturalizujućih i vanvremenskih aspiracija kina ukazuje kao oblik društveno-istorijske intervencije – čovek može sebi osigurati ulogu ak-

tivnog aktera koji kontroliše vlastitu egzistenciju. Pazolinijevim rečima: „Samo filmovi... postoje u praksi i konkretno, dok kino... ne postoji; kino je apstraktna i normalizujuća dedukcija koja ima ishodište u beskonačnim filmovima...”[166]

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, Pazolinijev savremenik, mađarski reditelj Mikloš Jančo, razvio je originalan pristup filmskoj režiji, takođe zasnovan na shvatanju kina kao apstraktnog prostorno-vremenskog koda, dijalektički povezanog s mnoštvom konkretnih, materijalnih, kinematografskih zapisa. Postupkom jedinstvenim u istoriji filma, Jančo je svoje prepoznatljivo duge kadrove-sekvence komponovao ne samo na osnovu dijegetičkih događaja koji se njima opisuju, već i na osnovu „besadržajnih” obrazaca konstantnog kretanja kamere, utvrđenih i uvežbanih čak pre nego što im je „dodeljena” bilo kakva konkretna radnja. Nakon što je prisustvovao snimanju Jančovog filma *Elektra, ljubavi moja* (1974), Gidion Bahman je na instruktivan način sažeo njegov rediteljski postupak: „U trenutku kada počinje snimanje, rad na pravljenju filma je praktično već završen. Snimanje kadrova i njihovo povezivanje potrebni su samo iz komercijalnih razloga, da bi se film mogao prikazati”. [167] Prema Bahmanu, „same pripreme za dnevni *kép* [slika, snimak] počinju polaganjem šina. Uvek su tu šine – ponekad i celih šezdeset ili sedamdeset stopa – koje krivudajući ulaze u zgrade i izlaze iz njih, kao šine dečjeg voza. Ali zbog složenosti kretanja i akrobacija koje kamera na tom putu izvodi, njihova putanja je jednostavna, ponekad u obliku poluelipse ili dva spojena slova 'J' postavljena jedno na drugo, ili kao običan polukrug ili tri četvrti blago izdužene kružnice”. [168] Probe su počinjale rano ujutro:

[166] Pasolini, „Living Signs and Dead Poets”, *Heretical Empiricism*, 250.[167] Gideon Bachmann, „Jancso Plain”, *Sight & Sound* 43 (Autumn 1974): 217.[168] *Ibid.*, 220.[169] *Ibid.* (moj kurziv).

„Probe traju čitavo jutro, ponekad i čitav dan, dok do mraka ne ostane tek toliko vremena da se scena može snimiti. Kretanje koje se na probama uvežbavaju najbolje je opisati poređenjem s akvarijumom punim vode, dovoljno velikim da u njega stane kompletna scenografija s glumcima, kamera, šine i filmska ekipa: kamera predstavlja veličanstvenu ribu-predvodnicu koja ležerno klizi kroz svoje trodimenzionalno carstvo, dok je svako živo biće na vidiku prati pogledom. *Uprkos tome što izgleda da je kamera ta koja se ovde kreće da bi posmatrala svoje okruženje, zapravo je svaki pokret unapred isplaniran za nju i svaka radnja postoji samo da bi je ona primetila. Tako je poredak obrnut: ono što se veštom manipulacijom pokreće, da bi se u pravom trenutku našlo na pravom mestu, jeste sama stvarnost.* Čim kamera prođe, glumci ustaju, zbacuju sa sebe kostime ili navlače druge i ponovo trče da sustignu kameru na njenoj isplaniranoj putanji, kako bi se namestili za još jedan brzinski krupni plan... Zato putanja šina može biti relativno jednostavna: najveći deo dešavanja orkestriran je za oko kamere u baletu proračunate fabrikacije”. [169]

U Jančovim filmovima glumci su ti koji prate komplikovanu koreografiju kamere na šinama, a ne obrnuto. To što kamera radi nikada nije prosto „praćenje” događaja; zapravo, postupci protagonista samo obezbeđuju sadržaj koji se uklapa u već pripremljeno kretanje filmskog aparata. Šine po kojima se kamera kreće ocrtavaju, kao na dijagramu, nedeterminisane dinamičke strukture: kino je tu „glavni” relacioni kôd. Snimanje samih radnji daje supstancu toj apstraktnoj matrici kroz različite konkretne audio-vizuelne izraze. U filmovima koji istražuju istoriju klasne borbe (što je dominantna tema Jančovog stvaralaštva, od *Golaća (Ljudi bez nade)* i *Zvezda i vojnika*, do *Crvenog psalma* i *Elektre*), rezultat takvog pristupa je predstava o istoriji kao inherentno, neizbežno dijalektičkoj: čovekov zadatak je da je kao takvu prihvati i da u njoj učestvuje. Drugim rečima, Jančo ne koristi kameru da bi dijalektički interpretirao istoriju – da bi u različitim epohama i društveno-ekonomskim formacijama pronalazio aktuelne primere klasne borbe, sukoba između

[129]

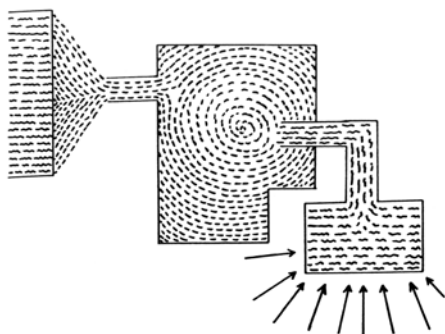
ugnjetača i ugnjetenih. Umesto toga, on proizvodi filmska svedočanstva o sopstvenom marksističkom uverenju da je istorija, slično kinu, uvek već data dijalektička struktura, doduše prazna. Istorijska praksa je, s druge strane, slična praksi pravljenja filmova: oso-

[130]

beni način na koji se kino-kôd aktuelizuje u pojedinačnim filmovima (proizvodnjom specifičnih kinematografskih iskaza), funkcioniše analogno načinu na koji se permanentno dijalektička struktura istorije uvek iznova oživljava društveno-političkim angažmanom njenih protagonista, u konkretnim egzistencijalnim okolnostima.

Ovo poglavlje završiću osvrtom na jugoslovenskog pesnika, vizuelnog umetnika i sineastu Ljubišu Jocića. Njegova razmišljanja o filmu, mada ne naročito opširna, produktivno osciliraju između polova idealizma i materijalizma. S jedne strane, Jocić teoretizuje film u okviru signalizma, jugoslovenskog književnog i umetničkog pokreta iz šezdesetih i sedamdesetih godina koji je, slično letrizmu (kojim je delimično inspirisan), načelno favorizovao deesencijalizujući pogled na nove tehnološke medije. S druge strane, Jocićevi tekstovi uključuju i izvestan broj usko kinematografskih uvida i problema. To se bez sumnje može objasniti činjenicom da je Jocić posedovao iskustvo i kao filmski autor – između 1949. i 1971. godine snimio je više od deset filmova.

Signalizam, pokret koji je utemeljio pesnik Miroljub Todrović, inspirisan je idejom o kreativnoj sintezi poezije, nauke i matematike. Taj internacionalistički orijentisan pokret imao je za cilj obnovu jezika i istraživanje dinamičkih struktura i energetskih strujanja „beskonačnog potencijala atomske energije” u temeljima modernog sveta – sveta kompjutera i potrošačke kulture. Rečima jednog od signalista, Žarka Đurovića: „Ako je misao čestica trenutka, a mi mislimo da jeste, njihovim umnozavanjem i kombinovanjem, posredstvom fikcijskog upliva, dobijamo duhom oplodenu doživljajnost, koja od onoga što dotiče tvori savitljivu materiju. Nadrealizam izvrće misao, signalizam je punktira oneobičenjem, akumulirajući više medija u jedan sistem, a od više pojmovnih vibracija zaokružen integrat.”[170]



Slika 4.2 Miroslav Todorović, *Jezička mašina* (šezdesete godine), ljubaznošću autora reprodukovano iz knjige *Signalizam* (1979)

1. REČI SE ODABIRAJU I SKUPLJAJU U POSEBNOJ KOMORI. TU SU IZLOŽENE RAZNIM PRITISCIMA.
2. U SLEDEĆOJ FAZI ONE SE UBRZAVAJU. KREĆU SE SVE BRŽE I BRŽE U RASTUĆOJ SPIRALI. NJIHOVA ENERGIJA SE AKUMULIRA I ZNATNO POVEĆAVA.
3. KONAČNO PRI ODREĐENIM BRZINAMA REČI SE OTKIDAJU OD SVOJE SPIRALNE PUTANJE I ISPALJUJU NA OGROMNI EKRAN. NA EKRANU SE POSTEPENO FORMIRAJU SASVIM NEOČEKIVANE JEZIČKE I PESNIČKE TVOREVINE.

Signalisti su izumeli i koristili veliki broj umetničkih formi i žanrova: statističku, vizuelnu, kompjutersku, permutacionu i kvantnu poeziju; kibernetiku umetnost i *mail-art*; redimejd pisanje; pojmovno-jezičke mašine (Slika 4.2) i tako dalje. Ljubiša Jocić, nekada blizak nadrealistima (prvu pesmu je objavio krajem dvadesetih godina), pridružio se Todorovićevoj pokretu polovinom sedamdesetih. Iste godine je objavio i svoju prvu knjigu signalističke poezije, *Mesečina u tetrapaku*. Jedna od osobenosti knjige su opširna i inspirativna razmišljanja o medijskoj kulturi u „globalnom selu”. Među protagonistima Jocićeve poezije nalaze se Maršal Makluan, Timoti Liri, Ričard Nikson, Endi Vorhol i Leonardo da Vinči. Njegovi tekstovi dotiču se događaja na svim

[131]

krajevima planete, od Jugoslavije do Vijetnama i Kambodže; od Pariza do Vašingtona i Meseca (u vreme spuštanja na Mesec). Montažna pesma pod naslovom „Kolaž TV informacija” naročito je ilustrativna u tom pogledu:

„Vašington post” brojanje mrtvih tela
uzima kao glavno
merilo
uspeha whisky otrovanje alkoholom
a neki je Vijetnamac
unjkao

[132]

uz neko tandrkavo glazbalo a kaplarov lik na okrugloj
glavurdi
kao da je bio naštampan cinoberom „Rojter” javlja da su se
našli
u vrtlogu (pijavica ili truba) najteže inflacije od Kongresa se
traži
da poveća granice nacionalnog duga za 18 milijardi dolara
...
„make love not war” zar ne Rokfeler
„bože pa oni su protivu establišmenta” i ti studentkinjo
dignutih
ruku na freskama kanonska narikača nad mrtvim telom
studenta
„bože pa oni nas ubijaju”

U svojim programskim teorijskim tekstovima Jocić poziva
signaliste da „jezik učine transparentnim”:

[171] Ljubiša Jocić, „Signalizam i jezik”, *Ogledi o signalizmu*, Miroslav, Beograd, 1994, 30.

[172] Ljubiša Jocić, „Signalizam (II)”, *Avangardni pisci kao kritičari*, Gojko Tešić (ur.), Matica Srpska, Novi Sad, 1994, 349. Mada je njegova verodostojnost pod znakom pitanja, stiče se utisak da se ovaj konkretni antropološki primer direktno oslanja na „zakon participacije” Lisjena Levi-Brila – na ideju koju je francuski antropolog smestio u samu srž animističkih percepcija čovekovog odnosa i komunikacije sa svetom. Prema Levi-Brilu, mistička participacija je vera da „stvari, bića i pojave mogu biti ono što jesu i nešto drugo, doduše na način koji nam nije sasvim razumljiv. Na neki jednako neodređen način oni mogu davati i primati mističke moći, odlike, kvalitete i uticaje zahvaljujući kojima se njihovo delovanje može osetiti u spoljašnjem svetu, a da se oni i ne pomere s mesta”. Lucien Levy-Bruhl, *How Natives Think* (Princeton: Princeton University Press, 1985), 76–77.

[173] Otuda Jocićeva utopijska signalistička objava (koja podseća na Velimira Hlebnj-kova): „Čovek će misliti munjama, gromovima”. Jocić, „Signalizam (II)”, 350.

„Jezik koliko rasvetljava, približava, toliko i zatamnjuje, otuđuje samim tim što je simboličan, što govori o nečemu što on sam nije. Jedan prozračniji 'jezik', upravo jedno takvo komuniciranje koje bi omogućavalo čitanje misli, pod pretpostavkom da naš mozak može da bude munjeviti odašiljač i prijemnik misli, osećanja, svih poriva i informacija... verovatno ne bi toliko zatamnjavao međuljudske odnose i potpomagao alijeniranosti čoveka koja nema izgleda da brzo bude otklonjena.”[171]

Proširujući analizu izvan domena jezika i pisanja, Jocić vezuje univerzalne i transparentne moduse komunikacije za nešto što je u suštini generalizovani proces *retrogradne remedijacije* masovnih medija. U tom duhu on anegdotski prepričava navodno „svedočenje nekog misionara o kome govori [antropolog]Levi Bril: Neki crnac stajao je pored nekog drveta i nešto govorio. Upitan šta to radi, rekao je da oni, ljudi ovog plemena, sa udaljenim drugim plemenom tako razgovaraju, jer su siromašni, pa nemaju telefon.” „Možda je ova priča i izmišljena”, priznaje Jocić, „ali ova fantastika može da postane realnost. Zašto mogućnosti kompjutera, televizije, telefona ne bi čovek našao u sebi. I kad budemo njima ovladali, čudićemo se kako nam je sve to bilo na dohvat ruke”. [172]

„Retrogradna remedijacija” je tu dovedena do svojih krajnjih granica, što za rezultat ima potpuno premeštanje svih medija u tačku njihovog porekla: „inicijalno”, čisto, *neposredovano* opštenje ljudskog subjekta sa svetom. Fantazamska direktiva u osnovi Jocićevog stava jasno je vidljiva: potpuno rastakanje tehnološke baze svih medija; taj radikalni postupak proizvešće najdirektniji mogući kanal komunikacije, „medij bez medija”. [173]

U opisanim aspektima Jocićeva pozicija je bliska idealističkoj tendenciji koju smo već imali prilike da vidimo na delu u letrističkim rekonceptualizacijama i transformacijama jezika i različitih tehnoloških medija, uključujući i film. Ipak, teorijska pozicija jugoslovenskog pesnika je u isto vreme vidno obeležena željom da se specifičnost filmskog medija očuva insi-

[133]

stiranjem na nečemu što on opisuje kao njegovu „ortodijalektičku prirodu”. Istina kina, tvrdi Jocić, krije se u dijalektici

[134]

uma (koji se shvata kao primordijalni kinematografski aparat) i same kinematografske mašine, kamere. Udružujući lekcije predratne avangarde – setimo se Hausmana, Žilber-Lekomta ili Žana Epštajna [174] – sa posleratnim Morenovim i Pazolinijevim

istraživanjima kinematskog imaginarnog, Jocić piše:

„Režiser je sanjar koji kamerom, 'tvrdim filozofskim okom', preobražava svet. On stvara onirizam jave. ... Ono što Bašlar kaže za lupu mogli bismo da kažemo za kameru. Uzeti kameru znači paziti, ali zar paziti ne znači imati već kameru? Režiser, razmišljajući o filmu, pazi, već drži kameru. Kamera, samim tim što izdvaja iz prostora jedan svoj prostor filmske slike, pazi, a pazeći ona uveličava. Imaginacija je to uveličavanje, koje će posle preuzeti kamera”. [175]

Otuda snimati kamerom znači afirmirati činjenicu da smo, u određenom smislu, oduvek već snimali i bez nje. No, u „ortodijalektičkoj” logici kina jednako je važno uočiti i drugu stranu tog odnosa: u dvadesetom veku, „veku kina”, mnoga od naših uobičajenih opažajnih i mentalnih iskustava izgledaju kao da netehnološkim sredstvima kopiraju tehnološki zasnovan rad, svojstva i efekte filmskog aparata.

Razmotrimo u tom svetlu Jocićevu filmsku pesmu „Užas je bestseler”, kojom se završava zbirka *Mesečina u tetrapaku*. Pouka koju možemo izvući iz tog signalističkog teksta jeste da neumereno prepuštanje vizuelnim zadovoljstvima komercijalnog

[174] Godine 1921, Epštajn piše: „Bell and Howell [kamera] je metalni mozak, standardizovan, proizveden, ponuđen na prodaju u hiljadama primeraka, koji svet izvan sebe transformiše u umetnost”. Jean Epstein, „The Senses 1(b)”, *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*, Richard Abel (ed.) (Princeton: Princeton University Press, 1988), 244.

[175] Jocić, „Ortodijalektika filma”, *Avangardni pisci*, 335. Jocić je razvio sličan argument o apstraktnom slikarstvu. Za njega je apstraktna umetnost prava avangarda prirodnih nauka: ona intuitivno uspostavlja one vrste odnosa koje prirodne nauke naknadno utvrđuju kao nearbitrarna, objektivna svojstva prirodnog sveta. Vidi Jocić, „Skriveni svetovi”, *Avangardni pisci*, 328–333.

filma i televizije neizbežno dovodi do libidinalne tromboze. Za izvođenje svog zaista uznemirujućeg napada na industrijsku filmsku praksu i komodifikaciju audio-vizuelnog uživanja, Jocić kao polazište bira horor film Viliijama Fridkina iz 1973. godine, *Isterivač đavola*. U Fridkinovom rodno eksploatatorskom spektaklu, udruženo divljanje libida, telesnih izlučevina i samog nečastivog pretvaraju telo jedne pubertetlije (igra je Linda Bler) u dijabolički i nefunkcionalan optofon. Rekreirajući duh *Isterivača đavola*, Jocić nudi detaljan verbalni opis filmske mašine koja je i sama postala preverzan i vulgaran asemblaž libidinalnih izraslina koje drže na okupu šarolike fragmente značenjskog smeća:

„Linda Bler L'Espresso javlja to je postalo
već neka vrsta rituala svake večeri
između izveštaja o stanju afere Votergejt
i putovanja Henrija Kisindžera sve
američke televizijske mreže donose
najnovije vesti u vezi sa filmom
„Isterivači veštica”
u tehnološkom košmaru ko da prebroji užase
igraš se ušima nanizanim na kanapu i
zadenutim za pojas siluješ i zapališ
gledaš kako gori i uvija se u grču
nago i raskrvavljeno devojačko telo
i povraćaš
televizijski gledaoci javlja štampa videli su
bioskopske posetioce kako beže iz sale
pre završetka filma čvrsto držeći ruke
na ustima i upravnika bioskopa kako
deli kese za povraćanje pročačkan je
oralno analni tubus za novo gutanje krvi
gnoja i povraćenog povraćanja

[135]

...

Produžena čula u opštlima zaglavljena
Na vratima mrtvačnice
Obuzao je đavo izgorelu neplodnu zemlju
Sterilnu od napalma sveštenici i doktori
civilizacije isteruju iz Linde Bler đavola

[136]

isteruju dušu bezbrojnim žrtvama da
stimuliše gledaoce na povraćanje leže
na poljima devojčice s rasutom krvlju
i gnojem preko lica leži Linda Bler
s natpisom u pomoć na stomaku
i raspećem međ nogama

masturbira maloletna Linda Bler s raspećem
za hiljade gledalaca povraćanje je stimulatívna
masturbacija koja se plaća 50 dolara
trza se oralno analni tubus još žedan užasa”

Slobodan Škerović je nedavno ponudio sledeću signalističku dijagnozu: „Reči-otpaci i tela-otpaci, u sveopštoj reciklaži, lepe se i otpadaju sa živog organizma koji jedini opstaje kao nosilac poruke.”[176] Upravo to je proces koji Jocićev *Užas je bestseler* pokušava da locira u domenu komercijalnog filma i popularne kulture. Nespokojni libido pronalazi domaćina u telu L. B. (Linda Bler). Spas kinematografskog aparata traži se u njegovoj pisanoj rematerijalizaciji. Slično onome što je već učinio u *Dada mašini*, vizuelnom kolažu iz 1937. godine (pun naziv ovog rada je *Ljubiša Jocić – zvani Ljuba-Čudo – hrani Dada mašinu*; reprodukcija u boji 9), Jocić ovde zamenjuje (filmsku) tehnologiju telesnošću jezika. *Élan vital* kina se tako izvlači iz ambisa masmedijskog konzumerizma i pretvara u redimejd supstancu transgresivne poezije. Ali, iz svih tih razloga Jocićev signalistički tekst je takođe jedan istinski višesmislen artefakt. On deluje i kao bizarna filmska mašina i kao bujica slika koje ta mašina generiše. *Užas je bestseler* istovremeno predstavlja pokvareni filmski aparat, čiji se materijalno-libidinalni ispadi iskazuju jezički, u formi pesme; i pravi „pisani film” – dobar primer imaginarnog kina koje se aktivira („projektuje”) onog trenutka kada pokretne slike počnu da se odmotavaju u čitaćevoj/gledaoćevoj glavi.

[176] Slobodan Škerović, „Signalizam kao umetnički metod”, *Gradina* 10, 2005, 106.

KUDA S IMAGINARNIM OZNAČITELJEM?

Film nezabeležen na filmskoj traci ne postoji.

Mikelandelo Antonioni

Istraživanje filmske materije, inicirano dvadesetih godina dadaističkim i konstruktivističkim radovima kao što su Man Rejev *Povratak razumu* (1923) i Vertovljev *Čovek s kino aparatom* (1929), postalo je naročito intenzivno u periodu posle Drugog svetskog rata. Pedesetih godina takva ispitivanja činila su važan deo aktivnosti letrista u Francuskoj, a šezdesetih su zauzimala centralno mesto u radu „strukturalnih” filmskih autora u Engleskoj i Sjedinjenim Državama, kao i u Austriji, Jugoslaviji, Nemačkoj i drugim zemljama.

Letristi su eksplicitno radili na radikalizaciji ideja koje su pre njih promovisali dadaisti. Man Rej i njegov užurban improvizacijski pristup filmu, očigledan u *Povratku razumu*, pokazali su se kao neizmerno inspirativni u tom smislu. Isidor Isu je razvio čitavu teoriju o filmu kao degradiranom audio-vizuelnom mediju – instrumentu koji više nije u službi reprezentacije i čija je uloga, jednostavno rečeno, da materiji uskraćuje smisao. Za Isua, kinematograf je mašina u osnovi ravnodušna prema značenjskoj vrednosti slike i zvuka koje proizvodi.

„U kinu mi smeta fotografija”, žali se Isu u filmu *Traktat o bali i večnosti* (*Traité de Bave et d'éternité*, 1951). „Objavljujem manifest diskrepannog filma! Pozivam na film koji je sračunato izgreban, istrugani film”. Po njemu, kino treba iznova izmisliti kroz proces „struganja” postojeće filmske materije.

[137]

[138]

Cilj te operacije je potpuno razdvajanje vizuelnog i zvučnog zapisa i podvrgavanje celuloidne filmske trake sistematičnom grebanju i kidanju. Strugati film znači izvesti direktan, fizički napad na proizvodnju smisla: upotrebiti filmski

materijal za subverziju znanja, osloboditi energetske potencijale filma ukidanjem značenja.

Međutim, kao što je slučaj i sa ostalim aspektima njihovog rada, letrističke intervencije na filmskoj materiji bile su, u suštini, motivisane nematerijalističkim interesima. Kada je u pitanju dijalektika filma i kina – konkretnog i apstraktnog (rekao bi Pazolini) – ti interesi pokazuju izvesna ograničenja. Jer iza letrističkog slavljenja filmske materije oslobođene značenja, leži zapravo krajnji cilj totalnog uništenja celuloidne trake. Između ostalog, struganje je simptom određene nelagodnosti koju Isu oseća pred tehnologijom – sredstvo transformacije filma u audio-vizuelni „medij bez medija”. Paradoksalno, to znači da struganje u krajnjoj instanci nije toliko izraz Isuove želje da afirmiše materijalnost filma, koliko tehnika koja bi trebalo da omogući potpunu dematerijalizaciju kako filmskog medija tako i njegove centralne funkcije – slike. U tom smislu, letrističko struganje je, kako bi rekao Marks, materijalistička intervencija koja pada natrag u idealizam ili, da to još oštrije formulišemo, idealizam prurušen u materijalizam. Isuova izjava da mu „u kinu smeta fotografija” nije prevashodno u funkciji kritike reprezentacije, specifičnih formi vizuelnog označavanja ili, pak, čitljivosti same slike. Čini se da Isu ovom tvrdnjom zapravo želi da kaže da je, jednostavno, materijalnost filma ono što mu smeta. Sličan stav prožima i „infinitezimalne filmove” poput *Dokaza* Rolana Sabatjea (vidi četvrto poglavlje). Metalna kutija filma koju je Sabatje izneo pred publiku predstavlja upravo materijalni supstrat kinematografije koji autor želi da napusti, da ga transcendiru u ime imaginarnog kina koje se generiše u umu gledaoca.

Šezdesetih godina, autori strukturalnih i strukturno-materijalističkih filmova u Sjedinjenim Državama i Evropi razvili su

[177] Peter Wollen, „'Ontology' and 'Materialism' in Film”, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: Verso, 1982), 194.

ono što je Anet Majklson nazvala „kritikom filmskog iluzionizma”. Za razliku od letrista, ovi stvaraoци su materijalnost filma ispitivali u okvirima medijske specifičnosti. Među onima koji su pokušavali da problematizuju čitljivost i reprezentacijsku stabilnost projektovane pokretne slike i da ispitaju logiku i procese koji upravljaju radom kinematografskog aparata, bili su Kurt Kren u Austriji [*Eksperiment sa sintetičkim zvukom (Test)*, 1957; *Ljudi gledaju kroz prozor, đubre, itd.*, 1962]; Tomislav Gotovac [*Pravac (Stevens-Duke)*; *Kružnica (Jutkevič-Count)*, oba 1964. godine] i Vladimir Petek (*Sretanje*, 1963) u Jugoslaviji; Sten Brekidž [*Svetlost moljca (Mothlight)*, 1963], Džordž Lendau [*Film u kome se pojavljuju slova na ivici trake, perforacije, čestice prljavštine, itd. (Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.)*, 1966], Pol Šerits (*T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968; *S:STREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED*, 1970) i Holis Frempton [(*nostalgia*), 1971; *Specijalni efekti (Special Effects)*, 1972] u Sjedinjenim Državama; Malkolm LeGrajs [*Mali psić za Rodžera (Little Dog for Roger)*, 1966] i Piter Gidal [*8mm filmske beleške na 16mm (8mm Film Notes on 16mm)*, 1971; *Sobni film 1973 (Room Film 1973)*, 1973] u Velikoj Britaniji. U rukama ovih i drugih autora strukturno-materijalističkog filma sve komponente filmske tehnologije i svi aspekti filmske tehnike – svi kodovi proizvodnje slika koji obično obezbeđuju prostorno-vremensko jedinstvo fotografski utemeljenog polja reprezentacije – sistematski su istraženi i analizirani: švenk i zum, isprekidano kretanje filmske trake u projektoru, pikštele, tekstura (raster) slike, ekspozicija i fokus, uslovi bioskopske predstave, itd. S druge strane, sve nekinematske „nečistoće” – dramski sadržaj, narativna struktura i ostali elementi reprezentacije koji ne upućuju na same filmske kodove – rigorozno su eliminisane. Rečima Pitera Volena, strukturno-materijalistički film se bacio na „promišljeno istraživanje punog opsega svojstva fotohemijskih i ostalih procesa uključenih u pravljenje filma, radi suzbijanja ili bar uspostavljanja alternative filmu reprodukcije i reprezentacije, mimezisa ili iluzije”.[177]

[139]

Međutim, kao što naglašava Piter Gidal u svom strogom teorijskom tumačenju strukturno-materijalističke filmske

prakse, u najvećem broju slučajeva „afirmisanje filma kao materijala zapravo je počivalo na reprezentaciji, jer čak i čin projektovanja 'čistog' blanka, bez ikakvih slika (na primer), samo uvodi novi nivo apstraktnih (ili neapstraktnih) asocijacija. Na taj način pokrenute asocijacije nisu ništa više materijalističke ili manje iluzionističke od bilo kojih drugih asocijacija. Otuda filmski doživljaj ne mora nužno biti demistifikovan ovim putem. 'Prazan ekran' uvek nešto označava, isto koliko i 'bezbrizan, srećan osmeh'. Mogućnostima za ko/optiranje i integraciju filmskih postupaka u repertoar značenja nema kraja".[178]

Gidalova tvrdnja je zanimljiva iz dva razloga. Prvo, on glašava činjenicu da strukturno-materijalistička filmska praksa najvećim delom ostaje ukorenjena u slikovnoj reprezentaciji putem projekcije. Drugo, Gidal potvrđuje odlučujuću ulogu imaginarnog u onome što se obično shvata kao „filmski doživljaj”. Filmski označitelj se uspostavlja na raskršću projektovane (tehnoški proizvedene) slike i gledaočevog imaginarijuma (njegove opažajno-mentalne, svesne i nesvesne aktivnosti). Edgar Moren je među prvima teorijski razvio tu dinamiku, tvrdeći da suština kina nije u fotografskoj osnovi pokretnih slika već u njegovoj „imaginarnoj projekciji”. Ipak, najpoznatiji opis filmskog *imaginarnog označitelja* ponudio je Kristijan Mec: „Ono što posebno definiše *skopički režim* kina jeste... odsustvo viđenog objekta”. Film je „nešto čija definicija uključuje visok stepen 'izmicanja': možda ne nešto što se skriva, već nešto što *dopušta* da bude viđeno iako se samo ne *pokazuje*, nešto što je napustilo prostoriju ostavivši za sobom tek vidljivi trag”. Konačno, „u filmu, kao i u pozorištu, ono što je prikazano po definiciji je imaginarno... Ali

[178] Peter Gidal, „Theory and Definition of Structural/Materialist Film”, *Structural Film Anthology*, Gidal (ed.) (London: BFI, 1976), 2–3.

[179] Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 61, 63, 67.

[180] Wollen, u: *Readings and Writings*, 195.

[181] Wollen, u: *Readings and Writings*, 205.

[182] Peter Gidal, *Materialist Film*, (New York: Routledge, 1989), 16.

samo prikazivanje je u pozorištu sasvim stvarno, dok je na filmu i ono imaginarno, već sačinjeno od odraza”.[179]

Kao što naglašava Piter Volen, centralno mesto imaginarnog u kinu je ono što filmski medij, gotovo po definiciji, čini „iluzionističkim”. [180] Jedini način da se zaobiđe takvo stanje stvari, da se *potpuno* izbegne postavljanje „imaginarnih supstituta na mesto stvarnog sveta”, [181] jeste direktno, „fizičko” razotkrivanje filmskih materijala. Međutim, takve nereprezentacijske filmske intervencije bi u isti mah mogle nagovestiti kraj bioskopa i postati pretnja kinu kakvim ga poznajemo. Kada se jednom oslobodi imaginarno-projekcionog kompleksa, kino možda postaje istinski neiluzionističko – ali, da li je to i dalje... kino? Gidal, na primer, eksplicitno upozorava da i pored toga što je slika „neodvojiva od svoje materijalno-fizičke osnove... to nikako ne znači da je materijalističko u filmu nužno ono što *prikazuje*, ili da je to, sama po sebi, kamera, objektiv, zrno, treperenje slike, itd”. [182] No, ovde me interesuju krajnji dometi upravo te „eliminacijske”, doslovno materijalističke orijentacije: šta se događa kada autor u nameri da problematizuje imaginarnu funkciju kina odluči da bukvalno razgoliti filmski aparat? Štaviše, može li se materijalno-fizička osnova filma upotrebiti da generiše produktivno, čak edukativno, sukobljavanje (bukvalno: sudaranje!) sa projektovanim/imaginarnim kino-označiteljem?

Verovatno najbolji način da razmotrimo ova pitanja jeste da se okrenemo nekim slučajevima radikalno „nereprezentacijske” filmske prakse, u kojima direktno ispoljavanje materijalne osnove medija naizgled zaista ukida kino kakvim ga poznajemo. Odmah se nameću dva primera: *Merenje* (Take Measure) Vilijama Rabana (1973) i *Sećanje* Nikole Đurića (1978).

Merenje je bioskopska predstava koja potpuno redefiniše ono što nazivamo filmskom projekcijom. Raban – koji je kao i Gidal bio član Londonske filmske zadruga – zaobilazi proces kojim se

[141]

smenjivanje pojedinačnih fotografskih sličica pretvara u kontinuirani tok pokretnih slika na ekranu. Umesto toga, on odmotanom filmskom trakom meri razdaljinu između projektora i platna – upravo onu razdaljinu koju prevaljuje zrak

svetla emitovan iz projektora. Odmotavajući filmsku traku iznad glava ljudi u publici, autor „projektuje” svoj film, a da ga nije čak ni usnirao u aparat. *Merenje* je tako rad kojim se Raban predstavio kao autor koji je odbio da žrtvuje fizički kvalitet filma konvencijama filmske projekcije.

Stavom koji negira primat proizvodnje filmskog imaginarnog, *Merenje* se nameće kao jedan od radikalnijih primera tendencije prisutne među članovima Londonske filmske zadruge početkom sedamdesetih godina, a koja se manifestuje i u radovima kao što

[183] Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond* (Cambridge: MIT Press; 1977), 143.

[184] Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, 144.

[185] Istorijska filmska avangarda (prvenstveno francuska i sovjetska) bila je poznata prvoj generaciji posleratnih jugoslovenskih filmofila zahvaljujući redovnim projekcijama ovih ostvarenja. Godine 1954, Anri Langloa je u Jugoslovenskoj kinoteci predstavio opširan program „Pedeset godina francuskog filma”, koji je uključivao i mnoge klasike avangarde (Rene Kler, Luis Bunjuel, Žermen Dilak, Žan Epštajn). Godine 1967, P. Adams Sitni je obišao Jugoslaviju (Beograd, Sarajevo, Zagreb, Ljubljana) predstavljajući izbor posleratnih avangardnih filmova iz Sjedinjenih Država. Ti radovi američkog „undergrounda” naišli su na entuzijastičan prijem u redovima jugoslovenskih modernih umetnika i filmskih autora. Krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, brojni drugi autori i teoretičari avangarde redovno su posećivali Jugoslaviju – Keroli Šneman, Piter Volen, Malkolm LeGrajs, Jon Jost, Kurt Kren i Verner Nekes samo su neki od njih.

[186] Za informativan intervju sa Nikolom Đurićem, vidi poglavlje „Sećanje” u antologiji Miroslava Bate Petrovića *Alternativni film u Beogradu od 1950 do 1990 godine*, 150–157. Korisna publikacija o različitim alternativnim strujanjima u jugoslovenskom filmu krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina je festivalski katalog *Alternative film 1982*, Miodrag Milošević (ur.) (Dom kulture “Studentski grad”, Beograd, 1983).

[187] Kao i Rabanovo *Merenje*, Đurićevo *Sećanje* potpuno negira filmski *défilement*, proces koji Tjeri Kuncel tumači na sledeći način: „Od filma (‘filmske trake’) do filma (‘projekcije’), ‘kontinuirana pokretna slika zamenjuje seriju statičnih i odvojenih opažaja: *kôd pokreta* ‘interveniše u kinematografskom aparatu upravo u trenutku kada fotogram prelazi iz statičnosti u negaciju statičnosti; ta negacija je njegov cilj, njegov specifični rad’. ... *Défilement* odgovara operaciji ‘brisanja’, jer, rečnikom kina, znači ‘progresiju’, pomeranje filmske trake kroz otvor projektora...” Thierry Kuntzel, „Le *Défilement*: A View in Close Up”, *Apparatus*, (ed.) Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1908), 233, 238.

su *Slajdovi* (Slides, 1971) i *Vreme rolne* (Reel Time, 1973) Anabele Nikolson, *Rabanov 2'45"* (1972) i *Horor Film 1* (1970) Malkolma LeGrajsa. U svojim pionirskim istraživanjima istorije avangardnog filma, LeGrajs opisuje ovu tendenciju kao „tretiranje projekcije kao primarnog polja filmske 'stvarnosti'. Za filmsku publiku, jedina tačka kontakta sa materijalnom stvarnošću filma proističe iz stvarnog vremena i mesta projekcije. Kao fotografski medij film ljudima u publici pruža iluziju vremena i prostora koji se pod uobičajenim okolnostima ne mogu dovesti u vezu sa vremenom i prostorom u kojem se nalaze dok gledaju film”.[183] „Filozofski gledano”, nastavlja LeGrajs, takve pokušaje pravljenja performativnog ili „procesnog” filma moguće je shvatiti „kao nastojanje da se uspostavi primat stvarnog iskustva filmske publike, nasuprot iluzornom ili retrospektivnom iskustvu, a sve u skladu s 'materijalnom' preokupacijom modernog avangardnog filma”.[184]

Krajem sedamdesetih godina, u kontekstu žive eksperimentalne filmske scene u socijalističkoj Jugoslaviji – koja je još od šezdesetih održavala redovne kontakte sa sličnim scenama u Britaniji, Americi, Austriji i drugim zemljama [185] – Nikola Đurić je pomerio granice fizičkog ispoljavanja filmskog materijala. Kao jedan od predstavnika beogradskog „alternativnog filma”, Đurić (*Gavran, Samoglasnici*, oba 1973.) je providnu kutiju od pleksiglasa (40 cm x 40 cm x 40 cm) napunio odmotanim rolnama razvijenog i „sirovog” 16mm filma.[186] Tako je nastalo *Sećanje* (Slika 5.1), film-objekat koji govori o autorovom „odustajanju” od standardnog kino-doživljaja. Celuloidna filmska traka je ovde doslovno sve što gledalac vidi. Film nikada neće „poteći”, jer će traka zauvek ostati zarobljena u kutiji. Kao autorov (kako je tada smatrao) svojevrsan oproštaj od prakse eksperimentalnog filma, *Sećanje* direktno ukida kako slikovno tako i imaginarno kina.[187] Pred nama je film shvaćen kao degradirana i „nesapostiva“ (Blanšo) materija. Film kao supstanca anti-kina. Ne

[143]

samo da posle ove Đurićeve intervencije film više nije mogao poslužiti kao osnova projektovane slike, već je tim radom beskompromisno odbačena i svaka striktno idealistička vera u mogućnost da se imaginarni označitelj kina održi u životu

stimulacijom subjektivnog imaginarnog kod posmatrača.

[144]

Primer takve vere nalazimo u već razmatranom Sabatjeovom radu, *Dokaz*, koji počiva na premisi da je kutija filmske trake stavljena pred posmatrača dovoljna da pokrene njegov „mentalni” film. Uprkos dijametralno suprotstavljenim perspektivama i ciljevima, teško je ne primetiti da zapravo nema značajne razlike u neposrednoj pojavnosti dva pomenuta rada: jedan pred publiku stavlja providnu kocku u kojoj se nalazi filmska traka, a drugi kutiju sa rolnom filma. Istina je da prvi nastoji da kino podredi filmu, ideju materiji, dok drugi pokušava da postigne suprotan efekat – da u ime kina negira film, da potvrdi primat ideje u odnosu na materiju. Ali Đurićev „vulgarno materijalistički” i Sabatjeov „naivno idealistički” gest motivisani su istom verom u samodovoljnost apsolutnog načela. Potraga za jedinstvenošću filma i potraga za jedinstvenošću kina preklapaju se u upečatljivoj sličnosti dva rada. Kao što primećuje Alen Badju: „Kada je u pitanju stvarno(st), apsolutni idealizam i strogi materijalizam se ne mogu razlučiti jer su to dve oznake za monizam”. [188]



Slika 5.1 Nikola Đurić, *Sećanje* (1978),

ljubaznošću Akademskog filmskog centra, Dom kulture „Studentski grad”, Beograd

Merenje i *Sećanje* su dva primera nereprezentacijskog materijalizma u eksperimentalnom filmu. Oba nepogrešivo pokazuju koliko ono što obično nazivamo filmskim doživljajem zavisi od logike imaginarnog i njegove tehnološke utemeljenosti u činu projekcije. Ali direktno, neposredno isticanje materijalne supstance kinematografskog aparata ne mora nužno voditi potpunom ukidanju imaginarno-projekcionog kompleksa. Zapravo, autori eksperimentalnih filmova najčešće istražuju tenziju između fizičkog i imaginarnog upravo u domenu projekcije.

Na primer, u LeGrajsovom filmu *Zamak 1* (Castle 1, 1966) standardni uslovi filmske projekcije i doživljaja izmenjeni su dodatnim tehnološkim pomagalom, tzv. „namigivačem”. U pitanju je sasvim obična sijalica na električnom kابلu koja se u pravilnim intervalima pali i gasi. U skladu sa autorovim uputstvima, „namigivač” se postavlja pored ili direktno ispred platna, čime se razbija tama projekcione dvorane. Svojim (iritantnim) prisustvom, „namigivač” čini vidljivim ne samo platno na koje se film projektuje, već i ostatak bioskopskog prostora: redove sedišta, zidove, plafon, tela gledalaca, itd.

„Namigivač” upadljivo podseća gledaoca da su pokretne slike koje promiču platnom deo projektovane iluzije. LeGrajsov „dodatak” kino-aparatu takođe gledaoca navodi na razmišljanje o tome da je u vreme kada je *Zamak 1* snimljen, polovinom šezdesetih godina, čitav svet – čovekova svakodnevnica – i sam već postao duboko „kontaminiran” tehnologijama pokretnih slika. Zato se pri prikazivanju LeGrajsovog filma materijalna osnova kinematografskog aparata više ne ukida, ne potiskuje činom projekcije. Upravo suprotno, autor podstiče „čvrstu materiju” kina da se slobodno ispolji i aktivira, da se pridruži svom imaginarnom pandanu, slici projektovanoj na ekranu.

S druge strane, u *Sirovom filmu* (Rohfilm), radu Birgit i Vilhelma Hajna iz 1968. godine, imaginarna i fizička/materijalna komponenta filma direktno se sukobljavaju, nastojeći da isključe jedna drugu. Birgit Hajn je detaljno opisala seriju postupaka korišćenih u radu na ovom filmu:

[145]

[188] Alain Badiou, *Theory of the Subject* (London: Continuum, 2009), 192.

„Čestice zemlje, dlake, pepeo, duvan, deliči filmskih slika i delovi perforacija lepe se na prozirnu filmsku traku. Film se zatim projektuje i snima sa platna, jer je zbog više zalepljenih slojeva tehnički moguće izvesti samo jednu projekciju. Tokom

tog procesa original se povremeno zaglavljuje u mehanizmu projektora, pa se ista slika ponavlja ili se traka topi na otvoru projektora koji radi najmanjom brzinom. Tako dobijeni film se podrgava različitim postupcima reprodukcije, projektuje se kao video, prikazuje na montažnom stolu i u filmskopu, ponovo se snima da bi se zabeležile specifične promene koje nastaju kao rezultat procesa reprodukcije. Iseči filmskih pozitiva i negativa različitih veličina (8mm i 16mm) ponovo se lepe i snimaju. Filmska traka od 8mm provlači se kroz projektor bez zatvaranja zaslona i ponovo fotografiše, tako da spoljna ivica kadra i perforacije, drugim rečima, filmska traka kao materijal, postaje vidljiva”.^[189]

U rukama Hajnovih filmska traka tako odbija da se *a priori* podvrgne mehaničkoj „sublimaciji” u niz projektovanih slikovnih reprezentacija. *Sirovi film* je rezultat nastojanja ovih autora da potvrde primat fizičkog/materijalnog nad imaginarnim. To nastojanje ogleda se u mnoštvu strategija koje razvijaju kako bi otežali prolaženje filma kroz projektor. Ipak, ono što publika na kraju vidi nije originalni „izgrebani i iskidani” *Sirovi film*. To što

[189] Birgit Hein, *Film im Underground* (Frankfurt: Verlag Ullstein, 1971), 149.

[190] U Petrovićevom stvaralaštvu susrećemo se i sa istraživanjem mogućnosti kina u eksperimentalnoj pisanoj formi. Njegov skoriji tekst “Šetaj i gledaj” (1998) svojevrsan je priručnik za kinematografsku upotrebu telesnog aparata. U maniru bliskom Jocićevoj “orto-dijalektici filma” (vidi četvrto poglavlje), Petrović čitaocu sugerise da svoje telo, pogotovo aparat audio-vizuelne percepcije, tretira kao da je reč o kameri: da statično ili u pokretu kadrira svet oko sebe. Povremenim treptanjem čitalac/gledalac bi ostvario efekat “mekog reza.” Čak je i maštanje za Petrovića “puštanje filmova,” ali ne u figurativnom već u bukvalnom smislu: proizvodnja imaginarnih označitelja koji su uvek već i filmski. Vidi Miroslav Bata Petrović, “Šetaj i gledaj,” *Dokumentarni film*, prir. Milan Knežević (Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i igranog filma, 1998), 293–294.

se gledaocima prikazuje nije prvobitna filmska traka, „oštećena” (nagorela, izgužvana i tako dalje) pri prolasku kroz kino-aparat, već (samo) njena kopija. Tako su gledaoci *Sirovog filma* na kraju ipak bar za jedan korak udaljeni od stvarnog materijalnog trenja, gužvanja i raspadanja kojima su autori prvobitno pokušali da dovedu u pitanje sam čin projekcije.

I drugi evropski filmski autori su na slične načine istraživali materijalna svojstva svog medija, ali pritom, u krajnjoj instanci, raspadanje filmske supstance nisu potčinjavali funkciji stabilne reprezentacije. Početkom osamdesetih godina, Miroslav Bata Petrović – pripadnik, kao i Đurić, beogradskog alternativnog filmskog kruga – napravio je *Skicu za celovečernji igrani film* tako što je delove 8mm i super-8mm trake lepio na 16mm film. Pokušaji projekcije *Skice* redovno su se završavali neuspehom: ovaj „debeli film” (kako je Petrović voleo da opisuje svoju kreaciju) po pravilu se zaglavljivao u projektoru, jer većina u to vreme dostupnih mašina nije mogla da ga „svari”. Pokazalo se da je jedini izuzetak projektor „Iskra” domaće proizvodnje. U poređnom analizom filmske tehnike Petrović je ustanovio da je razlog tome to što je „Iskra” imala širi kanal za film od ostalih projektorâ.[190]

Sasvim je moguće da u vreme kada je pravio *Skicu* Petrović nije znao za *Sirovi film*. No, njegovo stvaralaštvo nikako nije lišeno istorijskog utemeljenja. Naprotiv, u pitanju je vrlo svesno nastavljanje bogate tradicije „čistog” filma koja je u Jugoslaviji prisutna još od početka šezdesetih godina. Kao i najveći deo drugih avangardnih filmskih aktivnosti u regionu, ta radikalna grana eksperimentisanja izvorno se razvijala u okviru žive mreže amaterskih kino-klubova. U slučaju „čistog filma,” centralno mesto pripada aktivnostima u kino-klubovima u Zagrebu i Splitu.[191] Ova eksperimentalna grana ustalila se kao programska tendencija u okviru festivala GEF, koji je od 1963. do 1970. svake druge godine organizovan u Zagrebu. Suština GEF-a bila je u ideji

[147]

[191] Kultura kino-klubova razvijala se u Jugoslaviji od početka pedesetih godina. Klubovi su odigrali ključnu ulogu time što su mladim sineastima obezbeđivali opremu, tehnička znanja i kreativno okruženje (neopтереćeno komercijalnim ili ideološkim imperativima)

„antifilma” koja se razvila iz serije živih teorijskih rasprava organizovanih prvo u kino-klubovima, a potom i u okviru samog festivala. Vodeća figura „antifilma” – njegov glavni teoretičar i promoter – bio je Mihovil Pansini.

[148]

Filmski teoretičar Hrvoje Turković naglašava da se pojava i razvoj GEFF-a moraju tumačiti unutar šireg konteksta socijalističke modernosti i umetničkog modernizma: „Druga polovica 1950-ih i cijele 60-te u ondašnjoj Jugoslaviji su bile obilježene naglašenom modernističkom 'uzrujanošću'... Sami inicijalni razgovori o 'antifilmu' u kinoklupskom i GEFF-ovskom kontekstu, nastali su pod izričitim poticajem i s programskim ugledanjem na modernističke i avangardne fenomene”. Neke od tih pojava i same su pripadale filmu: francuski novi talas (Godar, Šabrol); modernistički senzibiliteti Antonionija (*La Notte*, 1961) i Felinija (*La Dolce Vita*, 1960); pojava novog američkog filma (Kasavetes). Ali u toku su bile i neke druge, jednako uticajne inovacije „u poeziji, kazalištu, romanu, muzici i likovnim umjetnostima” – kako je to rečeno u Pansinijevu uvodnom izlaganju u geffovske razgovore... „Sam naziv 'antifilm' u sklopu eksperimentalističkog pokreta skovan je prema tada u publicistici dosta spominjanome 'antikazalištu' i 'antiromanu'... Osniva se Studentsko eksperimentalno kazalište u Zagrebu 1956. godine... Također, bilo je to

u kojem su ovi mogli oštriti svoje autorske talente i isprobati najrazličitije ideje. Mnogi reditelji koji su se krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina istakli kao važni predstavnici jugoslovenskog filma – Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Lordan Zafranović, Karpo Godina i drugi – dospeli su u profesionalne filmske vode iz kino-klubova. Svoju sklonost ka eksperimentisanju u bitnoj su meri preneli u „mejnstrim” kinematografiju. Neke druge struje unutar amaterskog/eksperimentalnog filma nastavile su autonomno da se razvijaju, bez (ili bar bez presudnog) ukrštanja sa profesionalnim/industrijskim tipovima filmske prakse. O ovome vidi Jovan Jovanović, „Od amaterskog do alternativnog filma 1950–1993”, u: Petrović, *Alternativni film u Beogradu od 1950 do 1990 godine*, 24–29.

[192] Hrvoje Turković, „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju”, *Hrvatski filmski ljetopis* 59 (2009): 92–106.

[193] Turković, *ibid.*

[194] Turković, *ibid.*

vrijeme učestalih gostovanja i najuglednijih svjetskih kazališnih kuća (npr. *Porgy and Bess Ensemble* iz SAD-a, 1954; *Burgtheater* iz Beča, 1955; *Il Piccolo teatro* iz Milana, 1955;... *Théâtre National Populaire* iz Pariza i dr.).”[192]

Turković tvrdi da su „najizrazitiji utjecaj” na GEEF izvršile „neoavangardne i ‘apstrakcijske’ tendencije u likovnim umjetnostima”. Programske aktivnosti lokalnih umetničkih grupa EXAT ‘51 i *Gorgona* pedesetih godina, te potom brzo širenje, od početka šezdesetih godina, takozvanih novih tendencija u umetnosti „bili su izvor za teze što ih je Pansini iznosio u razgovorima o ‘antifilmu’. Pedesete su također bile razdoblje učestalih preglednih izložaba moderne likovne umjetnosti zapadnoeuropskih zemalja (suvremene francuske umjetnosti, 1952. i 1958; Henryja Moorea, 1955; suvremene američke i italijanske umjetnosti, 1956; apstraktne umjetnosti, 1957. i drugo).”[193] Konačno, modernističke tendencije u muzici takođe su često pominjane u raspravama o ‘antifilmu’ uz „izričito pozivanje na izravno slušalačko i vizualno iskustvo koje je tada nudio značajan festival moderne glazbe – Muzički bijenale Zagreb (prvi održan 1961) na kojem su bili izvođeni i prisutni tada najavangardniji i kanonizirani internacionalni skladatelji i izvođači ‘nove glazbe’ (J. Cage, M. Kagel, W. Lutosławski, O. Messiaen, L. Nono, K. Penderecki, P. Schaffer, K. H. Stockhausen, I. Stravinski i dr.).”[194]

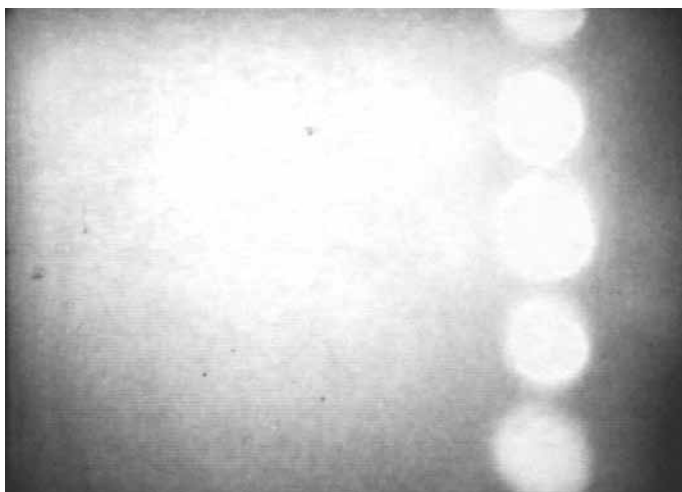
Pansinijev najrigorozniji praktični pokušaj pravljenja „antifilma” je *K-3 ili čisto nebo bez oblaka* (1963) (Slika 5.2), kratak minimalistički rad u kojem je slika svedena na prazan beo ekran, sa izvesnim kolorističkim varijacijama. Reč je o eksperimentu u domenu filmske apstrakcije, u određenoj meri proisteklom iz Maljevičem inspirisane želje da se polje reprezentacije potpuno napusti. Ali *K-3* je istovremeno i zanimljiv pokušaj indukovanja neke vrste „bioskopske zajednice”. Pansini je nameravao da izostavljanjem ma kakvog prikazanog sadržaja – proračunatim

[149]

„neuspehom” na planu konvencionalnog filmskog doživljaja – proizvede seriju direktnih, prvostepenih društvenih interakcija u prostoru bioskopske dvorane. Autorovim rečima: „*K-3* je zapravo bio vic! ...Mi smo imali jedno predavanje, to je bio

[150]

nekakav znanstveni skup... Jedan Talijan je uz svoje medicinsko predavanje imao nekakav film, osmicu [8mm]... Počeli smo gledat taj film... kad odjedanput nema filma. Pojavljivalo se – ništa; ili crni, ili bijeli blank... Svi su bili veseli. Ja sam mislio... 'Eto ti, to ti je antifilm'... Čekaš film, a odjedanput dobiješ nešto što nije film. Idemo to snimiti! I onda sam uzeo film i snimao ekran, bijeli, u foto-laboratoriji. A kako nisam bio doslijedan, jer sam mislio 'pa to će ipak bit dosadno', onda sam uzeo neke folije, pa je onda bilo i nekoliko boja..."[195]



Slika 5.2 Mihovil Pansini, *K-3 ili čisto nebo bez oblaka* (1963)

K-3 je pokušaj da se gledanje filma redefiniše kao intersubjektivna, komunalna aktivnost. Ali negiranje iluzije i onirističkog stanja koje proizvodi standardna kino projekcija ovde je, iznad

[195] Pansini je citiran prema dokumentarnom filmu *Mihovil Pansini: Brodovi ne pristanju*, rež. Milan Bukovac (Hrvatski filmski savez i Autorski studio FFV, 2008).

[196] *Knjiga Geffa* 63, Mihovil Pansini i drugi. (ur.), Organizacioni komitet Geffa, 1967, 84.

[197] *Ibid.*, 91.

svoga, motivisano Pansinijevom težnjom da filmski aparat uspostavi kao, zapravo, samodovoljan sistem, nezavisan od čovekove aktivnosti i doprinosa. Krajnje reduktivnim pristupom K-3 direktno ilustruje neke od osnovnih teorijskih postulata antifilma (definisanih na GEFF-u 1963, iste godine kada je Pansini napravio svoj film): „Antifilm znači preciznost izvedbe, ravnotežu ideja, pojednostavljenje djela do maksimuma, napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije. Antifilm prestaje biti izraz određene ličnosti, prestaje biti izraz neke osjetljivosti, ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen. Bavi se kinetičkim optičkim fenomenima. Vraćamo se praiskonskom odnosu u estetici. Antifilm je čin egzistencije, slobodan od intencionalnosti, kao i od svake druge refleksije a posteriori, čiji otisak ne ostavlja nekih estetskih posljedica, nestaje istom brzinom kojom se proizveo. ... Kada bi se dovoljno vodilo računa o filmu, ne bi trebalo govoriti o antifilmu”. [196]

Insistiranje GEFF-a na formalnoj i stilskoj redukciji, motivisano željom da se filmski medij jednom zauvek oslobodi svih tragova autorskog izraza i čovekove intervencije uopšte, prouzrokovalo je i neke neobične eksperimente radikalno materijalističke prirode. Sa istorijskog stanovišta, u pitanju su neki od prvih filmskih pokušaja te vrste u kontekstu posleratne internacionalne avangarde. Paralelno sa ranim razvojem „sistemske umetnosti,” a nešto pre konsolidacije deklarirano strukturno-materijalističkih filmskih tendencija u Evropi i Sjedinjenim Državama, GEFF je već 1963. godine objavio proglas koji je sadržao sledeći programski stav: „FILMSKA TRAKA I PROJEKTOR IMAJU SVOJE NEIZBROJIVE MOGUĆNOSTI KOJE NISU TEMELJITO PROUČENE. TI VIZUALNI KINETIČKO-OPTIČKI, MEHANIČKI, KEMIJSKI I AKUSTIČKI FENOMENI ČINE PRVU VELIKU GRUPU KOJA ULAZI U PODRUČJE INTERESA GEFFa”. [197]

Među filmovima prikazanim na GEFF-u koji su nastali na tom tragu, dva su posebno zanimljiva upravo zbog svoje beskompromisne posvećenosti degradaciji kina i

[151]

potvrđivanju materijalnosti filma njegovim upečatljivim razaranjem. Na prvom GEFF-u Milan Šamec je prikazao *Termite* (1963), konglomerat mrlja nastalih izlivanjem razvijaača na filmsku traku. Kada

[152]

je film prvi put projektovan, nasumične mrlje su „oživele” na način koji je Šameca podsetio na termite koji jure po ekranu – pa je film tako dobio ime. Pogotovo je zanimljivo to što je autor *Termita* imao nameru da negira ideju o antifilmu, a ne da je podrži. Šamec je bio predstavnik „tradicionalnog” krila na lokalnoj amaterskoj filmskoj sceni. Svojim radom želeo je da se kritički odredi prema GEFF-u i pokaže da „antifilm može napraviti bilo ko.” Međutim, u jednom ironijskom i sasvim dijalektičkom obrtu, na festivalu održanom 1963. godine žiri je prvu nagradu dodelio upravo *Termitima*.

Kariokineza, film Zlatka Hajdlera prikazan na drugom GEFF-u (1965), takođe je inspirisan autorovim kritičkim stavom prema idejama antifilma. Kao i *Termiti* dve godine ranije, ovaj film je osvojio prvu nagradu uprkos svojoj idejnoj pozadini i izvornoj autorovoj nameri. Po metodu realizacije *Kariokineza* je čak radikalnija od *Termita* jer je ovog puta sam projekcioni aparat stavljen u službu razaranja filmske trake. Hajdler je organizovao kino predstavu u kojoj je protok celuloidne trake kroz projektor bio usporen tako da je na platno projektovano njeno sagorevanje. Projekcija je tako i doslovno postala činom egzekucije filma – postupak kojim se film istovremeno ostvaruje i uništava. Mada je i dalje projektovana, filmska slika nije više definisana „odsustvom” (kako kaže Mec) već direktnim prisustvom onoga što prikazuje. Ono što je prikazano sada je burno sagorevanje filma, serija mrlja koje se pojavljuju i šire ekranom upravo u trenutku kada i nastaju stvarnim progorevanjem filmske trake u projektoru (vidi reprodukciju u boji 10). U Hajdlerovim rukama filmska materija doslovno umire. Njeno umiranje podseća na nadimanje

[198] Paul Sharits, „Words per Page”, *Film Culture*, no. 65–66 (1978), 36.

[199] To je možda i najviše što se filmska praksa može približiti ispunjenju teorijske fantazije Feliksa Gatarija o filmu kao, pre svega, jednom „neoznačavajućem semiotičkom lancu intenziteta, pokreta i multipliciteta”, koji prethodi „mreži označitelja koja interveniše tek u drugoj fazi, kroz filmsku sintagmatiku koja fiksira žanrove, kristalizuje karakterne i bihevioralne stereotipe homogene sa dominantnim semantičkim poljem”. Félix Guattari, *Soft Subversions*, Sylvere Lotringer (ed.) (New York: Semiotext(e), 1996), 161.

i grčenje jezgra ćelije koje se sprema da se podeli – procesom koji je u nauci poznat kao „kariokineza”.

Godine 1971, Pol Šerits je „oslobodio” filmsku traku.[198] Iz mehanizma projektora uklonio je kvačicu koja hvata perforaciju filma; tako prerađenu mašinu upotrebio je da proizvede neprekinut tok filmske trake, koji se na ekranu manifestuje kao efekat slikovne mrlje. Takvo nekontrolisano kretanje filmske trake kroz aparat Šerits je nazvao *inferencijalnim tokom* filma.

Slobodnim kretanjem Šeritsove filmske trake čista materija i čisto vreme dobijaju svoju kinematografsku formu. To jest, prazno trajanje i materija oslobođena prepoznatljivog značenja ovde stiču autonomnu egzistenciju, jer filmska mašina proizvodi nestrukturisanu procesiju sličica *ne obazirući se* na imperativne reprezentacijske/opažajne čitljivosti (koja zavisi od „optimalne” projekcione brzine, između 16 i 24 sličice u sekundi). Filmska mašina tako ostvaruje zadatak radikalnog negiranja normativne reprezentacijske iluzije kontinuiranog kretanja; sve što je ona sada u stanju da prikaže jeste degradirana materijalnost filmske trake u sasvim slobodnom toku.[199]

Ideja o „inferencijalnom toku” filma počiva na premisi koju smo već razmatrali u prvom i drugom poglavlju u kontekstu evropske avangarde dvadesetih i tridesetih godina: u svom najelementarnijem obliku, pre nego što će početi da funkcioniše kao instrument audio-vizuelnog izražavanja i komunikacije, kinematografski aparat je, slično ljudskom telu, mreža energetskih/libidinalnih strujanja. Šerits je i sam naročito cenio Man Reja kao ključnog istorijskog prethodnika na tom frontu. Reklo bi se da je ta tvrdnja sasvim na mestu, ako se ima u vidu činjenica da Man Rejev *Povratak razumu*, film nastao početkom dvadesetih godina, predstavlja jedan od najranijih pokušaja da se izbegne libidinalno-materijalna „prezasićenost” koja tipično prati prelaz u proizvodnju značenja. U filmu, kao i drugde, smisao nastoji da potčini frenetične izlive besmislenog materijala. Otuda je (kao što smo videli u drugom poglavlju) Man Rej bio veoma kritičan prema opštem usmerenju nekomercijalnog filma u periodu nakon dadaizma. Nadrealisti su, smatrao je, fiziološki

[153]

i telesni karakter filma potisnuli u drugi plan, baš kao i shvatanje da on predstavlja alternativu, a ne produžetak, prikazivačkog pozorišta i „retinalnih vizija” (kako bi rekao Dišan). Breton i ostali su zagovarali previše mentalnog „uplitanja” i premalo samodovoljnog kinetičkog urnebesa; koristili su filmski aparat za rad na proizvodnji značenja i stimulisanju želje, a nisu dovoljno pažnje poklanjali kinematografu kao bazičnom cirkulatoru *acefaličnih* („bezglavih” – termin je Batajev) nagona, kako mašinskih tako i ljudskih.

Jedno skorašnje otkriće ukazalo je na još jednu materijalnu osobenost *Povratka razumu*. Njegov rejografski sadržaj, kako se pokazalo, uključuje i „foto-negative nage žene (verovatno Kiki sa Monparnasa) opružene na krevetu u lascivnoj pozi. Postavljene uzdužno na filmsku traku, te slike su potpuno nečitljive ako ih se gleda puštanjem filma kroz projektor... čak i minimalnom brzinom, kvadrat po kvadrat. Kristalno jasan otisak na filmskoj traci je fizički nevidljiv za mehaničko oko. Može ga videti *samo ljudsko oko kada se filmska traka drži u rukama*, ali ne i kada se projektuje na platno”. [200]

Materijalnost kinematografskog aparata ovde je do krajnosti izvedena u prvi plan, što dovodi do promene u njegovoj radnoj logici. Doživljaj publike je sada uslovljen taktilnom interakcijom sa statičnom celuloidnom trakom; projekcija je gurnuta u stranu kao samo jedan od mogućih načina gledanja filma. U posleratnom periodu Šerits će sistematično nastaviti istraživanja u tom pravcu, insistirajući na materijalnom prisustvu i vidljivosti filmske trake kao centralnog organizacionog načela kina. Godine 1972, on sasvim direktno obnavlja distinkciju koju je uveo Man Rej (vidi uvodni deo drugog poglavlja), distinkciju između „konkretnih”,

[200] Deke Dusinberre, „La Retour a la raison: Hidden Meanings”, u: *Unseen Cinema*, Bruce Posner (ur.) (New York: Anthology Film Archives, 2005), 67.

[201] Sharits, „Words per Page”, 35. Vidi takođe Paul Sharits, „Exhibition/Frozen Frames (Regarding the ‘Frozen Film Frame’ Series: A Statement for the ‘5th International Experimental Film Festival,’ Knokke, December 1974)”, u: *Paul Sharits, Yann Beauvais* (ed.) (Dijon: Le presses du reel, January 2008), 81.

„nepomičnih”, „trajno statičnih” umetničkih dela i radova sa predodređenim trajanjem, „ograničenih na vreme prezentacije”. Šerits preoblikuje tu distinkciju i primenjuje je na film shvaćen, s jedne strane, kao iskustvo „svega-i-odmah” i s druge strane, film kao fenomen koji ima određeno, ograničeno trajanje:

„[V]ećina kritičara i istoričara i dalje veruje da je *privremeni* doživljaj [bioskopskog] gledanja filma, bar prema njihovoj definiciji, 'stvarniji' od držanja u rukama konkretne celuloidne trake, merljive dužine i širine, sa vidljivim nizom 'sličica' određenog stepena providnosti i tako dalje... Film nam dopušta da iskusimo i promenljivo i trajno stanje njegovog postojanja – 'isti' film se može posmatrati kao *predmet*, pre i posle projekcije (i u tom slučaju to nije samo njegov 'zapis'; to jeste 'taj film'), ili kao vremenski *proces*, dok je 'projektovan' na stabilnu podlogu ekrana. Takva dvoznačnost predmeta/projekcije dodatno se komplikuje kada priznamo da postoje i one situacije kada nismo sigurni da li to što gledamo na platnu jeste ili nije 'film'; kada nismo u stanju da 'film' razlučimo od same 'projekcije'. Recimo da je prostorija zamračena i da je ekran beo (osvetljen); možemo pretpostaviti da projektor jednostavno baca svetlosni zrak na ekran, jer nema naznaka da je u toku prikazivanje filma; a opet, moguće je da je na ekran projektovan niz praznih belih kvadrata, dakle, ne 'svetlost' već *slika* koja predstavlja kretanje (projektovane filmske trake); otuda, ako se ne nalazimo u projekcionoj kabini i nismo u prilici da film istovremeno iskusimo i kao predmet i kao projekciju, ono što 'vidimo' ostaje nerazumljivo”.[201]

Šerits je temeljno istraživao ovu „dvoznačnost” ili „prividni dualizam” filma. Konzistentnost s kojom je naglašavao da je film uvek i predmet i doživljaj – te da jedno nikad ne može biti sasvim

[155]

smisleno bez onog drugog – omogućila mu je da uspešno dijalektizuje ova dva pojavna oblika filma. Neke od svojih filmova Šerits je izlagao u galerijskim prostorima kao objekte-trake postavljene između dve ploče pleksiglasa, pod nazivom „Zamrznuti

filmski kvadrati”. Ali ta potraga za najdirektnijim načinom da se potvrdi materijalnost filma nije bila motivisana samo željom da se poništi projekciono-imaginarni kompleks kina. „Zamrznuti filmski kvadrati” predstavljaju „sve-i-odmah” verziju radova koje je Šerits koncipirao i istovremeno prikazivao kao „projektovane vremensko-svetlosne doživljaje”.^[202] To što „Zamrznuti filmski kvadrati” treba da izraze jeste način na koji autor „mapira... [svoje] filmove slično notnim zapisima i modularnim crtežima... U formi 'Zamrznutih filmskih kvadrata' – gde su trake filma hronoloski poređane između ploča pleksiglasa, s leva na desno – takve strukturne strategije postaju transparentne čak i za najnaivnije posmatrača, čime se obogaćuje razumevanje datog dela i naglašava osnovna struktura i opipljivost samog filma”.^[203]

Objašnjavajući konceptualne osnove svog eksperimentalnog metoda, Šerits koristi snažnu strukturnu analogiju, operativnu bliskost, između filma i uma. On piše: „Premisa: različite pa i kontradiktorne koncepte opažanja-svesti/znanja-značenja moguće je sintetizovati u objedinjen, otvoren (samoreorganizujući) sistemski model postupkom detaljne analize najtemeljnijih nivoa onoga što nazivam 'filmom'. Moramo baciti pogled 'ispod' nivoa upotrebe filma (tipičnih funkcija 'dokumentovanja' i 'naracije') na samu infrastrukturu, na njegove elementarne čestice značenja. Moramo praviti filmove koji naglašavaju opštu filmsku infrastrukturu... Time su implicirane dve pod-premise koje su kibernetiski 'povezane': prva, da je 'film' konceptualni sistem; i druga, da se na primarno-materijalnim ('nosećim') nivoima kino-aparata krije potisnuto značenje”.^[204]

Šeritsovi tekstovi demonstriraju veru u međuzavisnost „materijala filma” i „ideje kina” (da se ponovo poslužimo Velijevim terminima). Šerits nije smatrao da bi ograničenje istraživanja kinematografskog medija na njegove primarne materijalne-fizičke manifestacije

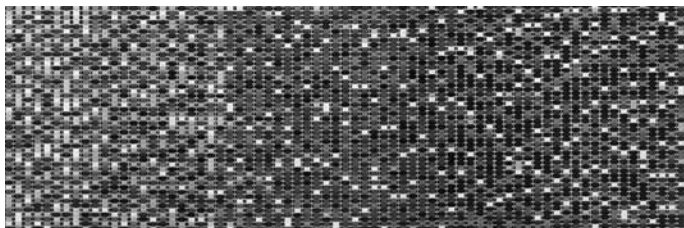
[202] Sharits, „Exhibition/Frozen Frames”, 81.

[203] Ibid., 81–82.

[204] Paul Sharits, „Cinema as Cognition: Introductory Remarks”, *Film Culture* no. 65–66 (1978): 76.

[205] Sharits, „Words per Page”, 35, 37.

samo po sebi moglo biti dovoljno. Istovremeno, nije mu bilo blisko ni zagovaranje ma kakvog pojednostavljeno „dematerijalizovanog” shvatanja kina kao konceptualnog sistema. To, na primer, jasno pokazuje Šeritsova namera da „Zamrznute filmske kvadrate” *izlaže zajedno* sa njihovim pratećim partiturama, crtežima, tabelama i dijagramima (Slika 5.3 i Reprodukcijska 1). Na taj način želeo je da gledaoca navede da se i sam/sama aktivira u doživljavanju filma „izvan” njegove materijalne osnove. Međutim, Šerits je takođe smatrao da



Slika 5.3 Pol Šerits, *Zamrznuti filmski kvadrati*, serija, c.1971–76 (16mm film i pleksiglas), ljubaznošću Grin Naftali, Njujork i Kristofera Šeritsa, foto: Džejson Mandela

bi zamišljanje „viših” procesa „temporalne apstrakcije” filma – mentalno projektovanje njegovog toka – bilo besmisleno ukoliko bi podrazumevalo zanemarivanje osnovnih svojstava kinematografskog aparata, onih „elemenata koji se mogu opaziti” i koji otuda čine „temeljni referentni okvir”: „Možemo opaziti kamere, projektore i ostalu opremu, njihove delove i funkcije (zatvarači, brojni delovi koji se vrte ukруг, blenda i tako dalje). Možemo opaziti ono što nosi film, emulziju pre i posle ‘ekspozicije’, perforaciju, kvadrate i tako dalje. Možemo opaziti kako svetlost deluje na traku, efekte svetla koje prolazi kroz film i osvetljava reflektujuću podlogu. Postoji jedna važna strukturna paralela između filmske trake i projektovanja svetlosti kroz nju, koja nas upućuje na nove sisteme filmske organizacije; i jedno i drugo su istovremeno korpuskularne (‘kvadrati’) i talasne (‘traka’) prirode”. [205]

[157]

Neki od Šeritsovih predratnih prethodnika – Man Rej i Raul Hausman, Aleksandar Vučo i Dušan Matić – već su pokazali interesovanje za „rematerijalizacijski” potencijal filmskog medija i kinu su pristupali kao

[158]

konceptualno-materijalnoj umetnosti. Za razliku od njih, Šerits nije tragao za tom neobičnom sposobnošću kina da svoju medijsku specifičnost *potvrdi* opredmećivanjem u materijalu *različitom* od onog normativno kinematografskog. U tom pogledu on je bio i ostao prvenstveno *filmski* stvaralac. Ali Šerits jeste insistirao na istraživanju kina u domenima kako projektovane tako i neprojektovane slike. Štaviše, u domenu neprojektovane slike razdvojio je kino i film na dijagrame i crteže s jedne i zamrznute filmske kvadrate s druge strane. Učinio je to da bi istražio u kojoj se meri određeni aspekti prvog (koncepta/ideje/doživljaja kina) mogu izvesti iz primarne materije drugog (filma) *i pre nego što je ova funkcionalno uklopljena u kinematografski aparat*. Zbog toga, u konačnoj analizi, Pol Šerits jeste filmski stvaralac materijalističke orijentacije. Film kao materija je jedino što za njega postoji. Ali taj primat materije moguće je održati jedino dijalektičkim „okolišanjem” kroz ideju i iskustvo kina. Parafrazirajući Alena Badjua, možemo reći da u ovom slučaju „film imenuje bit” dok kino imenuje „njen poredak – poredak čija bit leži u iščekavajućoj tački nominalnog sustizanja”. [206]

Posvećenost materijalnoj dimenziji filmskog medija nalazimo i u središtu eksperimentalne prakse jugoslovenskog autora Slobodana Šijana. Za početak možemo povući nekoliko zanimljivih paralela između njegove i stvaralačke putanje Pola Šeritsa. Obojica su studirali umetnost i bavili se slikarstvom pre nego što su se posvetili filmu. Psihodelična kultura šezdesetih godina značajno je uticala i na Šijana i na Šeritsa. Takođe, obojica su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih počeli da prave strukturno-materijalističke filmove (Šerits: *Virus zračnog pištolja* (Ray Gun Virus, 1966); *T,O,U,C,H,I,N,G*, 1968; Šijan: *Strukture*, 1970; *Ručni radovi*, 1971). Konačno, pitanja filmske pedagogije i obrazovanja bitna su kako Šeritsu tako i Šijanu.

Ipak, uprkos izvesnim paralelama, filmski „profili” ove dvojice autora znatno se razlikuju, svakako i zbog toga što su se formirali u različitim društvenim okruženjima. Šerits je pripadao američkoj

[206] Alain Badiou, *Theory of the Subject* (London: Continuum, 2009), 193.

[207] Sharits, „Words per Page”, 32.

kontrakturni i čitav svoj opus proizveo je izvan okvira komercijalnog filma (čiji je centar, naravno, Holivud). Bio je jedan je od najistaknutijih predstavnika onoga što će šezdesetih godina postati poznato kao Novi američki film: dobro organizovana mreža za proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova, potpuno nezavisna od filmske industrije. Značajan segment te posleratne filmske avangarde razvijao se unutar šireg konteksta moderne umetnosti. Šeritsova temeljna ispitivanja na polju koje je nazvao „sinematikom” – integrisano praktično-teorijsko istraživanje kina, delimično inspirisano lingvistikom [207] – odražavaju opštu estetsku i teorijsku klimu konceptualizma, minimalizma i postminimalizma, koji su presudno obeležili modernu umetnost tog perioda.

S druge strane, Slobodan Šijan je poznat kao jedan od ključnih reditelja dugometražnih igranih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji osamdesetih godina: autor crnih komedija koje je kritika volela, a publika obožavala – *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1982). Istinski entuzijazam za najrazličitije filmske vrste i žanrove očituje se u njegovom eklektičnom ukusu. Šijan je ljubitelj i neumorni promoter kako holivudskog (klasičnog i savremenog) tako i evropskog filma, kako „umetnosti” tako i *trash-a* – od Kinga Vidora i Hauarda Hokska do Ričarda Sarafijana i Voltera Hila; od Roberta Bresona do Mikelandela Antonionija i Lučija Fulčija. Ali Šijan je i eksperimentalni umetnik koji je od kraja šezdesetih godina, u kontekstu takozvanih „novih umetničkih praksi” u socijalističkoj Jugoslaviji, istraživao filmski potencijal slikarstva, crteža, fotografije i pisanja. On je u isto vreme jedan od vodećih predstavnika popularne jugoslovenske kinematografije i autor radova koji pripadaju lokalnoj neoavangardnoj (konceptualnoj, intermedijalnoj) sceni.

GEFF je uvek predstavljao važnu referentnu tačku za Šijana, ali je njegov filmski senzibilitet nadasve oblikovan kroz kreativnu saradnju i prijateljstvo s Tomislavom Gotovcem. Kao jedan od najzapaženijih eksperimentalnih filmskih stvaralaca i pionir perfor-

mansa i *body art-a* u Jugoslaviji šezdesetih i sedamdesetih godina, Gotovac je otelovljenje nemogućnosti razdvajanja umetnosti i svakodnevnog života, „visoke” i „niske” kulture, rigorozno modernističkog senzibiliteta i popularnog ukusa. U domenu filma

[159]

[160]



Slika 5.4 Tomislav Gotovac,
Prijepodne jednog fauna (1963)

Gotovac (koji je, uzgred rečeno, bio u napetim odnosima sa GEFF-om i Pansinijem) se bez teškoća kretao između strukturnih/ontoloških eksperimenata s 16mm i 8mm filmskom trakom (*Prijepodne jednog fauna*, 1963) (Slika 5.4); kino-performansa, „proširenog filma” i izrade filmskih objekata kojima se otvaraju pitanja političke ekonomije filmskih institucija (*Kinokarte*, 1964, reprodukcija u boji 11); filmofilije kao aktivne komponente umetničke prakse (poznato je, na primer, Gotovčevo obožavanje i redovno pozivanje na *Mesto pod suncem* Džordža Stivensa); i seksualno eksplicitnih filmova proizvedenih u domaćoj radinosti (jedan od tih filmova, *Obiteljski film II* iz 1973. godine, snimio je upravo Šijan). „Tom je bio neka vrsta filmskog gurua moje generacije”, seća se Šijan. „Njegova harizmatična ličnost zarazno je širila strast za filmom. Obožavanje američkog filma, spojeno sa krajnje hermetičnim, minimalističkim, eksperimentalnim filmovima kakve je sam pravio, činilo je da njegovi stavovi deluju originalno i ubedljivo... Imao je gotovo nepogrešiv ukus, otkrivao nam je riznicu svetskog filma sa ljubavlju posvećenika koji traži saučesnike u tom divnom zločinu.”[208]

[208] Slobodan Šijan, *Filmski letak*, Glasnik, Beograd, 2009, 101–102.

[209] Ješa Denegri, „Pojedinačna filozofija Tomislava Gotovca”, *Tomislav Gotovac*, Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadic (ur.), Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003, 4–5.

Jedan od aksioma Gotovčeve kako umetničke tako i životne prakse bila je čvrsta vera u sveprisutnost i svemoćnost kina. Govorio je: „Čim ujutro otvorim oči, vidim film”. U istom duhu izjavljivao je: „Sve je to movie”. Istoričar umetnosti Ješa Denegri lucidno zapaža: „...ali oni koji slijede umjetnikovo – uvjetno rečeno – likovno djelovanje potpuno su svjesni da je iskustvo filma ključno i presudno za Gotovčev opus u cjelini, da je on kao umjetnik u proširenom smislu toga pojma ponajpre na filmu odgojen i formiran, da je film ne samo osnova nego i crvena nit, dakle sama bit čak i onih njegovih radova i radnji što se operativno ne očituju u mediju filma”. Da bi potkrepio ovu tvrdnju, Denegri kao primer navodi *Glave* (1960), seriju fotografija iz rane faze Gotovčevog stvaralaštva. Pošto početkom šezdesetih godina nije bio u prilici da snima sopstvene filmove, Gotovac je odlučio da ovu želju zadovolji tako što će „izraditi seriju od pet fotografija s vlastitim likom u krupnom planu u različitim pozama, situacijama i raspoloženjima... Sam autor serije posvjedočit će da se u osnovi ovog rada nalazi refleksija o naravi i značenju kadra u za njega kultnom filmu *Osudnik na smrt je pobjegao* Roberta Bressona”. Denegri zaključuje da je „fotografija ovdje za Gotovca zamjena za film” i da serija snimaka koje je napravio „jest dakle jedna moguća fotografska minirežija” u kontekstu „odsutnosti (zapriječenosti, nemogućnosti) nedostupne mu i neostvarljive filmske maksirežije”. [209]

„Sve je to movie”. Hipotetičko vizuelno polazište ove dinamike može se prepoznati na fotografiji Ivana Posaveca iz 1979. godine, koja prikazuje Gotovca kako stoji ispred praznog ekrana (Slika 5.5). Na ovom ekranu bilo bi, naravno, moguće zavrteti ma koji film. Kinofikacija stvarnosti, kako je Gotovac vrlo dobro razumeo, ne podleže ni kvantitativnim ni kvalitativnim ograničenjima – „remek dela” su prihvatljiva jednako kao i „petorazredni” filmovi; Breson koliko i, recimo, Džordž Pal (u *Prijepodnevu jednog fauna* Gotovac je upotrebio zvuk iz Palovog filma *Vremeplov* (1960)); u obzir dolaze svi već snimljeni filmovi, filmovi koji će tek biti snimljeni, pa čak i filmovi koje bi trebalo snimiti. U skorije vreme (2002–2004), Gotovac je, nastupajući zajedno sa Aleksandrom Battista Iličem

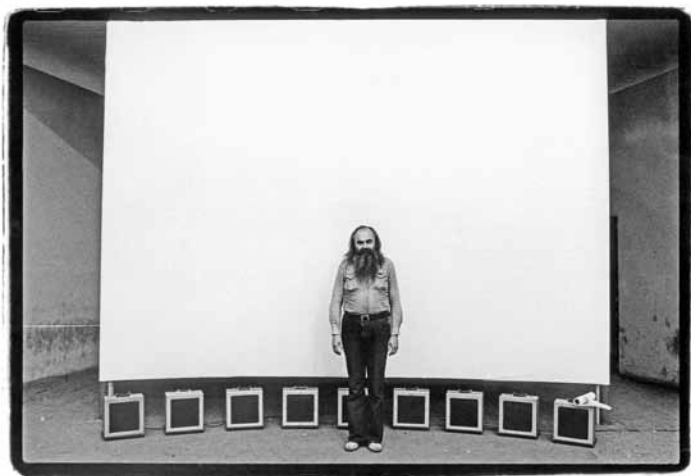
[161]

i Ivanom Kesser (pod imenom Weekend Art), proces kinofikacije stvarnosti demonstrirao performansom za koji su kao centralne referentne tačke uzeti po jedan film Džona Forda i Mikloša Janča (Slika 5.6). U radu koji su okarakterisali kao „Body Film

Essay”, troje umetnika su izveli niz elementarnih radnji – hodanje, svlačenje, ležanje, pevanje i tako dalje – ispred filmskog ekrana na koji su projektovane scene iz Fordovog *Nosila je žutu traku* (1949) i Jančovih *Zvezda i vojnika* (1967). (Izbor Jančovog stvaralaštva za ovaj projekat naročito je primeren, ako se ima u vidu jedinstven značaj njegovog rediteljskog metoda za razumevanje logike „opšte kinofikacije” – o čemu sam opširnije govorio u prethodnom poglavlju).

„Čim ujutro otvorim oči, vidim film”. Gotovčev kredo – simptom potpunog potčinjavanja svakodnevnice filmofiliji – uspešno sažima one aspekte njegove estetičke filozofije koji su snažno uticali na Slobodana Šijana, uključujući tu i njegova istraživanja u domenu „kina drugim sredstvima”. U „Filmskom manifestu” iz 1972. godine, Šijan piše: „Film je venčanje: objekat i subjekat shvataju da su jedno”. I dalje: „Onaj ko zna da gleda film zna i da ga napravi”. Dve decenije kasnije, devedesetih, on će i dalje tvrditi da je „mogućnost fizičkog prodora u filmsku ‘stvarnost’”, ključno pitanje koje je oduvek motivisalo njegov rad.

Godine 1970., pošto je diplomirao na odseku za slikarstvo i imao iza sebe već nekoliko eksperimentalnih filmova, Šijan se upisao na odsek režije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. To je bio sam kraj perioda koji se često opisuje kao „zlatno doba” jugoslovenskog filma. Na Akademiji Šijan je bio u prilici da uči od nekih od najboljih filmskih autora tog vremena. Studirao je u klasi Živojina Pavlovića, reditelja klasika kakvi su *Buđenje pacova* (1967), *Kad budem mrtav i beo* (1969) i *Zaseda* (1969). Osobenim stilom sirovog filmskog realizma ti radovi su Pavloviću obezbedili status jednog od najbeskompromisnijih kritičara jugoslovenske društveno-političke svakodnevnice. Međutim, početkom sedamdesetih godina, u vreme kada je Šijan počeo da stiče profesionalno rediteljsko obrazovanje, izbila je filmsko-politička afera. Kulturni poslenici i politički aparatčici sistema državnog socijalizma pokrenuli su kampanju protiv onoga što će od tada biti označeno kao „crni talas”: procvat



[163]

Slike 5.5 i 5.6 „Sve je to movie“. Tomislav Gotovac ispred praznog ekrana (Ivan Posavec, *Bez naslova* (1979), ljubaznošću Hrvatskog filmskog saveza, Zagreb; i kadar iz „Body Film Essay“ performansa grupe Weekend Art, *She Wore a Yellow Ribbon/Stars and Soldiers* (2002)

[164]

„negativnih”, „po društvo štetnih”, čak navodno i „kontrarevolucionarnih” tendencija koje su se pojavile u savremenom jugoslovenskom filmu, prvenstveno u radovima autora kakvi su Pavlović, Aleksandar Saša Petrović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik

i Lazar Stojanović. Neki od njihovih filmova pretrpeli su različite oblike cenzure. Najgore je prošao Stojanović, u to vreme apsolvant režije, koji je osuđen na zatvorsku kaznu (u njegovom diplomskom filmu *Plastični Isus* (1971), u glavnoj ulozi nastupio je Gotovac). Saša Petrović (Stojanovićev mentor) i Živojin Pavlović bili su primorani da napuste profesorska mesta na akademiji.[210]

Kao student Akademije Šijan je bio svedokom ovih dramatičnih promena koje će imati dalekosežne posledice za jugoslovensku kinematografiju. Atmosfera neograničene kreativnosti, umetničkog eksperimentisanja i slobodnog društveno-političkog angažmana okončana je represivnim metodama političke birokratije. Neposredna budućnost domaćeg filma nije izgledala nimalo svetlo, a Šijan se pitao hoće li uopšte dobiti priliku da profesionalno režira. Pre krize koja je izbila oko crnog talasa, na Akademiji je, njegovim rečima, „vladala fantastična atmosfera, postojao je neviđeni elan i vera u budućnost domaće kinematografije. Osećalo se da našem filmu predstoje veliki dani, završavali su se novi filmovi Želimira Žilnika (*Kapital*), Joce Jovanovića (*Mlad i zdrav kao ruža*) i Laze Stojanovića (*Plastični Isus*), od kojih se mnogo očekivalo. Makavejev je završio *Misterije organizma*, i uopšte, jugoslovenski film je bio u tom trenutku ono novo u evropskoj kinematografiji. Mi smo se u potpunosti osećali delom te i takve kinematografije.... Obračun koji je nastupio, i koji je na više godina zaustavio taj vrtoglavi uspon srpskog filma, ostavio je teške posledice na čitavu našu generaciju. Studenti filmske režije sa beogradske Akademije su dugo bili ‘crne ovce’ – ‘oni što su snimili plastičnu bombu’, govorilo se. Veoma mali broj mojih

[210] Za detaljniju analizu okolnosti u kojima je izbila afera oko Stojanovićevog *Plastičnog Isusa*, videti drugo poglavlje moje knjige *Raspad Jugoslavije na filmu* (Beograd: XX vek, 2009).

[211] Šijan, *Filmski letak*, 150.

kolega je uspeo da se domogne filma u godinama koje su nailazile. Ali bilo je tu još nešto. Mi smo stasali u atmosferi stvaralačkih sloboda koje su podsticali Saša Petrović i Živojin Pavlović. Bilo je teško priviknuti se na nova pravila igre, postati 'dobro dete'... Želeli smo da rušimo sve prepreke poput naših prethodnika. Ali, za to više nije bilo prostora. A svetlost nije bila nigde na vidiku. Iz 'crnog filma' uronili smo u još crnju stvarnost. Postali smo deo đubrišta." [21]

Osim očiglednog interesovanja za kombinovane medije, Šijanovi tadašnji eksperimenti „oko filma” (kako će ih kasnije nazvati) tako otkrivaju i jednu posebnu potrebu: želju da u atmosferi ideološki preuređenih standarda i ugrožene kreativnosti i sam, pošto-poto, proizvede nešto „filmsko.” Kao da je, u suočenju s neizvesnom budućnošću, filmska praksa u Šijanovim rukama prošla kroz proces temeljnog rastakanja na sastavne delove – proces koji je, pak, rezultirao novim i često veoma neobičnim oblicima filmskog angažmana. Praviti film doslovno je počelo da znači „proizvoditi kino svim raspoloživim sredstvima”. Šijan je s jednakim žarom izvodio strogo nematerijalne i izrazito materijalne vežbe „oko filma”, a svi ti pokušaji skupa čine jedinstven projekat otvaranja konstruktivnih alternativa normativnom modelu filmske proizvodnje. Tu su potpuno konceptualni scenariji za neizvodljive, „vekovima duge” filmove („Nacrt za porodični film”, 1976); grafičke pesme u kojima se ispituju sličnosti i razlike između pojedinih reditelja (na primer, Federiko Felini i Vinsent Mineli u *Vincentefederico* iz 1979); melodramatične „Kičsekvence” (1977–78), sačinjene od razglednica koje prikazuju idealizovane scene porodičnog života; stripovski zasnovani redimejd „filmovi” (kao što su *Moji doživljaji u kinoteci* (1977, Slika 5.7) i *Nacrt za jednu kinematografiju* (1979)); i još mnogo toga.

Svi ovi radovi nastali su u okviru jednog od Šijanovih centralnih projekata iz tog perioda: od 1976. do

[165]

1979. godine redovno je proizvodio dvostrani fanzin po imenu *Filmski letak*. U četrdeset tri realizovana broja tog „uradi-sam” serijala, Šijan na inventivan način kombinuje tekst i sliku – filmofilske beleške, crteže,



Slika 5.7 Slobodan Šijan, *Moji doživljaji u kinoteci* (1979), ljubaznošću autora

fotografije, kritičke analize filmova i autorskih opusa, isečke iz novina, poeziju, storibordove i još mnogo toga. Jedno od najzanimljivijih serijskih ostvarenja, objavljeno u više brojeva *Letka*, jeste „U ritmu...”. Čine ga različiti rukom nacrtani grafi i dijagrami – isprekidane i kontinuirane linije, šahovske table, talasne



Slika 5.8 Slobodan Šijan, *U ritmu Johna Forda* (1974), ljubaznošću autora

[167]

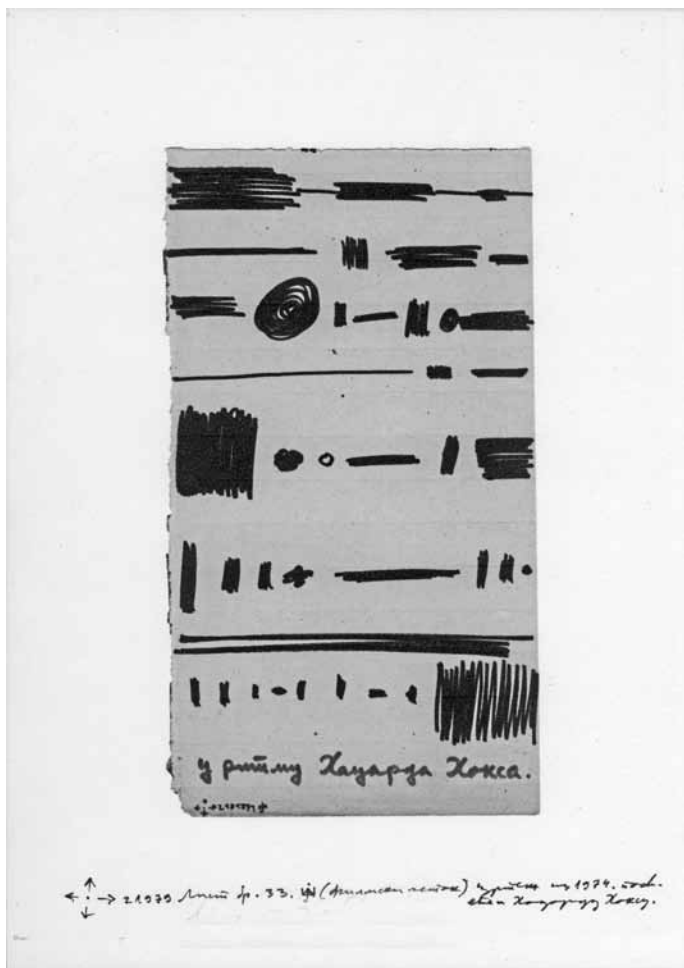
formacije – čija je funkcija da dočaraju ritmički sled (unutar i između kadrova) karakterističan za filmove Hauarda Hoksa, Džona Forda, Alfreda Hičkoka, Roberta Altmana i drugih (Slike 5.8, 5.9).

[168]

Svaki od tih filmskih dijagrama predstavlja apstraktnu matricu, svojevrstan kinematografski kôd („ritmemu,” rekao bi Pazolini) u koji je Šijan pokušao da destiluje elementarne informacije koje se tiču principa audio-vizuelne progresije u radovima imenovanih filmskih reditelja. Ali ono što ove kinematografske dijagrame čini zaista posebnim jeste implikacija da bi ih možda bilo moguće i praktično primeniti. Naime, gledalac bi mogao izabrati ma koju od Šijanovih matrica i pokušati da je „primeni” na različite aspekte empirijske stvarnosti. Tada bi i sam, makar nakratko, postao nekom vrstom kino-stvaraoca, autor „filma-svakodnevnice”: „reditelj” života *u ritmu* Hauarda Hoksa, Džona Forda ili Alfreda Hičkoka.

Šijan je nastavio istraživanja ove vrste i devedesetih godina, razvijajući nove strategije potpunog uranjanja u Hičkokov filmski univerzum. Posetio je lokacije na severu Kalifornije korišćene u Hičkokovoj *Vrtoglavici* iz 1958. godine i tamo napravio desetine fotografija (reprodukcija u boji 12). Zatim ih je organizovao u filmski inspirisane triptihe (od kojih neki pokazuju interesantne strukturne paralele sa Vučovim i Maticévim trodelnim nadrealističkim asemblažom *Urnebesni kliker*, kojim smo se bavili u drugom poglavlju). U isto vreme Šijan je započeo rad na kinematografskoj pesmi u kojoj se bavi složenošću odnosa između stvarnosti, fantazije i kino-oka. Ishod tog višeslojnog (konceptualnog, geografskog, estetičkog) istraživanja jeste knjiga, takođe naslovljena *Vrtoglavica*. U njoj snažno dolazi do izražaja kako Šijanova opčinjenost Hičkokovim ostvarenjem, tako i njegova strast prema „pisanom filmu” (knjiga je posvećena Bošku Tokinu Filmusu, čije je kinematografske pesme (vidi prvo poglavlje) Šijan reprodukovao u jednom od prvih brojeva *Filmskog letka*).

Svojim raznovrsnim parakinematografskim aktivnostima Šijan je na jedinstven način doprineo i realizaciji projekta koji je Šerits opisivao kao „intenziviranje [filmske] materijalnosti.”



Slika 5.9 Slobodan Šijan, U ritmu Howarda Hawksa (1974), ljubaznošću autora

[169]

Upravo to je onaj aspekt njegovog stvaralaštva kojim ovde želim nešto podrobnije da se pozabavim.[212] Oslanjajući se na princip metonimijskog izmeštanja, Šijan je imao običaj da „napusti” osnovni

[170]



Slika 5.10 Slobodan Šijan,
Manifest filmskog đubretara (1978),
ljubavnošću autora

filmski materijal, celuloidnu traku, u potrazi za njenim „solidnijim,” trajnijim zamenama. Inspirisan estetikom đubrišta koju je šezdesetih godina teorijski razvio Leonid Šejka, isprobavao je, na primer, različite otpadne materijale kao novu bazu za svoje „filme”. Na njima je crtao sličice, obeležavao promene kadrova, pisao uputstva za kretanje kamere. Poznati radovi ove vrste su *Kesafilm* (1974, reprodukcija u boji 13) i *Na dvo perforirani...* (1974, reprodukcija u boji 14), izvedeni na kesama koje su filmske

[213] 1970, Šijan je snimio studentski dokumentarni film o glavnoj deponiji đubreta u Beogradu. Film sadrži upečatljivu scenu u kojoj svinja žvače filmsku traku. Deo materijala snimljenog na deponiji upotrebljen je u Šijanovom rigorozno materijalističkom osmomilimetarskom filmu *Ručni radovi* iz 1971.

laboratorije u to vreme koristile za transport filma poslatog na razvijanje (reprodukcija u boji 15); kao i serija storibordova rađenih na nasumično prikupljenim komadima stare hartije (uključujući i splet vizuelnih beleški za planiranu filmsku odu Šejki). Šijan je proizveo i „Manifest filmskog đubretara” (1978, Slika 5.10) koji se sastoji od fotografije na kojoj ga vidimo kako filmskom kamerom snima gomilu đubreta.[213]

U temelje ovih „radova od đubreta” upisana je Šijanova anksioznost izazvana krizom koja je u to vreme uzdrmala jugoslovensku kinematografiju. Pravljenje filmova kao neutilitarno rasipanje, đubrište kao scenografija! Kultivišući raspadanje značenja, ali i mogućnost njegove regeneracije (u dobroj meri u duhu Leonida Šejke), Šijan je, u suštini, od filmske prakse – ma koja bila sredstva njenog izvođenja – zahtevao da se politizuje, ali na jedan sasvim specifičan način: da na nerazumne pritiske ideološko-birokratskog aparata odgovori „višeznačnošću materije”. Bio je to njegov kreativni poziv jugoslovenskoj kinematografiji na „povratak razumu”.

Šijanovo interesovanje za estetiku filmskog raspadanja nastavilo se tokom osamdesetih i devedesetih godina, nakon što se već proslavio kao izuzetno uspešan reditelj igranih filmova. Na samom kraju *Maratonaca*, nediferencirana filmska materija se „probija” kroz fiktivni narativni sadržaj i osvaja ekran. Lice glavnog junaka Mirka Topalovića, najmlađeg člana porodice pogrebnika, iznenada se zamrzava u grimasi ludačkog besa. Iz dubine slike pomalja se mrlja („čvarak”) koja raste i proždire podivljalog Mirka u krupnom planu. Stiče se utisak da se filmska traka zaglavila u projektoru i da se topi pod svetlom sijalice (reprodukcija u boji 16). Mirkovo ionako deformisano lice biva unakaženo. Izgara i nestaje u „čvarku” u koji se upisuje sav afektivni naboj pomahnitalog ljudskog tela.

Imajući u vidu „grobarsku” tematiku *Maratonaca* – urnebesne avanture Topalovića i njihove firme za pogrebne usluge u Srbiji tri-

[171]

desetih godina – sasvim je razumljivo da se na kraju priče ljudsko telo i primarna filmska materija povezuju u činu zajedničkog raspadanja. Ovo kombinovano, karnalno-celuloidno uništenje zapravo je jedno u nizu Šijanovih opsežnih istraživanja na

temu „samoubistva medija” (kako tehnologije slikovne proizvodnje i reprodukcije podležu autodestruktivnim nagonima). No, završetak *Maratonaca* interesantan je i zato što nameće direktnu vezu između dinamike gledanja filma u bioskopu i osećaja smrtnosti.[214] Tu vrstu poređenja Šijan je najdetaljnije razvio u već pomenutoj knjizi „foto-sekvenci i kinematografske poezije” pod naslovom *Vrtoglavica* (ne zaboravimo da je Hičkokov istoimeni film i sam ostvario visok domet na planu „pogrebne” i „neko-filijiske” estetike). Razmotrimo sledeće stihove iz uvodnog dela knjige, koji nosi naziv „Mrak”:

Svetlo je ugašeno.
 U tih nekoliko trenutaka
 između dve svetlosti,
 na potiljku je uvek osećao hladnu
 tvrdoću drveta.
 Vonj groba,
 jer bio je pod zemljom,
 opominjao ga je o pravoj prirodi mesta
 na kome se nalazio.
 Ali to bi trajalo samo tih nekoliko časaka
 potpune tame.
 Nestajala je jedna opsena dok bi u mraku
 iščekivao da nastane druga.

...

Opuštao bi se,
 iščekujući da svetlosni zrak raseče tamu
 na dva dela
 onaj unutrašnji i onaj spoljašnji.
 Onda bi ti rascepljeni delovi težili jedinstvu,
 do ponovnog spajanja
 u nekoj vrsti ceremonije, koju je on nazivao
 venčanjem, a drugi
 filmom.

Koristeći medij pisanog jezika i formu pesme u prozi, Šijan kino-dvoranu oslikava kao liminalnu zonu. Smeštena između dve „opsene”, „između dve svetlosti”, ona predstavlja *interstijalni* prostor koji omogućuje prelazak iz življene stvarnosti u stvarnost koja se odvija na ekranu. Kao što smo videli u trećem poglavlju, Breton i nadrealisti imali su običaj da kino-dvoranu zamišljaju kao mesto gde stvari doživljavaju korenitu, magičnu transformaciju, a ponekad su je upoređivali i s utrobom. U rukama konstruktivista, kakav je bio Dziga Vertov, ekran je umeo da funkcioniše po analogiji s ikonostasom u pravoslavnoj crkvi. [215] U Šijanovoj pesmi, međutim, (prelazna) tama kino-dvorane ponajpre evocira mrak groba. Nakon što su bioskopska svetla ugašena, ali projektor još nije počeo da prikazuje slike na ekranu – u tom interegnumu kada je stvarnost već „suspendovana”, ali filmska iluzija još nije počela da se odmotava – gledalac ostaje bez referentnih tački, uskraćen za ma kakav oslonac. U uslovi- ma vizuelne nedostupnosti fizičkog sveta, on/ona tako postaje naglašeno svestan/na karnalnog, libidinalnog utemeljenja svoga bića. Naći se u mraku kino-dvorane, tvrdi Šijan, znači naći se u raki! U uslovima ometenog pristupa svetlu spoljašnjih slika, telo dobija priliku da istakne svoje prisustvo, podsećajući gledaoca na činjenicu da nijednog trenutka ne prestaje da se raspada.

[214] „Samoubistvo medija” je projekat koji je Šijan započeo 1976. godine. Koristeći fotografiju, fotokopir mašine, film i video, izveo je seriju eksperimenata zasnovanih na sledećoj tezi: „Nedostaci u reproduktivnom sistemu reproduktivnih medija sabiraju se putem sukcesivnog reprodukovanja svake novonastale reprodukcije, što rezultira potpunim iscrpljivanjem njihove reproduktivne moći”. Eksperiment sa sagorevanjem filmske trake u filmu *Maratonci trče počasni krug* bio je četvrti u toj seriji, a nosio je naslov *Samoubistvo medija*. *Ispitivanje br. 4*—*Film*, 1981. Šijan, *Filmski letak*, 64.

[215] Vidi Annette Michelson, „The Kinetic Icon and the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System”, *October* 52 (Spring 1990), naročito 24–28.

[173]

[174]

[216] Serge Daney, „From Projector to Parade“, *Film Comment* 38, no. 4 (July/ August 2002), 37.

[217] Ernstova „slikovnica“ *Une semaine de bonté* (1934) doslovno je proizvela kino-želju: inspirisala je kratki film *Želja* koji su zajedno potpisali Ernst i Hans Rihter (kasnije uključen u Rihterov omnibus film iz 1947. godine, *Snovi koji se mogu kupiti novcem*).

U PROCEPU

„Umetnosti” filma ne bi bilo da nije mnoštva različitih hipoteza o montaži, mnoštva različitih načina da sprečimo sebe da stignemo od tačke A do tačke B bez prethodne teorije o montaži koja taj prelazak „čini mogućim”.

Serž Dane [216]

Kroz čitavu knjigu razmatrao sam slučajeve koji na različite načine pokazuju da je, u krajnjoj instanci, kino-želja (želja za kinom) nešto što je moguće uspešno proizvesti i zadovoljiti i pod uslovima koji ne podrazumevaju prikazivanje „stvarnog” filma. Istorijska avangarda obiluje takvim primerima – Raul Hausman, Man Rej, Marko Ristić, Moni de Buli, Maks Ernst i mnogi drugi – a isto važi i za posleratne umetnike i eksperimentalne stvaraoce – od Rolana Sabatjea do Ljubiše Jocića i Slobodana Šijana... Uprkos često suštinski različitim estetskim, filozofskim i političkim nazorima, ovi autori razvili su obilje metoda da statičnim, izvorno *nekinematografskim* medijima generišu efekte filmske serijalnosti i pokreta.[217] Ako se stimuliše na odgovarajući način, um će i sam obaviti erzac kinematografsku sintezu, povezujući i oživljavajući raznorazne slikovne fragmenate sa kojima se susreće. Presudnu ulogu montaže u ovom procesu uočili su sovjetski reditelji i teoretičari Sergej Ejzenštejn i Dziga Vertov još dvadesetih godina. U četvrtom poglavlju već sam se bavio ključnim aspektima Vertovljevog shvatanja montaže. Sada ću se nakratko osvrnuti na neke od Ejzenštejnovih stavova.

[175]

Razmatrajući Da Vinčijeve detaljne beleške za jednu planiranu sliku potopa, Ejzenštejn naglašava da u „toj izuzetnoj

'knjizi snimanja'... raspoređivanje detalja slike u jednu ravan takođe pretpostavlja kretanje – kompozicijom uređeno kretanje oka, od jednog do drugog predmeta na slici. Naravno, takvo kretanje ovde nije izraženo onako direktno kao na filmu, gde se nizanje detalja i *ne može* videti drugačije nego onako kako ih je montažer rasporedio.

Ipak, nema sumnje da funkcija Leonardovog naglašeno sekvencijalnog opisa slike nije samo sastavljanje popisa detalja koji će se na njoj naći, nego i utvrđivanje putanje budućeg kretanja površinom platna. To je briljantan primer koji pokazuje kako je u naizgled statičnom istovremenom 'sapisustvu' detalja u nepokretnoj slici primenjen isti montažni izbor, isto strogo praćenje utvrđenog redosleda, kao i u vremenski zasnovanim umetnostima". [218]

Ejzenštejn se zatim okreće ispitivanju presudnog učešća gledaoca u proizvodnji značenja montažno zasnovanih radova: „Snaga montaže leži u tome što u kreativni proces uključuje emocije i um gledaoca. Gledalac je prinuđen da pređe onaj isti stvaralački put koji je prešao autor kada je stvarao sliku. Gledalac ne vidi samo prikazane elemente rada, već doživljava i sam dinamički proces nastajanja i oblikovanja dela, onako kako ga je doživeo

[218] Sergei Eisenstein, „Word and Image”, *The Film Sense* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1947), 30.

[219] *Ibid.*, 32.

[220] *Ibid.*, 35–36. Za detaljan prikaz epistemoloških funkcija Ejzenštejnovne disjunktivne montaže, vidi Annette Michelson, „Camera Lucida Camera Obscura”, *Artforum* 11, no. 5 (January 1973), 30–37.

[221] Richard Roud, *Jean-Luc Godard* (Bloomington: Indiana University Press, 1970), 67. Godarova sklonost generalizovanju montaže evidentna je već u njegovim ranim tekstovima, „Defense and Illustration of Classical Découpage” i „Montage my Fine Care”. Pisani za *Cahiers du Cinéma* pedesetih godina, ti kratki eseji upereni su protiv normativizovane razlike između takozvanog formalističkog pristupa pravljenju filmova (zasnovanog na montaži) i pristupa koji počiva na realističkoj estetici dugih kadrova i dubinskog fokusa. Vidi *Godard on Godard*, Tom Milne (ed.) (New York: Da Capo Press, 1971); 16–30, 39–41. Za kratko i veoma perceptivno tumačenje ovog pitanja vidi takođe Collin McCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 43.

autor”.[219] Na osnovu toga Ejzenštejn dolazi do zaključka da je „načelo montaže u filmu samo zaseban slučaj primene *opšteg načela montaže*, načela koje, ispravno shvaćeno, daleko nadilazi rad na spajanju komada filmske trake”.[220]

U svetlu Ejzenštejnovog uopštavanja načela montaže – pri čemu je glavna referentna tačka sve vreme i dalje film – okrenimo se sada mediju stripa. Prostor ili „procep” između konsektivnih strip-kvadrata po definiciji se, strukturno, ponavlja dok god se slike nižu. Stripovski procep u isti mah stimuliše čitaočev pogled da klizi duž slikovnog niza i proizvodi imaginarni efekat kretanja unutar slike. Upravo je ta „bura” aktivnosti, pobuđena vidljivim (a naturalizovanim) međuprostorom, navela Žan-Lik Godara – koji se, poput Ejzenštejna i Vertova, i sam zalagao za jedno inkluzivno shvatanje montaže – da izjavi da je „estetski gledano, dekupaž u stripu godinama ispred dekupaža u filmu”.[221]

Ilustrativan primer konvergencije stripa i filma nalazimo u ilustraciji od osam kvadrata pod naslovom „San jedne francuske bone” (Slika 6.1). Sigmund Frojd je upotrebio ovu ilustraciju (koju je Šandor Ferenci otkrio u jednim mađarskim novinama) kako bi opisao jedan od fundamentalnih mehanizama sna: snevačevu želju da nastavi da sanja. On piše:

„Crteži nose naslov 'San jedne francuske bone'; ali tek poslednja slika, koja predstavlja buđenje bone zbog vike deteta, pokazuje nam da prethodnih sedam slika prikazuju faze jednog sna. Prva slika prikazuje nadražaj koji je trebalo da probudi bonu: dečak je osetio potrebu i traži pomoć da na tu potrebu odgovori. Ali, umesto da se nalazi u spavaćoj sobi, bona u snu izvodi dečaka napolje. Na drugoj slici, bona je već odvela dečaka do ugla gde on mokri – pa ona može nastaviti da spava. Ali nadražaj buđenja još traje, čak se i pojačava. Dečak vidi da niko ne odgovara na njegove pozive i urla još jače.

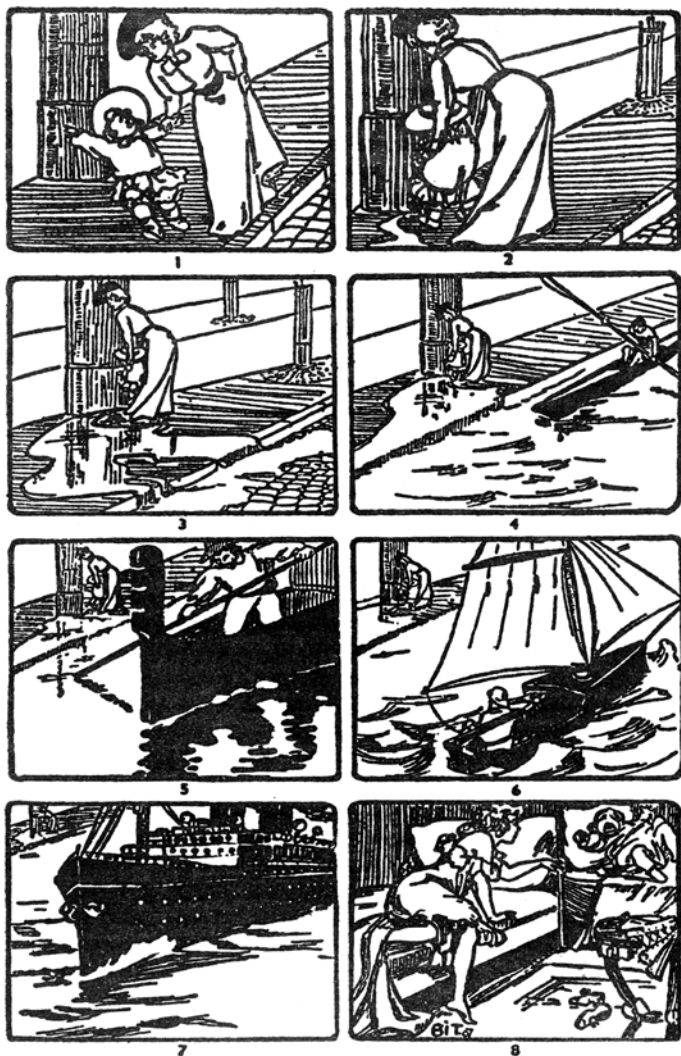
[177]

Što on upornije doziva bonu da se probudi i pomogne mu, to je snažnije uveravanje njenog sna da je sve u redu i da se ne mora buditi. Pri tom, san sve snažniji nadražaj buđenja prevodi u sve izraženije simbole. Reka koju dečak stvara mokreći postaje

sve veća. Na četvrtoj slici ona već nosi jedan čamac, zatim gondolu, pa jedrilicu, i naposljetku veliki putnički brod. Umetnik je ingeniozno prikazao borbu između upornog nadražaja buđenja i tvrdoglave potrebe za spavanjem”. [222]

Strukturno, potreba da se san nastavi izraz je želje da budemo/ostanemo „ušavljeni” u značenjsku mrežu koja nas okružuje. Eliminacija onoga što na nivou sadržaja ovog stripa deluje kao stalna pretnja snu, formalno je podržana od strane umetnika koji u konsektivne kvadrate/cртеže unosi sve više prostora koji je prvobitno bio izvan okvira „kadra.” Ali ono što nas ovde posebno interesuje jeste činjenica da i pored toga što je prikazana kao serija zasebnih nepokretnih slika, borba koja se odvija u jezgru sna proizvodi kumulativni (proto)kinematografski efekat kretanja (kako unutar tako i između slika). Tenzija između želje da se san nastavi i mogućnosti njegovog prekida usled delovanja spoljašnjeg nadražaja, motiviše ne samo sadržaj i mizanscen stripa (bona vodi dečaka do ugla da mokri), već i *kadriranje* ovog događaja koje razdvojene (montažne) strip-kvadrate povezuje u čitaočev/gledaočev utisak da je, zapravo, reč o jednom jedinom, neprekinutom *pokretnom kadru*. Što je spoljašnja pretnja prekidom sna naglašeniya (dečak je budan i plače), to se „imaginarna kamera” – čiji položaj određuje čitaočevu/gledaočevu perspektivu – više udaljava. Ne menjajući rakurs, kamera „putuje” od prvobitnog opšteg plana (prvi crtež) do totala koji obuhvata ne samo kej nego i površinu vode i veliki brod koji upravo tuda prolazi (sedmi crtež). Ovim „kretanjem” praktično se premošćuju (i narativno prikrivaju) stripovski „međuprostori” – prekidi vidljivi između crteža na hartiji. A upravo to je ono što se podrazumeva pod (psihoanalitičkom) logikom „šavljenja”: održavanje gledaočeve želje – poput kakvog diskretnog (virtuelnog?), kontinuiranog pokretnog kadra – stalnim promenama u odnosu između prikazanog prostora i onog izvan ekrana, između slike i nebrojnih prekida, praznina i pukotina kojima je „prošarana”.

[222] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (New York: Avon Books, 1998), 402–403.



[179]

Zanimljivo je da utisak kretanja „kame-
mere” u „snu” francuske bone naizgled
počiva na paradoksu. Kamera nam otkri-
va prostor koji okružuje dadilju i dečaka
– vodu i plovila u njoj: kanu, gondolu, je-
drilicu, putnički brod – *samo u onoj meri u*

[180]

*kojoj prostor koji se prvobitno nalazio izvan okvira slike biva konsti-
tuisan dečakovim mokrenjem.* Kao da širenje prikazane stvarnosti
izvan granica „kadra” čine mogućim upravo događaji unutar nje-
ga samog. Stvarnost izvan ekrana kao da se priključuje sadržaju
slike tek pošto je prizvana u postojanje događajima na tom ekra-
nu. Tako stižemo do verzije onoga što Lakan u svom „povratku
Frojdu” opisuje kao „efekat retroverzije”: uzrok koji funkcioniše
kao posledica sopstvenih efekata.[223] Kamera se povlači kako bi
prikazala sve širi prostor generisan upravo njenim kretanjem. Da
li i plovila koja prolaze pored njega postaju sve veća zbog deča-
kovog neprestanog mokrenja, kojim se uvećava površina vode?
Ili je njegovo uporno mokrenje („kojim nas san uverava”, kako
kaže Frojd, „da je sve u redu”) stimulisano upravo prolaženjem
sve većih plovila (simboli rastućeg spoljašnjeg pritiska da se san
prekine)? U izvesnom smislu, odgovor je... i jedno i drugo. Želja
snevača/gledaoca da nastavi da klizi duž slikovnog niza – želja
da se san nastavi, da potraje gledanje filma – direktno stimuliše
dalju proizvodnju ovog značenjskog niza. Rečima Serža Danea:
„Mozak funkcioniše kao drugi projektor koji omogućuje da slika
nastavi da protiče, dopuštajući da se film i svet nastave i bez nje”.
[224] Shvaćeno u tom svetlu, pravljenje filmova je poput procesa
prilagođavanja sna, ili halucinacije, formatu stripa i obrnuto.

[223] Jacques Lacan, *Ecrits* (New York: W. W. Norton & Co., 2002), 306. Vidi takode
Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 102–105.

[224] Serge Daney, „The Tracking Shot in *Kapo*”, *Postcards from the Cinema* (Oxford:
Berg, 2007), 21.

[225] Jacques-Alain Miller, „Suture (elements of the logic of the signifier)”, *Screen* 18, no.
4 (Winter 1977–1978), 26, 32.

[226] Vidi dosije o šavu u *Screen* 18, no. 4 (Winter 1977–1978), kao i temeljnu reviziju
pojma kod Joan Copjec u „Apparatus and Umbra: A Feminist Critique of Film Theory”
(PhD diss., New York University, 1986).

Postoji nešto suštinski dvosmisleno u montažnom rezu. On povezuje dva kadra, a u isto vreme ih i razdvaja. Rez ima važnu ulogu u konstituisanju smisla filma, ali može funkcionisati i kao njegovo ograničenje – kao trag neuspele diskurzivne i perceptivne totalizacije. Rez istovremeno skriva i potvrđuje međuprostor, procep između slika.

Taj je procep, pak, nužna, mada često potisnuta, osnova svake kinematske serije. Procep je polazište pomenute operacije *ušavljenja*: „nula” koja osigurava kontinuiranu proizvodnju značenja održavanjem gledaočevog interesovanja za protok slika. Ideja „šava” (koja vrhunac popularnosti u filmskoj teoriji dostiže sedamdesetih godina) potiče iz učenja Žaka Lakana, ali joj je status samostalnog teorijskog koncepta obezbedio Žak-Alen Miler 1966. godine. Naglašavajući njegov opšti karakter, Miler je šav definisao jezikom formalne logike, kao operaciju kojom se subjekat vezuje za značenjski niz, kao „uopšteno gledano, odnos nedostatka/odsustva prema strukturi čiji je element, utoliko što implicira poziciju stajanja-namesto”. [225]

Za teoretičare filma koji su doslovno sledili Milerova izvorna shvatanja, šavljenje je operacija koja vezuje subjekta za kinematografski diskurs – *ne* (kao što se ponekad pogrešno pretpostavlja) simulacijom celovitosti, već stvaranjem utiska da uvek postoji još nešto osim onoga što se vidi i čuje, nešto što iskoračuje izvan okvira kadra: *utiska da kadar nikad nije potpuno dovršen*. [226] Subjekt se „ušiva” u diskurs *upisivanjem* odsustva u audio-vizuelno polje, a ne njegovim skrivanjem. Anticipacija odsutnog audio-vizuelnog sadržaja – tog „viška” koji treba videti i čuti – enkodirana je u filmski niz i funkcioniše kao pobuđivač gledaočeve želje. U izvesnom smislu, moguće je reći da šav govori o subjektovoj beskrajnoj afirmaciji, posredstvom značenjskog niza, vlastite „želje da želi” (da upotrebimo tu poznatu frazu).

Gledalac želi totalitet slike, vidljivog i njegovog značenja. Mada se u psihosemiotici šav odnosi na *opšti* princip proizvodnje i usvajanja značenja od strane subjekta, institucija kina – zbog specifičnog načina na koji povezuje vreme i sliku, zbog načina na koji po definiciji *pušta* vreme kroz seriju označitelja – predstavlja

[181]

privilegovanu referentnu tačku za razumevanje tog principa. U kinu je gledaočeva želja da „vidi još više” strukturno podržana, normativizovana kao želja za neprestanim protokom slika – kao želja da se film kontinuirano „odmotava”. S druge strane, mehanizmi te želje najdirektnije se otkrivaju u filmovima fragmentarnih, eliptičnih struktura i disjunktivne montaže – filmovima koji naglašavaju postojanje procepa i praznina u sopstvenom slikovnom tkivu. Kao što ćemo videti u nastavku, odličan primer takvih filmova nalazimo u stvaralaštvu Žan-Lik Godara.

[182]

Kako je primetio Žil Delez, filmski rez koji potencira rascepljenost funkcioniše kao montažni *intersticijum*. Francuski filozof definiše intersticijum na sledeći način:

„Pre svega, nije više reč o privlačenju ili povezivanju slika. Važan je, naprotiv, *međuprostor*, prostor između dve slike... Pošto je prikazana jedna slika, treba izabrati takvu drugu sliku koja će indukovati prostor *između* njih. Ovo nije postupak povezivanja već diferenciranja, kako bi rekli matematičari, ili disparacije, kako kažu fizičari: pošto je proizveden jedna potencijal, sada treba odabrati neki drugi, ali ne bilo koji, već takav da se između dve slike uspostavi razlika u potencijalu kadra koja će proizvesti treću sliku, ili nešto novo... Nije reč više o tome da se prati lanac slika, čak ni preko praznina, već da se izide iz lanca ili povezanosti... Takvom metodom 'IZMEĐU', to jest, 'između dve slike'... Takvom metodom 'I', to jest 'ovo i ono', zaobiđen je svaki film Bića = jeste”. [227]

U intersticijumu – kinematografskom rođaku stripovskog „procepa” – razmak između dve slike zauvek je očuvan. Mada ne može sasvim ukinuti efekat šavljenja, takvo razdvajanje ili diferencijacija slika poseduje moć da ga privremeno zaustavi – no, po cenu jačanja želje za njegovim ponovnim uspostavljanjem. Intersticijum predstavlja liminalnu kinematografsku strukturu,

[227] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 179–180.

otvorenu i neodređenu. To je burna manifestacija moći reza da učini da se dva kadra u isti mah privlače i odbijaju. Iz tog razloga intersticijum je takođe u stanju da posluži kao moćan instrument političkog filma.

Primere intersticijalne montaže moguće je pronaći u ma kom periodu istorije filma. Njeni koreni verovatno sežu do epohe dadaizma i radova kao što je Man Rejev *Povratak razumu*. Ipak, Delez primećuje da korišćenje filmskog međuprostora postaje naročito naglašeno posle Drugog svetskog rata, a kao tendencija dostiže vrhunac u izrazito politizovanom periodu krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Delez pre svega ima na umu Žan-Lik Godara, naročito njegov film *Ovde i drugde* (Ici et ailleurs, izvorno naslovljen *Sve do pobeđe/Jusqu'à la victoire*), projekat koji je započeo sa Žan-Pjer Gorenom 1970. godine, pod pokriveljstvom Grupe Dziga Vertov, a dovršio ga 1975. godine u saradnji sa An-Mari Mievil.

U ovom primeru radikalnog filmskog *praxis*-a (po narudžbini Al Fataha) kritički se ispituju mogućnosti revolucionarne propedeutike u kontekstu palestinske revolucije 1970–1971. godine. Na tragu dijalektičkog materijalizma s jedne i semiotičke analize s druge strane, autori su svoja istraživanja realizovali kako „čisto” filmskim metodama, tako i u registru *kina drugim sredstvima*. U *Ovde i drugde* rez je eksplicitno postavljen kao indeks zvučnog i vizuelnog razdvajanja, kao oznaka kako prostornih i vremenskih, tako i političkih razlika između Zapadne Evrope (pasivnosti „ovde”) i Bliskog istoka (borbi koje se vode „drugde”); između „arapske revolucije i Francuske revolucije”, „stranog i nacionalnog”, „pobeđe i poraza”, „sna i stvarnosti”. U isto vreme, autori podsećaju da je rez, to elementarno svojstvo filmskog jezika, obično prikriven naturalizovanim tokom slika. Blizu samog početka filma, Godarov glas iz pozadine objavljuje: „Smrt je u ovom filmu predstavljena protokom slika... Protokom slika i zvukova koji skrivaju tišinu... Tišinu koja postaje smrtonosna jer joj nije dozvoljeno da se živa pokaže.”

[183]

Mogućnosti erodiranja klasične filmske konstrukcije (zamena stabilne i neporozne, „kompletne” slike raznolikim izmeštenim,

lutajućim slikovnim fragmentima, čime se sprečava, bar privremeno, jednostavno upisivanje subjekta u značenjski niz) istražuju se u Godarovom radu od samih početaka. Već u svojim prvim filmovima francuski reditelj je pokušavao da korišćenjem prostorno-vremenskih skokova i oštih rezova (*Do poslednjeg daha*, 1959), te uvođenjem narativnih poglavlja (*Živeti svoj život*, 1962) problematizuje normativne, naizgled „očigledne” mehanizme tekstualne uzročnosti, koja služi da živi multiplicitet slika transformiše u homogene, često sasvim umrtvljene, značenjske sklopove. Polovinom šezdesetih godina, došlo je do očiglednog ukrštanja Godarove analize različitih modusa gledalačke aktivnosti i šarolikih fragmentarnih filmskih struktura sa lingvističkim i semiotičkim pitanjima s jedne, i marksističkom kritikom ideologije s druge strane. Beskrajno refleksivno nizanje zvukova preko slika, slika preko slika i zvukova preko zvukova u filmu *Dve ili tri stvari koje znam o njoj* iz 1966. godine (uključujući šapat samog reditelja koji dovodi u pitanje validnost svoje filmske priče), te naglašeno, čak zagušujuće prisustvo tekstualnih citata u *Vikendu* iz 1967. godine (Bunjuel, Dima, Sen-Žist, Bronte, Engels, Kerol, Mocart, „Internacionala” i još mnogo toga), u saglasju su sa tada vrlo uticajnim strukturno-marksističkim (altiseovskim) tezama o sveprisutnosti ideologije i procesu „interpelacije”.^[228] S druge

[228] Psihoanalitička seansa na početku *Vikenda* eksplicitno uvodi nemogućnost razdvajanja stvarnosti od fantazma – što je još jedna važna paralela sa Altiseovom kritikom ideologije (pod uticajem Lakana).

[229] Oslanjajući se na ideje Rolana Barta, teoretičar filma Džejms Monako opisuje *Le Gai Savoir* kao „najznačajniji Godarov pokušaj 'semioklazma'”. James Monaco, *The New Wave* (New York: Sag Harbor, 2004), 209.

[230] U periodu rada sa Grupom Dziga Vertov, Godar se distancirao od većine svojih starih filmova – uključujući i otvoreno političku *Kineskinju* – opisujući ih kao „holivudske filmove”. „Bio sam buržoaski umetnik. To su moji leševi”. Ipak, bio je spreman da prizna izvesne „pozitivne kvalitete” filmova kao što su *Vikend*, *Ludi Pjero* i „ponešto u *Dve ili tri stvari*”. Vidi Kent E. Carroll, „Film and Revolution: Interview with the Dziga-Vertov Group”, u: *Focus on Godard*, Royal S. Brown (ed.) (New Jersey: Prentice Hall, 1972), 61–62.

[231] Victor Burgin, *The Remembered Film* (London: Reaktion Books, 2004), 9–10.

strane, u filmu *Kineskinja* (takođe nastalom 1967. godine, pre *Vikenda*), Godar eksplicitno usmerava svoja istraživanja filmskih znakova putem maoizma. Poznato kao „anticipacija” studentske pobune iz 1968. godine, ovo ostvarenje nudi sistematsku kritiku filmskog realizma (drastičnim smanjivanjem dubine kompozicije i zasićenjem slika pisanim tekstom, čime se indeksičnost prikazanog događaja usložnjava simboličkom vrednošću političkog slogana). Kao i *Vikend*, *Kineskinja* se završava neodređenim stavom prema revolucionarnom nasilju koje istražuje na tematskom planu.

Vikend je objavio „Fin de cinéma” – što se može tumačiti kao poziv da se stane na put komercijalnom filmu, ili kao dijagnoza budućnosti samog medija ukoliko ostane ukorenjen u kapitalističkim oblicima proizvodnje i buržoaskim ideološkim vrednostima. U duhu te objave, godine 1968. u filmu *Vesela nauka*, Godar je upriličio eksperiment s potpunim ukidanjem procesa „šavljenja”, motivisan mladalačkom revolucionarnom željom glavnih likova „Patricije Lumumbe” i „Emila Rusoa”, da se *uspostavi tabula rasa* i strateški ukine značenje svih slika i zvukova, a da isti zatim budu rekonstituisani na sasvim novim ideološkim osnovama.[229] *Vesela nauka* je trebalo da pripremi teren za buduću radikalnu filmsku praksu, čije će oblikovanje otpočeti aktivnostima Grupe Dziga Vertov (*Zvuci Britanije, Pravda, Istočni vetar, Borbe u Italiji, Vladimir i Roza, Sve do pobeđe, Sve je u redu, Pismo Džejn*).[230]

Stvaranje kino-procepâ definisano je kao primarni cilj Grupe Dziga Vertov. Intersticijum – u njihovom radu često evociran upotrebom praznog ekrana – postao je izraz želje pripadnika grupe da izvrše političku demistifikaciju montažnog reza u jednom temeljno *kinofikovanom* svetu; svetu koji je, kako tvrdi Viktor Burgin, postao „negativ filma, ...prostor sačinjen od brojnih mesta prelaska između filma i drugih slika u svakodnevnom životu i o njemu”. [231] Jednu od najjasnijih teorijskih formulacija njihove strategije nalazimo u filmu *Vladimir i Roza* (1971): „Šta znači ovaj crni segment? ...Dugo već

[185]

koristimo takve crne kadrove, još od maja 1968, da sakrijemo nož bez drške i sečiva. U početku su ti crni kadrovi predstavljali snimke koje ne možemo napraviti, rekli bismo da pripadaju CBS-u i da nemamo novca da ih platimo, pa zato... stavljamo crni blank

umesto njih. Onda smo shvatili da ti crni kadrovi predstavljaju snimke za koje zapravo ne znamo kako da ih snimimo: snimke buržoaske ideologije i imperijalizma koji čak i nisu crni, nego u boji, kao bilo koji film o Džejmsu Bondu. Onda smo se bacili na

potragu za crnim slikama, proizvodnim odnosima, odnosima koji definišu slike. Naš problem jeste kako da prikažemo boje koje će se razlikovati od boja u buržoaskim i imperijalističkim filmovima”.

U slučaju filma *Sve do pobeđe*, međutim, pokušaji da se promovira „drugačije boje” doveli su do ozbiljne kreativne i etičke krize. Može li grupa francuskih autora kredibilno govoriti u ime palestinskog naroda tako što će snimiti fedajine u Jordanu, Libanu i Siriji i onda se vratiti u Zapadnu Evropu da te kadrove montira u komoditetu sopstvenog „doma”? Umesnost tog pitanja postala je neprijatno očigledna u svetlu činjenice da je većina gerilaca koje je Grupa Dziga Vertov snimila između februara i jula 1970. godine ubrzo potom nastradala u Amanu, u događajima koji su u istoriji ostali zapamćeni kao „Crni septembar”. Da li uprkos tome treba upotrebiti njihove slike? Treba li da „glume” sebe u filmu koji je pravio neko drugi i koji im ne pripada? Godar i Mievil odlučili su da ta pitanja ugrade u sam temelj svog filma. Pet godina nakon snimanja, film *Ovde i drugde* pronašao je način da progovori o oružanoj borbi na Bliskom istoku, istovremeno se podvrgavajući bespoštednoj samokritici i opirući se želji autora da pokretne slike upotrebe kako bi simulirali život tamo gde je ostala samo smrt. To je odlično formulisao Dane: „To što Godar govori, sasvim otvoreno i za njega veoma neprijatno, jeste da je pravo mesto autora filma u vezniku I”. [232] Između „ovde” i „drugde”, u međuprostoru.

Briljantnost *Sve do pobeđe/Ovde i drugde* proističe iz činjenice da su autori otkrili alat kojim će najadekvatnije prikazati „međuprostor” koji deli jednu filmsku sliku od druge upravo u domenu „kina drugim sredstvima”, uronivši u vizuelnu ekonomiju nepokretnih slika „koje žele da budu nešto više”. (S tom željom već smo se susreli u snu francuske bone i u Ejzenštejnovim teorijskim

[232] Dane je citiran u Julia Lesage, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources* (Boston: G.K. Hall & Co, 1979), 126.

zapažanjima o Potopu; ali ova želja vidljiva je i u nekim od Godarovih ranijih filmova, poput *Karabinjera* (1963), *Made in USA* (1966) i *Jedan plus jedan* (1968.) Godar i Goren su postavili tri slajd aparata jedan kraj drugog. Svaki aparat se aktivira (zasvetli) kada se u nje ga ubaci slika: Adolf Hitler, reklama za Izrael, Ričard Nikson, vojni avion, fedajin, Golda Meir, Leonid Brežnjev... (Slike 6.2 i 6.3). Redosled ubacivanja slajdova koji određuje prelaz od jedne ka drugoj (statičnoj) slici je nasumičan:

1-2-3	1-3-1	1-1-(potpuno eliminisanje druge slike)-3
1-3-2	1-3-3	...
1-3-3	1-2-3	

Slike 6.2 i 6.3 Žan-Lik Godar, Žan-Pjer Goren, An-Mari Mievil, *Ovde i drugde* (1975)



[187]

Trodelni aparat koji su autori filma pripremili za ovu parataksičnu sekvencu inspirisan je amaterskom kino-praksom izvesnog lekara iz Jordana. Goren objašnjava: „Dok smo radili na filmu u Palestini... na jugu Jordana smo upoznali lekara koji je pravio filmove od nepokretnih sličica. Svake sedmice je dobijao slike od Al Fataha iz Amana i onda ih montirao, ubacivao crne blankove i komentarisao ih pred publikom. Bio je pravi filmski stvaralac”.^[233] Za to što Goren želi da kaže verovatno je precizniji izraz: pravi anti-iluzionistički filmski stvaralac. Uključivanjem replike doktorovog kućnog kinematografa u sopstveni

[233] Robert Phillip Kolker, „Angle and Reality: Godard and Gorin in America”, *Jean-Luc Godard Interviews*, (ed.) David Sterritt (Jackson: University Press of Mississippi, 1998), 64.

[234] Ovu formulaciju Rozalind Kraus pozajmio sam iz njene analize filmova Pola Šeritsa. Vidi Rosalind Krauss, „Paul Sharits”, *Film Culture* 65–66 (1978), 94.

[235] Ovde je od koristi razlika između fotografskog eseja i filma na koju je nedavno ukazao Blejk Stimson: „Fotografski esej je rođen iz obećanja drugačije vrste istine od one koju nudi pojedinačna fotografija ili slika za sebe, istine koja je dostupna jedino u međuprostoru između slika, u kretanju od jedne do druge slike. Međutim, u trenutku kada je fotografija postala film nametnulo se novo pitanje koje je ugrozilo dato obećanje: Kako najbolje ostvariti to kretanje? Koji je najbolji način da se razvije istinosni sadržaj same ekspozicije? Da li je to specijalizovano vreme fotografske serije ili retemporalizovani prostor filma kao forme?” Blake Stimson, „The Pivot of the World: Photography and Its Nation”, u: *The Cinematic*, (ed.) David Company (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007), 96.

Međutim, efekat koji se ostvaruje nizanjem slajdova u *Ovde i drugde* – kao i u nekim drugim filmovima poput *La Jetée* (1962) Krisa Markera, *Jedan sekund u Montrealu* (1969) Majkla Snoua i *(nostalgia)* (1971) Holisa Fremptona – jeste zamagljivanje distinkcije između (serije) nepokretnih i pokretnih slika, *istovremenom* „spacijalizacijom vremena” i „temporalizacijom prostora”. Pozivajući se na Vertovljeva istraživanja odnosa između kretanja i mirovanja u filmu *Čovek s kino aparatom*, Lora Malvi opisuje taj efekat kao „odloženo kino” i proces kojim se „promenljiva temporalnost kina čini vidljivom”. Vidi: Laura Mulvey, *Death 24x a Second* (London: Reaktion Books, 2006), 182.

[236] Kao što je to elegantno formulisao Rejmon Belur: „Čim zaustavimo film, pronalazimo vreme koje se dodaje slici”. Vidi njegov esej „The Pensive Spectator”, *Wide Angle* 9, no. 1 (1987), 10.

film, pripadnici Grupe Dziga Vertov su praktično *proizveli preklapanje prostora i funkcije intersticijuma sa dinamikom isprekidanog kretanja*. Snimivši u jednom kontinuiranom kadru, u neprekinutom segmentu filmskog trajanja, niz statičnih slajdova koji se smenjuju, autori su uspeli (da se poslužimo rečima Rozalind Kraus) „da nam predoče trenutak [analitičke] refleksije, a da pritom ne razore predmet [analize];... istovremeno nam nude apstrahovane komponente filma i njegov uobičajeni doživljaj”. [234] Godar i Goren uspostavljaju strukturnu analogiju između procesa proizvodnje značenja u filmu – preciznije, proizvodnje značenja montažom: interakcijom autora/gledaoca (kao kakve psihosemiotičke šivaće mašine) sa rasutim slikovnim „komadima” (snimcima) – i načina na koji se diskontinuirano promicanje serije sličica (filmske trake) kroz mehanizam projektor preobražava u doživljaj kontinuiranog kretanja na ekranu.[235]

Višestruki prekidi u strukturi filma ovde nisu jednostavno učinjeni vidljivim – oni su eksplicitno identifikovani kao esencijalna mesta kinematografskog rada. U Godarovom i Gorenovom „samosvesnom” parakinematografskom aparatu, tama i praznina prostora koji deli tri slajd aparata koincidira sa „prazninom” (direktnim iskustvom) vremena potrebnog da se izvrši prelazak sa jedne slike na drugu, vremena potrebnog za *realizaciju* intersticijuma. Dok jedva primetna ruka menja slajdove i tako održava vizuelni tok, veze između slika ne mogu nestati u „nevidljivim” rezovima; drugim rečima, rez u ovom slučaju ne funkcioniše samo kao trag „*apstrahovanog* vremena rada” (Marks) koje je bilo potrebno utrošiti da se on proizvede. Umesto toga, svaki montažni sklop postao je transparentan (i demehanizovan) skup materijalnih odnosa – proces jedinstvenog trajanja koji zahteva određenu vrstu rada. U rukama pripadnika Grupe Dziga Vertov animirani niz foto-slajdova postaje sredstvo povratka obično „potisnutog” aspekta filmskog vremena.[236] S druge strane, to

[189]

vreme – vreme reza (i „pikštele”) – omogućuje autorima da na refleksivan način razotkriju uživanje u kinu kao, između ostalog, i inherentno ideološki proces, uslovljen konkretnim oblicima čovekove interakcije sa filmskom tehnologijom.

[190]

Kada je polovinom sedamdesetih godina završio *Ovde i drugde*, Godarova vera u mogućnost direktnog političkog delovanja kroz alternativne oblike filmske prakse već je bila prilično poljuljana. U veoma preciznoj dijagnozi preseka želje, rada/proizvodnje i ideologije na planu kino-ekonomije, koju je ponudila Grupa Dziga Vertov, pojavila se fatalistička crta koje ranije nije bilo. U tom smislu je simptomatično ono što u *Ovde i drugde* sledi sekvencijalnom nizanju slika duž horizontalne ose koju formiraju tri slajd aparata. Godar i Goren su odlučili da u nastavku filma značajno uvećaju broj prikazanih slajdova/slika uvođenjem pravougaone formacije 3×3 (Slika 6.4).

Rezultat tog postupka je perceptivno neuhvatljivo mnoštvo nepovezanih slika. Nasuprot efektu filmske progresije – praćenja jedinstvenog vizuelnog niza, ostvarenog manipulisanjem trodelne linearne slikovne strukture – u novoj formaciji sve su slike i pored brojnosti nedsvosmisleno *ne*-pokretne: gledalac ih doživljava kao trajno statične. Kvantitativnim napadom na percepciju (a



Slika 6.4 Žan-Lik Godar, Žan-Pjer Goren, An-Mari Mievil, *Ovde i drugde* (1975)

otuda i kogniciju) autori gledaocu prete *de facto* ukidanjem mogućnosti „ušavljenja.” Istovremeno, oni vreme čine heterogenim. Pošto više nije u funkciji kretanja i koherentnosti proizvedenog značenja, vremenu je dopušteno da protiče sasvim slobodno. Tako svaka nepokretna slika u Godarovoj i Gorenovoj novoj formaciji postaje indeks jedne sasvim autonomne, asimilaciji nepodložne, temporalne zone. Isključen iz ove naizgled haotične značenjske polifonije – lišen štaka hronologije, a opet sasvim svestan nepovratnog proticanja „sopstvenog” subjektivnog vremena – gledalac i sam postaje dezorijentisan: svedok paralize sopstvenog (nekadašnjeg) „sveznanja”.

Primereno političku pozadinu ovog indukovanja gledalačke paralize lucidno je opisao Dane:

„Godine 1975., film *Ovde i drugde* je doživljavao kao kapric ili kao geg. Ipak, taj film je uspeo da pokaže koliko je postalo teško intervenisati pomoću slika – s jednog militantnog stanovišta. Mada su mu ciljevi palestinske borbe bili bliski, Godar nije uspeo da pronađe organizaciono načelo za snimke koje je napravio u gerilskim logorima. Nedostajalo mu je *kretanje* kojim će slike strukturisati. I onda je, kao što je obično činio u sličnim situacijama, izvorno pitanje zamenio istim pitanjem podignutim na kvadrat: 'Zbog čega nisam u stanju da pokažem te snimke?' Verujem da je to bio poslednji put da je jedan veliki filmski autor sve svoje snage stavio u službu političkog cilja (i organizacije). Time je okončano jedno važno poglavlje u istoriji filma”. [237]

[191]

[237] Serge Daney, „From Projector to Parade”, 37. Godine 1967, nova „teškoća u intervenisanju upotrebom slika” (uskraćena mu je dozvola za snimanje u Vijetnamu) navela je Godara da izvede još jedan otvoreno politički eksperiment u domenu kina „drugim sredstvima”. „Oko kamere”, segment koji je Godar proizveo za kolektivni filmski rad *Daleko od Vijetnama* (S.L.O.N/Chris Marker, 1967), istražuje ograničenja filma, a izgrađen je oko krupnih i nekontekstualizovanih kadrova koji ga prikazuju kako barata velikom 35mm Mičel kamerom. Godar gleda kroz tražilo kamere, okreće dugmiče i pali lampice na njoj, ponaša se kao da nešto snima ili se sprema da započne snimanje. Ali dok slike u „Oku kamere” uporno i refleksivno prikazuju apstrahovane elemente tehnološkog aparata, zvuk – tačnije, glas samog

Kriza slike otkriva se kao uzrok i kao posledica krize političkog angažmana. Godar *sineasta*, Godar *zoon politikon* – očigledno, to su dva imena za jednu istu borbu: da se definiše, da se zahteva, čovekova aktivna odgovornost u doba „generalizovane

[192]

vizuelizacije”, usred sveprožimajućeg procesa intenziviranja „optičke gustine privida stvarnog sveta”. [238] „Film koji je, u celini posmatrano, niz ulančanih slika”, lamentira Godar u *Ovde i drugde*, „takvim nizanjem pruža dobar prikaz mog dvostrukog identiteta, prostora i vremena koji su vezani jedno za drugo kao dva radnika na fabričkoj traci, gde je svaki od njih u isto vreme kopija i original onog drugog... Zapravo, verovatno je da takav niz ima određenu ulogu i u uređivanju sećanja koja povezuje u poredak tako da svako može ponovo pronaći mesto u nizu, to jest, ponovo otkriti sopstvenu sliku... OK, ali onda: kako pronaći sopstvenu sliku u poretku ili neredu nekog drugog? Uz saglasnost ili bez saglasnosti tog drugog? I onda: kako izgraditi sopstvenu sliku?”

„Film je način da se raskinu uobičajene veze stvarnosti kojima smo potčinjeni”, tvrdio je Goren početkom sedamdesetih. [239] Više od trideset godina kasnije, na osnovu ostvarenja kakvo je *Naša muzika* (Notre Musique, 2004), stiče se utisak da je za Godara i dalje presudno važan odnos između montaže, (filmske) materije i proizvodnje značenja. U ovom triptihu inspirisanom Danteom, koji čine „kraljevstva” Pakla, Čistilišta i Raja, naglasak je ponovo na vezi između filma i politike, različitosti (među društvenim grupama) i nasilja. Kao i u *Ovde i drugde*, stigmatizovani „drugi” je identifikovan kao fantazamska slika o nezapadnom subjektu: američki Indijanac, Palestinac i omedavno

režisera – opisuje kino kao nadasve imaginarnu delatnost. Jer, mada izgleda kao da je preokupiran kamerom, Godar zapravo samo govori o tome šta bi snimio da mu je pružena prilika da ode u Vijetnam („neobične” avione, bombardovanja, mitraljesku vatru i zabezegnute seljake; „prikazati učinak kasetnih bombi na ženskom telu”; uništavanje šuma, trovanje vode i još mnogo toga).

[238] Paul Virilio, *The Information Bomb* (London: Verso, 2005), 14–15.

[239] Kolker, „Angle and Reality”, 64.

bosanski Musliman, koji je posle izbijanja rata u bivšoj Jugoslaviji u dominantnom zapadnom političkom diskursu dobio ulogu „unutrašnjeg drugog” Evrope.

Kao da se drži uopštene logike „retrogradne remedijacije” (vidi drugo poglavlje), *Naša muzika* pronalazi sastavne elemente savremenog filma na ruševinama Starog mosta u Mostaru. Uništen za vreme rata u Bosni i Hercegovini devedesetih godina, Stari most (koji je izgrađen 1566. godine, u doba Osmanskog carstva) ostavio je za sobom prazninu između dve obale Neretve. Rad na njegovoj rekonstrukciji – deo po deo, kamen po kamen – počeo je krajem devedesetih godina (Slika 6.5). Kameni blokovi koji su bili ugrađeni u most izvađeni su iz reke i obeleženi prema mestu koje su zauzimali u njegovoj strukturi (Slika 6.6). Umesto razgradnje, kao u *Ovde i drugde*, Godar sada traži obrazac rekonstrukcije: kako ponovo složiti sve delove slagalice?

Nižu se kameni blokovi/brojevi:

37 ... 40 ... 42 ... 7-8 ... 48 ... 52 ... 54 ... 50 ... 44 ... 47 ... 7 ...

19 ... 31-32 ... 42-43 ... 45-46-47-48 ...

Kako dovršiti ovaj niz? Kako ga urediti u smislenu celinu? Glas u *off*-u lamentira nad vizuelnim materijalom koji Godarova kamera beleži na obalama Neretve, u „Čistilištu”:

„To nije samo pitanje obnavljanja kretanja između dve obale Neretve. Prošlost se mora obnoviti odmah i budućnost učiniti mogućom. Spojiti bol i krivicu. Dva lica i jednu istinu: most... Odnos između mene i Drugog nije simetričan. U prvi mah, Drugi nije posebno značajan u odnosu na mene. To mu je posao. Za mene, on je taj za koga sam odgovoran. Ovde, jedan Musliman i jedan Hrvat... Kamenje je vađeno iz reke u dve faze. U junu 1997. i avgustu 1999. Svaki kamen je identifikovan karticom na kojoj je zabeležen svaki detalj. Položaj kamena u reci, njegovo mesto u konstrukciji mosta i opis svake stranice na kojoj se nalaze spojnice. To je proces sličan otkrivanju porekla jezika. Zna da su u Sumeru, pre nego što je nastalo pismo, za prošlosti koristili reč 'posle' a za budućnost 'pre'”.

[193]



Slike 6.5 i 6.6 Žan-Lik Godar, Naša muzika (2004)

„To je proces sličan otkrivanju porekla jezika”. Obnova mosta – komplikovana rekonstrukcija njegove složene strukture – takođe je slična sticanju kontrole nad Vremenom. Ali Godar dobro zna da se ta kontrola nikad ne može svesti na prosto hronološko izvrtanje ili jednostavno brisanje i ponovno pisanje prošlosti. Zapravo, uz svaki kamen koji je uspešno izvađen iz Neretve bilo je potrebno ponovo isklesati i ugraditi mnoge nove kamene blokove. Otuda, kao što bi rekao Filip Rozen, obnoviti most neizbežno znači „izgraditi na ljušturi starog, idealnu savremenu zamenu za staru stvar”.^[240] U najboljem slučaju, to znači „obnoviti prošlost” i „omogućiti budućnost” po cenu prihvatanja tereta odgovornosti za razaranje mosta u sadašnjosti. Jer obnovljeni most može biti samo novi stari most: nesavršena replika samog sebe,^[241] objekat sumnjive autentičnosti koji izaziva nelagodnost i deluje neusklađeno sa „sopstvenim” vremenom – neka vrsta društvene inkarnacije onoga što je Viktor Tausk nazivao „referentnom zabludom”.^[242] (Otuda je Godarova pozicija direktno suprotstavljena zaista dijaboličkoj fantaziji o moćima montaže da potpuno obezvređi vreme; upravo su se toj fantaziji prepuštale one vojskovođe koje su naredile granatiranje mosta. U naknadnom pokušaju da umire javnost, oni su obećali da će sagraditi novi most koji će, kako su govorili, biti „ne samo veći i lepši” nego i „stariji”!^[243])

[195]

[240] Philip Rosen, *Change Mummified* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 48. U „Ulasku u istoriju”, drugom poglavlju knjige, Rosen opširno analizira razliku između arhitektonske *restauracije* i *konzervacije*.

[241] Zvanična veb stranica posvećena projektu obnove Starog mosta ne ostavlja mesta sumnji. Jedan od navedenih ciljeva je „rekonstrukcija ‘novog starog mosta’ koja je deklarirana kao skorašnja intervencija” (moj kurziv), http://www.gen-eng.florence.it/starimost/oo_main/main.htm (pristupljeno 14. avgusta 2007. godine).

[242] Vidi Viktor Tausk, „On the Origin of the ‘Influencing Machine’ in Schizophrenia”, *Sexuality, War and Schizophrenia* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1991), 186–190. Zanimljivo je da je i sam Tausk sigurno više puta prešao preko Starog mosta, jer je 1904. i 1905. godine živio i radio u Mostaru.

[243] Besmislena obećanja buduće obnove bombardovanih arhitektonskih objekata i čitavih gradova (Dubrovnika, na primer), na način koji bi uvećao ne samo

„Istorija kina”, tvrdi Godar, „pre svega je povezana sa istorijom medicine. Ejzenštejnova izmučena tela posredstvom Kara-vađa i El Greka saobraćaju sa Veزالijusovim seciranjem leševa... Budući da je želela da imitira pokrete života, sasvim je normalno

[196]

to što se filmska industrija prvo prodala industriji smrti”. [244] U Mostaru – kao i u Srebrenici, Sarajevu, Vukovaru i drugim ratom razorenim gradovima bivše Jugoslavije – *corps morcellé* postaje ikonična slika devedesetih godina. Raspad zemlje duž ideološki nametnutih etničkih šavova proizveo je mnoštvo ličnih, fotografskih, filmskih i televizijskih prikaza ubijanja i masakriranih tela. Upravo je to ono što Godar ispituje u *Pozdravljam te, Sarajevo* (Je vous salue, Sarajevo), video pismu iz 1993. godine upućenom stanovnicima opsednute bosanske prestonice. Stilski bliska Ejzenštejnovim idejama o montaži unutar jedne jedine statične slike, ova dvominutna vežba iz „vizuelnog čerečenja” prikazuje poznatu dokumentarnu fotografiju ratnih stradanja u Bijeljini (autora Rona Haviva) kao akumulaciju telesnih fragmenata: kao seriju krupnih planova vojnika i njihovih žrtava – glava, čizama, ruku, oružja...

njihovu prvobitnu lepotu nego i njihovu starost, nisu bila neuobičajena u vreme rata u Jugoslaviji devedesetih godina. Treba ih shvatiti kao drastične manifestacije tipično nacionalističke ideološke posvećenosti „izmišljanju tradicije” (Erik Hobsbaum). U slučaju Starog mosta, ta istoricistička opsesija je dobila dodatnu dimenziju u posleratnom periodu. Fantazija o tome da će nova verzija Starog mosta biti „starija od originala” svoj je temelj našla u činjenici da kamen korišćen pri rekonstrukciji, dopremljen iz istog kamenoloma koji je korišćen u šesnaestom veku, pripada dubljem i otuda *geološki* starijem sloju!

[244] *Fatale Beauté*, epizoda 2B u seriji *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998).

[245] Ovaj deo je delimično inspirisan idejama o montaži koje Branko Vučićević razvija u knjizi *Paper Movies*, Arkzin & B-92, Zagreb, Beograd, 1998, 28–46.

[246] Veza nasilja i (de-)montaže, naravno, nije ograničena na film, kao što pokazuju brojni primeri iz umetnosti i književnosti dvadesetog veka: Pikaso i Cara, Arto i Bataj, Belmer, Barouz i drugi.

[247] U engleskom jeziku ova *coincidentia oppositorum* takođe se jasno odražava u široko prihvaćenom nazivu za jedan od ključnih instrumenata koji se koriste u filmskoj montaži: „spajač-giljotinu”.

[248] George Baker, „Reanimations (I)”, *October* 104 (Spring 2003), 58.

Montaža kao kasapljenje. Takva je primalna scena filmske montaže, fantazma o rezu kao uvek već direktnoj (manje ili više sanitarnoj) intervenciji u (ljudsko) meso.[245] Upravo iz te fantazme o vlastitom poreklu montaža istorijski crpi i svoj ogromni potencijal za kritičku refleksiju o društvenom nasilju i masovnim zločinima, čestim u dvadesetom veku – od Ejzenštejna i Bunjuela do Hičkoka i Kjubrika; od Pazolinija i Makavejeva do Konera i Šeritsa. [246] U intersticijalnom prostoru – između dve slike, u domenu kinematskog nesvesnog – nema razlike između spajanja i razdvajanja, nagona života i smrti, stvarnosti i umetničke imaginacije.[247]

Ovu problematiku Godar dalje razvija u *Našoj muzici*. Film počinje minuciozno montiranom humanističkom kritikom ratovanja: kroz istoriju kostimi, lokacije i scenografije se menjaju, ali krvoproliće ostaje poražavajuća konstanta. Godar konstruiše svoj „Pakao” (kako je taj deo filma naslovljen) slobodnim kombinovanjem mnoštva dokumentarnih i igranih kadrova istrebljenja: Grifitova *Netrpeljivost* (1916) i Ejzenštejnova *Oklopnjača Potemkin* (1925) i *Aleksandar Nevski* (1938) kombinovani su sa televizijskim izveštajima iz Vijetnama i Bosne; Bondarčukov *Rat i mir* 1968, Kurosavin *Ran* (1985) i Kopolina *Apokalipsa sada* (1979) smenjuju se sa nacističkim propagandnim filmovima, snimcima koncentracionih logora i palestinskih gerilaca; holivudski kauboiji i Indijanci mešaju se sa majmunima i pingvinima koji se bore za opstanak u prirodnim nepogodama. „Strašna je ta opsesija odsecanjem glava”, konstatuje ženski glas. „Pravo je čudo da je iko preživeo”.

Zanimljivo je da, kako se ova pažljivo komponovana sekvenca o nasilju odvija, tako njeni montažni šavovi popuštaju. „Pakao” se konačno ispostavlja kao prilično haotičan kolaž u kojem su prikazane strahote razdvojene intervalima crnog blanka (tehnika koju su nekad, kako je već rečeno, rado koristili pripadnici Grupe Dziga Vertov). Džordž Bejker je nedavno izneo tvrdnju da je „šav raskinut, ali u tom raskidanju on će biti iskupljen, možda

[197]

i ponovo rođen. Iz deljenja će nastati novi spojevi... Iskupljeni šav u prvi plan izvođi nedostatak – proizvodi ga – uspostavljanjem spoja ili relacije koja je moguća upravo zahvaljujući odsustvu”. [248] Iskupljenje kroz raskidanje – to neortodoksno

određenje šava, okrenuto etičkoj koliko i strukturnoj dimenziji operacije, takođe precizno sažima centralnu funkciju montaže u *Našoj muzici*. Tu posredi nije više kinematografska artikulacija radikalnog političkog stava inspirisanog lekcijama

[198]

marksističkog antihumanizma – kao što je bio slučaj s projektima Grupe Dziga Vertov. Umesto toga, *Naša muzika* inspiraciju nalazi u mogućnosti političke revalorizacije intersubjektivnosti. Na nivou forme, montaža u ovom filmu govori o Godarovoj potrazi za rezervama solidarnosti među ruševinama humanosti.

U „Čistilištu”, drugom kraljevstvu u filmu, autor teorijski razvija procepe kojima je prošarao svoju kritiku okrutnosti i njene slikovne fetišizacije. U predavanju koje je upriličeno za potrebe snimanja filma (inspirisano stvarnim predavanjem koje je Godar održao u Sarajevu 2003. godine), on kaže: „Da, slika je zadovoljstvo. Ali pored nje leži praznina. Sva moć slike može se izraziti jedino kroz nju.” Potom razmišlja o činjenici da „jezik arbitrarno deli stvari i stvarnost”. Kao da su ga vidljivi tragovi ratnog razaranja glavnog grada Bosne i Hercegovine podstakli da još jednom oda poštu stripovskom dekupažu ili, pak, zanatlijskoj veštini onog jordanskog lekara koji se posvetio pravljenju filmova, Godar nastoji da nasilnost takvih destabilizujućih podela izrazi koristeći još jedan modalitet „kina drugim sredstvima”: iz serije povećih fotografija izrađenih na papiru, on bira i publici pokazuje parove slika (Slika 6.7). Fokusirajući se na pitanja filmskog jezika, on naglašava: „Kadar i kontrakadar su osnove filmske gramatike... to je ista stvar dva puta... Kadar i kontrakadar, kadar i kontrakadar...” ta binarna struktura je rano ustanovljena kao „načelo kina”. Kao takva, kaže Godar, ona je afirmisala i pojačala našu sklonost da proizvodimo beskrajne nizove značenjskih razlika. Na primer: „Muškarac [Keri Grant] i žena [Rozalin Rasel] u Hoksovom filmu [*Njegova devojka Petko*]”, ali i jednako filmski (stvarni? izmišljeni?) parovi: „Jevrejini i Muslimani”, „Izraelac i Palestinac”, „Kosovo i Egipat”, „izvesnost i neizvesnost”...

[249] Citirano prema Michael Althen, „The Lives of the Images”, u: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, *Four Short Films* (Munich: ECM Cinema, 2006), 97.



Slika 6.7 Žan-Lik Godar, *Naša muzika* (2004)

Ja i drugi, ovde i drugde... uvek iznova. Veznik „i” je pukotina, ali i šav. On je praznina nesvesnog, kao i supstanca fantazije, želje koja dopire iz njenih dubina. Mada su uvek obeležene osobenim istorijsko-političkim okolnostima i ideološkim borbama, želja da se grade kino-mostovi (poput onih koji treba ponovo da povežu stanovnike Mostara) i želja da se očuvaju kino-procepi (poput onog koji deli Francusku od Palestine) proističu iz istog strukturnog obrasca prisustva i odsustva – te dve želje samo su dva lica istog šava.

„I”, intersticijum, procep! – pokretač filmske imaginacije, mesto na kojem borave i filmski autor i gledalac. To je suština aktivnog načela kina – bez obzira na stanje u kojem kino u datom trenutku figurira, bez obzira na konkretna materijalna (uvek materijalna) sredstava njegove realizacije.

[199]

Postao sam ono što sam bio na samom početku svog interesovanja za kino. Ja sam ništa bačeno u procep.

DODATAK

PAVLE LEVI

[202]

[250] Citirano iz Miroslav Bata Petrović, *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, Dom kulture „Studentski grad“, Beograd, 2008, 173.

EKSPERIMENTALNI TANGO

Autor eksperimentalnih filmova Miodrag Milošević napravio je 1983. godine dvadesetominutni rad tako što je selektivno preuzeo delove poznatog ostvarenja Bernarda Bertolučija *Poslednji tango u Parizu* (1972; verzija od 129 minuta). Za razliku od glamuroznog *arthouse* originala, koji je Vittorio Storaro snimio u boji i širokom (widescreen) formatu, Miloševićeva verzija *Poslednjeg tanga u Parizu* je crno-beli film krupnog zrna na šesnaestomilimetarskoj traci. Autor je na sledeći način opisao šta je motivisalo tu „kondenzaciju” Bertolučijeve dekadentne psiho-seksualne drame: „To je moj pokušaj analize filma koji mnogo volim, Bertolučijevog *Poslednjeg tanga*.... Ja sam taj film više puta gledao u bioskopu, pre pojave videa. I kada sam video jednom da će se prikazivati na televiziji, ja sam uzeo kameru i za sebe snimio neke scene sa ekrana. Čim sam počeo da snimam video sam da ja u toj slici vidim nešto drugo od onoga kako je Bertoluči kadrirao. I počinjem sa svojim kadriranjem, to jest, da izdvajam ono što mene u tim Bertolučijevim kadrovima interesuje. I pošto je snimak crno-beli to dobija potpuno drugu dimenziju. Jeste Bertolučijev film ali, očišćen od stvari koje se meni nisu dopadale. E, to je jedan od prvih postmodernističkih filmova koji je napravljen u Beogradu. To nije baš redimejd, nego upotreba i manipulacija s onim što već postoji.”[250]

Da budemo sasvim precizni, konačna verzija filma je rezultat ponovljenog procesa snimanja: Milošević je prvo upotrebio osmomilimetarski film da bi snimao sa televizijskog ekrana; zatim je projektovao te snimke i ponovo ih snimao šesnaestomilimetarskom kamerom. U obe faze, Bertolučijeve slike su kadrirane na nov način. Taj postupak je proizveo i krupno

[203]

[204]

zrno kojim se film odlikuje. Takođe, Milošević je sasvim eliminisao originalnu zvučnu pistu i kao muzičku podlogu upotrebio deo epske rok poeme Džima Morisona „Američka molitva” (objavljene posthumno, 1978. godine).

Zavisno od toga da li smo Bertolućijev film gledali ili nismo, Miloševićev eksperimentalni *Tango* možemo videti i doživeti na dva načina. Miloševićeva montaža je dosledno disjunktivna i gruba. Diskontinuiteti koje proizvodi nepogrešivo skreću pažnju na utemeljujući gest pravljenja filma postupkom aproprijacije. Tako, ako prethodno nismo već gledali original (ili, pak, ni ne znamo da on postoji, jer Milošević tek u objavljenj špici navodi svoje vizuelne i zvučne izvore), ova „skraćena” verzija izgleda kao film koji je sistematiski izgrađen oko praznina, procepa i nedostataka u vizuelnom nizu. Nešto vrebava van okvira slike, u „odsutnom polju” prikazanog filma! Za neupućenog gledaoca, Bertolućijev *Poslednji tango u Parizu* funkcioniše kao *filmsko „nevidljivo”*: to je dimenzija kina koja se nikad direktno ne ukazuje, a opet je nepogrešivo naznačena nebrotjenim strukturnim elipsama u Miloševićevom radu.

S druge strane, za gledaoce kojima je Bertolućijev film poznat, Miloševićev eksperiment (čiju suverenu lepotu ni jednog trenutka ne treba dovoditi u pitanje) uvodi u igru i dinamiku *imaginarnog kina*: on nudi složenu vežbu „popunjavanja praznina” koja stimuliše gledaočevu želju da film dovede u vezu

[251] Vidi Jacques Lacan, „In you more than you”, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (New York: W.W. Norton & Co., 1998), 263–276.

[252] Ne treba, naravno, zanemariti ni očigledne afinitete *Tanga* sa određenim strujanjima u strukturnom filmu (pre svih, Ken Džejkobs). Interesantnu raspravu o Miloševićevom radu koja ide u tom smeru moguće je pronaći u: Branislav Miltojević, „Bardovi: Između stare i nove avangarde”, *Celuloidni zalogaji Bojana Jovanovića*, Dom kulture „Studentski grad”, Beograd, 2008, 135–137. Vidi takođe Zoran Saveski, *Avangarda, alternativa, film*, Dom kulture „Studentski grad”, Beograd, 2006, 143–144.

[253] Naravno, sa širenjem video tehnologije od kraja sedamdesetih godina, ova zanimljiva praksa je gotovo sasvim nestala. Međutim, video je doneo nove slične postupke, kao što je *vidding* (ljubitelj izvesnog ostvarenja bira delove originala i video-montažom kreira nove forme/verzije istog).

sa originalom, da prizove arsenal nedostajućih slika iz „arhive Bertolući” i da, na osnovu delića informacija koje je Milošević sačuvao i reprodukovao, ponovo sastavi već ispričan i zaključen pra-narativ iz 1972. godine.

★ ★ ★

Psihoanaliza (koja je, primetimo, imala izuzetno važnu ulogu u Bertolućijevom životu) možda bi ponudila sledeće tumačenje: film iz 1972. je ono što je u filmu iz 1983. „više od njega samog”. [251] Stvaran i virtuelan, nevidljiv i imaginaran, Bertolućijev *Poslednji tango* je film koji „postoji kao izgubljen” i „gubi se u vlastitom nastajanju” – a sve usled Miloševićevog radikalnog postupka blatantne (nelegitimne?) apropijacije. Selektivno snimanje sa televizijskog ekrana delova komercijalno distribuiranih filmova koji pripadaju „mejnstrim” kinematografiji nije strategija koja se često koristi da bi se javno izrazilo duboko divljenje postignućima nekog autora. Kao da opsesivno gledanje filma, samo po sebi, više nije dovoljno. Obožavanje filma sada zahteva da on bude re-produkovano (dva puta) i da se direktno prodre u njegovo tkivo! U tom smislu, redak srodnik Miloševićevog *Tanga* je *Rouz Hobart* (1936) Džozefa Kornela, film koji sličnim gestom fetišizacije (u ovom slučaju bez ponovnog snimanja) preuzima original i interveniše na njemu (u pitanju je avanturistička melodrama *Istočno od Bornea* iz 1931. godine) i u tom procesu ga skraćuje sa 77 na 20 minuta. [252]

Ova vrsta perverzne izjave ljubavi (Miloševićeve ili Kornelove) koja rezultira kreativnom kondenzacijom i svođenjem na esencijalnu formu predmeta obožavanja, daleko se češće susreće u ne-kinematografskim izrazima filmofilije, kakvi su, tradicionalno, albumi i fanzini (Slike 7.1, 7.2). Još jedan, za ovu priču izuzetno interesantan izraz ove afektivne dinamike nalazimo u onoj graničnoj branši kino-stvaralaštva (ponekad, takođe, sasvim eksperimentalno koncipiranoj) koja je posvećena očuvanju vrednih filmova u formi foto-knjiga (pri čemu je, najčešće, svaki statični kadar u datom filmu sveden/predstavljen jednim kvadratom). [253]

[206]

U jugoslovenskom kontekstu, značaj i lepotu foto-knjige kao jedinstvenog oblika kino-stvaralaštva, najbolje je razumeo eksperimentalni filmski autor Ivan Martinac. Godine 1980 (svega nekoliko godina nakon što je Milošević usmerio svoju kameru ka Bertolučijevom filmu), Martinac je pedantno izradio detaljnu štampanu verziju – u isti mah imaginativnu i analitičnu – omiljenog nemog klasika, *Stradanja Ivane Orleanske* (1928) Karla Teodora Drejera (Slika 7.3). „Na djelu je vizionar-graditelj”, pisao je u to vreme filmski kritičar Ranko Munitić, „čisti funkcionalist koji pod krinkom didaktičke rekonstrukcije Drejerove 'knjige snimanja' izvodi u stvari duboko lični, čitavim svojim bićem uslovljen i odatle nezaobilazni gradivni potez, ostvaruje zapravo čudesan interdisciplinarni projekt objedinjavajući tekst, sliku i globalnu opremu u cijelinu koja predstavlja prvi pravi zahvat na planu takozvane 'dubinske analize filma' u nas”. [254]



Slike 7.1 i 7.2 Slobodan Šijan, „Ride, Boldly Ride” i „A Place in the Sun” (brojevi 20 i 28 autorovog fanzina *Filmski letak*, 1978), ljubaznošću autora

Povodom prve slike, Šijan piše: „Vizuelno rešenje ovog oglasa za film *Eldorado*, na jedan, za mene zapanjujući način, uspeva da odsliska samu suštinu Hawksovog neuhvatljivog stila... govori više o suštini onoga što ćemo videti nego stranice tekstualnih analiza.”



Slika 7.3 Ivan Martinac, *Stradanje Ivane Orleanske* (1980), detalj,
foto: Akademski filmski centar, Dom kulture „Studentski grad“, Beograd

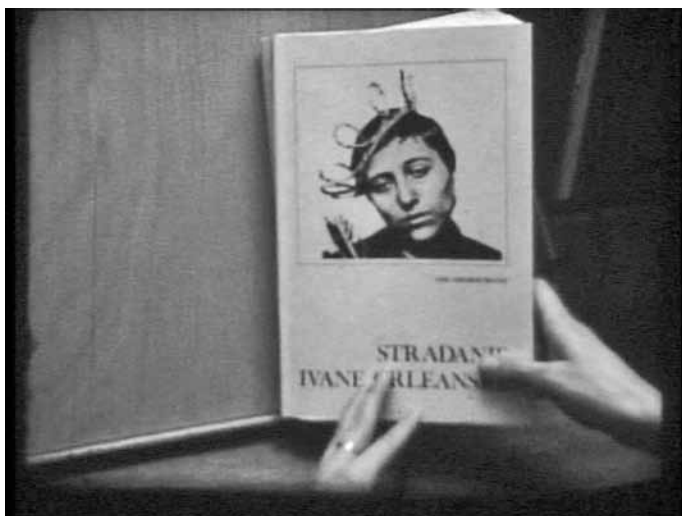
Naročito je zanimljivo da je za potrebe predstavljanja Dreje-rovog filma u formatu foto-knjige Martinac primenio ista pravila montaže koja je sistematski praktikovao, promovisao i teorijski razvijao u domenu eksperimentalnog filma. Svoju poziciju je 1990. godine opisao na sledeći način: „Normalno je reći da se filmovi rade 'u kvadrat' (u fotogram), jer kada je montaža završena, rezultat je – određeni broj fotograma, najkraćih dijelova kadra i u vizualnom i u vremenskom smislu”. Štaviše „valja imati stalno na pameti da se golem dio filma nalazi u zaljepku, spoju između dva kadra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima. Kadrovi s obje strane zaljepka mogu biti i fotografije”.^[255] U tom svetlu, foto-knjigu kakva je *Stradanje Ivane Orleanske* – koja pažljivo prati tok Drejerovog filma, ritam njegove prostorno-vremenske progresije (rakursi,

[207]

[254] Citirano iz: *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva*, Ivan Martinac (ur.), Otvoreno pučko učilište Split i Hrvatski filmski savez, Split, Zagreb, 2001, 82–83.

[255] *Ibid.*, 95–96.

kretanje kamere, montažni prelazi i tako dalje) – treba ponajpre shvatiti kao naročito sofisticiran rezultat onog neobičnog postupka za koji je Martinac verovao da bi ga trebalo primeniti na svaki film: postupka izrade filmskih „kardiograma”.



Slika 7.4 Miroslav Bata Petrović, *Stradanje Jovanke Orleanke* (1982)

Pojava Martinčeve intermedijalne transkripcije omiljenog filma, inspirisala je druge filmske autore da dalje eksperimentišu u sličnom pravcu. Godine 1982. Miroslav Bata Petrović je intervenisao, ako tako možemo reći, na Martinčevoj intervenciji. Snimao je Martinčevu knjigu, ne bi li „re-animirao” njene pojedinačne sličice kao kadrove. Seriji statičnih slika Petrović je doslovno dodao dimenziju trajanja, doživljaj protoka vremena (nastojeći, pri tome, da se pridržava originalnih dužina kadrova u Drejerovom filmu). Time je Jovanka Orleanka na izvestan način ponovo postala *movie* (kako bi rekao Tom Gotovac). No, istini za volju, kao istraživanje učinka i gubitka pri prelasku iz jednog medija u drugi – od filma ka knjizi, oscilirajući između pokretnih i statičnih slika – Petrovićevo *Stradanje*

Jovanke Orleanke i samo pripada svojevrsnom „među-prostoru” kina. To je rad koji operiše u odsutnom polju proizvedenom Martinčevom konverzijom Drejerovog filma: rad koji niti je išta više film od knjige o filmu, niti je išta manje film od originala iz 1928. godine. Možda je upravo zbog toga Petrović, inače veliki zagovornik „čistog filma”, odlučio da ovaj projekat okonča spaljivanjem *Jovanke Orleanke*, knjige koju je snimio! (Slike 7.4 i 7.5)



Slika 7.5 Miroslav Bata Petrović, *Stradanje Jovanke Orleanke* (1982)

Petrović je 1982. godine uspešno dočarao dvosmernu prirodu puta na kome se našlo Drejerovo ostvarenje – od filma ka foto-knjizi i nazad. Naredne godine, Milošević će, slično, indukovati dvosmerno kretanje Bertolučijevog *Tanga* – od filma ka televiziji i nazad. Međutim, kod Petrovića susret filma i foto-knjige izaziva „ambivalentnost sukobljavanja” i završava se nasiljem (u duhu

[209]

Drejerovog originala) koje treba da potvrdi primat filma. Milošević, pak, televiziji (TV monitoru) dopušta da u potpunosti postane delom kino-iskustva. Raster i treperenje televizijskog ekrana on vidi kao pozitivne faktore koji naglašavaju

teksturu filmske slike.[256] Ali dok ovo ukrštanje vizuelnih tehnologija uspešno izvodi u prvi plan materijalnost kao samu suštinu, jezgro, datih medija, dotle inicijalni predmet Miloševićeve želje, Bertolučijev *Tango*, ipak ne podleže u potpunosti silama sažimanja koje Milošević oslobađa. Stoga nije neobično da je 2012. godine autor napravio još kraću, šestominutnu verziju *Tanga*, i na taj način dalje intenzivirao potragu za njegovom zavodljivom suštinom. „Često sam imao utisak”, izjavio je autor nedavno, „da je dvadesetominutna verzija predugačka!”

★ ★ ★

Umesto zaključka, ono što sledi je model za jednu sveobuhvatnu foto-knjigu *Poslednjeg tanga u Parizu*: fragment mogućeg „kardiograma” koji bi eksplicitno registrovao snažan zagrljaj Miloševićevog i Bertolučijevog filma. Niz kvadrata preuzetih iz šestominutne eksperimentalne verzije, dopunjen je nizom kvadrata „izvučenih” iz onih delova Bertolučijevog filma koji su izostavljeni usled Miloševićevog ostrašćenog snimateljskog postupka.

[256] Miloševićevim rečima, ovde dolazi do predstavljanja “estetike semantičkog šuma kao estetike samog medija”. Miodrag Milošević, „From Film to Video,” *Video umetnost u Srbiji*, Dejan Sretenović (ur.), Beograd, Centar za savremenu umetnost, 1999, 130.









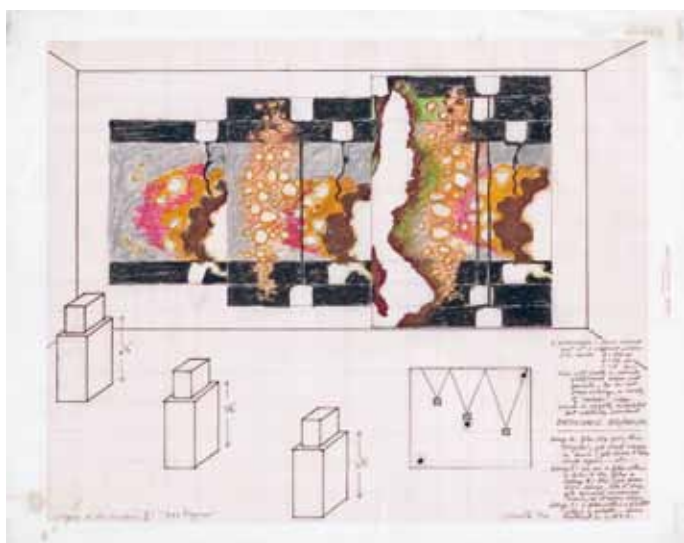
KRAJ

– ZATO JE PRAVLJENJE FILMA JEDNAKO GLEDANJU FILMA I OBRATNO.

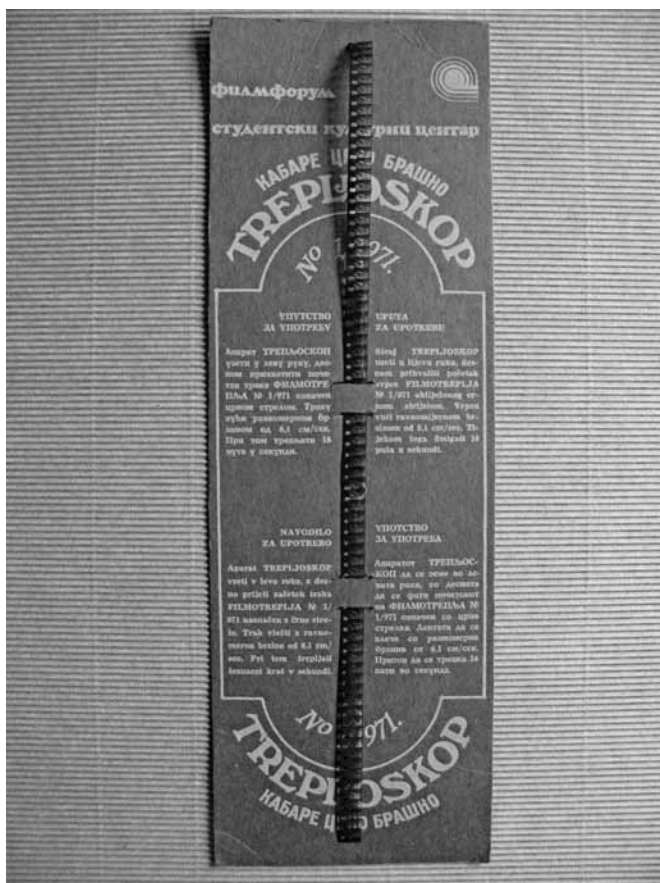
SLOBODAN ŠIJAN

– STVARI MOGU DELOVATI NA UM
JEDINO POSREDSTVOM ODREĐENOG STANJA MATERIJE...

ANTONEN ARTO



Reprodukcija 1 Pol Šerits, *Studija A za Lokaciju X (3. stupanj)* (1982), mixed media, ljubaznošću Grin Naftali, Njujork i Kristofera Šeritsa, foto: Džejson Mandela



Reprodukcija 2 Miša Avramović i Milenko Jovanović, *Trepļjoskop* (1971)
ljubaznošću Akademskog filmskog centra, Dom kulture „Studentski grad”, Beograd



Reprodukcija 3 Kurt Švitters, *Konstrukcija za plemenite dame* (1919)

© Artists Rights Society (ARS), New York / VG BILD-KUNST, Bonn;
fotografija: Erih Lesing / Art Resource, NY



Reprodukcija 4 Boško Tokin, *Oslobodite se predrasuda* (1929)
Ljubaznošću Marinka Suca (Kolekcija Marinko Sudac)



Reprodukcija 5 Radojica Živanović Noe, Zavesa na prozoru, Muzej savremene umetnosti, Beograd



Reprodukcija 6 Aleksandar Vučo i Dušan Matić, *Urnebesni kliker* (1930)
© Muzej savremene umetnosti, Beograd



Reprodukcija 7 Raul Hausman, *Autoportret Dadazofa* (1920)

© Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris



ENTRAC'TE

séance cinématographique de R. Sabatier



la bande son est représentée par la somme des
bruits, paroles et pensées émis par l'ensemble
des spectateurs réunis autour de l'image.

sabatier

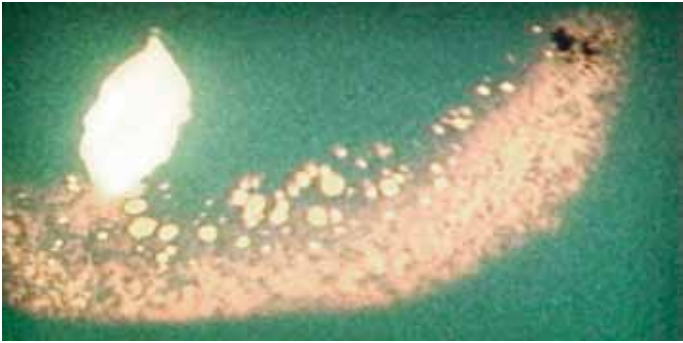
1969

Reprodukcija 8 Rolan Sabatje, *Entrac'te* (1969)

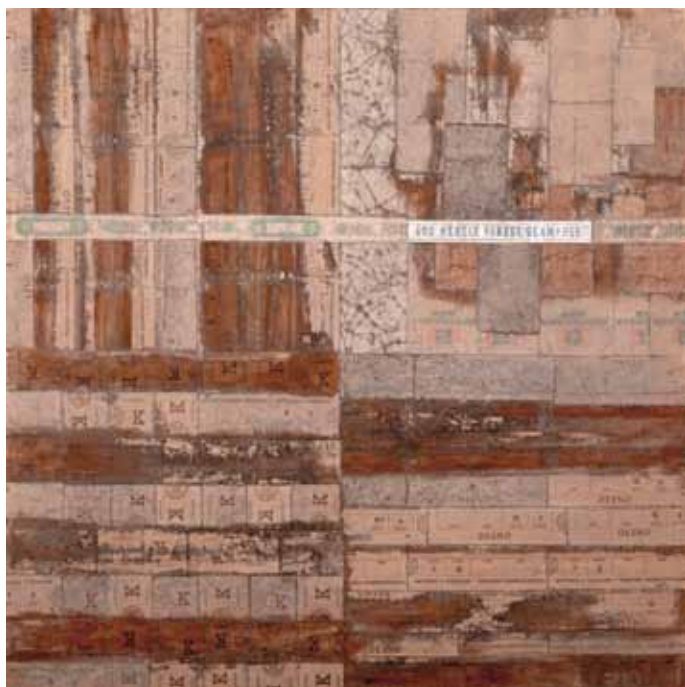
Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris; ljubaznošću autora



Reprodukcija 9 Ljubiša Jocić, *Ljubiša Jocić – zvanu Ljuba-Čudo – hrani Dada mašinu* (1937)
Ljubaznoću Marinka Suca (Kolekcija Marinko Sudac)



Reprodukcija 10 Zlatko Hajdler, *Kariokineza* (1965)

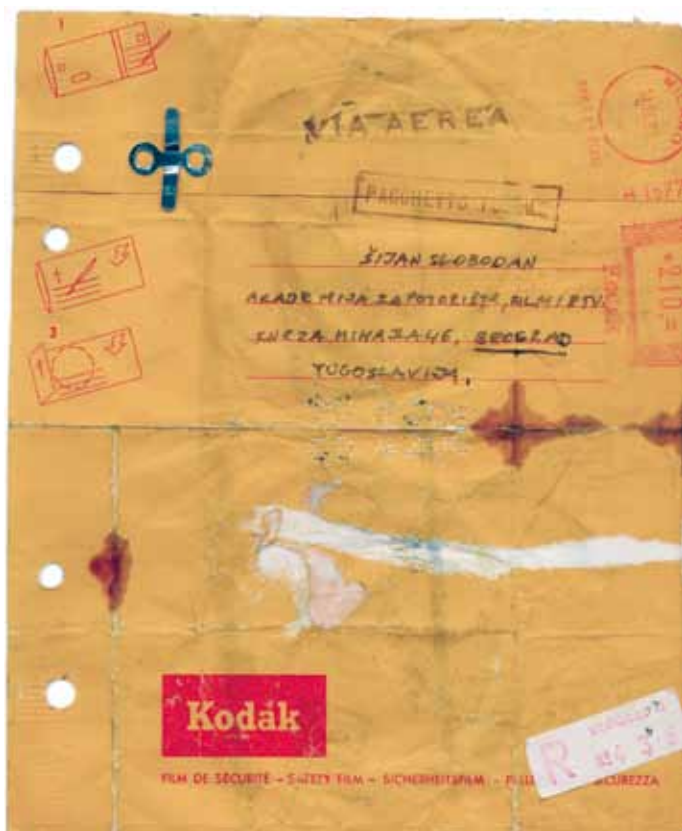


Reprodukcija 11 Tomislav Gotovac, *Kinokarte* (1964)
Ljubaznošću Marinka Suca (Kolekcija Marinko Sudac)



Reprodukcija 12 Slobodan Šijan, 900 Lombard, San Francisco (1998), iz serije Vrtoglavica, ljubaznošću autora





Reprodukcija 15 Kesa za transport filma koju je upotrebio Slobodan Šijan da bi napravio rad prikazan na reprodukciji 12, ljubaznošću autora

Reprodukcija 16 Sagorevanje filmskih sličica na kraju Šijanovog filma *Maratonci trče počasni krug* (1982); isti eksperiment je poznat i kao *Samoubistvo medija. Ispitivanje br. 4 – film* (1981), ljubaznošću autora



BIBLIOGRAFIJA

- Abel, Richard (ed.), *French Film Theory and Criticism 1907–1939*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Ades, Dawn, *Dada and Surrealism*. Woodbury: Barron's, 1978.
- Aleksić, Dragan, „Tatlin. HP/s + Čovek” *Zenit*, br. 9, novembar 1921.
- Althusser, Louis, *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978–1987*, London: Verso, 2006.
- Andrew, Dudley, *What Cinema Is!*, Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- Apollinaire, Guillaume, *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*, New York: New Directions Books, 1971.
- Apollonio, Umbro (ed.), *Futurist Manifestos*, Boston: MFA Publications, 2001.
- Aragon, Louis, *Le Payson de Paris*, Paris: Editions Gallimard, 1926.
- Artaud, Antonin, *Collected Works*, vol. 3, London: Calder & Boyars, 1972.
- Bachmann, Gideon, „Jancso Plain”, *Sight and Sound* 43, no. 4, Autumn 1974.
- Badiou, Alain, *Theory of the Subject*, London: Continuum, 2009.
- Baker, George, „Reanimations (I)”, *October*, No. 104, Spring 2003.
- Baker, George, „Entr'acte”, *October*, No. 105, Summer 2003.
- Baker, George, *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*, Cambridge: MIT Press, 2007.
- Baldwin, Neil, *Man Ray: American Artist*, New York: Da Capo Press, 2000.
- Ball, Hugo, *Flight out of Time*, New York: Viking Press, 1974.
- Barnard, Suzanne, and Bruce, Fink (eds.), *Reading Seminar XX*, Albany: State University of New York Press, 2002.
- Bataille, Georges, *Visions of Excess*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Bataille, Georges, Michel Leiris, Marcel Griaule, Carl Einstein, Robert Desnos i pisci povezani sa časopisom *Acéphale* i nadrealističkim grupama, *Encyclopaedia Acephalica*, London: Atlas Press, 1995.
- Beauvais, Yann (ed.), *Paul Sharits*, Dijon: Le presses du reel, 2008.

- Bellour, Raymond, „The Pensive Spectator“, *Wide Angle* 9, no. 1, 1991.
 - Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge: Belknap Press, 2008.
- [240]**
- Benson, Timothy O., *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.
 - Bois, Yve-Alain, i Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997.
 - Bolter, Jay David, i Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press, 2000.
 - Brčić, Tomislav, „Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina“, *Zapis*, br. 61, 2008.
 - Breton, Andre, *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
 - Breton, Andre, *Mad Love*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
 - Breton, Andre, *The Lost Steps*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
 - Brinckmann, Christine Noll., „Collective Movements and Solitary Thrusts: German Experimental Film 1920–1990“, *Millennium Film Journal*, Fall 1997, 30–31.
 - Brown, Royal S. (ed.), *Focus on Godard*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972.
 - Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing*, Cambridge: MIT Press, 1991.
 - Burgin, Victor, *The Remembered Film*, London: Reaktion Books, 2004.
 - Burroughs, William S., *The Ticket that Exploded*, New York: Grove Press, 1967.
 - Company, David (ed.), *The Cinematic*, Cambridge: MIT Press, 2007.
 - Cassetti, Francesco, *Theories of Cinema 1945–1995*, Austin: University of Texas Press, 1999.
 - Cha, Theresa Hak Kyung (ed.), *Apparatus*, New York: Tanam Press, 1980.
 - Copjec, Joan, „Apparatus and Umbra: A Feminist Critique of Film Theory“, doktorska disertacija, New York University, 1986.
 - Collette, Jean, *Jean-Luc Godard*, New York: Crown Publishers, 1970.
 - Ćosić, Bora, *Vidljivi i nevidljivi čovek*, Zagreb: Stvarnost, 1962.
 - Daney, Serge, „From Projector to Parade“, *Film Comment* 38, no. 4, July/August 2002.
 - Daney, Serge, *Postcards from the Cinema*, Oxford: Berg, 2007.
 - Davičo, Oskar, *Izabrana Srbija*, Beograd: BIGZ, 1972.
 - Deák, František, „Blue Blouse (1933–1928)“, *The Drama Review: TDR* 17, no.1, March 1973.
 - Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, 1995.
 - De Buli, Moni, *Zlatne bube*, Beograd: Prosveta, 1968.
 - De Buli, Moni, i Rade Drainac, *Dve avanturističke poeme*. Beograd: Biblioteka Hipnos, 1926.
 - Deleuze, Gilles, *Foucault*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Deleuze, Gilles, *Negotiations, 1972-1990*, New York: Columbia University Press, 1990.
- Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju: za novu umetnost sedamdesetih*, Novi Sad: M. Sudac/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Dickerman, Leah, i Matthew S. Witovsky (eds.), *The Dada Seminars*, Washington: The National Gallery of Art, 2005.
- Dimendberg, Edward, „Transfiguring the Urban Gray, Laszlo Moholy-Nagy's Film Scenario 'Dynamic of the Metropolis'”, u: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Đurić, Dubravka, i Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge: MIT Press, 2003.
- Doane, Mary Ann, „The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *differences* 18, no. 1, 2007.
- Donguy, Jacques, „Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone”, *Leonardo* 34, no. 3, June 2001.
- Dufour, Diane, and Serge Toubiana, *The Image to Come, how cinema inspires photographs*, Paris: Magnumsteidl, 2007.
- Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1947.
- Fédida, Pierre, „The Movement of the Informe”, *Qui Parle* X, no. 1, Fall/Winter 1996.
- Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda*, Zagreb: SN Liber & Globus, 1984.
- Fondane, Benjamin, *Écrits pour le cinéma*, Paris: Plasma, 1994.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge: MIT Press, 1993.
- Foster, Stephen C. (ed.), „Lettrisme: Into the Present”, Special Issue, *Visible Language* 17, no. 3, Summer 1983.
- Frampton, Hollis, *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge: MIT Press, 2009.
- Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, New York: Avon Books, 1998.
- Gale, Matthew, Dawn Ades, Montserrat Aguer, i Felix Fanes (eds.), *Dalí and Film*, London: Tate Publishing, 2007.
- Gattin, Marija (ur.), *Gorgona*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
 - Gidal, Pete (ed.), *Structural Film Anthology*, London: BFI, 1976.
 - Gidal, Peter, *Materialist Film*, New York: Routledge, 1989.
 - Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard*, New York: Da Capo Press, 1972.

- Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Godard, Jean-Luc, i Anne-Marie Mieville, *Four Short Films*, Munich: ECM Cinema, 2006.
- [242]**
 - Golubović, Vida (ur.), „Dada u Subotici“ (dossier), *Književnost*, 1990, 7-8.
 - Golubović, Vidosava, „Sobareva metla: tekst Marka Ristića za baletsku grotesku Miloja Milojevića“, *Književna istorija* 28, br. 100, 1996.
 - Golubović, Vidosava, „Iz prepiske oko časopisa *Zenit* i češke avangardne skupine *Devetsil*“, *Ljetopis* 1997, Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 1997.
 - Golubović, Vidosava, „Dva 'dijaloga' Boška Tokina“, *Književna kritika*, proleće-leto 1998.
 - Golubović, Vidosava, „Prezentizam Raula Hausmana u časopisu *Zenit*“, *Zbornik matice srpske za slavistiku* 69, 2006.
 - Golubović, Vidosava, „Zenit i nadrealizam“, *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, Beograd: Filološki fakultet, Društvo za kulturnu saradnju Srbija-Francuska, 2007.
 - Golubović, Vidosava, i Irina Subotić, *Zenit 1921–1926*, Beograd, Zagreb: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, SKD Prosvjeta, 2008.
 - Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema, and History*, Urbana: University of Illinois Press, 1993.
 - Greene, Naomi, „Artaud and Film: A Reconsideration“, *Cinema Journal* 23, no. 4, Summer 1984.
 - Greene, Naomi, *Pier Paolo Pasolini: Cinema As Heresy*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
 - Guattari, Félix, *Soft Subversions*, New York: Semiotext(e), 1996.
 - Hammond, Paul (ed.), *The Shadow and Its Shadow*, San Francisco: City Lights Books, 2000.
 - Harvey, Sylvia, *May '68 and French Film Culture*, London: BFI, 1980.
 - Hausmann, Raoul, *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen: Texte bis 1933*, vol. 2. Mucich: Edition Text + Kritik, 1982.
 - Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.
 - Hein, Birgit, *Film im Underground*, Frankfurt: Verlag Ullstein, 1971.
 - Hollier, Denis, *Against Architecture: The Writings of George Bataille*, Cambridge: MIT Press, 1989.
 - Hollier, Denis, *Absent Without Leave*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
 - Ilić, Aleksandar Battista, i Diana Nenadić (ur.), *Tomislav Gotovac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, 2003.
 - IRWIN (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London: Afterall, 2006.
 - Isou, Jean Isidore, *Esthétique du cinema*, Paris: Ur, 1953.

- Isou, Jean Isidore, *Amos, ou Introduction à la Métagraphologie*, Paris: Arcanes, 1958.
- James, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Janicot, Christian, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris: Éditions Jean-Michel Place/ ARTE Éditions, 1995.
- Jocić, Ljubiša, *Mesečina u tetrapaku*, Beograd: Prosveta, 1975.
- Jocić, Ljubiša, *Ogledi o signalizmu*, Beograd: Miroslav, 1994.
- Jovanov, Jasna, *Demistifikacija apokrifa*, Novi Sad: Apostrof, 1999.
- Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, London: I. B. Tauris, 2001.
- Khlebnikov, Velimir, *Letters and Theoretical Writings, Collected Works*, vol. 1, edited by Charlotte Douglas, Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Kittler, Friedrich A., *Discourse Networks*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Kluge, Alexander, „On Film and the Public Sphere”, *New German Critique* 24/25, Fall/Winter 1981-1982.
- Kluge, Alexander, *Cinema Stories*, New York: New Directions, 2007.
- Krauss, Rosalind, „Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry* 25, no. 2, Winter 1999.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 2000.
- Kuenzli, Rudolf E. (ed.), *Dada and Surrealist Film*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Kuleshov, Lev, *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- Kuntzel, Thierry, „The Film-Work”, *Enclitic* 2, no. 1, Spring 1978.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1939–1960*, New York: Norton, 1992.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972–1973 (Encore)*, New York: Norton, 1998.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, New York: W. W. Norton & Co., 2002.
- Layton, Edwin T., Jr., „Technology as Knowledge”, *Technology and Culture* 15, no. 1, January 1974.
- Le Grice, Malcolm, *Abstract Film and Beyond*, Cambridge: MIT Press, 1977.
- Lemaitre, Maurice, *Lefilm est déjà commencé? Séance de cinéma*, Paris: A. Bonne, 1952.
- Lemaitre, Maurice, *Le Cinéma Lettriste*, Paris: Centre de créativité, 1991.
- Lesage, Julia, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall, 1979.
- Levy-Bruhl, Lucien, *How Natives Think*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

[243]

- Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Liebman, Stuart, *Paul Sharits*, St. Paul: Film in the Cities, 1981.
- Lissitzky, El., *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Greenwich: New York Graphic Society, 1968.
- Lotman, Jurij, *Semiosfera*, Beograd: Svetovi, 2004.
- Lyotard, Jean-François, *Libidinal Economy*, Bloomington: Indiana University Press, 1974.
- MacBean, James Roy, *Film and Revolution*, Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- MacCabe, Colin, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Malevich, Kazimir, *The White Rectangle: Writings on Film*, Berlin: Potemkin Press, 2003.
- Man Ray, *Self Portrait*, Boston: Little, Brown and Company, 1963.
- Mannoni, Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001.
- Marc’O., „Numero special sur le cinema”, Special Issue, *Ion*. Paris: Jean-Paul Rocher, 1999.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge: MIT Press, 1994.
- Metz, Christian, *The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Michelson, Annette, „Camera Lucida /Camera Obscura”, *Artforum* 11, no. 5, January 1973.
- Michelson, Annette, „De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacaphony, or What Was the Matter with Hegel?”, *October* 22, Autumn 1982.
- Michelson, Annette, „The Kinetic Icon and the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System”, *October* 52, Spring 1990.
- Micić, Ljubomir, „Reči u prostoru 15” *Zenit*, br. 9, novembar 1921.
- Micić, Ljubomir, *Antievropa*, Beograd: Zenit, 1926.
- Micić, Ljubomir, *Zenizam*, Beograd: DOV, 1991.
- Milutis, Joe, *Ether, the nothing that connects everything*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Miller, Jacques-Alain, Jean-Pierre Oudart, i Stephen Heath, „Dossier on Suture”, *Screen* 18, no. 4, Winter 1977–1978.
- Milošević, Miodrag (ur.), *Alternative film 1982*, Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1983.
- Milojević, Branislav, *Celuloidni zalogaji Bojana Jovanovića*, Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 2008.

- Moholy-Nagy, Laszlo, *Painting, Photography, Film*, Cambridge: MIT Press, 1969.
 - Monaco, James, *The New Wave*, New York: Sag Harbor, 2004.
 - Morin, Edgar, *The Cinema, or the Imaginary Man*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
 - Motherwell, Robert (ed.), *Dada Painters and Poets: An Anthology*, 2nd ed., Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
 - Mulvey, Laura, *Death 24x a Second*, London: Reaktion Books, 2006.
 - Munić, Ranko, *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Beograd: Dečje Novine, 1986.
 - Munić, Ranko (ur.), *Beogradski filmski kritičarski krug*, vol. 1 i 2 (1896–1960), Niš: NKC Art Press, 2002, 2005.
 - Murray, Timothy, *Like a Film*, New York: Routledge, 1993.
 - Nedić, Marko (ur.), *Pisci kao kritičari posle prvog svetskog rata*, Novi Sad: Matica srpska, 1975.
 - Pansini, Mihovil i drugi (ur.), *Knjiga Geffa 63*, Organizacioni komitet Geffa, 1967.
 - Pasolini, Pier Paolo, *Heretical Empiricism*, Washington: New Academic Publishing, 2005.
 - Peters, John Durham, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
 - Petrie, Graham, *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*, Budapest: Corvina Kiado, 1978.
 - Petrie, Graham, *Red Psalm*, Wiltshire: Flicks Books, 1998.
 - Petro, Patrice (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
 - Picabia, Francis, *I am a Beautiful Monster: Poetry, Prose, and Provocation*, Cambridge: MIT Press, 2007.
 - Picabia, Francis, i Michel Sanouillet, *391 revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, Paris: Le Terrain Vague, 1960.
 - Piškur, Bojana, i Tamara Soban, *Catalogue for the exhibition „This is all Film! Experimental Film in Yugoslavia 1951-1991”*, Ljubljana: Museum of Modern Art, 2010.
 - Popović, Duško (ur.), *Kinoklub Zagreb 1928-2003*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003.
 - Popović, Koča, *Nadrealizam i postnadrealizam*, Beograd: Prosveta, 1985.
 - Popović, Koča, i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd: Prosveta, 1985.
- [245]**
- Posner, Bruce (ed.), *Unseen Cinema*, New York: Anthology Film Archives, 2005.
 - Powrie, Phil, „Film-Form-Mind: The Hegelian Follies of Roger Gilbert-Lecomte”, *Quarterly Review of Film and Video* 12, no. 4, 1991.

- Radovanović, Vladan, *Pustolina*, Beograd: Nolit, 1968.
- Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Beograd: Nolit, 1987.
- Ristić, Marko, i drugi, *Nemoguće*,
Beograd: Nadrealistička izdanja, 1930.
- Ristić, Marko, *Uoči nadrealizma*, Beograd: Nolit, 1985.
- Rodowick, D. N., *The Crisis of Political Modernism*,

2nd ed., Berkeley: University of California Press, 1994.

- Rodowick, D. N., *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*,
Durham: Duke University Press, 2001.
- Rodowick, D. N., *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Rohdie, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*,
Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Rose, Barbara, „Kinetic Solutions to Pictorial Problems: The Films of Man Ray
and Moholy-Nagy”, *Artforum* 10, no. 1, September 1971.
- Rosen, Philip, *Change Mummified*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Rumble, Patrick, and Bart Testa (eds.), *Pier Paolo Pasolini: Contemporary
Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Sandqvist, Tom, *Dada East, the Romanians of Cabaret Voltaire*,
Cambridge: MIT Press, 2006.
- Sanouillet, Michel, i Elmer Peterson (eds.), *The Writings of Marcel Duchamp*,
New York: Da Capo Press, 2005.
- Saveski, Zoran, *Avangarda, alternativa, film*, Beograd: Dom kulture
„Studentski grad”, 2006.
- Šejka, Leonid, *Traktat o slikarstvu*, Sombor: Zlatna grana, 1995.
- Sharits, Paul, et al., „Paul Sharit.”, Special Issue, *Film Culture*, no. 65–66, 1978.
- Šijan, Slobodan, *Vrtoglavica*, Beograd: Artget, 2005.
- Šijan, Slobodan, *Filmski letak*, Beograd: Glasnik, 2009.
- Sitney, P. Adams, *Visionary Film, the American Avant-Garde, 1943–2000*,
New York: Oxford University Press, 2002.
- Spies, Werner, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*,
New York: Harry N. Abrams, Inc., 1988.
- Sretenović, Dejan (ur.), *Video umetnost u Srbiji*, Beograd:
Centar za savremenu umetnost, 1999.
- Sretenović, Dejan (ur.), *Slobodan Šijan: oko filma*,
Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2008.
- Sudac, Marinko (ur.), *Rubne posebnosti: avangardna umjetnost u regiji*,
Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2007.

- Susovski, Marijan (ed.), *The New Art Practice in Yugoslavia*, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978.
- Susovski, Marijan, i Fjodor Fatičić (ur.), *Exat 51 & New Tendencies: Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003.
- Šuvaković, Miško, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“, *Republika*, jun 2008, 430–431.
- Tausk, Viktor, *Sexuality, War and Schizophrenia*, New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.
- Taylor, Richard, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Taylor, Richard, i Ian Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London: Routledge, 1991.
- Teitelbaum, Matthew (ed.), *Montage and Modern Life, 1919–1942*, Cambridge: MIT Press, 1992.
- Temple, Michael, i James S. Williams (eds.), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard, 1985–2000*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
- Temple, Michael, James S. Williams, i Michael Witt (eds.), *For Ever Godard*, London: Black Dog Publishing, 2004.
- Tešić, Gojko (ur.), *Antologija srpske avangardne književnosti*, Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1989.
- Tešić, Gojko (ur.), *Antologija pesništva srpske avangarde, 1902–1934*, Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Tešić, Gojko, *Srpska književna avangarda*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Službeni glasnik, 2009.
- Todić, Milanka, *Nemoguće: Umetnost nadrealizma*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002.
- Todorović, Miroljub, *Signalizam*, Niš: Gradina, 1979.
- Todorović, Miroljub, *Čorba od mozga*, Beograd: Zapis, 1982.
- Todorović, Predrag, „Prilozi za biografiju Dragana Dade Aleksića“, *Književna istorija* 39, br. 131–132, 2007, 341–368.
- Tokin, Boško, „Evropski Pesnik Ivan Goll“, *Zenit*, br. 1, februar 1921.
 - Tokin, Boško, *Terazije*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1988.
 - Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet*, New Haven: Yale University Press, 1999.

[247]

- Turković, Hrvoje, „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59, 2009.
 - Vertov, Dziga, *The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press, 1984.
 - Virilio, Paul, *The Information Bomb*, London: Verso, 2005.
- [248]**
- Virmoux, Alain, i Odette, *Le Grand Jeu et le cinema*, Paris: Paris Experimental, 1996.
 - Vučićević, Branko (ur.), *Splav meduze*, Ljubljana: Viba film, 1980.
 - Vučićević, Branko (ur.), *Avangardni film 1895–1939*, Beograd: Radionica SIC, 1984.
 - Vučićević, Branko (ur.), *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2. Beograd: Dom kulture „Studentski Grad“, 1990.
 - Vučićević, Branko, *Paper Movies*, Zagreb, Beograd: Arkzin & B92, 1998.
 - Vučo, Aleksandar, „Ljuskari na prsima“, *Nemoguće*, maj 1930.
 - Vučo, Aleksandar, *Podvizi družine „Pet petlića“*, Beograd: Globus, 1933.
 - Walley, Jonathan, „The Material of Film and The Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film“, *October* 103, Winter 2003.
 - Weiss, Allen S., *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, Albany: SUNY Press, 1992.
 - Weiss, Allen S., *Perverse Desire and the Ambiguous Icon*, Albany: SUNY Press, 1994.
 - Weiss, Allen S., *Breathless: Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
 - Williams, Raymond, *Television*, London: Routledge, 2003.
 - Wollen, Peter, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso, 1982.
 - Wollen, Peter, *Paris/Hollywood: Writings on Film*, London: Verso, 2002.
 - Yoon, Soyoung, prikaz knjige *The Cinema, or the Imaginary Man* Edgara Morina, *Film Quarterly* 60, no. 3, Spring 2007.
 - Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.
 - Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, 1989.

BELEŠKA O AUTORU

Pavle Levi je profesor istorije i teorije filma na univerzitetu Stanford u Kaliforniji. Autor je knjige *Raspad Jugoslavije na filmu* (Biblioteka XX vek, 2009), koja se bavi odnosom estetike i ideologije u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu. Priredio je zbornik tekstova Anet Majklson, *Filosofska igračka* (Samizdat/B92, 2003).



MSUBIOSKOP
sveske



CINEMOCAB
notebooks

003

IZDAVAČI:

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

Ušće 10, Blok 15, 11070 Novi Beograd, Srbija

Tel: + 381 (0)11 3115 713

Fax: + 381 (0)11 3112 955

e-mail: msub@msub.org.rs

www.msub.org.rs

FILMSKI CENTAR SRBIJE

Zagrebačka 9/III, 11000 Beograd, Srbija

Tel: + 381 (0)11 262 5131

Fax: + 381 (0)11 263 4253

e-mail: fcs.office@fcs.rs

www.fcs.rs

ZA IZDAVAČE:

Branislava Anđelković Dimitrijević, direktor MSU

Milan Lučić, v. d. direktora FCS

UREDNICI IZDANJA: Dejan Sretenović / Miroljub Stojanović

IZVRŠNI UREDNIK: Vesna Milić

PREVOD SA ENGLESKOG: Đorđe Tomić

REDAKTURA I LEKTURA:

Pavle Levi / Dejan Sretenović / Miroljub Stojanović

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Andrej Dolinka

ŠTAMPA: Publikum, Beograd, 2013.

TIRAŽ: 1000

ISBN 978-86-7101-293-5

ISBN 978-86-7227-080-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.31
7.037/038

ЛЕВИ, Павле, 1973-
Kino drugim sredstvima / Pavle Levi ;
preveo Đorđe Tomić. - Beograd : Muzej
savremene umetnosti : Filmski centar Srbije,
2013 (Beograd : Publikum). - 249 str. :
ilustr. ; 20 cm

Izv. stv. nasl.: Cinema by Other Means. -
Tiraž 1.000. - Beleška o autoru: str. 249. -
Napomene i bibliografske reference uz tekst.
- Bibliografija: str. 239-248.

ISBN 978-86-7101-293-5 (MSU)
ISBN 978-86-7227-080-8 (FCS)

а) Филм б) Уметност - Авангарда
COBISS.SR-ID 198810636



9 788671 012935



9 788672 270808

MSUBIOSKOP sveske
—
CINEMOCAB notebooks

003

