

CIMANJE

Pavle Levi

S engleskog preveo Đorđe Tomić

SLIKE / **Nesputana Analitika**

MULTIMEDIJALNI INSTITUT • ZAGREB
FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE • BEOGRAD

—
2019.

NASLOV ORIGINALA:

Pavle Levi, *Jolted Images: Unbound Analytic*,
Amsterdam University Press, 2017.

Copyright © P. Levi / Amsterdam University Press B.V.,
Amsterdam 2017

BIBLIOTEKA: *Sekvenca*

IZDAVAČI:

Fakultet za medije i komunikacije

Karadorđeva 65, 11000 Beograd, Srbija

Tel: +381[0]112624265

E-mail: fmk.knjige@fmk.edu.rs

www.knjige.fmk.edu.rs

Multimedijalni institut

Preradovićeva 18, 10000 Zagreb, Hrvatska

Tel: +385[0]14856400

E-mail: miz@miz.hr

www.miz.hr

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 001027960.

Beograd i Zagreb, maj 2019.

Jeleni, Evi i Luki

Sadržaj

11 /	Sintonika
16 /	Ovo je...
22 /	Užas blizine
32 /	Film — analiza — lucidni snovi
40 /	„Ja druga sam... koja nisam?“
42 /	Aleatorno kino: 6 × u autobusu
54 /	Reči, okviri
60 /	Camera Politica
68 /	Svet prožet ekranima
78 /	Stvaranje filma: nulta tačka
90 /	Film i etničko čišćenje
102 /	Hic Et Nunc
114 /	Peter i Tom
122 /	Dosada
130 /	Strip i film
148 /	Dix Doigts
172 /	Džepna riznica
179 /	Zahvalnica
181 /	Ilustracije
183 /	Bibliografija
192 /	Indeks
205 /	O autoru



Sintonika

(Beleška za jednu laičku
filmsku samoanalizu)

Sintonika: *im.* sistem terapije u kojoj se svetla različitih boja usmeravaju u oči pacijenta u cilju razrešenja različitih fizičkih i emocionalnih zdravstvenih problema; tretman je takođe poznat pod imenom *optometrijska fototerapija*.

Sintonika, konačno sam shvatio, zauzima mitsko mesto u mojoj ličnoj istoriji. Koliko je ovaj tretman zaista delotvoran i koliko naučnog kredibiliteta danas ima — to za ovu priču nije važno. Optometrijskoj fototerapiji bio sam podvrgnut kao dete (od nekih pet godina), nakon što mi je dijagnosticirana ambliopija (slabovidost). U ono vreme, krajem sedamdesetih godina, ta vrsta terapije je u jugoslovenskoj medicini uvažavana kao potpuno legitimna.

Sintonika je, verujem, odigrala toliko važnu ulogu u mom ranom razvoju da se može tvrditi da tretmani kojima sam bio podvrgnut čine ništa manje do moju primalnu filmsku scenu.

Ta zamračena soba u očnoj klinici u Ulici Džordža Vašingtona u Beogradu — u koju je medicinska sestra uvodila mlade pacijente u grupama od deset do petnaest, bljeskala nam u oči svetla različitih boja i zatim nas upućivala da sedimo ispred praznog zida i „pratimo tačku” (pasliku) proizvedenu bljeskanjem — ta prostorija je bila moj prvi bioskop, moja prva filmska dvorana koje se sećam kao kroz izmaglicu! Naravno, tu nam nisu zaista puštali filmove, bar ne u uobičajenom značenju te reči. Ali uslovi su bili odgovarajući. Svi potrebni elementi bili su tu — zamračena prostorija, svetlo (*lumiere!*), zid/„ekran”, dinamika kolektivnog

a opet individualnog gledanja — i atmosfera u prostoriji bila je takva da se činilo sasvim mogućim da će projekcija svakog časa započeti i slike krenuti da teku...

Postoje, naravno, filmovi kojih se živo sećam iz najranijeg detinjstva — filmovi koje nezavisno od toga koliko su zaista kvalitetni i danas volim i uvek ih rado iznova gledam, jednostavno zato što su u vreme kada sam im prvi put bio izložen delovali na mene na najsnažniji, visceralan način. Među tim filmovima su *Frankenstein* (1931) Jamesa Whalea, *Dallas* (1950) Stuarta Heislera, *Kasandrin most* (1976) Georgea P. Cosmatosa, više jugoslovenskih partizanskih filmova (među kojima i *Povratak otpisanih* (1976) Aleksandra Đorđevića), *Ljudi izgubljeni u vremenu* (1977) Kevina Connora, *O desno rame* (1918) Charlesa Chaplina, *Invazija trećih bića* (1978) Philipa Kaufmana i *Stanar* (1976) Romana Polanskog (poslednja dva i danas smatram najstrašnijim filmovima „svih vremena“). Zahvaljujući sintonici, u mom detinjem univerzumu ovo uvođenje u fascinantno bogat svet (pretežno) komercijalnog filma direktno je koincidiralo sa alternativnim iskustvom „čistog“ kina: duboko proživljenim susretom sa filmskom dvoranom, ogoljenom i svedenom na njen najelementarniji oblik.

Kao što je slučaj sa svakim uistinu primalnim prostorom, u moj *sintonički bioskop* bila je ugrađena traumatska komponenta — moć da kod mladog gledaoca izazove pravu afektivnu ambivalenciju. Uprkos velikoj želji i uloženom trudu, pokazalo se da ne spadam među najostvarenije gledaoce u dvorani optometrijske fototerapije. Svaki put bih izgubio svoju „tačku“, nedugo nakon bljeskanja svetla. Vraćao bih se po dodatne doze svetlosnog leka, dok je medicinska sestra vidno gubila strpljenje. „Potruđi se!“, grdila me je. „Moraš se koncentrisati na svoju tačku!“ Sećam se njenog dubokog i strogog glasa. Gotovo nevidljiva,

delovala je kao kakva utvara koja kontroliše čitavu sintoničku scenu sedeći obavijena tamom u zadnjem delu prostorije.

Ja sam se zaista svojski trudio, želeći da udovoljim sestri tako što ću uspešno pratiti svoju tačku. Ali, avaj, tačka mi je i dalje izmicala. Konačno, kako bih izbegao dalje neprijatnosti, počeo sam da se pretvaram da pratim tačku, a zapravo sam samo zurio u zid. Siguran sam da sam u tim dugim trenucima gledanja u prazno zavrteo u glavi na desetine filmova. Ne sećam se, međutim, nijednog...

P.S. Nedugo pošto se moja sintonička terapija završila, listajući stranice tek objavljenog prvog broja strip revije *Spunk*, naišao sam na neobičan niz slika koje su mi se zauvek urezale u pamćenje.



„Survival” (Spunk, br. 1, 1979); napisao: Les Lilley, crtež: Mirko Ilić

Verujem da tek danas razumem izvor tajanstvene i zastrašujuće moći ovih slika: ono što „Survival” prikazuje jeste još jedan, doduše radikalniji, oblik bleska svetlosti u oku. Neobična vizija Mirka Ilića i Lesa Lilleya navodi nas da zamislimo *sintoniku budućnosti* kao postupak kojim se fiziološka osnova vida menja na način koji će omogućiti da pogled direktno i trenutno deluje na svoje okruženje. *Gledam, dakle cimam svet oko sebe* — doslovno! Još jedan strip autor Victor Hussenot nedavno je prikazao takvu vrstu aktivnog gledanja na magično jednostavan način:

the light makes him delirious, and his gaze pierces the landscape...



...transforming it.

Victor Hussonot, *Gledaoci* (Les spectateurs, 2015) —
„svetlo ga vodi u delirijum, pogledom prodire u pejzaž... / ...transformišući ga.“

Ovo

je...



knjiga o slikama i njihovim stvaraocima — *mainstream* autorima i avangardistima, profesionalcima i amaterima, iz Evrope i Severne Amerike. Njeni protagonisti su sineasti, umetnici, fotografi, strip autori, pesnici i revolucionari. Neki od njih su dobro poznati. Neki su anonimni.

Cimanje slike sadrži niz kratkih i razigranih kritičkoteorijskih refleksija o širokom spektru pojava iz domena filma i vizuelne kulture: eksperimentalna kinematografija u epohi poznog socijalizma (Bojan Jovanović, Miroslav Bata Petrović); rediteljske metode i stilovi (Roman Polanski, Slobodan Šijan, Ingmar Bergman); veze između fotografije i slikovne poezije (Michael Snow, Vujica Rešin Tucić); korespondencija kao analitički žanr (Branko Vučićević, Radomir Konstantinović) predstavljivost etničkog čišćenja

i njegovih posledica u Bosni i Hercegovini (dokumentarni rad Jasmile Žbanić); politika (ne)vidljivosti i oblikovanja identiteta kod evropskih migranata i marginalizovanih ljudi (filmovi Želimira Žilnika); nadrealistički crteži i stripovska fantastika (Didi de Mayo, Tiziano Sclavi, Mirko Ilić); i još ponešto.

Ovo je takođe knjiga o osobenoj vrsti posmatranja, razumevanja i kritičkog tumačenja slike. Ona vizuelnom sadržaju koji obrađuje pristupa iz različitih perspektiva — estetičke, političke, istoriografske, komparativne, a povremeno i... oniričke. Naravno, istorija oniričkih pogleda na umetnost bogata je i duga kao i istorija samog čovečanstva. Samo u dvadesetom veku (koji počinje Freudovim ključnim radom, *Tumačenje snova*), neke od najmoćnijih i najsofisticiranijih koncepcija slike proizišle su upravo iz te tradicije: od mnoštva „poetika sna” (August Strindberg, Franz Kafka, Germaine Dulac, André Breton, Maya Deren, Georges Perec, Federico Fellini, David Lynch) i analiza umetničke forme oblikovanih po uzoru na rad sna (Salvador Dalí, Ella Freeman Sharpe, Gaston Bachelard, Thierry Kuntzel), do onirističkih teorija o filmskoj slici i gledalaštvu (Edgar Morin, Christian Metz, Jean-Louis Baudry) i skorašnjih filozofskih razmatranja o „organologiji snova i arhe-kina” (Bernard Stiegler).⁰¹

Neki od ovih pristupa nesumnjivo su uticali i na moju metodologiju. Ipak, za potrebe ove knjige onirizam pre svega koristim kao „neobrađen”, strukturno nedovršen i teorijski otvoren heuristički model: model koji, jednostavno rečeno, dopušta povremeno oslanjanje na snove i snevanje kao pokretačko iskustvo i izvor spisateljske inspiracije, te,

01 Bernard Stiegler, „The Organology of Dreams and Arche-Cinema”, *Screening the Past*, br. 34 (jun 2013). Radovi ostalih autora pomenutih u tekstu navedeni su u bibliografiji.

u nekim slučajevima, kao predloške estetskih/formalnih konstrukcija. Polazeći od Borgesove tvrdnje da je „pisanje samo vođeno snevanje”, nastojim da u svoje analize odbačenih audio-vizuelnih sadržaja unesem izvesnu dozu *nekodifikovane kreativne transfiguracije datog materijala* (što je centralna procedura u radu sna, uključujući i „vođene” ili „lucidne” snove).⁰² Drugim rečima, nastojim da na živ i maštovit način, bez pokoravanja nasleđenim akademskim normama instrumentalne logike, *istražim formalne mogućnosti* (u nekim slučajevima i granice) kritičko-analitičkog poduhvata koga sam se latio. Otuda se za ovu knjigu može reći da otelovljuje izvesnu težnju ka „nesputanom” istraživanju: želju da se uobičajeni standardi autorskog *gravitasa* isključe pre porinuća i plovidbe kroz različite modalitete razmene, hibridizacije, kontaminacije, tenzije, pa i sukobljavanja reči i slike, spisateljskih žanrova, višestrukih

02 Jorge Luis Borges, „Preface to the First Edition”, *Doctor Brodie’s Report* (New York: Bantam Books, 1973), str. xi.

Prema nedavno objavljenom praktičnom vodiču na temu vođenog ili lucidnog sanjanja, „lucidno sanjanje je sposobnost da kada smo u snu znamo da sanjamo. Lucidni snevač je u stanju da uveče zaspi i zatim se probudi u sopstvenom snu. Sa tom jedinstvenom svešću, u načelu možete se ponašati kao neko ko je budan, koristiti slobodnu volju, uobrazilju i sećanja iz života na javi. Ušavši u lucidno stanje, možete istraživati i čak menjati elemente sna”. (Vidi Dylan Tuccillo, Jared Zeizel, Thomas Peisel, *A Field Guide to Lucid Dreaming: Mastering the Art of Oneironautics* [New York: Workman Publishing, 2013], str. x). Naravno, ovde uopšte nije važno da li je lucidno sanjanje zaista moguće i u kom obimu. Sama ideja kognitivne svesti u snu je ono što mi je pružalo inspiraciju dok su nastajali neki delovi ove knjige. Ta ideja kreativno je razvijana u izuzetnim književnim delima kao što su: *Alisa u zemlji čuda* (1865) Lewisa Carolla; *Tvorac*, filozofska fantazija Saloma Friedlandera (poznatog i kao Mynona) iz 1919; Borgesova kratka priča „Kružne ruševine” (1964); te u filmovima poput *Stravičnih snoviđenja* (1984) Josepha Rubina i u skorašnjim „snevačkim” stripovima Aleksandra Zografa.

autorskih glasova, pouzdanih i nepouzdanih izvora, diskurzivnih kontinuiteta i diskontinuiteta, materijalnih i nematerijalnih aspekata tekstualne produkcije.

Budući da je forma uvek fundamentalni aspekt značenja — „kako” koje presudno određuje „šta” u procesu signifikacije — nema razloga da metod *formalne analize* ne bude istražen do svojih krajnjih granica: kao analiza umetničkih formi (bilo vizuelnih ili audio-vizuelnih, pokretnih ili statičnih), ali i kao analiza koja i sama koristi određena svrhovito razvijena formalna sredstva i intervencije.

Pišući 1958. godine, povodom izložbe moderne američke umetnosti u Beogradu, inspirisan „mobilima” Alexandera Caldera — kinetičkim skulpturama koje pozivaju publiku na direktan kontakt (dodirivanje, guranje, njihanje, klaćenje) — Dušan Makavejev, filmski autor i radikalni inovator audio-vizuelnih formi, poručuje da ponekad „umetnost treba cimnuti, pa šta bude”.⁰³ Čini mi se da je Makavejev kredo, kao metodološka direktiva, itekako primenljiv i na kritičke tekstove sabrane u ovoj knjizi. „Cimanjem” umetnosti gledalac/publika pokazuje poletnu rešenost da uđe u jedan istinski ljubopitljiv i interaktivan, čak egalitaran odnos sa njom. Cimnuti umetnost (ili cimnuti sliku, *bilo koju sliku*) znači postati aktivnim učesnikom — slično lucidnom snevaču — u „predstavi” koja nije (ili ne izgleda kao da jeste) naša vlastita (gledaočeva) kreacija. Ova knjiga, moglo bi se reći, nastoji da odabrane slike cimne na jedan prilično osoben način: izvođenjem konceptualnih manevara i stilskih vežbi *u samom procesu analize tih slika*. Pa šta bude...

03 Dušan Makavejev, „Umetnost treba cimnuti”, *Poljubac za drugaricu parolu* (Beograd: Nolit, 1967), str. 77.

Užas blizine

SAN

Jedne noći, dok sam još bio student, sanjao sam da sam otkrio „tajnu” režije Romana Polanskog — suštinu njegovog pristupa filmu. Još se živo sećam kako sam zadovoljno poskočio u krevetu zbog ovog otkrića, da bih potom, potpuno budan, shvatio da ne mogu da prizovem u sećanje više od nekoliko fragmenata tog prosvetljujućeg sna.

Polanski sedi u sobi... On je lik/glumac u jednom od svojih filmova... Kamera se polako kreće napred... Kamerom upravlja... Stanley Kubrick...

Uprkos opštoj nepristupačnosti mog sna, shvatio sam da je Kubrickovo prisustvo u njemu zapravo smicalica, lažni trag. Jedini pravi protagonist sna bio je autor odgovoran za neke od najupečatljivijih i najjezivijih momenata filmskog onirizma (često tretiranog kao nerazlučivog od budnog stanja) — od *Odvratnosti* (1965) i *Rozmarine bebe* (1968), preko *Macbetha* (1971) i *Šta?* (takođe poznat kao *Dnevnik za branjenih snova*, 1972), do *Stanara* (1976). Veće pre moga sna, gledao sam Kubrickovu *Paklenu pomorandžu* (1971), što je svakako dovelo do transponovanja figure jednog poznatog reditelja na drugog.

Takođe sam intuitivno razumeo da osobeni način kretanja kamere u mom snu zapravo predstavlja ključni rediteljski postupak Romana Polanskog. Ali, šta su tačno karakteristike tog „efekta Polanski”?

JAVA

Nakon višegodišnjeg pažljivog gledanja i proučavanja opusa Polanskog pošlo mi je za rukom da formulišem ono što mi sada deluje kao zadovoljavajući dijagnostički supstitut za moj izgubljeni san o filmskoj analizi.

„Efekat Polanski” = užas blizine ostvaren
filmskim sredstvima

1. Standardna odlika filmskog sveta Romana Polanskog je sveprisutni osećaj jedva potisnutog užasa. Nasumične i nepredvidljive erupcije nasilja večita su pretnja njegovim protagonistima i izvor onoga što James Morrison pravilno naziva osećajem „difuzne anksioznosti”.⁰⁴ To nasilje često biva konkretizovano, ali jednako često ostaje samo opresivna mogućnost. Takođe, bilo da je stvarno ili zamišljeno, nasilje je obično otelovljeno u različitim pretećim predmetima (i „predmetima”): noževima i sečivima (naročito istaknutim u *Ubistvu* [1957], *Nožu u vodi* [1962], *Odvratnosti* i *Macbethu*); ormarima (svi filmovi u „trilogiji o stanovima” — *Odvratnost*, *Rozmarina beba*, *Stanar*); privescima (*Rozmarina beba*); odsečenim šakama (*Odvratnost*, *Macbeth*) i glavama (*Macbeth*, *Stanar*); ispalim zubima (*Stanar*); trulim krompirima (*Odvratnost*); naočarima (*Kineska četvrt*, [1974]); čaršavima (koji asociiraju na seks, kao u *Odvratnosti*); knjigama (*Deveta kapija*, [1999]); i konačno — ali ne i najmanje važno — pretećim pogledima (naročito istaknutim u *Odvratnosti* i *Stanaru*).

04 James Morrison, *Roman Polanski* (Urbana: University of Illinois Press, 2007), str. 3.

2. Specifičan način na koji Polanski kadrira svoje likove i preteće predmete u prostoru, efektno prevodi pomenuti osećaj blizine užasa u *užas blizine*.

Situacije i relacije kojima Polanski indukuje anksioznost najdelotvornije su kada uključuju vešto orkestriranu igru između prostora unutar i van kadra: dinamiku prisustva i odsustva koja se aktivira unutar pažljivo definisanog vidnog polja, ponekad do granice klaustrofobičnosti. Nasilje obično obitava u neposrednoj blizini likova, ali van okvira same filmske slike — u najstrašnijim situacijama, tik uz njenu ivicu. Ono, stoga, u bilo kom trenutku može brzo i lako preći unutar kadra, odnosno pojaviti se u prostoru u kome se nalaze i protagonisti.

3. Stilsko sredstvo koje Polanski koristi da bi „užasu blizine” (ili blizini *kao užasu*) dao osobenu, čisto filmsku formu jeste jednostavan, kratak i hirurški precizan pokret kamere: blag, ponekad jedva primetan horizontalni ili vertikalni švenk; minimalna promena rakursa tokom snimanja; diskretni far ili zum napred; i sl.

PRIMERI

Dva čoveka i ormar — Upečatljiva upotreba elementarnih pokreta kamere kojima se sugerišu nasumični ispadi nasilja, javlja se već u ovom kratkom filmu iz 1958. Tu kamera u više navrata proizvodi snažan osećaj apsurdne razglobljenosti sveta. Uzmimo, na primer, kratku scenu snimljenu u jednom kadru u kojoj dvojica protagonista iz naslova filma duboko u pozadini nose ormar, dok kamera prati potočić u prvom planu. Švenk nadole i blago udesno otkriva užasan prizor: jedan (gledaocu sasvim nepoznat) čovek kamenom brutalno ubija drugog (takođe anonimnog) čoveka.



Jezovita priroda ove scene proističe iz činjenice da (za razliku od filma koje će Polanski kasnije snimati) u njoj pokret kamere nije ni na koji način motivisan, niti može biti pripisan subjektivnom stanju ili pogledu nekog od likova. Dva događaja — ljudi koji nose ormar i ubistvo kamenom — jesu povezana, ali ne na nivou narativne kauzalnosti. Umesto toga, jednostavnim švenkom izvršena je operacija arbitrarnog metonimijskog izmještanja: preusmeravanjem pažnje sa jednog događaja na drugi (sa ormara na ubistvo), gledalac postaje sve dokom nasumičnih surovosti sveta koje su uvek tako opasno blizu.⁰⁵

- 05** Više autora je pisalo o tome da Polanski često koristi filmske metonimije. Najzapaženije je to učinio Herbert Eagle u eseju „Polanski”, *Five Filmmakers*, prir. Daniel J. Goulding (Bloomington: Indiana University Press, 1994), str. 92–155.



Odvratnost — Prvi iz „trilogije o stanovima”, *Odvratnost* je u celosti film o užasima blizine koji se ispoljavaju u izrazito patrijarhalnom kontekstu. Polanski prikazuje niz ekstremnih psihofizioloških stanja — zapravo, poremećaja — koje je implicitno moguće pripisati seksualnim traumama koje je glavna protagonistkinja Carol doživela u prošlosti. Film takođe odlično ilustruje način na koji reditelj spretno usklađuje najjednostavnije pokrete kamere sa nestabilnim pogledom svoje protagonistkinje.

Na primer, u jednoj od ranih scena u filmu, Carol u kupatilu pere noge u lavabou.

Diskretnim vertikalnim švenkom sa lavaboa na policu iznad njega, kamera otkriva brijač koji pripada ljubavniku njene sestre (čoveku prema kome Carol oseća odvratnost). Savršeno sinhronizovan sa Carolinim podizanjem pogleda, ovaj pokret kamere izražava svu nelagodnost koju uočeni predmet u njoj izaziva.

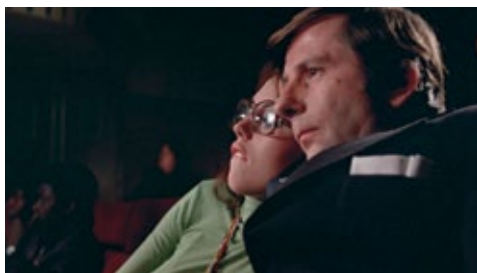




U jednoj od najjezivijih scena u filmu, zatvarajući vrata ormara Carol u ogledalu primećuje odraz nepoznatog muškarca. Podesno postavljeno na vrata ormara, ogledalo ovde funkcioniše kao zamena za pokretnu kameru: „švenk” ogledalom na trenutak uvodi sliku neznanca u vidno polje protagonistkinje/gledaoca. Međutim, naknadno ispitivanje prostorije pokazuje da izvan okvira ogledala taj čovek, zapravo, ne postoji. On je plod Caroline paranoidne mašte i, otuda, pretnja koja ostaje „u off-u”.



Stanar — Ovaj film, „muški” ekvivalent *Odvratnosti*, tako-
đe se bavi turbulencijama seksualnog identiteta (koje su
ovde znatno direktnije povezane sa društveno-ekonom-
skim strahovanjima imigrantskog života). U *Stanaru* je sâm
pogled — kojim ne upravlja protagonista, već uvek neko ili
nešto drugo — ono što plaši i proganja. On neprestano upa-
da u privatni prostor Trelkovskog (koga igra sam Polanski),
uvek u najnezgodnijem trenutku.



Uzmimo kao primer scenu u kojoj se Trelkovsky i Stella maze u mraku bioskopske dvorane. Kratak ali zastrašujući švenk otkriva još jednog posetioca bioskopa koji sedi tik iza njih i fiksira ih pogledom. Iz zone sigurnosti (skrovišta), bioskopska dvorana se tako iznenada pretvara u prostor ranjivosti i izloženosti opasnosti...

REZ!

Ovu analitičku vežbu pokrenuo je jedan san. Izgleda da će zahvaljujući snovima naglo biti i privedena kraju.

Nikada nisam imao razloga da verujem u jedinstvenost mog oniričkog iskustva sa Romanom Polanskim. Međutim, na moje zaprepašćenje, dok sam radio na ovom tekstu otkrio sam da na internetu postoji čitav *svet* postova u kojima ljudi opisuju svoje snove o Polanskom, mahom utemeljene u uznemiravajućoj stvarnosti! Veoma mali broj tih snova (ako je takve uopšte moguće naći) ima ikakve veze sa Polanskim kao rediteljem. Ipak, mene je otkriće o neodrživosti distance od traume realnog u potpunosti lišilo želje da nastavim da pišem o njegovim filmovima...

Užas blizine.

NI
NI
NI
NI

Film — analiza — lucidni snovi



„Ponekad mi se čini da se nalazim u snu — ali taj san nije moj, već pripada nekom drugom”, kaže Eva (Liv Ullman), protagonistkinja Bergmanovog filma *Sramota* iz 1968. „Čovek koji sanja na javi”, tvrdio je sam Bergman, „ne može biti umetnik nigde osim u svojim snovima”.⁰⁶

U inventivnom analitičkom poduhvatu naslovljenom „Ingmar Bergman: Snoviti filmski eksperiment” — upriličenom 1978. godine na Univerzitetu Harvard (Cambridge) tokom konferencije „Bergman i snovi” — Dušan Makavejev je već pomenutu (str. 21) ideju o „cimanju umetnosti” stavio u službu *lucidnog sanjanja* (ili vođenog sna). Polazeći od pitanja: „Da li je moguće konstruisati (ili rekonstruisati) Bergmanov film koji Bergman nikada nije snimio?”, Makavejev je napravio kolaž od devetnaest neverbalnih, oniričkih sekvenci preuzetih iz opusa švedskog reditelja: *Persona* (1966), *Devičanski izvor* (1960), *San žene* (1955), *Veče komedijaša* (1953), *Lice* (1958), *Divlje jagode* (1957), *Kroz tamno ogledalo* (1961), *Tišina* (1963), *Krici i šaputanja* (1972) i *Licem u lice* (1976). Većina odabranih sekvenci su crno-bele i tokom eksperimenta prikazivane su jedna za drugom. Dve sekvence u boji — iz filmova *Licem u lice* i *Krici i šaputanja* — u jednom trenutku su takođe projektovane na dva dodatna ekrana, uporedo sa crno-belim materijalom. Makavejev asistent Matthew Duda objašnjava da je ova odluka

06 Ingmar Bergman, „On Dreams, the Subconscious and Filmmaking”, u *Film and Dreams: An Approach to Bergman*, prir. Vlada Petrić (South Salem: Redgrave Publishing Company, 1981), str. 51–53.

„proistekla iz projekta koji je Makavejev izvodio na časovima režije [...] pod nazivom ‘Komprimirani film’. (Tridesetominutno gledanje igranog filma od devedeset minuta, tako što su tri rolne filma projektovane istovremeno, jedna pored druge)”.⁰⁷



Mnoge od odabranih sekvenci bave se dinamikom gledanja. Likovi otvaraju i trljaju oči (*Persona*, *Tišina*), stoje na prozorima (*Divlje jagode*), posmatraju stvari iz voza u pokretu (*Tišina*), ili gledaju televiziju (*Persona*). U izvrsnoj analizi ovog eksperimenta Katarina Mihailović ističe da su „Makavejev-ljevi istrgnuti filmski segmenti [...] zasićeni figurama i motivima usađenim u slike koje proističu iz Bergmanove imaginacije — slikama koje se opsesivno ponavljaju. Makavejev se nadao da bi sastavljanjem ‘inventara’ takvih slika i, zatim, njegovim kompozitnim prikazivanjem mogao otkriti ‘arhetipski kinematografski vokabular Bergmanovog opusa’.”⁰⁸ Brojne slike očiju i česte „oscilacije između gubljenja i

07 Dušan Makavejev i Matthew Duda, „Bergman’s Non-Verbal Sequences: Source of a Dream Film Experiment,” *Film and Dreams*, str. 188. Vidi takođe: str. 187–192.

08 Katarina Mihailović, „From a priest into a clown: Makavejev’s critical transformation of Bergman”, *Studies in Eastern European Cinema*, tom 5, br. 1 (2014), str. 37.

vraćanja vida” u ovim segmentima bilo bi, tako, moguće tumačiti kao „ukazivanje na Bergmanovo modernističko istraživanje forme i medija”.⁰⁹ Zanimljivo je i to što odabrane sekvence obiluju klasičnim formalnim/narativnim sredstvima kakva su ravnanje linije pogleda i upotreba subjektivnih kadrova. Ti postupci proizvode trajnu igru između prostora na ekranu i van ekrana i tako doprinose, makar i sasvim diskretno, ukupnom efektu kontinuiteta, to jest harmoničnog protoka slika unutar Makavejevljeve kompilacije.



Nakon projekcije „Snovitog filmskog eksperimenta”, u sali na Harvardu nastupilo je nekoliko minuta opipljive tišine. Kao da je posle ponovnog paljenja svetla publika još izvesno vreme ostala u nekoj vrsti hipnagogičnog stanja. Ona je pak počela živa diskusija. Filozof Stanley Cavell, jedan od učesnika na konferenciji, čak je kasnije objavio nadahnut esej pod naslovom „O Makavejevu o Bergmanu”.¹⁰ Nažalost, Makavejevljev analitički filmski kolaž nije sačuvan. Kao što obično biva sa snovima, i od njega je ostalo samo nekoliko opipljivih fragmenata (u arhivama na Harvardu). Ipak,

09 *Ibid.*, str. 39.

10 Stanley Cavell, „On Makavejev on Bergman,” *Critical Inquiry*, tom 6, br. 2 (zima 1979), str. 305–330.

trideset pet godina posle prikazivanja u Cambridgeu, eksperiment je ponovljen u Sarajevu. Tamo su ga 2013. godine rekonstruisali učesnici u filmskoj radionici koju je vodila Tanja Vrvilo, istraživačica eksperimentalnog filma.



Makavejev je svoj poduhvat iz 1978. jednom okarakterisao kao nesvakidašnje „istraživanje u polju filmskih studija”.¹¹ Eksperiment je postavio okvir za tumačenje Bergmanovih filmova i istovremeno izravno intervenisao u slike koje je stvorio ovaj veliki sineasta-snevač. Katarina Mihailović takav pristup ispravno dovodi u vezu sa nadrealističkom tradicijom *transformativne* „poetske kritike” (Aragon, *Soupault*).¹² Izraz Raymonda Belloura „skriveno lice filmske analize” (kojim opisuje istraživanje filma korišćenjem videa, kakvo je izvodio Thierry Kuntzel) takođe se čini

¹¹ Makavejev i Duda, str. 194.

¹² Mihailović, str. 32–34.

sasvim primerenim Makavejevljevom projektu. Osobena po „slobodi manipulisanja i intervenisanja”, eksperimentalna analiza ove vrste „vodi u iskustvo koje je fantazmat-sko i asocijativno na jedan ekstremno direktan način. [...] Prelazi se u drugu sferu, gubi se osećaj orijentacije, suočava se sa nečim nesvakidašnjim čiji uzrok, čak i ako može biti dokučen, uvek ostaje izmestiv i izmešten”.¹³



Ključna lekcija Makavejevljevog montažno koncipiranog pokušaja vođenog gledanja-sanjanja, tiče se metoda i pedagoških ciljeva filmologije i imagologije uopšte. Duda tvrdi:

- 13** Raymond Bellour i Guy Rosolato, „Dialogue: Remembering (this memory of) a film”, *Psychoanalysis and Cinema*, prir. E. Ann Kaplan (New York: Routledge, 1990), str. 204–207. Vidi takođe Bellourov esej „Thierry Kuntzel and the Return of Writing”, *Camera Obscura*, tom 4, br. 2 (1983), str. 28–59; i strane 18 i 19 teksta „A Bit of History”, Bellourovog uvoda u knjigu *The Analysis of Film* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

[O]vaj eksperiment je dokazao da je moguće rekonstruisati slike koje su isključivo Bergmanove kako bi se istakao onirički aspekt njegovih filmova. S jedne strane, moguće je ostati sto posto unutar Bergmanove imaginacije (sve što se vidi na platnu *stvorio* je Bergman), dok s druge strane možemo menjati, čak i uništavati najvažnije elemente Bergmanovih narativnih filmova (verbalnu strukturu radnje) i tako ohrabriti publiku da uoči *druge* komponente njegovog rediteljskog stila. Tu spadaju pokret kamere, kompozicija kadra, lica u krupnom planu, korišćenje predmeta kao simbola, korišćenje svetla, međudnošenje boja i tako dalje”.¹⁴

Usmeravanje pažnje gledaoca na različite elemente stila ovde je moguće, pre svega, zato što je formalna analiza postala uglavnom nerazlučiva od formalne interferencije. Makavejevljev postupak dubinskog čitanja zapravo je jedan oblik cimanja slike: onirička intervencija u filmove začete u snovima nekog drugog reditelja. Slično svom nadrealističkom prethodniku, revolucionarnom pesniku Oskaru Daviču, Makavejev veruje u ideju *javnog sna i sanjanja*. U filmskim slikama koje je proizveo Ingmar Bergman, on prepoznaje poziv: „Uđi da plivamo niz jednake snove”.¹⁵

14 Makavejev i Duda, „Bergman’s Non-Verbal Sequences: Source of a Dream Film Experiment”, str. 194.

15 Oskar Davičo, „Koračnica sna” i „Javni snovi”, *Izabrana Srbija* (Beograd: BIGZ, 1972), str. 78, 95.



Svoju ocenu Makavejevljevog harvardskog eksperimenta Duda zaključuje ističući da „[s]lični eksperimenti mogu biti primenjeni i na druge filmske stvaraoce, ne samo fokusiranjem na njihove osobene stilove, već i [...] u sprezi sa stilovima drugih, slično orijentisanih reditelja”.¹⁶



Na primer...

16 Makavejev i Duda, str. 194.

Ingmar Bergman

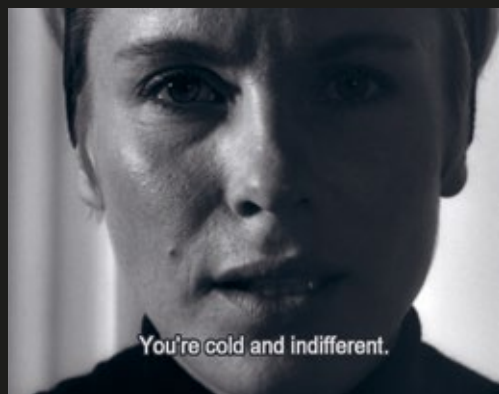
„JA DRUGA SAM...“



SLIKA: INGMAR BERGMAN (*PERSONA*, 1966)
BRIAN DE PALMA (*SESTRE*, 1973)

TEKST: INGMAR BERGMAN (*PERSONA*, 1966)
SAMUEL BECKETT (*TEXTS FOR NOTHING*, 1950–52)
OSKAR DAVIČO (*KAIROS*, 1959)

Brian De Palma



„... KOJA NISAM?“

Aleatorno kino: 6 * u autobusu

Neke kino-relacije proističu iz aleatornih susreta u vremenu i prostoru. Koliko se analitički vredne supstance može izvući iz nečega što na prvi pogled izgleda samo kao hrpa filmskih sanjarija i špekulacija?

Razmotrimo, na primer, ovaj igrom slučaja nastali montažni sklop, u kome su se zatekle tri osobe: avangardni umetnik i filmski stvaralac iz Kanade; jugoslovenski eksperimentalni pesnik; i reditelj, takođe iz Jugoslavije, koji se podjednako dobro snalazi u vodama alternativnog i komercijalnog/narativnog filma.

Mesto: autobus

Vreme: od kraja šezdesetih godina do danas

Protagonisti: Michael Snow, Vujica Rešin Tucić i Slobodan Šijan

1.

Godine 1967, u kratkom tekstu „Od prvog do poslednjeg”, Michael Snow je svoju neizmernu praktičnu i teorijsku strast prema kadriranju uveo u domen svakodnevnog života:

Verujem da je moguće živeti život koji, zapravo, ne uključuje stvaranje umetnosti, već je sâm po sebi umetnost. Postoje određena iskustva koja možemo nazvati umetnošću. Jednog jutra u autobusu sam primetio zanimljiv odnos između

sedišta ispred mene, krova autobusa i događaja napolju. To je bila umetnost u tom smislu što sam uočio odnose koji su veoma upečatljivi na isti način kao da su „kadrirani” ili „odabrani”.¹⁷

2.

Godine 1979, Vujica Rešin Tucić je objavio knjigu eksperimentalne poezije pod naslovom *Prostak u noći*. Knjigu čini niz ilustrovanih pesama, a jedna od njih je „U autobusu za Beograd”.

U autobusu za Beograd
sedim i gledam
ruke
Leonida Šejke.
Posle je on
umro.

Tucić i ilustrator ove pesme, grafički umetnik Duško Kirćanski, daju specifične verbalne i vizuelne koordinate onoj istoj dinamici koju opisuje Snow kada promovise gledanje kao elementarni postupak estetizacije, utemeljujući gest prostorne fragmentacije i kadriranja. Izolovanjem i prikazivanjem vizuelnog detalja — para šaka — u formi kružnog plana, ova dinamika u pesmi dobija naglašeno kinematografsku auru.

17 Michael Snow, „First to Last”, *The Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 1994), str. 29.



U autobusu za Beograd
sedim i gledam
ruke
Leonida Šejke.
Posle je on
umro.

3.

Godine 2010, kada sam prvi put video Tucićevu pesmu, entuzijastično sam o njoj pisao reditelju Slobodanu Šijanu sa kojim sam se u to doba redovno dopisivao o raznim filmskim temama. Uostalom, Leonid Šejka, jugoslovenski slikar i pisac iz šezdesetih godina o kome je reč u Tucićevoj kratkoj pesmi, nekada je u značajnoj meri inspirisao i Šijanove umetničke poduhvate...

9. jun 2010.

Dragi Slobodane,
da li si se već susretao sa ovom vizuelnom pesmom Vujice Rešin Tucića?
Meni se baš dopala. Ti si mi — kao veliki ljubitelj Šejke — pao na pamet čim sam je pročitao. U Tucićevoj antologiji *Struganje mašte* ima još interesantnog materijala ovog tipa.

Nadam se da si dobro,
pavle

9. jun 2010.

Pavle,
... u ovoj „pesmi“ sa Šejkom je zanimljivo da je putnik u crnom sakou, a krupni plan ruku pokazuje beli sako — što bi značilo da onaj u crnom sakou predstavlja Vujicu? Da li ti to tako tumačiš?
S.

9. jun 2010.

Slobodane,
što se tiče boje sakoa, sada si mi samo još više zagolicao maštu. To bi značilo da na slici istovremeno vidimo i plan i kontra-plan: Tucića i njegov pogled. S obzirom da su ruke gotovo identično pozicionirane i na jednom i na drugom crtežu, postoji i mogućnost da obe slike prikazuju Šejku, a da je u krupnom planu — radi efekta (atrakcija!) i bolje razgovetnosti — na njegove ruke uperen nekakav *spotlight* (u tom slučaju, sako može biti beo jer šljašti pod svetlom).

Možda je baš ta vrsta dvosmislenosti ono što odnos filma i vizuelne poezije čini interesantnim: linearizacija/nizanje označitelja nije u potpunosti fiksirano, precizirano... Promišljajući čitavu stvar u svetlu tvog komentara, sada mi i Porterova *Velika pljačka voza* (1903) — to jest, onaj „plutajući” krupni plan kauboja, koji još „traga” za svojim pravim mestom u filmu — deluje kao relevantno poređenje...

puno pozdrava,
pavle

[Dve godine kasnije]
25. avgust 2012.

Dragi Pavle,
ne znam da li smo diskutovali to što je Tucić, verovatno spontano, upotrebio kružni ekran kao kod Muybridgea, ne samo za detalj, što je bio uobičajen postupak u kompozit kadrovima, već i za glavnu sliku — okvir kadra. Tako da se krug kao okvir udvaja, stvarajući utisak zuma.
Pozdrav,
šiki

4.

Kasnije sam shvatio da neobična koincidencija („objektivni slučaj”, rekli bi nadrealisti) koja povezuje Michaela Snowa i Vujicu Rešin Tucića, zapravo, sve vreme uključuje i samog Šijana! Jedan od njegovih ranih foto-konceptualnih radova iz 1973. je *Vožnja autobusom*.



Kada je ova fotografija nastajala (snimio ju je filmski stvaralac i fotograf Juan Carlos Ferro Duque), nije li Šijan — na slici, čovek sa tamnim naočarima — zapravo režirao scenu veoma sličnu onoj koju je (već) napisao Snow i za koju su (naknadno) „knjigu snimanja” uradili Tucić i Kirćanski? Obuhvatna i nabijena kompozicija *Vožnje autobusom* zahteva čitanje kroz neku vrstu matrice prostornog razlaganja i analize. Posmatrač je ponukan da istraži bezbrojne moguće odnose — nijedan od njih privilegovan — između različitih elemenata mizanscena. (Na primer, da li žena duboko u pozadini primećuje izraz lica osobe koja gleda kroz prozor i leđima je okrenuta kameri? Da li je žena koja sedi između njih dve izašla na sledećoj stanici?)

5.

U vreme kada je nastala fotografija *Vožnja autobusom*, Michael Snow je radio na filmu *Diderotov 'Rameauov nećak'* (*hvala Dennisu Youngu*) od Wilme Schoen. Započet 1970. i dovršen 1974, film traje više od četiri sata i sastoji se od dvadeset pet sekvenci. Sekvenca broj 11 (na slici na sledećoj strani) odvija se u autobusu i prikazuje grupu ljudi u zadnjem delu vozila koji (kako stoji u autorovim beleškama za snimanje) „postepeno i sve naglašenije usmeravaju pogled na 'predmete' koji se nalaze pred njima i istovremeno pažljivo osluškuju”.¹⁸ Glas naratora (izvor glasa je verovatno među „predmetima” koje putnici u autobusu posmatraju) artikuliše centralne tematske preokupacije ove sekvence: dostignuća tehnološki utemeljenog realizma, granice reprezentacijskog iluzionizma i mogućnosti objektivnog

18 Michael Snow, „Bus (Sequence 11)”, *The Collected Writings of Michael Snow*, str. 127. Vidi takođe Ivora Cusack i Stefani de Loppinot, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen by Michael Snow* (Paris: Exploding, 2002), str. 64.



posmatranja. Sekvenca je snimljena u jednom neprekinutom kadru — što je stilska odluka koja asocira na postulate filmskog realizma (André Bazin je poznat po tvrdnji da „odbijanje da se događaj rasparča” u montaži „pretpostavlja poštovanje jedinstva dramskog prostora i, razume se, trajanja”, dok gledaocima omogućuje da postanu aktivni posmatrači koji na raspolaganju imaju „bar minimum ličnog izbora”).¹⁹ Međutim, ovaj realistički pristup

19 André Bazin, „Razvoj filmskog jezika”, *Šta je film? Tom I — Ontologija i jezik* (Beograd, Institut za film, 1967), str. 90–91.

„kompromitovan” je refleksivnim, izrazito materijalističkim ispadima: perforacije filmske trake i tačke koje označavaju kraj rolne vide se na slici, a čini se da ih primećuju i ljudi iz autobusa. Za putnike prikazane u ovoj sceni, kao i za publiku Snowovog filma, gledati i uspostavljati specifične odnose između različitih komponenti mizanscena više nije samo pitanje ličnog izbora, funkcija umetničke autonomije i nesputane kreativne aktivnosti ljudskog bića. U autobusu u *Rameauovom nećaku*, sva posmatračka iskustva (život kao nulta tačka umetnosti) takođe su orkestrirana, posredovana i ponekad čak propisana. Snow kao da sugerše da sloboda relacionog posmatranja zahteva svest o sopstvenim predodređenostima, o ugrađenim strukturnim ograničenjima.

6.

Godine 1980, Slobodan Šijan je režirao svoj prvi dugometražni film, *Ko to tamo peva?* Najveći deo te urnebesne crne komedije ponovo se odvija u autobusu. Kroz čitav film, priču koja uključuje brojne likove Šijan razvija koristeći se sredstvima kontinuirane montaže. Često pribegava analitičkom raskadriranju prostora (A1, A2, A3), ali jednako često koristi široke planove sa znatnom dubinom polja, što gledaocu omogućuje da donosi odluke o tome kako su različiti likovi i tokovi priče povezani jedni s drugima (B i C).



- | | |
|----|----|
| A1 | A2 |
| A3 | |
| B | C |

Šijan dobro zna da postoje trenuci kada se mizanscenu mora dopustiti da podredi, da „integriše” montažu (kao što bi Bazin rekao). Ali on takođe razume da se u nekim prilikama montaža, jednostavno, mora iskoristiti kako bi lepota mizanscena došla do izražaja na pravi način (kao što je, između ostalih, tvrdio Jean-Luc Godard).²⁰ Jedinstvenim rečnikom Sergea Daneya: u nekim slučajevima „montaža je obavezna”; s druge strane, „zabrana montaže je sasvim opravdana kada ‘Rez!’ dolazi iz same snimljene stvarnosti. Tada možemo doživeti orgazam.”²¹

„Rezovi” koji povezuju Michaela Snowa, Vujicu Rešin Tucića i Slobodana Šijana *jesu* aleatorni, ali nisu ni proizvoljni ni nametnuti. Oni takođe dolaze iz stvarnosti, gde su se razvijali prirodnim putem, *in potentia*, tokom dužeg vremena. Ova analiza je samo pokušaj izvođenja na čistinu i slavljenja veza — u bitnoj meri filmskih veza — na kojima ti „rezovi” počivaju.

Dakle... orgazam?

20 Vidi Bazin, „Razvoj filmskog jezika”, str. 91; i Jean-Luc Godard, „Montage My Fine Care”, *Godard on Godard*, prir. Tom Milne (New York: Da Capo Press, 1984), str. 39–40. U tom pogledu, Šijan je režirao *Ko to tamo peva?* slično načinu na koji je njegov omiljeni autor Howard Hawks pravio filmove: uvek dajući prioritet spontanom, organskom toku narativa. Kao što je Sam Rohdie napisao o Hawksu: „To je pitanje mizanscena i montaže koji gotovo da se ne razlikuju, već služe jedno drugom. [...] Mizanscen je prilika za montažu, a montaža ostvarenje mizanscena, ono što ga ističe.” Sam Rohdie, *Montage* (Manchester: Manchester University Press, 2006), str. 86.

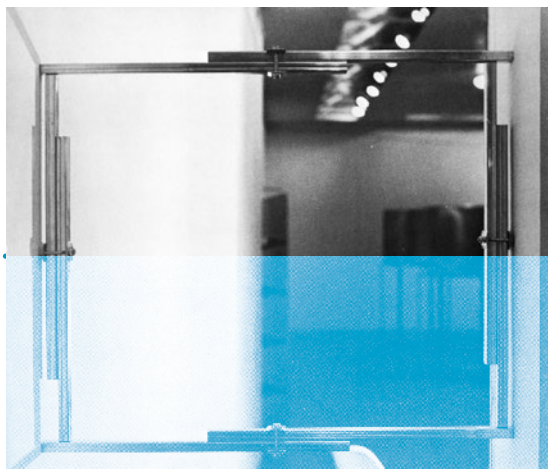
21 Serge Daney, „Montage Obligatory: The War, the Gulf and the Small Screen”, *Rouge 8* (2006). Takođe, Serge Daney, „The Screen of Fantasy: Bazin and Animals”, *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, prir. Ivone Margulies (Durham: Duke University Press, 2003), str. 39.

Reči, okviri
(adendum uz
Aleatorno kino)

Bilo u obliku poezije ili proze, reči mogu biti moćno sredstvo kadriranja. Pisanju se ponekad pristupa kao da je proto-aparat snimatelja, neka vrsta arhi-kamere. Sineasti su svakako skloni takvom načinu razmišljanja. U već uspostavljenom duhu aleatornih kino-susreta, ovde predstavljam dva malo poznata, a vrlo inventivna primera takve prakse utemeljene u jeziku. Njihovi autori su eksperimentalni filmski stvaraoci Michael Snow i Miroslav Bata Petrović.

Godine 1957, punu deceniju pre ranije pomenutog teksta „Od prvog do poslednjeg” (vidi str. 43), Snow je napisao „Pesmu”:

Stajalo je
Tamo gde sam ga ugledao
Onda se neznatno pomerilo
Na levu stranu, onda još dvaput
Toliko, i ponovo, sve dalje i dalje



Michael Snow,
Portrait (Portrait, 1975)

Godine 1998, eksperimentalni autor Miroslav Bata Petrović (*Stradanje Jovanke Orleanke* [1982], *Dejstvo zemljine teže na naivna bića* [1984], *Skica za dugometražni film* [1984], *Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako* [1988], *Čudesan san Dzige Vertova* [1990]) objavio je kratak tekst zamišljen kao skup preliminarnih uputstava upućenih svima koji se interesuju za filmsku praksu. Kao i Snowova „Pesma”, Petrovićev napis „Šetaj i gledaj” — naručen, istaknimo, za jedan zbornik o dokumentarnom filmu

Nestalo je
A onda se samo delić, ćošak jedino
Video kad pogledam
Vrlo pažljivo
I onda je
Jednako mirno
Sasvim
Nestalo

U „Pesmi” je posebno zanimljivo to što dosledno odbija da nestajanje svog predmeta locira u prostoru, u okruženju bilo koje vrste. Tu nema ni traga od upućivanja na scenografiju i mizanscen — pejzaž, ulicu, sobu i slično — čije bi koordinate pomogle čitaocu da zamisli konkretne okolnosti pod kojima predmet u pitanju izmiče pogledu posmatrača/pesnika. Umešto toga, dramski događaj postepenog („mirnog”) izlaženja

— stvarnosti pristupa aksiomatski, kao uvek već potpuno „kinofikovanj”.²²

ŠETAJ I GLEDAJ

A. Početni kurs

Prvi čas: Kad ustaneš ujutru, protrljaš oči, sedneš pored prozora i posmatraš buđenje grada kroz pravougaonik prozora.

22 Miroslav Bata Petrović, „Šetaj i gledaj”, *Dokumentarni film*, prir. Milan Knežević (Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1998), str. 293–294. Za opširnu raspravu o procesu „kinofikacije”, vidi četvrto poglavlje moje knjige *Kino drugim sredstvima* (Beograd: Fimski centar Srbije/Muzej savremene umetnosti, 2015).

predmeta van posmatračevog rigidno definisanog, nepromenljivog vidnog polja, kao da se odvija unutar potpuno ispražnjene, visoko apstraktne, praktično nepostojeće lokacije. Drugim rečima, fiksirani pogled posmatrača Snow uspostavlja kao, doslovno, *isključivi referentni okvir* unutar „ne-prostora” svog teksta.

Intenzivno fokusiranje na predmet ili situaciju unutar strogo predodređenog vidnog polja (statičnog ili samo delimično promenljivog): to je temeljna procedura estetizacije u osnovi mnogih od najboljih radova Michaela Snowa.²³ Na ovom principu zasnovani su njegovi značajni fotografski projekti iz sedamdesetih godina, kao što su *Polje* (1973) i *Plus Tard* (1977). Isto važi i

23 Vidi Annette Michelson, *Filosofska igračka* (Beograd: Samizdat B92), str. 125–150, 393–412

.....

Drugi čas: Na putu do škole, fakulteta ili posla, uđeš u autobus, trolejbus ili tramvaj, staneš naspram bilo kog prozora i posmatraš kroz njega. Sve se kreće: ljudi, automobili, drveće, kuće, i ti zajedno sa tvojim okvirom prozora. Što se vozilo kreće brže, kinestetičnost je veća. Blagim pomicanjem glave ili celog tela, možeš korigovati kompozicije kadrova prema svom ukusu. Sve vreme, širom otvorenih očiju, upijaš svađe, gundanja, dobacivanja, komentare...
Treći čas: Kad si slobodan, šetaš ulicama i posmatraš ljude, životinje, automobile, kuće, drveće... Možeš ih posmatrati u celini ili samo u detaljima. Imaš punu slobodu izbora. Predmete posmatranja možeš menjati sopstvenim kretanjem (far) ili pokretima glave, odnosno očnih jabučica (švenk). Ako želiš bržu smenu slika, glavu pomeraj brzo levo ili desno. Obavezno trepni između početnog i završnog položaja glave i dobićeš „meki rez”.

za skulpture (*Od prvog do poslednjeg*, 1967; *Portret*, 1975), instalacije (*Kućiče na polici*, 1970) i foto-knjige (*Od korica do korica*, 1976). U njegovim „strukturalnim” filmovima — *Talasna dužina* (1967), *Napred nazad* (1969), *La Region Centrale* (1971) i *Sadašnjice* (1981) — ta estetizacija strogo kontrolisanim kadriranjem, u kombinaciji sa vremenskom dimenzijom („trajanje”) filmskog medija, doseže iznimnu snagu. U tom svetlu, „Pesma” se može čitati kao rana manifestacija — ili bolje, manifest — Snowove osobene umetničke imaginacije: imaginacije u koju su, da tako kažemo, unapred „učitani” okviri i koja je zbog toga predodređena da svoje najviše domete traži u praksi utemeljenoj u upotrebi kamere.

„Pesma” je improvizovano, priručno tražilo. S njom je, mogli bismo reći, Snow položio „pripredni ispit” za zvanje snimatelja.

(Napomena: Ni na prvom, ni na drugom ni na trećem času ne moraš da trepćeš 24 puta u sekundi. Što manje trepćeš, slike će ti biti jasnije. Gledaj, gledaj i slušaj, i to što duže, sve dok ne postaneš živa filmska kamera, a svet oko tebe veliko filmsko platno.)

B. Viši kurs

Sedneš ili legneš, i zamišljaš slike koje jesi ili nisi ikada video. Kombinuj ih na razne načine i u ritmu koji ti najviše odgovara.

I to je sve!

Camera Politica

Nikada ne krijem kameru. Ni magnetofon ne krijem. Od ljudi koje snimam ne krijem da o njima snimam film. Naprotiv. Trudim se da im pomognem da prepoznaju situacije u kojima se nalaze i da izraze svoje shvatanje tih situacija. Oni meni, zauzvrat, pomažu da na najbolji način snimim film o njima. Dok radim na filmu, svestan sam činjenice da na neki način izdajem realnost. Moj način tretiranja pojedinaca je da im, na kraju krajeva, pružim priliku da glume. Ti ljudi glume sami sebe. Oni znaju



da ja smatram da su zanimljivi, pa se trude da istaknu upravo one svoje osobine koje su posebno fotogenične.

Opisavši ovim rečima svoj rediteljski metod, Željimir

Žilnik je istovremeno ukazao na performativno utemeljenje identiteta pa, samim tim, i celokupne društvene stvarnosti. Možda nijedan drugi Žilnikov film ne čini tu „konstitutivnu performativnost” tako vidljivom kao *Inventur*, kratki dokumentarac koji je snimio u Zapadnoj Nemačkoj 1975. godine.²⁴

24 *Inventur* je jedan od nekoliko filmova koje je Žilnik snimio u Nemačkoj sedamdesetih godina, nakon što je privremeno napustio Jugoslaviju zbog kontroverze u vezi sa takozvanim „crnim talasom” u domaćoj kinematografiji. Za više informacija o ovoj temi, vidi prvo poglavlje moje knjige *Raspad Jugoslavije na filmu* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2009). Vidi takođe Boris Buden, Željimir Žilnik, *kuda.org*, i dr., *Uvod u prošlost* (Novi Sad: Centar za nove medije_ *kuda.org*, 2013), str. 68–102.

Tematska ambicija ovog filma varljivo je jednostavna: da bude zapis, kolektivna biografska skica grupe gastarbajtera koji žive u istoj zgradi u Minhenu. U tu svrhu Žilnik se poslužio elementarnom, a krajnje efikasnom strategijom: sve stanare zgrade postrojio je duž centralnog stepeništa; jedan po jedan, oni stupaju u vidno polje kamere i kratko se predstavljaju. Neki stanari govore nemačkim jezikom, drugi svojim maternjim — grčkim, srpskohrvatskim, turskim itd.

Realizovan kroz seriju dugih neprekinutih kadrova, bez značajnijeg korišćenja montaže, ovaj dokumentarac strateški uprošćene strukture daje audio-vizuelnu formu društvenoj dinamici koju je Louis Althusser opisao kao „ideološku interpelaciju”.²⁵ Identitet (nacionalni, etnički, kulturni) ovde ne funkcioniše kao kakva prirodna „suština” bića, već kao društveni artefakt-u-nastajanju koji isto vreme uspostavljamo i preuzimamo na sebe. Ideološka interpelacija ima svoje strukturno *mesto* u društvu, a Žilnikova kamera čini to mesto gotovo opipljivim.

Do interpelacije dolazi kada je pojedinac „p(r)ozvan” da u okviru postojeće strukture preuzme-uspostavi svoj identitet. U *Inventuru*, mesto interpelacije je doslovno prostor pred kamerom, dok je „p(r)ozivanje” sam čin snimanja filma. Tako generisani odnosi između stanara zgrade i kino-aparata po svojoj su formi, zapravo, analogni tipičnim odnosima koje Država uspostavlja u saobraćanju sa svojim podanicima. Jer šta, zapravo, rade ti ljudi koji su se našli pred Žilnikovom kamerom? Oni u isti mah preuzimaju i izražavaju—glumeći iznose na videlo, moglo bi se

25 Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971), str. 127–186.

reći—dualitete inherentne njihovom statusu radnika na privremenom radu u Nemačkoj. Ti gastarbajteri istovremeno su legalni, mada privremeni, građani nemačke države (oni podležu njenim zakonima, političkim normama ponašanja i vladajućim društveno-kulturnim obrascima), ali i etnički drugi u odnosu na normativne podanike nemačke države (u okviru nemačke nacije oni predstavljaju „nemačke” identitete — turski, grčki, jugoslovenski). Performativni činovi koje oni izvode pred kamerom tako čine očiglednom svakodnevnu ulogu koja im je dodeljena u nemačkoj državi: dvosmislen, tek napola asimilovan status podstanara u tuđoj nacionalnoj kući.²⁶



Artikulisani kroz priče koje pričamo sebi samima, identiteti postoje unutar vrednosnih okvira i zahteva za koherencijom koje sebi namećemo kako bismo, zatim, mogli da gajimo iluziju da ih zapravo slobodno biramo. U *Inventuru* je upravo ta temeljna iluzija — to primarno društveno samozavaravanje koje vodi do prihvatanja i potvrđivanja različitih ideoloških normi — majstorski razotkrivena kroz rad filmskog aparata. Društvena stvarnost je glumište prvog reda: svedočanstvo ne samo o nastanku, već i o potpunom oprirrodnjenju sebe same. To je materijalistička lekcija Žilnikovog filma.

26 O pojmovima primarne i sekundarne filmske identifikacije, vidi: Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1986). Za diskusiju o primarnim i sekundarnim oblicima političke/ideološke identifikacije pri formiranju etničkih, nacionalnih i građanskih identiteta, vidi: Étienne Balibar, *We, The People of Europe?* (Princeton: Princeton University Press, 2003), str. 25–30.

Poznato je, međutim, da prisustvo kamere ume da izazove i osećaj anksioznosti i nelagodnosti u ljudima. Kao da je autentičnost, neponovljivost njihovog bića na neki način ugrožena, dovedena u pitanje, činom snimanja. Upravo zbog te sposobnosti da u nama prouzrokuje nemir, kamera nas istovremeno navodi da stalno iznova proizvodimo i potvrđujemo svoju „autentičnost”. Otuda ne samo da ne iznenađuje to što je izvesna doza anksioznosti pred kamerom vidljiva i u *Inventuru*, dok se neki od učesnika u filmu upinju da predstave svoje etničke i kulturne identitete. Nelagodnost i nespretnost Žilnikovih protagonista zapravo su najveća *garancija* da su njihovi naponi da se prikažu „onakvima kakvi jesu” zaista autentični. Moć filmskog aparata ovde se otkriva kao nešto različito od pukog umeća imitiranja stvarnosti: njegova stvarna moć, da se poslužimo rečima Terrya Eagletona, leži u tome što nas „tera da regresiramo na sopstvene performativne početke” i rekapituliramo proces „fiktivnog formiranja sopstva”.²⁷

* * *

Žilnikova kamera, dakle, nastoji da u prvi plan izvuče performativnost koja konstituiše samu stvarnost. Međutim, ona se na tome ne zaustavlja. Njen krajnji cilj jeste da *intervenise* u svetu koji posmatra kako bi aktivirala njegov imanentni potencijal za promenu. „Film ne zavisi od čiste

27 Terry Eagleton, „Brecht and Rhetoric”, *Against the Grain: Essays 1975–1985* (New York: Verso, 1986), str. 170–171. Takođe, mera u kojoj protagonisti Žilnikovog filma teže da istaknu svoje primarne, etničke i kulturne identitete nije tek posledica distance, razlike, koju žele da *zadrže* u odnosu na nemački „kućni red”, da tako kažemo. Raznolikost etničkih „tipova” koja odlikuje glumačke pokušaje stanara u zgradi zapravo ilustruje želju da se *usvoji* ta distanca, da se *proizvede* razlika koja bi im pružila osećaj integriteta i slobode nasuprot zakonima i normama zemlje domaćina.

i očite realnosti”, rekao je jednom prilikom ovaj reditelj. „On zavisi od transformacije te realnosti od strane filmskih stvaralaca. Dužnost filma je da se stavi izvan prostog registrovanja stvarnosti, da traži, analizira, postavlja pitanja i uzbuđuje publiku”.²⁸ Na tragu Makavejevljeve već pominjane tvrdnje da postoje situacije kada „umetnost treba cimnuti”, kritičar Ranko Munitić je ovakav pristup opisao kao „aktivirani, **cimajući** odnos” umetnika „prema životu i stvarnosti” i kao „**novi odnos prema vezi života i filma**”.²⁹



Uzmimo kao primer *Crni film*, Žilnikovo kratko *cinéma vérité* ostvarenje iz 1971. godine. Film počinje scenom koja prikazuje reditelja na ulici, okruženog grupom nasumično odabranih beskućnika. On izjavljuje pred

kamerom da će film koji će snimiti biti dokumentarni zapis o pokušaju da se ljudima koje je okupio obezbedi smeštaj. Oformljena je, dakle, privremena zajednica i jasno su postavljeni ciljevi („misija”) filma. Tokom snimanja reditelj, protagonisti-beskućnici i filmska ekipa rade složno ka zajedničkom cilju. Rezultat je film koji, iznad svega, funkcioniše kao audio-vizuelni trag o ovoj kolektivnoj akciji usmerenoj na „cimanje stvarnosti”, to jest, poboljšanje životnih uslova nekolicine izuzetno siromašnih Jugoslovena.³⁰

Crni film je uspešno uspostavio metod koji i danas

28 Lična prepiska sa autorom (zima 2007).

29 Ranko Munitić, *Adio, Jugo-film!* (Beograd, Kragujevac: Srpski kulturni klub, Filmski centar, Prizma, 2005), str. 177–178.

30 Sam naslov, *Crni film*, predstavlja ironični komentar o mogućnostima „angažovanog filma”, kao i o oštroj kritici kojoj su, u to doba, neki od predstavnika ove struje u domaćoj kinematografiji bili izloženi od strane socijalističkog kulturno-političkog establišmenta.

predstavlja jedan od ključnih aspekata Žilnikove prakse. Mnogi od njegovih najuspelijih dugometražnih filmova, uključujući *Staru mašinu* (1988), *Tito po drugi put među Srbima* (1994), *Marble Ass* (1995), *Tvrđavu Evropu* (2000) i trilogiju *Kenedi* (2003–2007), funkcionišu kao različiti segmenti jedne kontinuirane eksperimentalne društvene igre izgrađene oko centralnog pitanja: koliko duboko i delotvorno kino-aparat može uroniti u stvarnost? U *Crnom filmu* to pitanje je poprimilo oblik *ad hoc* aktivizma u korist beskućnika. U *Staroj mašini* ono je navelo autora da svoje glumce/protagoniste smesti usred masovnog i burnog političkog skupa (vidi str. 85). U filmu *Tito po drugi put među Srbima*, isto pitanje se postavlja neočekivanim „uskrnućem” predsednika Josipa Broza na punim beogradskim ulicama početkom devedesetih godina. Konačno, u *Tvrđavi Evropi*, Žilnikova „kamera koja cima” ide tako daleko da podstiče grupu migranata i izbeglica koji pokušavaju da uđu u Evropsku uniju da *ponove* svoje pređašnje rizične pokušaje ilegalnog prelaska granice.



Godine 1969, Jean-Louis Comolli i Jean Narboni, urednici časopisa *Cahiers du cinéma*, pišu: „Stvarnost u sebi ne sadrži jezgro samorazumevanja, teorije, istine, onako kako voćka sadrži košticu. Njih moramo proizvoditi (marksizam je u tom pogledu veoma jasan...)”.³¹ Ove reči, napisane na vrhuncu političke radikalizacije istaknutog filmskog časopisa, savršeno sumiraju metod i praksu Želimira Žilnika koji je upravo u

31 Jean-Louis Comolli i Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism”, *Film Theory and Criticism*, prir. Gerald Mast, Marshall Cohen i Leo Braudy (New York: Oxford University Press, 1992), str. 688.

to vreme postajao poznato ime u areni društveno-politički angažovanog filma, pošto je već režirao nekoliko kratkih dokumentaraca (*Žurnal o omladini na selu zimi*, 1967; *Pioniri maleni*, 1968; *Lipanjaska gibanja*, 1969) i jedan celovečernji igrani film (*Rani radovi*, dobitnik Zlatnog medveda na festivalu u Berlinu 1969. godine).

Danas, gotovo pola stoleća kasnije, Žilnik i dalje neumorno — bez prestanka! — snima filmove (do 2018. režirao je više od 55 projekata). Jedan je od najposvećenijih zagovornika „cimanja” stvarnosti filmskim aparatom, čvrsto uveren da zadatak kamere nije da jednostavno prikazuje život, već da u njemu stvara ono što treba prikazati: da indukuje raznolika željena ali i neočekivana gibanja, torzije i kidanja u društvenom tkivu i da činom snimanja inspiriše nastanak novih, makar improvizovanih i samo privremenih oblika komunitarnog duha i delanja.



Žilnik je vešto i inventivno prilagodio Marxovu 11. tezu o Feuerbachu za potrebe filmske prakse: *Filmski stvaraoци su svet dosad samo reprodukovali (prikazivali) na različite načine; radi se o tome da ga se proizvede.*³²

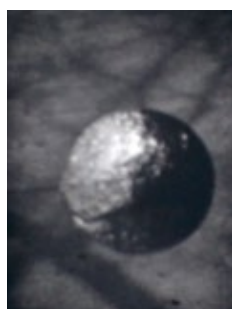
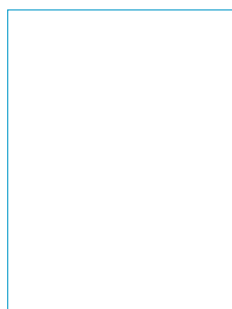
32 Marxova 11. teza o Feuerbachu u originalu glasi: „Filozofi su svijet samo različito interpretirali; radi se o tome da ga se izmijeni.” Engels, Friedrich, *Ludwig Feuerbach i kraj klasične njemačke filozofije / Teze o Feuerbachu* / K. Marx (Zagreb, Kultura, 1947), str. 68.

Svet prožet ekranima

„Film se, kao i šećer i poezija, može napraviti od bilo čega.”
— B. J.

Bojan Jovanović je jedan od najinteresantnijih stvaralaca koji su se 70-ih godina dvadesetog veka pojavili na jugoslovenskoj eksperimentalnoj i kino-klupskoj sceni. U periodu od 1974. do 1988. godine, u okviru Akademskog filmskog centra Doma kulture „Studentski grad” u Beogradu, realizovao je više od četrdeset 8-milimetarskih i 16-milimetarskih filmova. U svojim radovima razvijao je, u maniru bliskom tada rasprostranjenim metodama takozvanog „strukturalnog filma”, ono što je definisao kao *poetiku sažetosti*: „nastojanje ka jednoj ekonomici izraza, sublimisanju ideja i potrebi da se minimalnim sredstvima ostvari maksimalni rezultat.”³³ Na originalan i često duhovit način, Jovanović je uporno, gotovo opsesivno, ispitivao svojstva i ogroman društveni učinak medijâ pokretnih slika (filma, televizije, videa). Za njegov opus se može tvrditi da počiva na premisi da je stvarnost u potpunosti konstituisana različitim medijskim aparatima — *svet je, u celosti, prožet*

33 „Vreme autentične alternative” (Bojan Jovanović u razgovoru sa Draganom Vidojkovićem), *Grafit*, br. 125 (1990), str. 8–22. Navedeno prema: *Celuloidni zalogaji Bojana Jovanovića*, prir. Branislav Miltojević (Beograd: Dom kulture „Studentski grad,” 2008), str. 36.



ekranima. U tom smislu, Jovanoviću se mora priznati da je jedan od prvih istočnoevropskih sineasta koji su precizno dijagnosticirali kulturno stanje koje danas, početkom dvadesetprvog veka, uzimamo zdravo za gotovo.

Dve vrste ekrana — filmski i televizijski — kao i niz sa njima povezanih funkcija, podvrgnuti su temeljnoj analizi u Jovanovićevom stvaralaštvu. Za njega je proces *medijacije* neprestano u toku, a posledice ovog procesa daleko prevazilaze činjenicu da nam kamera (bila ona filmska ili elektronska) neizbežno nudi posredovanu (neobjektivnu, pristrasnu, iskrivljenu) sliku sveta. Snažan utisak koji se stiče nakon gledanja Jovanovićevih filmova jeste da je za pravo „primarna” stvarnost — stvarnost u povelju i nastajanju — i sama na izvestan način uvek već potpuno posredovana raznoraznim medijima pokretnih slika. Svet kao da svoje postojanje konstantno realizuje ispred nekakvog beskonačnog transparentnog ekrana — svojevrsnog eksternalizovanog Lewinovog *ekrana sna*, situiranog u „proširenom”, društvenom polju.³⁴ Prisustva tog ekrana obično postajemo svesni tek kada slici o svetu (svetu kao seriji pokretnih slika) kamera dâ formu konkretnog (celuloidnog ili elektronskog, analognog ili digitalnog) zapisa.

U Jovanovićevim prvim 8-milimetarskim filmova, nastalim 1974. i 1975. godine, televizijski ekran zauzima centralno mesto. Reč je o filmovima *Televizor je bioskop u koji odlazim sedeći u dvorištu*, *Teleteka* i *Pronađeni kanal*, koji se svi kritički bave prirodom i dinamikom televizijskog medija, kako njegovim ontološkim i formalnim odrednicama, tako i društveno-kulturnim učinkom. *Teleteka* (1975), na primer,

34 Bertram David Lewin, „Sleep, the mouth, and the dream screen”, *Psychoanalytic Quarterly*, tom 15, br. 4 (1946), str. 419–434.

u prvi plan postavlja materijalnost, pa tako i kontinuirano prisustvo ekrana. Umesto da se, kako je najčešće slučaj, gleda kroz njega, u ovom filmu televizijski ekran služi da po njemu klizi puž ostavljajući svoj sluzavi trag; koristi se za farbanje, crtanje, polivanje vodom — za sve osim za neometano konzumiranje emitovanog programa. Slično je i sa *Pronađenim kanalom* (takođe iz 1975) u kome vidimo ruku koja uporno čisti televizijski ekran umrljan bojom, otkrivajući na taj način različite kanale i sadržaje koji se na njima emituju. Ne ostavljajući mnogo mesta u kadru za bilo šta drugo osim televizora, Jovanović ustoličuje ekran kao jedinu referentnu tačku i jedinu relevantnu stvarnost. *Pronađeni kanal* tako otvara pitanje: nije li svet u kome živimo i sam jedan od „pronađenih kanala”, neka vrsta primordijalne emisije?

* * *

Refleksivnost kojom se odlikuju Jovanovićevi filmovi o televiziji prisutna je sa ništa manje intenziteta i u radovima u kojima je težište na samom filmskom aparatu kao centralnom stožeru totalne medijske posredovanosti stvarnosti — njene „kinofikacije”. U *Prazniku* (1983), stilski do-teranom i šaljivo osmišljenom strukturalnom filmu (koji donekle podseća na filmski senzibilitet Georgea Landowa), gledamo kadar odbačene klozetske šolje na livadi, periodično superimponiran sa kadrom ekrana u praznoj bioskopskoj sali. Ontološko pitanje o prirodi sveta zasićenog medijima ovde je sofisticiranim duchampovskim zahvatom dato u formi poznate zagonetke: „Šta je starije: kokoška ili jaje? Ekran ili ono što na njemu gledamo?” Jovanovićevu klozetsku šolju moguće je razumeti kao „izgubljeni objekat”: kao duhovit komentar na Duchampovu famoznu *Fontanu* (1917), to jest pisoar kao „pronađeni objekat”. No, uvođenjem dvostruke ekspozicije autor kao da nam sugerise da to nije sve.

S obzirom na to da je snimljena kamerom, odbačena klozet-ska šolja zapravo ima status „nikad izgubljenog” objekta. Njenu sliku uvek je moguće projektovati/prikazati i na taj način je, po potrebi, relocirati s livade u prostor bioskopa.

Lenon iz 1981. godine ostvaruje efekat prošivanja stvarnosti sredstvima masovne slikovne reprodukcije bez direktnog evociranja bilo kog konkretnog medijsko-tehnološkog aparata. U filmu vidimo dečaka kako na podu sobe cepa i ponovo sastavlja poster Johna Lennona. Ta „primitivna”, ručna de-montaža i re-montaža dobro poznate slike snimljena je u jednom neprekinutom kadru, čime se naglašava kredibilnost samog događaja, te veština i brzina kojom se zadatak obavlja. Ironija je, međutim, u tome da u slici čije razgrađivanje gledamo i u čijem ponovnom uspostavljanju uživamo — u toj konkretnoj slici nema zapravo ničeg jedinstvenog, autentičnog. To je samo jedna od bezbroj identičnih kopija iste Lennonove slike, koje kruže svetom čvrsto upisane u „globalno kino” našeg kolektivnog imaginarijuma. Nakon što je dečak napustio sobu, s prvim daškom vetra slika-slagalica ponovo biva rastavljena na sitne delove. No, ispod nje se već nalazi druga, ista takva slika... stvarna ili virtuelna?

„Strawberry Fields”, čuje se glas Johna Lennona, čiju pesmu Jovanović koristi kao zvučnu podlogu za film. „Nothing is real...”

* * *

U *Emisiji* (1986), autor se poigrava višeznačnošću ove reči, direktno nadovezujući dva različita procesa—emitovanje televizijskog programa i emisiju (štampanje) novca. Kada nastupi kraj televizijske emisije, a na ekranu nema više ničeg osim „snega”, proces masmedijacije se nastavlja.

Jovanović prebacuje sliku (u ovom slučaju ideološki nabijen portret Josipa Broza Tita) iz jednog medija u drugi, sa malog ekrana na (baš u to vreme uvedenu) papirnu novčanicu od 5.000 dinara. Štaviše, puštajući novčanicu kroz mašinu za fotokopiranje, Jovanović reserijalizuje sliku koja već jeste serijska. Ali, ta inventivno improvizovana, intermedijalna „emisija” novca i socijalističke ikonografije ne odvija se bez gubitka. Svaka nova generacija fotokopirane slike/novčanice je sve bleđa i bleđa. U vreme kada je inflacija ozbiljno potresala zemlju, autor tako komentariše opadajuću vrednost nacionalne valute inicirajući doslovno nestajanje nje-ne ikonografije „uhvaćene” u aparat masovne reprodukcije (mašina za kopiranje).

Variranje kvaliteta i čitljivosti slike često je u Jovanovićevim filmovima. No kako *Emisija* jasno pokazuje, takva vrsta materijalističke intervencije nije jednostavno izraz njegove želje da istražuje na usko definisanom polju medijske specifičnosti. Za ovog autora, kako je to primetio Jovan Jovanović, nema kvalitativne razlike između „medijske konstrukcije realnosti” i „socijalne konstrukcije realnosti”.³⁵ Nečitljivost, destabilizacija, pa čak i skrnavljenje slike za njega predstavljaju sredstva društvene refleksije i kritike ideologije u domenu filmske prakse. Jovanovićevim vlastitim rečima: „Bunt protiv medija izražen u razlaganju njegovih činioca je reakcija koja implicira uspostavljanje jednog ravnopravnijeg demokratskog odnosa u ravni medijske komunikacije”.³⁶



35 Jovan Jovanović, „Montažni hepening ili televizor je bioskop u koji odlazim(o) sedeći u dvorištu”, *Celuloidni zalogaji*, str. 20.

36 Bojan Jovanović, „Alhemija medija ili filmove će svi snimati”, *Celuloidni zalogaji*, str. 62.

Jovanovićev pomenuti prvenac, *Televizor je bioskop u koji odlazim sedeći u dvorištu* (1974), već je svojim ironičnim naslovom ukazivao na antisocijalni karakter televizije. U duhu tadašnje kontrakulturne kritike medija, ovaj film idealistički suprotstavlja aktivnu, javnu i kolektivnu prirodu bioskopske projekcije, pasivnom gledanju televizije unutar, najčešće, sasvim privatnog prostora. Otudeni gledaoci televizije nikada ne moraju ići dalje od vlastitog dvorišta!³⁷ Kao i Želimir Žilnik, njegov kolega i savremenik o kome smo već govorili (vidi poglavlje *Camera Politica*, strane 61–67) — ali i kao mnogi drugi tadašnji jugoslovenski sineasti — Jovanović inspiraciju pronalazi u Marxovoj 11. tezi o Feuerbachu koju citira na početku filma. Ipak, on na kraju svoju filmsku kritiku TV izolacije i otuđenja izvodi ne sa marksističkih, već sa ludističkih pozicija: tako što televizor i niz bizarnih prizora na malom ekranu metalnom kuglom razbija u paramparčad!³⁸

U *Previranju* iz 1982. godine, autor se, na način srodan britanskim eksperimentalistima kakvi su Peter Gidal, Malcolm Legrice ili Annabel Nicolson, doslovce usredsređuje na ispitivanje politike filmske forme. Uzevši kao početni materijal snimke svakodnevnih uličnih događanja na Kosovu, Jovanović sistematski radi na opstrukciji transparentnosti slike. Refotografisanje (namerno preeksponirano ili podeskponirano), usporavanje i zaustavljanje kadra, neizoštrenost slike, zaglavljivanje filma u projektoru, grebanje i paljenje filmske trake, neke su od tehnika koje u *Previranju* postaju nedvosmisleni simptomi rastućih

37 Za raspravu o ovoj temi, vidi Branislav Miltojević, „Jovanović, prvi put: od filma ka videu,” *Celuloidni zalogaji*, str. 11–13.

38 O ludizmu u domaćem alternativnom filmu, iz nešto drugačijeg ugla, vidi Branislav Miltojević, *Celuloidni zalogaji*, str. 119–120.

društveno-političkih tenzija u regionu. Na sličan način, u *Prizorima koji su pojeli sebe* (1984), Jovanović koristi kombinovane medije — fotografiju, filmske i televizijske snimke, isečke iz štampe — kako bi istakao površnost dominantne predstave o šezdesetosmaškoj pobuni studenata, uspostavljene nekih petnaest godina kasnije. Čestom upotrebom dvostruke ekspozicije i pretapanja stvara se utisak o obilju informacija o studentskim nemirima, koje kao da „teku” iz jednog medija u drugi brže nego što ih je moguće adekvatno procesirati. Slojevi vizuelnih i tekstualnih podataka postaju sve gušći i teži za raspoznavanje, a svaka nova slika, kao što bi rekao Gilles Deleuze, „samo klizi preko već postojećih, pretpostavljenih slika... ‘pozadina svake slike je neka druga slika’, i tako beskonačno.”³⁹

Proces iz 1986. godine takođe potencira isprepletenost epistemološke i društveno-političke funkcije kino-aparata. Istraživanje granica filma kao instrumenta spoznaje sveta ovde je eksplicitno dato u formi isleđivanja. Kao i pri policijskom saslušanju (ili pak sintoničkom tretmanu), zaslepljujuće svetlo biva upereno direktno u „lice” filma, to jest, na ekran na kome se nižu kadrovi preuzeti iz naglašeno političkog filmskog korpusa Želimira Žilnika — *Rani radovi*, *Lipanjaska gibanja*, *Crni film*. Međutim, svetlosni krug koji uporno i nametljivo ispituje sve delove filmske slike ne otkriva ništa novo o samim društveno-političkim događajima koji su prikazani (studentski nemiri, socijalna situacija u Jugoslaviji, eksperimentalne marksističke prakse). Umešto toga, zrak svetla — taj neophodni uslov svake kinematografske projekcije — vidno ometa gledanje i razumevanje prikazanih sadržaja. Na taj način, Jovanović kod gledaoca

39 Gilles Deleuze, „Letter to Serge Daney,” *Negotiations* (New York: Columbia University Press, 1995), str. 75.

budi svest o tome u kojoj je meri politička dimenzija uvek već direktno upisana u najelementarniji rad kino-aparata — u sam materijalni proces formiranja pokretnih slika.

* * *

Godine 1988, Jovanović je snimio politički strukturalni film profetskog naslova *Otkucaji tempiranog vremena*. Ovo kompleksno ostvarenje biće analizirano na stranicama koje slede...

Stvaranje filma: nulta tačka⁴⁰

(„Događanje naroda”)

40 Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 2012).

„Ideologija je, zapravo, imaginarno jedne epohe, Kino društva.”

Tako kaže Roland Barthes u kratkom tekstu iz 1975. godine pod naslovom „Izlazeći iz bioskopa”.⁴¹ Sežući dalje od (neporecive) činjenice da filmovi uvek odslikavaju, reprodukuju i promovišu ideološke vrednosti ove ili one vrste, Barthes nastoji da opiše suštinu jedne daleko radikalnije dinamike. Njegova je teza da se *ideologizacija stvarnosti* — to jest, proizvodnja stvarnosti kao ideološka operacija *par excellence* — i sama odvija u skladu sa načelima i mehanizmima koji deluju vrlo kinematično, filmski.

U krajnjoj instanci, ovaj kompleks — „ideologija kao Kino društva” — izražava ništa manje od procesa totalne, bezuslovne *naturalizacije* ideologije. Zato se tek uzimajući u obzir taj osobeni kompleks može pojmiti puni značaj onih tipova kinematografske prakse, onih oblika upotrebe filmskog aparata, u kojima se insistira na društvenoj i političkoj kritici kao dosledno materijalističkim procedurama.

41 Roland Barthes, „Upon Leaving the Movie Theatre”, *Apparatus*, prir. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam, 1980), str. 3.

Predstavnik ove vrste kino-politike svakako ne manjka među filmskim stvaraocima: Dziga Vertov, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Pier Paolo Pasolini, Yvonne Rainer, Tomislav Gotovac, Peggy Ahwesh, Peter Watkins — samo su neka od poznatijih imena. Za svakog/ svaku od ovih autor(ic)a može se reći da je u više navrata pravio/la filmove u skladu sa sledećom pozicijom:

Logika Barthesove tvrdnje o „ideologiji kao Kinu društva” nalaže da određene društvene radnje i političke gestove takođe razumemo kao suštinske elemente jedne sveprisutne, tekuće „filmske prakse u nultoj tački”.

Rukovodeći se ovom idejom, razmotriću dva filma: *Otkucanje tempiranog vremena* Bojana Jovanovića i *Staru mašinu* Želimira Žilnika, oba nastala 1988. godine. Iako stilski i strukturno vrlo različiti, ta dva filma imaju isti cilj: oba nastoje da raskrinkaju ideološki spektakl — masovnu proizvodnju etnonacionalizma — koji se tih godina nalazio u samom vrhu repertoara jugoslovenskog političkog i kulturnog teatra.



1988. Prva klapa: *Otkucaji tempiranog vremena*



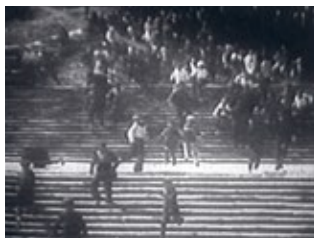
Ovaj film proročkog naslova, poslednji koji je Jovanović snimio, dobar je primer autorove već pomenute *poetike sažetosti* (vidi str. 69). U *Otkucajima tempiranog vremena* eksperimentalni strukturalistički metod stavljen je u službu kritičkog seciranja nekih od centralnih mehanizama ideološke „kinofikacije” društvene stvarnosti. Film razotkriva i diskredituje — audio-vizuelno dekonstruiše — takozvano „događanje naroda” s kraja osamdesetih godina: vešto

orkestriranu etnonacionalističku kampanju koja je Slobodanu Miloševiću poslužila kao populistički stožer totalne uzurpacije političke vlasti u Srbiji (tada još uvek jednoj od šest republika u okviru SFRJ).

Kroz čitav film Jovanović sistematično i ritmično varira tri tipa slika (vidi prethodnu stranicu):

1. Snimke praznog ekrana koji se njiše na vetru.
2. Snimke izgradnje Hrama Svetog Save u Beogradu, simbola retrogradne etnofiletističke tradicije oživele nakon navodne višedecenijske socijalističke „represije”.
3. Televizijske kadrove „događanja naroda” u jugoslovenskoj republici Crnoj Gori, koji prikazuju masovne mitinge organizovane radi promovisanja srpskih i crnogorskih „nacionalnih interesa” i izražavanja podrške Miloševićevoj tvrdoj liniji i centralističkoj političkoj kampanji (poznatoj i pod imenom „antibirokratska revolucija”).

Na način karakterističan za Jovanovićeve filmove, polazna tačka u *Otkučajima tempiranog vremena* je sveprisutnost medijacije. U svetu duboko prožetom ekranima (kategorije 1 i 3 gore), nemoguće je razlikovati „primarnu” stvarnost od njenih bezbrojnih reprezentacija. Umesto toga, sve neposredne i posredovane realnosti, prošle, sadašnje i buduće, figuriraju u jednoj te istoj ravni slike. Otuda, ponekad u filmu dolazi do neobičnih i višeznačnih susreta. Na primer, u jednom trenutku mase koje učestvuju u reakcionarnim etnonacionalističkim skupovima s kraja osamdesetih godina susreću se sa svojim ideološkim rivalom, potlačenim masovnim protagonistom Ajzenštajnovih slavni „Stepenica u Odesi” (IV čin filma *Oklopnjača Potemkin* iz 1925):



Tretirajući filmske i televizijske ekrane kao neizbežnu osnovu svih prikazanih sadržaja, film *Otkucaji tempiranog vremena* kod gledalaca budi svest o činjenici da u „događanju naroda” nema gotovo ničeg autentičnog: etnokolektivistička euforija je ideološki *projekt* koji (kao svaki projekt) ima svoje arhitekta i graditelje, režisere i kamermane. „Spontano” nacionalističko mitingašenje zapravo je metodično organizovano, proizvedeno poput kakvog filma: kadrirano i projektovano u maniru masovnih scena i epskih sekvenci zasnovanih na upotrebi širokih planova.

JOVANOVIĆ: „Različitim kadrovima, od onih na gradilištu hrama na Vračaru, do presnimaka mitinga sa TV dnevnika, gradim sliku stvarnosti kao što i politika gradi i pokušava institucionalizovati jedan hram u neku svoju buduću sliku i utočište. Kada mi je slika jasna, kada imam hram sklopljen od više različitih kadrova, nastojim mu dati poruku i moj stav. Mislim da je on jasan i nedvosmislen: to vodi u mrak srednjovekovlja odakle smo već jednom pobjegli, a takav mrak, kojeg se ja bojim, može biti lako naša sudbina. [...] Za mene je film izraz, sredstvo koje će izraziti moje lično gledanje na pojave, kao što je i politika sredstvo onih koji njome upravljaju u svom pravcu. I oni prave svoj film. Sudeći po masama na ulicama, taj ‘njihov film’ je rađen za širu publiku, dok ću se ja zadovoljiti alternativom”.⁴²

1991. Počinje rat u Jugoslaviji. Krvoproliće se isuviše često objašnjava „vekovnom” (endemskom?) netrpeljivošću među narodima koji žive u regionu.

REZ NA CRNI EKLAN



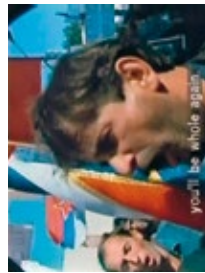
1988. Druga klapa: *Stara mašina*

- 42** *Otkucaji tempiranog vremena* osvojili su prvu nagradu na 24. Međuklupskom i autorskom festivalu amaterskog filma (MAFAF ili „Mala Pula”). Tim povodom Mate Čurić je u riječkom *Novom listu* napisao: „Jovanović je u Pulu došao s političkim filmom dostojnim svake profesionalne odrednice i autora. [...] Tako je jedan amater ‘istrčao’ hrabro i jasno pred našu ‘zakočenu’ javnost i rekao šta vidi i misli o provali i dešavanju naroda”. Navedeno prema: Miltojević, *Celuloidni zalogaji*, str. 42.

Kao i *Otkucaji tempiranog vremena*, *Stara mašina* nudi pravovremenu, direktnu i bezrezervnu kritiku „događanja naroda”. Ali Žilnikovo ostvarenje nije film eksperimentalne strukture, već film ceste. Protagonista *Stare mašine* je slobodoumni slovenački rok-kritičar Igor, koji putuje arterijama jugoslovenskog bratstva i jedinstva, putevima koji su povezivali različite delove zemlje i u miru i prosperitetu zbližavali njeno etnički i kulturno raznoliko stanovništvo.

Igorovo putovanje na motoru ne teče glatko. Njegova vožnja po Jugoslaviji nailazi na smetnje u obliku ubačene dokumentarne građe koja prikazuje mitinge organizovane u znak podrške Miloševićevom političkom programu. Zanimljivo je da ti narativni prekidi nisu činili deo originalnog scenarija, već su potekli iz same stvarnosti: direktno su motivisani nizom veoma opipljivih prepreka na koje su Žilnik i njegova ekipa nailazili tokom snimanja *Stare mašine*. Naime, dok su snimali na različitim lokacijama u Srbiji, redovno su im se putevi ukrštali sa „glumcima i ekipom” nacionalističkog političkog spektakla koji se paralelno odvijao. Veliki deo dokumentarnog materijala koji je ušao u film zapravo je snimio Žilnikov kameraman, a jedan njegov deo čak prikazuje Igora kako se i sam meša sa ekstatičnim mitingašima.

Zahvaljujući ovom neplaniranom narativnom „obrtu”, Žilnik je preko Igorovog lika i njegovog statusa slučajnog svedoka/posmatrača mitinga u film pronicljivo ugradio elemente kritičke analize političkih slika — konkretnije, ukazao je na simuliranu spontanost „događanja naroda”.



Između dva nacionalistička mitinga, Igor i njegova saputnica Rahela vode sledeći razgovor:

RAHELA: Bila sam na mitingu. [...] Ništa se nije događalo. Neki su se drali... deca su šetala okolo. Ništa...

IGOR: Ma kako se ništa nije događalo? Ja sam bio okružen tim tipovima zamotanim u zastave... mahali su njima.

Ispred njih stoji tip koji diriguje, daje ritam nacionalističkim uzvicima... Pljuju po ljudima... Bila je to jedna mešavina stadionskog navijanja i junačkih pesama.

RAHELA: Hoće li biti još mitinga?

IGOR: Da.

RAHELA: Onda ću i ja među ljude da vidim šta ima...

Svrha ove konverzacije jeste da pažnju gledaoca skrene na inscenirani karakter složenog političkog događaja koji se nametnuo kao centralni sadržaj nekih segmenata *Stare mašine*. Reditelj Žilnik i njegova ekipa tako su i sami postali svedoci postupka kojim je performativno jezgro društveno-političke stvarnosti poprimilo oblik „nulte tačke filmskog stvaranja”.

ŽILNIK: „Prva masovna pobuna ovog tipa sa kojom sam se susreo odigrala se u Novom Sadu, gradu u kome živim. Trebalo mi je deset minuta razgovora sa nekim od učesnika da uvidim istinsku prirodu njihovog protesta: sve je bilo dobro koordinisano sa tajnom policijom i plaćeno — obezbeđen je masovni prevoz, transparenti i govori koji su bili unapred napisani i izdiktirani. Snimio sam *Staru Mašinu* u želji da dokumentujem jedan deo ove maskarade. U tom procesu takođe sam bio svedokom centralne uloge modernih medija u promovisanju ovih demonstracija. U to vreme Beogradska televizija je upravo bila nabavila beta video kamere, koje su drastično unapredile tehnologiju rada: događaji su mogli biti snimljeni tokom popodneva i emitovani isto večer. Zahvaljujući

ovoj tehnologiji, čitava etnonacionalistička „revolucija“, „buđenje“ srpskog naroda, zapravo su počeli da liče na precizno režiran film. Grupe ljudi su vožene od jednog do drugog grada; menjali su kostime u hodu, a tokom jednog dana jedna grupa demonstranata bi se pojavila i na četiri „predstave“. To su bili pravi statisti!”

Ako je „ideologija Kino društva“, za gore opisani proces nastanka filma *Stara mašina* može se reći da u prvi plan izvodi materijalističku osnovu ovog relacionog kompleksa. Žilnikov film, isto kao Jovanovićeve *Otkucaji tempiranog vremena*, teži da razotkrije genuzu etnokolektivizma u istorijskom prezentu (Jugoslavija krajem osamdesetih godina) kao svojevrsnu, filmski osmišljenju i realizovanu, političku produkciju. U toj produkciji audio-vizuelne tehnologije su odigrale ključnu ulogu u podsticanju, koreografisanju i širenju skupa opasnih, esencijalističkih i fobičnih ideoloških fantazama.

Neophodno je, međutim, naglasiti da se proizvodnja „događanja naroda“ pokazala kao izuzetno popularna kod najšire javnosti. Ogromna većina onih čiji su identiteti do tog trenutka artikulisani u okvirima socijalističkog radničkog poretka, svojevolsno su uzeli učešća u procesu kojim su sebe same redefinisali kao, pre svega, etnonacionalne subjekte. Potpuno oprirodnen, taj inscenirani hepening je ubrzo postao zastrašujuće uspešan komad „živućeg kina“...

1991: Počinje rat u Jugoslaviji.

REZ NA CRNI EKLAN

ODTAMNJENJE

U doba ideološke kinofikacije, *Stara Mašina* i *Otkucaji tempiranog vremena* uspešno pokazuju da u svojoj osnovi — po svom „načinu proizvodnje”, rekao bi Marx — moderni etnonacionalizam predstavlja... do kraja razvijeni *tehn*onacionalizam.



ODTAMNJENJE

Film i etničko čišćenje

1

U kratkom dokumentarnom filmu Jasmile Žbanić, *Crvene gumene čizme*, snimljenom 2000. godine, nakon rata i brutalne kampanje etničkog čišćenja u Bosni i Hercegovini, kamera svedoči o osobenoj agoniji jedne majke. Okružena masovnim grobnicama, ona otkriva da pati zbog paralize sopstvene imaginacije. Dok traga za svojom nestalom decom, muči je nemoć snova da joj pruže ma kakvu utehu.

Film prati forenzički tim koji putuje Bosnom i Hercegovinom od jedne do druge masovne grobnice i pokušava da identifikuje pronađena tela. Posebna pažnja posvećena je Jasni čiji su sin Amar (star četiri godine) i



ćerka Ajla (devet meseci) nestali 1992, kada su srpske snage etnički očistile njihov rodni grad Nevesinje u istočnoj Hercegovini. Jasna putuje sa forenzičkim timom u nadi da će pronaći, ako ne decu, onda bar par crvenih gumenih čizama koje je njen sin nosio onog dana kada je odveden. Guma je dugotrajna, kaže Jasna, ne raspada se. Ako je telo njenog sina završilo u nekoj od masovnih grobnica, čizme će sigurno biti tamo.

Suočeni s ovom užasavajućom situacijom, čemu se gledaoci filma mogu nadati? Da će Jasna pronaći tela ubijene dece i tako stići do kakvog-takvog, makar i delimičnog rešenja svoje potrage? Sama Jasna sumnja da bi to mogla da podnese. Da li bi onda bilo bolje da deca nikada ne budu pronađena? U tom slučaju Jasna bi mogla da gaji nadu da su nekim čudom njeni nestali sin i ćerka možda još živi. Mogla bi da nastavi da putuje sa forenzičkim timom od jedne do druge jame, beskrajno odlažući ishod ove bolne drame.

Na toj užasnoj tenziji, nemogućnosti izbora, počiva centralna narativna nit filma *Crvene gumene čizme*. Sama kamera uglavnom nastoji da ostane „pibrana” i na dovoljnoj distanci od ljudi i događaja koje dokumentuje. Operišući u traumatičnoj stvarnosti, kamera se zadovoljava nizom „osiromašenih” i nespektakularnih slika. Iako se u filmu u više navrata vide iskopani posmrtni ostaci u različitim fazama raspadanja, očigledno je da Jasmili Žbanić nije najvažnije da insistira na njihovom prikazu. Njen filmski rad u posleratnoj Bosni i Hercegovini nije motivisan uznemiravajućom, ekstremno materijalnom referencijalnošću. Za ovu rediteljku, Bosna i Hercegovina nakon genocida nije svet upečatljivih drastičnih prizora, već svet jezivo praznih, bleđih slika koje sve upućuju na enormno centralno odsustvo. „Ponekad je ono što se ne da videti utoliko prisutnije...”⁴³

Na kraju filma, niko i ništa od onoga što je Jasna tražila nije pronađeno. Ni crvene gumene čizme ni Jasnina deca nisu mogli biti snimljeni i predstavljeni gledaocu — čizme u svojoj ravnodušnoj, živopisnoj ali beživotnoj trajnosti;

43 Samuel Weber, *Mass Mediauras* (Stanford: Stanford University Press, 1999), str. 116.



deca kao nepodnošljiva manifestacija smrti. Dokumentarac Jasmile Žbanić kao da na drastičan način potvrđuje ono što je Serge Daney jednom nazvao „filmskim aksiomom”: zadatak filma — njegova obaveza, da tako kažemo — jeste da uspostavi i održi „temeljni odnos sa stvarnošću”; duž-

nost kamere je da „traga u svetu”. Međutim, u isto vreme, „stvarnost nije ono što je [direktno, neposredno] prikazano — i tu nema zbora”.⁴⁴

Žbanićkin opustošen prikaz spoljne stvarnosti, njeno insistiranje na nepoistovećivanju ekstremnih slika sa ekstremima referencijalnog sveta, nalazi svoj tragični „unutrašnji ekvivalent” u stanju uma glavne protagonistkinje. U svakako najdirljivijoj sceni *Crvenih gumenih čizama*, Jasna nam otkriva da joj deca nikada ne dolaze u snove, iako bi ona to itekako želela. Aparat snova, taj nekontrolisani (nesvesni) i otud krajnje upečatljivi i ubedljivi deo ljudskog imaginarijuma — čiji rad doživljavamo kao objektivan i autonoman, iako je, naravno, subjektivnog porekla — kompromitovan je jednako nekontrolisanom blokadom. Jasna patnja je intenzivirana jer njena deca kao da su nanovo podvrgnuta „čišćenju” unutar njenog mentalnog aparata (to jest, onog njegovog dela koji izmiče svesnom nadzoru). Tako se između Jasne i njene dece isprečio još jedan ponor, jaz neusaglašenosti („ne-odnos”) koji u samom subjektu odslikava i mučno produbljuje krvavo kidanje porodičnih i društvenih veza koje je doneo rat.

44 Serge Daney prema citatu u „The Camera Searching in the World,” prvom poglavlju knjige Dudleya Andrewa, *What Cinema Is!* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010), str. 5.

U senci *Crvenih gumenih čizama* i istrebljenja ljudi i imaginacije koje potresno dokumentuje, kriju se pitanja upućena samom filmskom mediju: Kako (re)aktivirati njegov imaginarni označitelj nakon genocida u Bosni? Kako misliti posleratnu stvarnost čitavog jugoslovenskog regiona u emancipujućim slikama?

Ovim pitanjima može se, naravno, pristupiti na više načina. Filmski stvaraoci se već dugo njima bave i nesumnjivo će to raditi još mnogo godina. Neki od mlađih sineasta, poput Srđana Keče i Nike Autor, ostvarili su značajne rezultate na tom planu. Kečino *Pismo ocu* (2011) i Autorine *Filmske novosti 55* (2013; nastale u saradnji sa Markom Bratinom, Cirilom Oberstarom i Jurijem Medenom) dva su vrlo različita dokumentarna ostvarenja — prvi je lični lament, sazdan od dugih, sporih kadrova; drugi je montažno zasnovana kompilacija arhivskih materijala, ispunjena retoričkim provokacijama. Ipak, oba filma pokazuju snažnu želju da nikada ne dopuste gledaocu da zaboravi da film *po definiciji* operiše u onom domenu čije su konture tako bolno ocrtane u *Crvenim gumenim čizmama*. Edgar Morin je to definisao kao „čovekovu poluimaginarnu [ili poluzamišljenu] stvarnost” — stvarnost u kojoj su objektivna predstava i subjektivna vizija sveta „nerazdvojivo ujedinjeni”: „Film je, dakle, doista svet, ali koji je ljudski duh napola upio. On je doista ljudski duh, ali koji se aktivno projektovao u svet u okviru svoje delatnosti... Njegova dvostruka i sinkretička priroda, objektivna i subjektivna, otkriva njegovu tajnu suštinu... Film odražava mentalnu razmenu čoveka sa svetom.”⁴⁵

45 Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte* (Beograd: Institut za film, 1967), str. 152–155. Film koji se u najskorije vreme silovito uspostavio kao paradigma ove morenovske pozicije jeste *Dubina dva* (2016),

U svjetlu ove činjenice, ne postoji razlog zašto film, pored toga što prikazuje mesta, ljude i događaje, ne bi takode insistirao na *aktivnom raspakivanju* širokog spektra ideološki utemeljenih prostornih i vremenskih relacija (Autor), kao i kognitivnih i emotivnih veza (Keča) koje se javljaju između elemenata reprezentacije. Ponekad ove veze mogu biti naizgled prilično jednostavne, a opet zahtevati strpljivu eksplikaciju. Vrednost *Pisma ocu* upravo je u tome: autor postepeno razvija jednu *transsubjektivnu* dekonstrukciju nečega što su u osnovi lične traume vojnika koji su učestvovali u ratu u Hrvatskoj početkom 90-ih godina. U drugim pak slučajevima, ideološke relacije su višeslojne i uključuju nesvakidašnje oblike kauzalnosti. *Filmske novosti 55*, na primer, ukazuju da se „retrogradni” impulsi etnonacionalizma i „progresivni” karakter neoliberalne demokratije poklapaju i međusobno nadopunjuju u procesu vulgarne negacije emancipatorske baštine jugoslovenskog socijalizma.

S obzirom na raspoloživi arsenal tehnika za efektanu i kreativnu audio-vizuelnu kombinatoriku elemenata, film je jedinstveno opremljen da razotkrije čak i najskrivenije od ovih relacija. Otuda nijedan aspekt jugoslovenske i „postjugoslovenske” (kako se često površno naziva) političke i društveno-ekonomske stvarnosti ne sme biti izuzet iz

eksperimentalno-dokumentarno ostvarenje Ognjena Glavonića. Poluimaginarna stvarnost filmske slike je doslovno registar u koji Glavonić upisuje masakr Albanskog stanovništva na Kosovu 1999. godine, kao i operaciju *brisanja* (prikriivanja, potiskivanja) ovog zločina, sistematski sprovedenu od strane državnog aparata u Srbiji. Za detaljnu analizu ovog filma vidi: Branislav Dimitrijević, „Landscape of Crime”, catalogue of exhibition *Landschaft, die sich erinnert/Remembering landscape* (Siegen: Museum für Gegenwartskunst, 2018).

dubinskog kinematografskog ispitivanja. Pažljivo građenje *relacionih slika* polazi od pretpostavke da u situacijama kada su predmet ispitivanja masovno rasprostranjene ideologije mržnje, ne može biti ni neobaveštenih posmatrača, ni bezbedne distance, niti pak neutralnih strana.

1. GLAS (SMIRENO): „Slika nije snažna kada je brutalna ili fantastična, već kada **ispravno** povezuje **udaljene** ideje.“⁴⁶

3

Sinoptički prikaz dominantne ideološke i društveno-ekonomske dinamike koja je danas na delu u jugoslovenskom regionu: bezbrojne slike definisane etnokolektivističkim vrednostima besciljno plutaju našim iscrpljenim umovima, dok tela — prepuštena sama sebi (svetost privatne svojine!) — s mukom pokušavaju da plivaju perifernim vodama globalnog kapitalizma. Ova skica sa izvesnošću pokazuje samo to da se procesi cenzure, kondenzacije i izmeštanja odvijaju redovno i po planu. Ono što nam je potrebno umesto toga jeste jedan drugačije postavljen ugao posmatranja...

2. GLAS (UZBUĐENO): „Dok gledamo film, kontinuirani čin prepoznavanja u kome učestvujemo sličan je traci sećanja koja se odmotava ispod slika samog filma i tako proizvodi nevidljivi donji sloj implicitne **dvostruke ekspozicije**.“⁴⁷

46 Pierre Reverdy, „L'Image,“ *Oeuvres completes* (Paris: Flammarion, 1975), str. 73–75.

47 Maya Deren, „Cinematography: The Creative Use of Reality,“ *Essential Deren*, prir. Bruce R. McPherson (Kingston, NY: Documentext, 2005), str. 116.

Citat iz razgovora sa jednom studentkinjom filma iz Skoplja. Godine 2014, radila je na filmu koji će „prikazati različite epizode iz istorije raspada Jugoslavije” na način koji nije ni isključivo realistički ni striktno formalistički („impresionistički”): „Cilj mi je da napravim film psihičkog materijalizma, da tako kažem. Želim da se oprobam u političkom dekodiranju oniričkih, čak ‘primalnih’ slika rata u Jugoslaviji. Međutim, te slike su do sada ostale skrivene; još su potpuno neformulisane. Stoga bi ih najpre trebalo vizuelno konkretizovati.”

ETO RECEPTA ZA HIPNOPOMPIČNO KINO!

Njegov zadatak: da nas cimne iz bezizlaznog dremeža u partikularističkim identitetskim politikama i vrati nas u stanje fokusirane svesti — u stanje povišene ideološke (samo)svesti.

1. GLAS (SNAŽNO, DEKLARATIVNO): „Svaka slika dostiže svoj vrhunac dok intenzivno iščekuje prelazak u stvarnost...”⁴⁸

2. GLAS (UPADA U REČ): „Odgovornost počinje u snovima!”⁴⁹

1. GLAS (MIRNO I SAMOUVERENO): „Postupci kojima se služi jezik sna i koji mu dopuštaju duboku iskrenost nalaze sličnosti u filmskom stilu.”⁵⁰

48 Sabina Spielrein, „Destruction as the Cause of Coming into Being,” *Journal of Analytical Psychology*, br.39 (1994), str. 164.

49 Delmore Schwartz, *In Dreams Begin Responsibilities and other Stories* (New York: New Directions, 1978).

50 Jean Epstein, navedeno prema: Moren, *Film ili čovek iz mašte*, str. 60–61.

Disjunktivna montaža, usporeno i obrnuto kretanje, zamrznuta slika, višestruke ekspozicije... To su neke od tehnika koje film koristi kada, u registru *poluimaginarnog*, traga za istinama koje nije uvek moguće odmah rastumačiti.

2. GLAS (OBJAŠNJAVA): „Dinamizam filma, kao i dinamizam sna, ruši okvire vremena i prostora. Povećanje ili širenje predmeta na platnu odgovara makroskopskim ili mikroskopskim efektima sna. U snu, kao i u filmu, predmeti se pojavljuju, nestaju, deo predstavlja celinu (sinegdoha). I vreme se širi, skraćuje, preobraća. Napete situacije, beskrajne i lude potere, te tipične filmske situacije, imaju obeležje **noćne more**. Mogli bismo da pronademo i brojne druge oniričke sličnosti; u snu, kao i u filmu, slike izražavaju latentnu poruku, poruku želja i **strahovanja**.”⁵¹

Šta bi iz perspektive kritike ideologije bila uspešna filmska noćna mora? Ona koja uspeva da pobudi strah da je uznemiravajuća hiperstvarnost koju plete od mnoštva zbunjujućih imaginarnih asocijacija — asocijacija koje su „udaljene i ispravne” (ispravne *zato* što su udaljene) — možda, u stvari, istinsko lice same „opipljive” društvene stvarnosti. Neke filmske noćne more su čak toliko uspele u ovom pogledu da se čini da su sposobne da prikažu — u neobično koncentrisanom obliku, *u okviru jedne jedine slike* — i onaj obično „nevidljivi donji sloj implicitnih dvostrukih ekspozicija” koji je skriveni temelj svakog ideološkog zdanja, njegova halucinatorna „primordijalna” suština.

51 Moren, *Film*, str. 61.

Moguće je da bi u slučaju etnonacionalističkih ideologija na jugoslovenskim prostorima, mala zbirka takvih fundamentalnih fantazmatskih slika morala uključivati i sliku koja *izvornu* (primalnu?) scenu etničkog čišćenja — scenu zasnovanu na sistematskom istrebljenju muslimanske populacije u zemlji — ...

... postavlja ne u bilo koji od gradova u kojima su se masovne egzekucije civila *zaista* odigrale (Zvornik, Prijedor, Srebrenica, Jasnino Nevesinje...)...

... već nasred Knez Mihailove ulice, žive pešačke i komercijalne zone u najužem urbanom centru Beograda, prestonice Srbije i nekadašnje prestonice Jugoslavije.

**HALUCINATORNE SUPERIMPOZICIJE SU FILMSKI
INKUBATORI POLITIČKOG PROSVEĆENJA.**





Hic Et Nunc: Beckett i Konstantinović

Sedim kod kuće u San Franciscu i pišem ovaj tekst.

Danas je subota, 26. maj 2018, 10 sati i 43 minuta.

Na stolu preda mnom leži pismo koje je Samuel Beckett napisao 1963. godine.

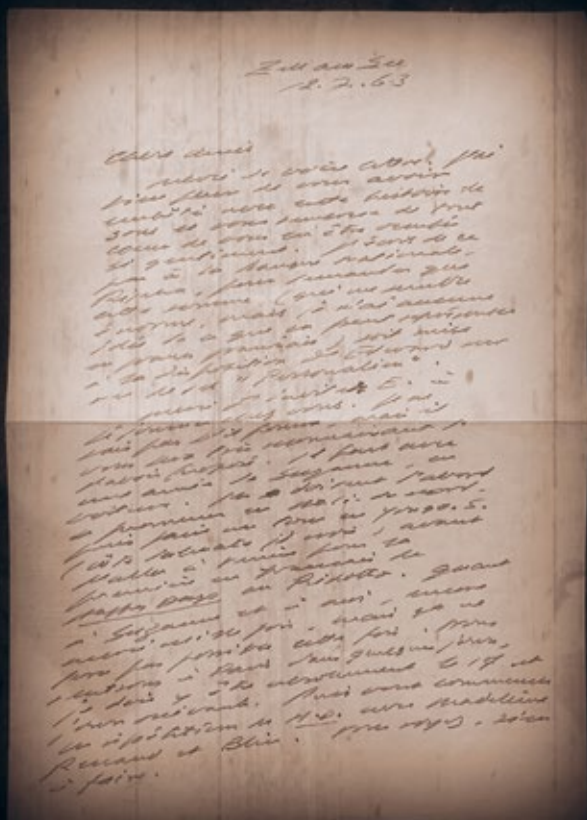
Pismo prolazi kroz moje ruke na putu do Univerzitetske biblioteke (kojoj je nedavno poklonjeno). Koristim ovu potpuno neočekivanu okolnost — nazovimo to: „Beckett za mojim stolom” ili „Dan sa Beckettom” ili „Beckett u ulici Baker”... — kao povod za pisanje.

Napisati nešto. Ne znam šta. Nešto, šta bilo... Trebalo bi, zaista. Dugo ništa nisam napisao... Napisao sam — ništa. Tekst ni za šta? I reči, spore, tako spore, subjekat umire pre nego što se dokopa glagola, i same reči staju. ... Izgovori ih, šta drugo, izgovori ih, oslobodi ih se...⁵²

52 Samuel Beckett, „Texts for Nothing 2”, *The Complete Short Prose, 1929–1989* (New York: Grove Press, 1995), str. 106. U trenutku pisanja, ova knjiga mi je bila nadohvat ruke.

Oprobaću se, onda, u *prezentističkom* pisanju. Sastaviću tekst, sada i ovde, u jednom pokušaju. Ni za trenutak neću napustiti sto za kojim sedim...

Pismo je napisano na francuskom jeziku, jedva čitljivim rukopisom. Dodatno je autentifikovano izbledelom ali povećom (masnom?) mrljom. To je jedno od brojnih pisama koja je Beckett uputio svojim jugoslovenskim prijateljima Radomiru Konstantinoviću i Kaći Samardžić.



12. 7. 63

Chers amis,

Merci de votre lettre. J'ai bien peur de vous avoir embê-
té avec cette histoire de sous et vous remercie de tout cœur
de vous en être occupé si gentiment. J'écris de ce pas à la
Banque Nationale de Rijeka, pour demander que cette
somme (qui me semble énorme, mais je n'ai aucune idée de ce
que ça peut représenter en francs français) soit mise à la dis-
position d'Edward sur un de ses „Personalien”.

Merci d'inviter E. à déjeuner chez vous. Je ne sais pas s'il
pourra mais il vous sera très reconnaissant de l'avoir pro-
posé. Il part avec un ami de Suzanne en voiture. Ils doivent
d'abord se promener en Italie du nord, puis faire un tour en
Yougo.s. (côté Dalmatie je crois, avant d'aller à Venise pour
la première en français d'Happy Days au Rialto.) Quant à Su-
zanne et moi, encore merci mille fois, mais ça ne sera pas
possible cette fois. Nous rentrons à Paris dans quelques jours,
je dois y être absolument le 17 et les jours suivants. Puis vaut
commencer les répétitions de H.D. avec Renaud et Blin. Vous
voyez, rien à faire.

Félicitations à Rade pour le prix et bon travail à Rovinj. Bra-
vo pour Calder. La pièce à laquelle il vous a parlé et dont il
venait de voir la *Uraufführung* en allemand à Ulm est un petit
jeu pour voix et lumière. À Paris s'est convenu qui va la mon-
ter, en janvier probablement. Elle doit passer à N.Y. à sa ren-
trée. À Londres je ne sais quand.

Roger m'écrit qu'il y a une proposition de Belgrade pour
deux représentations de H.D. avec Madeleine vers le 5-6 oc-
tobre. J'ignore quel théâtre. Je crois que ça va pouvoir se
faire.

Ici tout c'est bien passe sauf le temps, qui a été mauvais presque d'un bout à l'autre. Des magnifiques promenades quand même, dans la montagne et autour du lac.

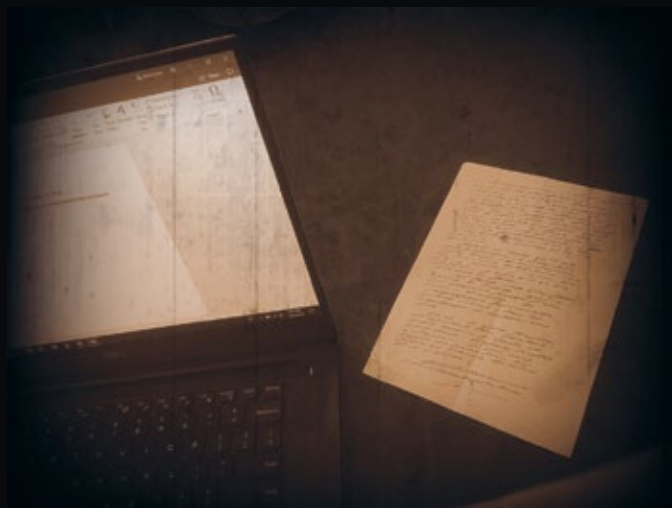
Voilà, je vous tiendrai au courant pour Edward. Merci encore de toutes vos gentilleses. Revenez bientôt à Paris. Si vous avez besoin de francs pour un séjour en France les miens sont à vous.

Affectueusement de nous deux à vous deux.

Sam⁵³

- 53** Dragi prijatelji, hvala vam za pismo. Veoma strahujem da sam vas ugnjavio pričom o parama i zahvaljujem vam od sveg srca što ste se tako ljubazno time pozabavili. Iz ovih stopa ću pisati Narodnoj banci u Rijeci i zamoliti da se ta suma (koja mi izgleda ogromna, ali nemam nikakvu predstavu koliko je to u francuskim francima) prenese na jedan od Edvardovih „Personalien“. / Hvala vam što ste pozvali E. kod vas na ručak. Ne znam da li će moći, ali će vam biti vrlo zahvalan što ste to predložili. On polazi kolima s jednim Suzaninim prijateljem. Prvo moraju da se prošetaju po severnoj Italiji, a zatim će napraviti turu po Jugoslaviji (po Dalmaciji, čini mi se), pre nego što krenu u Veneciju na premijeru *Hoppy Doys* na francuskom u Rijaltu. Što se Suzane i mene tiče, hiljadu puta hvala, ali ovog puta neće biti moguće. Vraćamo se u Pariz za nekoliko dana, apsolutno moram biti tamo 17. i narednih dana. Zatim treba početi probe sa Madlen Reno i Blenom. Vidite i sami, tu se ništa ne može. / Čestitanja Radetu za nagradu i dobar rad u Rovinju. Bravo za Kaldera. Komad o kojem vam je govorio i čiju je *Uraufführung* na nemačkom upravo video u Ulmu mala je jednočinka koja nema nikakve veze sa *Comment c'est*. To je jedna mala igra za glas i svetlost. Dogovoreno je ko će je režirati u Parizu, verovatno u januaru. Trebalo bi da se igra u Njujorku na početku sezone. U Londonu ne znam kad. / Rože mi piše da je iz Beograda stigla ponuda za dve predstave *H. D.* sa Madlen oko 5–6. oktobra. Ne znam o kom je pozorištu reč. Mislim da je to izvodljivo. / Ovdje je sve bilo dobro osim vremena, koje je bilo loše gotovo od početka do kraja. Ipak, divne šetnje u planini i oko jezera. / Toliko zasada; obavestiću vas o Edvardovim planovima. Još jednom hvala

UBACITI VRLO KRUPAN PLAN OKA⁵⁴



za sve ljubaznosti. Dođite uskoro opet u Pariz. Ako su vam potrebni franci za boravak u Francuskoj, moji su i vaši. / Srdačni pozdravi od nas dvoje vama dvoma, Sam.

- 54** Upotreba vrlo krupnog plana oka Bustera Keatona iz Beckettovog *Filma* (režija: Alan Schneider, 1965) nije dozvoljena.

Čitao sam ovo pismo i ranije, u jednoj knjizi.

Godine 2000, Radomir Konstantinović (*Mišolovka*, *Filosofija palanke*, *Biće i jezik*, *Dekartova smrt*) je objavio knjigu *Becket, prijatelj*, filozofski nadahnutu, delom autobiografsku meditaciju ispletenu oko 26 sačuvanih pisama koja su on i Kaća Samardžić primili od Becketta od kraja pedesetih do polovine sedamdesetih godina.⁵⁵



I ta knjiga leži preda mnom na stolu.

55 Radomir Konstantinović, *Mišolovka* (Beograd: Kosmos, 1956); *Filosofija palanke* (Beograd: Treći program, 1969); *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture* (Beograd — Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 1983); *Dekartova smrt* (Novi Sad: Agencija MIR, 1996); *Becket, prijatelj* (Beograd: Otkrovenje, 2000). Kaća Samardžić je prevela s francuskog prvu Beckettovu knjigu objavljenu kod nas, *Molaa* (Beograd: Kosmos, 1959). Vidi takođe: Kaća Samardžić, „Glose o Beketu”, *Vidici* 1 (1979).

Pismo o kome je ovde reč u knjizi je objavljeno pod brojem 12.

Reprodukovano je na francuskom i srpskohrvatskom jeziku i dopunjeno Konstantinovićevim komentarima.

„Pismo je poslato na našu rovinjsku adresu. Kaća je pozvala Edvarda da nas poseti u Rovinju, pri povratku iz Venecije. Ali ne sećam se da li nas je Edvard posetio, a naša prepiska sa Beketom iz tog vremena uništena je u Rovinju. Zajedno sa ostalim mojim hartijama i knjigama, pisma Beketova razbacana su po ulici Montalbano, koja je u međuvremenu pretvorena u đubrište. (Jer mržnja pretvara sela i gradove u đubrište.) Eto, tako se Beket, pesnik đubrišta, našao na đubrištu Montalbano. Ipak je dakle došao u Rovinj, makar i kao hartija za smeće?

...

Kalder (John Calder) je engleski izdavač i prijatelj Beckettov. Beket je njemu preporučio moj *Izlazak* (1960). Vidim u svojoj beležnici da nas je Kalder posetio u Beogradu u leto 1963, u dva maha: 19. i 27. juna, kad smo potpisali ugovor. *Izlazak* je izašao iz štampe (Calder and Boyars) 1965, u prevodu E. D. Goja, pod naslovom *Exitus*.

...

Ova „mala igra za glas i svetlost“, koju tu pominje uzgredno, kao nešto ne preterano značajno, jeste *Komedija*, igra koju je Kaća doživela (u Pavilion de Marsail — vidim to po njevoj beležnici iz 1964, 19. juna; nisam tad bio sa njom u Parizu) kao „bahovsku fugu“: „Sam je zaista napisao bahovsku fugu. Veoma mi je žao što sam ga videla samo jedanput. Mršav je kao skelet, ali žilava je to životinja, živeće još dugo“.

...

Ovo: 'Dođite uskoro opet u Pariz' tek noćas čujem dobro. (Bolje nego što bih voleo?) Ali to je svetlost koju ja čujem, svetlost podneva, na Bulevaru Monparnas: čujem njega, kako peva (ne znam koje godine, ne znam kog dana), najpre jedva čujno (onako kako je i govorio: gotovo zatvore-nih usta?), a ipak sve glasnije: vozio nas je na ostrvo Sv. Luja, na ručak, svojim 2CV. ... Bila je to neka stara fran-cuska dečja pesmica. Stara a dečja. To je sve što znam. Ne mogu da se setim melodije; ne mogu da se setim reči. Ali to je Beket, svakako, onaj najdublje skriven: star a dečji. (Kako li je umro? Šta je video, šta čuo?)...

UBACITI JOŠ JEDAN VRLO KRUPAN PLAN ISTOG OKA

Volim knjigu *Beket, prijatelj*. Tokom proteklih godina proči-tao sam je više puta. Na osnovu te knjige formirao sam sli-ku — snažnu, složenu, punu poštovanja i emocija — *Kon-stantinovićevo* Becketta.

Originalno Beckettovo pismo koje sada leži na stolu u meni budi radoznalost:

Kako li su izgledale slike *Beckettovog* Konstantinovića i *Beckettove* Kaće Samardžić?

Da li su to bili harmonični ili razbarušeni „portreti prijatelja”? Foto-realistične studije ili ekspresionističke skice?⁵⁶

Da li su imale i zvučnu komponentu?

Konačno, kako je Beckett reagovao na pisma koja su mu stizala iz Jugoslavije?⁵⁷ Šta su bile prve misli, osećanja i asocijacije koje su ta pisma izazivala dok ih je otvarao i čitao?

...

A šta ako bih sada naglo promenio kurs ovog teksta i odustao od prezentističkog pisanja? Šta ako bih tekstu dodao seriju fusnota i uz pomoć nekoliko fotografija *retroaktivno* **kadrirao** gore zabeležene Beckettove i Konstantinovićeve misli *kao da* pripadaju jedinstvenom, vizuelno integrisanom događaju:

56 Kao početni materijal za istraživanje ove teme može poslužiti četvortomno izdanje *The Letters of Samuel Beckett* (prir. G. Craig, M. Fehsenfeld, D. Gunn, L. Overbeck, Cambridge: Cambridge University Press, 2014). Vidi treći tom, str. 158–165, 480–482, 162–164, 500–501. Vidi takođe: Radivoj Cvetičanin, *Konstantinović. Hronika* (Beograd: Dan Graf, Fondacija Stanislav Vinaver, 2017), pogotovo str. 181–202, 211–222, 231–246, 670–683.

57 Na prvoj strani knjige *Beket, prijatelj*, Konstantinović primećuje: „Nemam ni kopije naših pisama njemu. Ta pisma je Kaća prevodila na francuski ili ih je sama pisala. Ona bi znala — *da je ovde* — mnoge stvari kojih se ja ne sećam. Ali nije stigla čak ni da prekuca na pisačkoj mašini ova pisma, za mene teško čitljiva: nervozan, Beket je bio i slabog vida, tako da su njegove rečenice često kao kakva nerazumljiva šara, poruke-crteži čiji je smisao duboko skriven. Nešto kao sam Beket: ima ovde dva-tri lista za koje mislim da su nehteni (nesvesni) a sjajni, autoportreti Samjuela Beketa.” Vidi Konstantinović, *Beket, prijatelj*, str. 5.



... razgovoru koji se, poput kakve filmske scene sazdate od više kadrova i kojom dominira subjektivna kamera, odvijao za stolom pred mojim očima, ovde u ulici Baker u San Franciscu, od 10.43 ujutro do 3.07 popodne (sadašnje vreme), u subotu, 26. maja 2018?

Da, učiniću upravo to! Od SADA svu svoju pažnju usredsređujem na sekundarnu kinematografsku obradu ovog teksta.⁵⁸

- 58** U *Tumačenju snova*, Sigmund Freud opisuje sekundarnu obradu kao jedan od četiri „faktora koji sudeluju u stvaranju sna”. Njena funkcija je da „povezuje i lepi”, da vizuelnom toku sna pruži privid kontinuiteta i koherentnosti: „Otvore u građevini sna ona ispunjava krpama i ritama. A posledica njenog nastojanja je ta da san gubi izgled apsurdnosti i nepovezanosti i da se približava primeru jednog razumljivog doživljaja”. Takođe, sekundarna obrada — koja, primećuje Freud, često nastupa „sa snebivanjem” i u formi „kao da” — „pokušava da iz [njoj] dostupnog materijala oblikuje nešto kao budan san. ... [S]ekundarni rad sna treba načiniti odgovornim za jedan doprinos plastičnom intenzitetu pojedinih tvorevina sna”. Vidi Sigmund Frojd, *Tumačenje snova II* (Novi Sad: Matica Srpska, 1970), str. 140–160.



Peter i Tom (Pismo Branku)

Ovu mikroanalizu napisao sam u leto 2015, u obliku pisma Branku Vučićeviću. Bila je namenjena isključivo za interno korišćenje, kao šaljiva „vežba” u okviru bogate lične prepiske koju smo Branko i ja održavali gotovo dve decenije. Tekst je nešto kasnije ipak objavljen povodom Brankove smrti (KINO! 28/29, 2016) — bez ikakvih izmena, kako bi odsudno, nadahnjujuće prisustvo BV ostalo vidljivo u pozadini analitičke scene (ovde postavljene za Petera, Toma, kao i izvesnog Željka).

Avgust 2015.

Dragi



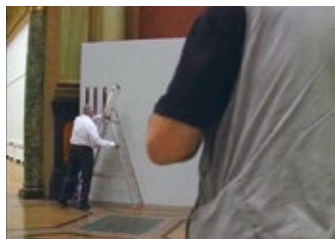
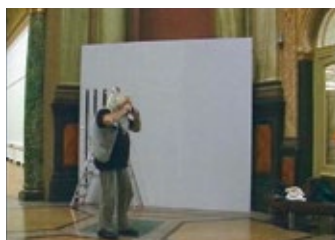
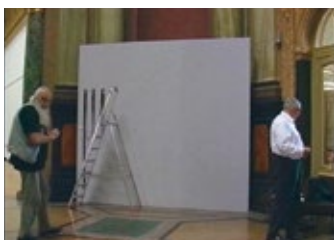
Želim da Vas obavestim da sam uspeo da potvrdim Vašu pretpostavku. Peter i Tom su se pre izvesnog vremena zaista susreli pred velikim belim ekranom. Peter je na ekran kačio komade filmske trake. Tom je odlučio da ga fotografira dok to radi.

Do susreta je došlo u Zagrebu, 11. septembra 2002. To je možda bio i poslednji put da su se dvojica prijatelja videli.

Srećom, jedan drugi Tomov prijatelj, Željko, snimio je čitav događaj video kamerom. Poslaću Vam Željkov snimak poštom najkasnije do srede. U međuvremenu, priloženi

frejmovi mogu dati preliminarnu (makar i samo delimičnu) predstavu o dešavanjima tog dana...

Puno pozdrava,
Pavle



p. s. Pre ili kasnije, neko će sigurno napisati opširan ekspozicije o Željkovom nesvakidašnjem dokumentarcu. Pretpostavljam da će autor teksta naglasiti da se film sastoji od jednog jedinog neprekinutog kadra. Čitava interakcija između Petera i Toma prikazana je u realnom vremenu. Odvija se sporo i uključuje česte izlete u prostor izvan kadra.

Bilo bi neophodno i propisno kontekstualizovati ovaj kratki film. Autor bi bio dužan da objasni da su Peter i Tom, kao i Željko, eksperimentalni filmski stvaraoci. Peter i Tom su obojica poznati i kao ekscentrični performer. Peter je Austrijanac i proveo je dosta vremena u Americi. Njegovi čuveni filmovi su *Arnful Reiner* (1960) i *Naš put u Afriku* (*Unsere Afrikareise*, 1966). Voli i da drži predavanja o kujanju, filmu i umetnosti. Tom i Željko su Zagrepčani. Tom, jedna od najznačajnijih figura jugoslovenske i hrvatske posleratne avangarde, jeste autor brojnih filmova uključujući i (proto)strukturalna ostvarenja kao što su *Prijepodne jednog fauna* (1963), *Kružnica* (1964) i *Glen Miller 1* (*Srednjoškolsko igralište 1*, 1977). Željko je veteran hrvatske kinoklupske scene, čija filmografija sadrži naslove poput *Mr. Chip's, to smo mi* (1969) i *Iris* (1972). (Da li vam je poznat ovaj drugi film? Nešto se ne mogu setiti da li sam ga ikada gledao.)

Kada bih ja pisao jednu takvu analizu, mislim da bih gotovo sigurno u prvi plan istakao činjenicu da je Peter došao u Zagreb 2002. kako bi pripremio filmsku instalaciju za multimedijalnu i intermedijalnu izložbu u Umjetničkom paviljonu, pod nazivom „From moment to movement”. Tom je posetio i fotografisao Petera u galeriji u kojoj je ovaj postavljao svoju instalaciju. Za refleksivni čin kojim se slici pristupa kao, pre svega, *procesu* (i, istovremeno, kao svedočanstvu o vlastitom nastajanju) može se reći da čini tematsko jezgro Željkovog dokumentarca.

Dovoljno metodičan prikaz ovog filma bi, po svojoj prilici, morao biti zaključen sledećom načelnom tvrdnjom: ulazeći u prostor kadra kako bi fotografisao Petera, Tom se ponaša kao simpatično trapavo dete koje postepeno (i ne znajući?) uzurpira čitav prostor između belog ekrana i objektiva Željkovke kamere. Peter na to ne reaguje, jer je zadubljen u svoj rad i gotovo da ne primećuje Tomovo prisustvo. Željkov film — čiji je naslov *Veliki bijeli i Peter Kubelka* („veliki bijeli” je najverovatnije referenca ne samo na prisustvo velikog belog ekrana, već i na samog Toma, krupnog čoveka sa dugačkom belom bradom) — otuda deluje kao kakva drastično usporena komedija sa Stanlijem i Olijem. To je „dokumentarni slapstick” o paru ekscentričnih sineasta.

NAPOMENA: Uz analizu bi morala biti priložena i anotirana bibliografija sledeće obavezne lektire:



* * *

Uvek sam s nestrpljenjem iščekivao Brankova pisma. Ne samo da nikada nije propuštao da svojski podrži, ali i da podvrgne iskrenoj i dobronamernoj kritici moje spisateljske pokušaje, već je svoja pisma „montirao” kao da su najnadahnutije dadaističke pesme i kratke priče — pronicljive, duhovite, poučne, pune brzih tematskih skokova i apsurdističkih komentara, začinjene asketskim izrazima naklonosti. Na moje gornje pismo odgovorio je na sledeći način:

Pavle dragi,

Minijatura me je obradovala.

Zabavna je i charming.

Hoćemo još!!!

Foto-literatura = Hasard objectif?

**Lokalnog Stanlija i Olija zameni sa
Laurel&Hardy!!!**

Ovde afričke vrućine.

Marija imala veliku izložbu u Novom Sadu.

Pronađen Fondaneov argentinski film **Tirarira**.

Moguća tema za tekstić???

Tu je i 1 smešna molba.

Ako si našao fotokopije Bulijeve i Ratkovićeve VEČNOSTI (koje sam ti ko zna kad teslimio), napravi fotokopije fotokopija i daj Šikiju da donese.

Po mom trenutnom barometru, dotična VEČNOST spada u šačicu najzanimljivijih ovdašnjih proizvoda.

Kiss Jeleni. Voli te tvoj drug,

BV

P. S. Krupan font je

posledica éoravosti.

Dosada



Pre izvesnog vremena, dok sam lutao ulicama Greenwich Villagea u New Yorku, na gomili đubreta ugledao sam rolnu 16-milimetarskog filma. Pokupio sam je, pregledao, i konstatovao da je reč o delimično oštećenju pozitiv-kopiji nemog crno-belog filma u trajanju od 4 minuta. Film se sastoji od 34 kadra.

Sadržina filma je prilično neobična: samosakaćenje.

Sama rolna nije bila obeležena, ali na Kodakovoj konzervi u kojoj se film nalazio bila je ispisana jedna reč: DOSADA.

Uvek sam pretpostavljao da je to naslov ovog filma o kome, na žalost, nisam uspeo da saznam ništa više. Ko ga je snimio? Gde i kada? Pod kakvim okolnostima i u koju svrhu?

Nedavno mi je palo na pamet da ovaj misteriozni film cim-nem iz anonimnosti tako što ću ga distribuirati u statičnoj, papirnoj verziji. Evo, dakle, DOSADE, kadar po kadar, kao mešavine individualnih frejmova i fragmenata knjige snimanja (ovaj drugi format sam upotrebio za oštećene ili neadekvatno eksponirane delove). Možda će neko prepoznati ovu zalutalu filmsku minijaturu. Možda će neko čak požele-ti da položi autorska prava na nju...

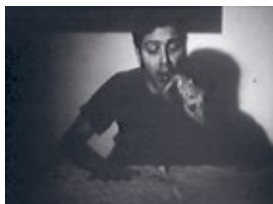
- 1 TOTAL: Kasno jutro.
Šarmantna gradska uličica, osunčana i mirna.
Duž trotoara su parkirana vozila.
- 2 SREDNJI PLAN: Ulaz u zgradu (tro- ili četvorospratnica).
VERTIKALNI ŠVENK do prozora na drugom spratu.



- 3
- 4 Lice ČOVEKA u KRUPNOM PLANU. On spušta pogled na nešto van kadra desno...
- 4A ... (ŠVENK NADOLE) KRUPNI PLAN ČOVEKOVE šake na stolu. Dobuje prstima.

- 5 SREDNJE KRUPNI PLAN, spreda: ČOVEK podiže ruku i dodiruje usta — ispitivački i nesigurno u početku, a onda sa sve više (erotskog?) žara. Gura šaku u usta i hvata jezik.

6/7



VRLO KRUPNI PLAN: U neverici, ČOVEK gleda iščupani jezik (van kadra).

8/9



SREDNJE KRUPNI PLAN (isto kao 5 i 7): ČOVEK brzo grabi jezik sa stola i baca ga van kadra levo.

10/11



12

AMERIKEN (isti rakurs kao 5, 7 i 10): ČOVEK sedi za stolom, nepomičan i zamišljen. Gleda van kadra levo. DUGI KADAR.

13

SREDNJE KRUPNI PLAN: Prozor na drugom spratu. Svetlo je primetno slabije. Čini se da je prošlo izvesno vreme.

14

KRUPNI PLAN ČOVEKOVIH stopala na kauču. HORIZONTALNI ŠVENK uz njegovo ležeće telo; kamera se zaustavlja na KRUPNOM PLANU apatičnog lica. ČOVEK gleda van kadra desno.

- 15 **SREDNJI PLAN (SUBJEKTIVNI KADAR):** Kuhinja, slabo osvetljena i veoma neuredna. Svuda su prljavi sudovi.
- 16 **SREDNJE KRUPNI PLAN:** ČOVEK ustaje sa kauča i polazi prema kuhinji (hoda pravo ka kameri).
- 17 **AMERIKEN:** ČOVEK u kuhinji otvara fioke i razgleda noževe. Bira malu sataru za meso, onda izlazi iz kuhinje (hodajući pravo nazad ka kameri).
- 18 **AMERIKEN:** Ponovo za stolom, ČOVEK spušta desnu šaku i gleda u sataru.

19/20



21/22



23/24

SREDNJE KRUPNI PLAN:
 Ophrvan bolom,
 ČOVEK levom rukom
 poseže za odsečenim
 prstom (van kadra).



- 25 (REZ NA POKRET) VRLO KRUPNI PLAN: ČOVEKOVA ruka uzima prst sa stola.
- 26 AMERIKEN (isto kao 18 i 20): ČOVEK baca odsečeni prst van kadra levo.
- 27 (REZ NA POKRET) KRUPNI PLAN korpe za papir (isto kao 11). ČOVEKOV odsečeni prst pada u nju. Kamera se zadržava na korpi.
- 28 TOTAL: Ispred zgrade. ČOVEK stoji pred velikom kantom za smeće. Vezuje vreću punu đubreta.

29/30



31/32

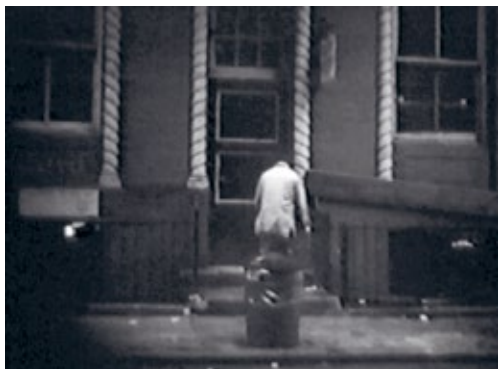


AMERIKEN
(isto kao 29): I dalje posmatrajući SUSEDA, ČOVEK nastavlja da vezuje vreću...

32A/33



TOTAL (isto kao 30): SUSED se okreće i vraća u svoju zgradu.



Vrata se zatvaraju za čovekom. Kamera ostaje pred ulazom u njegovu zgradu. DUGI KADAR. ZATAMNJENJE.

34/34A

K P A J

Strip i film: Dylan Dog i smrt

„Ljudski svet bez smrtnosti.”

— Antonin Artaud

Počnimo ovu analizu na nivou neposredno dostupnog, na površini stvari. Svako ko ga je ikada čitao, zna da je italijanski strip *Dylan Dog* jedan veliki intertekst. Svet istomenog „istraživača natprirodnih pojava”, koji je stvorio Tiziano Sclavi, halucinantna je mešavina ekspresionističkih i nadrealnih elemenata, zasićena bezbrojnim vešto uvedenim referencama na književnost, pop kulturu i naročito film. Dylan Dog ime duguje Dylanu Thomasu i romanima Mickeya Spillanea. Njegov pomoćnik je Groucho Marx, koji možda jeste, a možda i nije brkati komičar, jedan od braće Marx. Dylanov izgled je inspirisan glumcem Rupertom Everettom, koji o tome navodno ništa nije znao dok nije angažovan da glumi ovog „detektiva noćnih mora” u filmu *Dellamorte, dellamore* (1994), adaptaciji stripa koju je režirao Michele Soavi, veteran italijanskog žanrovskog filma. Serijalizovana priča koja vodi Dylana iz jedne horor avanture u drugu dosta duguje strukturnim i stilskim strategijama koje je razvio George Romero u svojim slavnim filmovima o zombijima, *Noć živih mrtvaca* (1968), *Zora mrtvih* (1978) i *Dan mrtvih* (1985). Prva epizoda *Dylana Doga* iz 1986. godine

je i sama priča o zombijima pod naslovom *Zora živih mrtvaca*. U ovoj epizodi pojavljuje se Doktor Ksabararas, Dylanov arhineprijatelj i stručnjak za oživljavanje mrtvaca, koji je možda i Dylanov otac.⁵⁹

Sclavijeva bogata ali izuzetno zamršena priča sadrži reference na mnoge druge sineaste i umetnike.⁶⁰ Angelo Stano (prvi crtač stripa, čiji vizuelni doprinosi ostaju neprevaziđeni — iako se u radu na seriji kasnije oprobalo mnogo talentovanih crtača) stvorio je prepoznatljive, zastrašujuće usukane i koščate figure (žive i nemrtve) na način koji evocira dobro poznata bolesna, raspadajuća tela Ego-na Schielea. Među slikarima čije je „vizuelno ludilo” kontaminiralo Dylanov univerzum nalaze se Edvard Munch, Salvador Dali, Pieter Bruegel i René Magritte. Vlasnik jedne prodavnice antikviteta iz paralelnog sveta izgleda kao Murnauov Nosferatu (epizoda *Safara*, 1992); sama prodavnica vodi u prazninu u kojoj predmeti lebde u prostoru kao kod Maxa Ernsta (ili je, pak, reč o kolažima iz *Monty Pythona?*), dok Dylana napadaju stvorenja slična onom iz filma *Osmi putnik*. Jedna druga avantura odvija se u svetu koji podseća na Zemlju čuda Lewisa Carrolla (epizoda *Vrt iluzija*, 2009), gde se Dylan susreće sa džinovskim Belim Zecom.



59 Doktor Ksabararas je i naslov prve epizode Dylana Doga u domaćem prevodu.

60 Odličan pregled „referencijalne estetike” u stripu *Dylan Dog* može se naći u eseju Julijane Stanojević „Estetika referencijalnosti: Anđelo Stano i Dilan Dog”. Dostupno na: <http://udruzenjesvetstripa.blogspot.com/2011/10/estetika-referencijalnosti-anelo-stano.html> (pristupljeno 24. avgusta 2013).

Tiziano Sclavi & Gianluigi Coppola, „Safara“
(Gente che scompare, Dylan Dog 59, 1992)



Put do *Dylana Doga* i njegovog gusto naseljenog intertekstualnog kompendijuma pronašli su i Hitchcockov *Psiho* (1960), Bergmanov *Sedmi pečat* (1957) i Kotcheffov *Rambo* (1982). U jednoj epizodi, pojava prepoznatljivo izduženih svemirskih brodova iz Kubrickove *Odiseje u svemiru* (1968) u Zemljinoj orbiti konstatuje se usputno kao nešto sasvim uobičajeno. Dylan i Groucho često posećuju bioskop gde, očekivano, uglavnom gledaju klasike horora (a ponekad se ispred bioskopa mogu videti zombiji koji razgovaraju i žale se na moderne filmove u kojima „negativci”, to jest, Dylan Dog i njemu slični, uvek pobeđuju). U različitim delovima serijala Dylan se sukobio sa Frankensteinovim čudovištem, Zlom vešticom sa Zapada, serijskim ubicom koji podseća na Josefa K, opakim sestrama Joan i Bette (inspirisanim likovima koje Joan Crawford i Bette Davis glume u filmu Roberta Aldricha *Šta se dogodilo sa Baby Jane?* iz 1962. godine), Jackom Trbosekom, Dr. Jekyllom/Mr. Hydeom, pa čak i sa šišmišom za koga bi se reklo da je doleteo pravo iz delirijuma Raya Millanda u Billy Wilderovom *Izgubljenom vikendu* (1945)...

U svetu Dylana Doga užas, dakle, poprma različita lica, a mnoga od njih čitaocu su već poznata. Ipak, ispod površine, iza guste mreže referenci, krije se ono što je možda i najfascinantnija formalna karakteristika čitavog serijala: njegov osoben pristup smrti i činu umiranja. U Sclavijevom stripu smrt je zamišljena na jedan suštinski filmski način. Tako, u idejno i stilski izuzetno uspejoj epizodi, *Priči ni o kome* (1990), eksplicitno se postavlja pitanje da li nam se u trenutku smrti zaista čitav život odmotava pred očima kao u snu ili na filmu.⁶¹ Odgovor je potvrđan (tako tvrdi niko drugi do glavni negativac, Doktor Ksabaras), a proces umiranja prikazan je kao strukturno utemeljen u logici kontinuiteta. U *Dylanu Dogu*, moglo bi se reći, smrt funkcioniše kao oblik *montaže kontinuiteta*! Smrt je demontiranje subjektiviteta i konačni kraj svih stvari — „KRAJ” na špici kojom se odjavljuje život-kao-film. Smrt uvodi kauzalnost i retroaktivno (jedino tako) daje stabilno značenje događajima-sekvencama koje čine život (nečiji, svačiji, ili pak ničiji — jer Niko je ime lika koji umire u ovoj epizodi stripa).⁶² Takvo stanje stvari upravo je ono što je jedan drugi italijanski stvaralac, sineasta i teoretičar Pier Paolo Pasolini, već opisao u sopstvenim refleksijama o smrti i filmu nekoliko decenija pre nego što je Sclavi stvorio svog istraživača natprirodnog:

61 U svom prikazu *Priče ni o kome*, blogger stinky pronicljivo primećuje da je ova epizoda *Dylana Doga* povezana s psihološkim trilerom Adriana Lynea iz 1990. godine *Jacob's Ladder* (ako ne i pod njegovim direktnim uticajem). Dostupno na: <http://www.stripovi.com/recenzije/dylan-dog-dd-zs-43-prica-ni-o-kome/199/> (pristupljeno 9. maja 2017).

62 Još jedna moguća referenca, u ovom slučaju unutar konteksta italijanske popularne kulture, krije se u naslovu epizode: *Priča ni o kome* može biti omaž filmu Tonina Valerija, *Moje ime je Niko* (1973), žanrovskoj parodiji na temu smrti špageti vesterna.

Zato je apsolutno neophodno umreti, *jer dokle god živimo, ne možemo zadobiti smisao...* a jezik naših života ostaje neprevođiv: kaos mogućnosti, potraga za relacijama i značenjima bez razrešenja. *Smrt obavlja trenutnu montažu naših života;* to jest, ona odabira zaista značajne trenutke (koji više ne mogu biti zamenjeni nekim drugim, možda suprotstavljenim ili protivrečnim trenucima) i slaže ih u niz, transformišući beskonačnu, nestabilnu i neizvesnu [...] sadašnjost u jasnu, stabilnu, izvesnu i otuda lako opisivu prošlost [...] *Jedino zahvaljujući smrti, život nam pruža mogućnost — služi nam — da se izrazimo.* Tako montaža filmskog materijala... izvodi iste one operacije koje smrt obavlja na životu.⁶³



T. Sclavi & A. Stano, „Priča ni o kome”
(*Storia di nessuno, Dylan Dog* 43, 1990)



63 Pier Paolo Pasolini, „Observations on the Sequence Shot”, *Heretical Empiricism* (Washington DC: New Academia Publishing, 2005), str. 236, 237.











POSTAĆU BAK... DIPLOMIRAĆU...
OŽENITI SE... OTAC ĆE MI UMRETI...
NAĆI ĆU SIGURNO ZAPOSLENJE KAO
DRŽAVNI SLUŽBENIK... SUPRUGA ĆE
ME VARATI, ALI JA NIŠTA NEĆU
REĆI KAKO NE BIH UNIŠTIO
SVOJ SVET... A ZATIM?



ZAVRŠIO SAM ŠKOLU... DOBIO
SAM DIPLOMU... VENČAO SAM SE...
TATA JE MRTAV... RADIM NA SIGUR-
NOM MESTU KAO DRŽAVNI SLUŽ-
BENIK... SUPRUGA ME VARA, A
JA ĆUTIM DA NE BIH RAZORIO
SVOJ SVET... I?



KONAČNO
JE KRAJ.



ZA IME
SVEĆA, KAKAV
UZAS!



ALI BIH,
SVEJEDNO, ŽE-
LEO DA POTRAJE
STO DUŽE.



PRIVREME-
NO ĆE GA SMES-
TITI U STARU KA-
PELU.

ODLIVEK JE SANDAO DA
POSTANE SLAVAN, DA VIDI SVO-
JE IME ISPISANO VELIKIM
SLOVIMA NA NEKOM EPO-
HALNOM DELU...

...A JEDINO ŠTO JE
POSTIGAO JEŠTE DA
GA JE POKOSIO
INFARKT U NAJ-
BOLJIMA GO-
DINAMA.



47

Ali, nevolje proističu otuda što je u svetu Dylana Doga smrt, strogo uzevši, izuzetno retka pojava. U tom svetu postoje samo živi i... nemrtvi (a i nemrtvi često zadržavaju tragove subjektivnosti, fragmente spoznaje i sećanja). Umesto stizanja do „KRAJA”, agonija postojanja (u različitim stanjima materije i oblicima svesti) kao da se proteže u beskraj (*Užas beskonačnosti* je primeren naslov jedne epizode iz 1994). Sve što Niko želi jeste „obična” večnost, večnost „u snu bez snova”. Međutim, situacija u kojoj smrt *zaista*, retroaktivno, nagrađuje rasipanje subjekta hronološkim smislom — i uspostavlja besprekorni kontinuitet, „završni rez” u životu Nikog — ta situacija ovde postoji kao mogućnost koju Sclavi uvodi samo da bi je tokom priče *u više navrata negirao*.

Lišen kontinuiteta i označiteljske izvesnosti koju, u krajnjoj instanci, jedino smrt može osigurati, svet Dylana Doga je potpuno nekonzistentan i neopterećen logikom. To je svet kojim ne upravljaju hronologija i kauzalnost, već uznemiravajuće istovremenosti i „smislene koincidencije”. To je svet (jungovskog) *sinhroniciteta* u kom se događaji odvijaju u preklapljenim vremenskim registrima, a likovi dele kolektivno nesvesno, sanjaju različite snove smeštene u isti prostor, i snagom misli prizivaju jedni druge u postojanje. Kao Mačak Kezalo, najmoćniji među ovim likovima imaju sposobnost *kretanja između svetova* tako što se dematerijalizuju u jednoj, a zatim rematerijalizuju u nekoj drugoj dimenziji. Drugim rečima, *Dylan Dog* nudi zastrašujuću viziju *unus mundusa* bez smrti — noćnu moru beskrajnog nasilja u kojoj svi materijalni i psihički elementi, svi objektivni i subjektivni događaji i iskustva, pripadaju istoj nediferenciranoj sferi postojanja unutar koje su povezani u svojoj „nekauzalnoj uređenosti”.⁶⁴

64 Za koncepte *sinhroniciteta*, *nekauzalne uređenosti*, *kolektivnog nesvesnog* i *unus mundusa*, vidi Carl Gustav Jung, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle* (Princeton: Princeton University Press,

Slavijeve ideje o karnalnom i psihičkom diskontinuitetu ponekad vode u stripovske ekstreme komadanja i razmrskavanja tela. U takvim slučajevima, Stanova schieleovski nezdrava tela prelaze u registar artaudovskog psihofiziološkog sagorevanja, „prikazujući mozgu samo slike udova koji su vretenasti i vunasti, slike udova koji su daleko, a ne tamo gde bi trebalo da budu. Neka vrsta unutrašnjeg loma čitavog nervnog sistema.”⁶⁵



Antonin Artaud, *Tela zemlje* (*Les corps de terre*, 1946) i naslovna strana koju je Angelo Stano uradio za „Priču ni o kome” (1990)

2011), naročito strane 89–115; i, Carl Gustav Jung, i dr., *Man and His Symbols* (Dell Publishing, 1968), str. 41–42, 384–385.

- 65** Antonin Artaud, „Description of a Physical State” u *Selected Writings*, prir. Susan Sontag (Berkeley: University of California Press, 1988), str. 65.



... u meri u kojoj se poklapaju sa njim, samo u trenucima kada ga bude, a izvan toga ne. Ne dotiče me ništa, ne interesuje me ništa osim onoga što se direktno obraća mom telu."

SLIKA: DYLAN DOG („PRIČA NI O KOME“)

TEKST: ANTONIN ARTAUD („FRAGMENTI
DNEVNIKA IZ PAKLA“, „POST-SCRIPTUM“)

„... to je pitanje mog života. Obožavam ne sopstvo već telo, u opipljivom značenju te reči. Stvari me dotiču samo toliko koliko pogađaju moje telo...



„... videćete moje sadašnje telo/kako se raspada na deliće/i ponovo se sastavlja/ ispod deset hiljada zlokobnih aspekata/ novo telo/ono u kom me/ nikada nećete zaboraviti.”



Značajno je da ovaj i slični primeri radikalne telesne demontaže sugerišu ne samo odsustvo smrti kao desubjektivizacije u užem smislu — neuspeh rada smrti, da tako kažemo, u eliminisanju žive delatne moći — već, zapravo, naglašeno prisustvo subjekta i pojačanu mentalnu aktivnost, njen izuzetno bogat imaginarni prinos, tokom liminalnog iskustva umiranja. Iako je sama smrt, kao što je već istaknuto, retka pojava u svetu Dylana Doga, umiranje je u njemu itekako prisutno. Stvar je samo u tome što u tom neobičnom univerzumu umiranje obično ne vodi u smrt, već u ne-smrt. U svakom slučaju, najbitnije je to što jedinstven čin umiranja Sclavi tretira kao privilegovani trenutak psihičke kreativnosti: trenutak kada, kao u nekom dragocenom lucidnom snu, subjekt čiji se život (nazgled) bliži kraju dobija priliku da proizvede — da *režira* — svoju najnesputaniju filmsku fantaziju. Doktor Ksabaras nudi sledeće objašnjenje (u duhu Pasolinijevih misli na istu temu):

Osnova svega jeste zagonetni momenat razdvajanja od bitisanja, kada u deliću sekunde, kao na filmskoj traci, čovek vidi ceo svoj život. Šta se, međutim, zbiva ukoliko samrtnik, umesto prošlih događaja, **spozna ono što će biti kasnije...** mislim, u budućnosti, odnosno **u jednoj od mogućih budućnosti?** Šta je najveća želja osobe koja umire? Generalno, verujem, da **preživi** ili da makar odloži sudnji čas. Opšte je mišljenje da je to nemoguće i sa tim se apsolutno slažem. **Niko ne može odložiti smrt.** Ali vratimo se filmu koji gledamo u poslednjim trenucima. Data osoba, kao svaki režiser, u stanju je da čini šta god da joj padne na pamet: da premesti Ajfelov toranj iz Pariza u London ili prekomponuje celokupni kosmos prema vlastitoj viziji. Dakle, to što se ne da učiniti prilikom rođenja ostvarljivo je kada se umire. Samrtnik postaje **tvorac univerzuma.**

Postati, makar na čas, sineasta-vizionar! Pretvoriti se u trenutku umiranja iz Nikoga u jednog Stanley Kubricka, Dzigu Vertova, Mayu Deren (ili nekog drugog majstora koji filmskim sredstvima iznova kreira svet) — a potom... ne umreti. To je logika *Dylana Doga*.



Dix Doigts

Man Ray, *David de Mayo dit Dida de Mayo* (1930)

Ovu fotografiju slikara Davida Dide de Maja napravio je Man Ray oko 1930. godine. Osobeni efekat „solarizacije” na fotografiji danas uspešno dočarava efemernost, nepostojanost, čak i misterioznost — kvalitete koji su tokom godina okružili život i delo ovog jugoslovenskog umetnika. Talentovan, ali ne naročito produktivan slikar, boem i komunistički aktivista, de Majo je vodio buran i ponekad veoma težak život. Od njegovog nevelikog umetničkog opusa sačuvano je svega nekoliko skica, crteža i slika. O njemu se dosad pisalo veoma malo — gotovo ništa. Onda se 2009. godine istoričar Milan Radanović prihvatio zadatka da napiše prvi opsežan prikaz de Majovog života.⁶⁶ Prateći hronologiju, Radanović razvija dinamičnu priču koja nam pruža dragocen uvid u godine slikarevog detinjstva, prvo u beogradskoj jevrejskoj zajednici, a zatim nakratko i u Beču; prijateljstva s pariskim avangardistima s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina, uglavnom iz nadrealističkih

66 Milan Radanović, „Dida de Majo (1906–1964): Biografija”. Zbornik jevrejskog istorijskog muzeja, br. 9 (2009), str. 403–524. Vidi takođe Oskar Davičo, *Po zanimanju samoubica* (Sarajevo: Oslobođenje, 1988); i Zdenko Levental, „Dida Demajo (1906–1964)”, *Jevrejski almanah (1963–1964)*, str. 163–166.

krugova; de Majov komunistički angažman u Jugoslaviji i Francuskoj, uključujući izradu velikog broja falsifikovanih putnih isprava, zatvaranje i mučenje; stradanje većeg dela de Majove porodice za vreme Drugog svetskog rata; njegovo posleratno interniranje i patnje u antistaljinističkom logoru na Golom otoku; plodan rad na polju grafičkog dizajna i oblikovanja knjiga tokom pedesetih godina; i još toga.

Ipak, Radanović i sam konstatuje da u njegovom prikazu de Majovog života ima nepreciznosti, lakuna i pitanja koja će po svoj prilici ostati bez odgovora. Kao i fotografski portret koji je napravio Man Ray, biografska slika Dide de Maja *nije fiksirana!*

To naročito važi, ističe ovaj istoričar, za de Majovo umetničko stvaralaštvo. Ne samo da je sačuvan izuzetno mali broj njegovih radova, već je i jednako malo podataka koje su o njemu ostavili savremenici. Otud se čini da pisati o Didi de Maju kao umetniku danas neminovno iziskuje izvesnu slobodu *puštanja mašti na volju — kako na istorijskom tako i na estetskom planu.*

Naravno, nesputano maštanje — aktivnost spekulativna i neutemeljena u dokazima — nikako ne spada u prihvaćene metode ortodoksne historiografije. S druge strane, ukoliko mu pristupimo kao konstruktivnom postupku, istorijsko portretisanje takve vrste moglo bi proizvesti nešto poput pisanog ekvivalenta gore prikazane Man Rayove fotografije: sliku o Didi de Maju koja je istovremeno jasna i neuhvatljiva, pronicljiva i engimatična, „pozitiv” i „negativ”, dokument i fikcija... Cilj ovog poduhvata je upravo to: sastaviti „solarizovani” tekstualni portret ovog jugoslovenskog slikara, nestabilnu, načelno hronološki organizovanu mešavinu reči i slika, stvarnog i fantazmatškog.

U izradi ove poluimaginarne biografske skice oslanjao sam se na sećanja, svedočenja, anegdote, analitička zapažanja i usputne opaske sledećih lica:

Moni de Buli (MB)

Oskar Davičo (OD)

Rene Daumal (RD)

Andre Gide (AG)

Zdenko Levntal (ZL)

Andre Malraux (AM)

Boda Marković (BM)

Pavle Popović Crni (PPC)

Milan Radanović (MR)

Marko Ristić (MRI)

Jovan Ševaljević (JŠ)

Branko Vučićević (BV)

Slobodan Šijan (SŠ)

Radivoj Vukićević (RV)

Vladimir Živančević (VŽ)

3 anonimne osobe (AN1, AN2, AN3)

Dida de Majo lično (DDM)

Sve upotrebljene ilustracije su delo Dide de Maja, osim ako nije drugačije naznačeno. Deo ovde izloženog pisanog materijala je sasvim fiktivan, ali nije obeležen kao takav. Na nekim mestima tekst može delovati pomalo neuređeno, što je posledica izloženosti raznoraznim „solarizujućim faktorima” iz okruženja (konceptualnim, tematskim, grafičkim, lingvističkim i drugim) koji su bili na delu tokom njegovog nastajanja.



„Kao gimnazista bio sam isključen iz VIII razreda gimnazije radi organizovanja štrajka solidarnosti sa demonstracijama studenata Beogradskog univerziteta (1923–24). Kao vanredan učenik 1924. maturirao sam u Beogradskoj realci.” (DDM)

„U Beču [1924–25] **de Majo** saraduje na izradi dekoracija i kostima za *San letnje noći* u pozorištu Josefstadt Theatar pod rukovodstvom reditelja [Maxa] **Reinhardta**, takođe umetnički radi na inscenaciji i kostimima [baletske trupe] ‘Chauve-Souris’ **Nikite Balijeva**, kao i na celokupnom unuttarnjem uređenju modne robne kuće Krupnik.” (PPC)

Pariz, 1925. „Na početku radi kao kostimograf za čuveni ‘Moulin Rouge’ pod rukovodstvom slavne **Mistinguett**.” (PPC)

Avangardni umetnik...

„Ja prestanem odlaziti u Cyrano, i počnem u vreme aperitiva obilaziti Montparnasse. Tamo, na Raspailu, u *Petit caféu*, i nađem svoje društvo, sve sami anđeli otpali od Bretona lično, ne i od nadrealizma. [...] Dopadalo mi se Monijevo [de Buli] interesovanje za mlade ljude o kojima je lepo govorio. Ali još lepše nastavio je da priča o svom drugu, slikaru Didi [...]” (OD)

„Kad sam ponovo stigao u Pariz 1928. nadrealisti su me srdačno primili. Atmosfera u Grupi bila je potpuno zatvorena Bretonovom ‘diktaturom’. Tada sam upoznao **Jearna Carrivea**, najmlađeg nadrealistu [...] Postali smo nerazdvojni. [...] Carriveu je atmosfera u Grupi postala nepodnošljiva. Nije prošlo dugo vremena, a Breton nas je obojicu izbacio iz Grupe. [...] Nadrealističkih disidenata je bilo malo u to vreme. Kome da se pridružimo? Gde da saradjemo? ... Iako

disidenti, bili smo ipak ubeđeni nadrealisti [...] U to vreme pada susret s Didom de Majo koji je tobože studirao arhitekturu u Parizu. Njega sam znao iz Beograda. Jean Carrive, Dida de Majo i ja stvorili smo jednu prijateljsku zajednicu s neodređenim planovima. Tada smo upoznali [Arthura] **Adamova**. Naime, ja sam ga na Montparnasseu prepoznao, jer sam ga dva-tri puta video u kafani 'Cyrano', gde je pokušavao da se pridruži nadrealistima, ali bez uspeha. Breton ga nije trpeo. [...] Izbačeni nadrealisti i nepriznati Adamov brzo se združiše. Adamov nam predstavi pesnika **Claudea Serneta**... I evo, stvorila se nova Grupa." (MB)



„Od 1929. saradujem sa našim naprednim ljudima u Francuskoj — Veselin Masleša, Pavle Bastajić. Učestvujem u pripremi prve građansko-demokratske revolucije u Kataloniji, 1930.” (DDM)

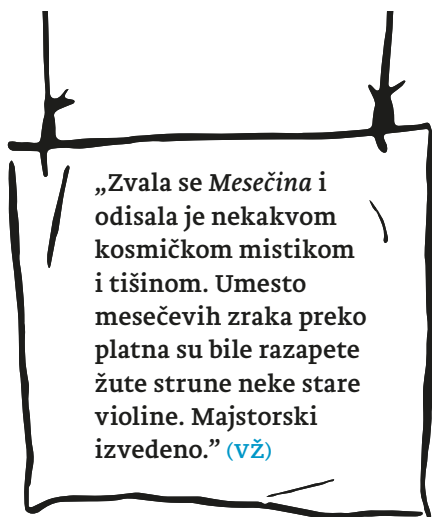
„Na štafelaju kraj ogromnog prozora-zida, nalazila se jedna vidljiva slika okrenuta posetiocu. **Bila je islikana na jednoj drvenoj ploči**. No, u tom studiju su okrenute zidu, ležale i mnoge druge slike, mahom na razapetim platnima.” (OD)



„Teško je bilo naći slikara koji je tako retko slikao kao Dida.” (MB)

„**Imaginarni katalog radova** grafičara i slikara Dide de Majoja sadržao bi i takve kuriozitete kao što su: imaginarni **Staljinovi brkovi** ('Staljinov nadrealistički portret', u policijskoj interpretaciji) navodno naslikani u logoru na Golom otoku; [...] **Titov** portret naslikan od boja načinjenih od trave i ciglene strugotine u logoru 'Petrova rupa' na Golom otoku [oba s početka pedesetih godina]” (MR)

JOŠ JEDNA IMAGINARNA SLIKA:



„Po mom mišljenju, Dida je bio prvi jugoslovenski **konceptualista!**” (BM)

„Bio je sanjar.” (AN1)



Discontinuité, zaglavlje časopisa (jun 1928)

„Ideja za jedan samostalni časopis rodila se sama od sebe. Claude Sernet joj pronađe naziv: DISCONTINUITÉ. *Discontinuité* je ličio na ‘dodatak’ časopisa *La Révolution Surréaliste*.” (MB)

„U prvom (i poslednjem) broju časopisa [1928] nalazi se reprodukovana jedna od retkih slika Dide de Majoa.” (MB)



„Kao pravi nadrealista, Dida je umeo da se poigrava temporalnošću želje. *Pas encore* (Još ne) prikazuje scenu udvaranja i zavođenja — onoga što prethodi samom seksualnom činu.” (AN2)



...intelektualac i komunistički aktivista...

„U drugoj polovini 1937, Komunistička partija je angažovala Didu de Majoa na izradi lažnih putnih isprava za jugoslovenske dobrovoljce koji su nameravali da se priključe španskoj republikanskoj vojsci.” (MR)

„*Okovani boljševik!* [...] To je bila jedna mala [zatvorska] edicija u kojoj smo izdavali razne stvari: Marxa, Engelsa, tzv. ‘Nacionalno pitanje’. To su bile male brošure da bi ljudi u zatvorima mogli da uče i da rade. Dobijali smo knjige i prevodili. Sve rukom. Postojao je jedan jedini primerak [prepisa].” (DDM)

Biblioteka Dide de Maja. „Sva bez beletristike, sa malo poezije, samo sa knjigama koje su se naučno bavile ljubavlju na tad savremen način, počev od **Freuda** do **Oscara Browna**, od **Malinowskog** i **Cunowa** do **Casanove** i **Marquis de Sadea**, od **von Sacher-Masocha** i sličnih autora, do onih kakva je bila sv. **Tereza**, ili **Thomas de Quincey**, ili kakva je svojevremeno bila korespodencija između **Abelarda** i **Heloise**. To su pisci koje je on čitao pažljivo, s olovkom i sveskom u koju bi beležio njemu važne misli tih autora. Čitao je stojeći za visokim pultom.” (OD)

Od *Venere u krznu* Sacher-Masocha (1870) do *Didine (izgubljene) beležnice*:

„Slikar radi sporo ali njegova **strast** brzo narasta.”

„Ona ga izaziva **zagonetkama** koje ne može rešiti i muči ga do rastresenosti.”

„Slikar je sluđen; spušta oči da bi izbegao njen **prodorni pogled**.”

RAZGOVOR IZMEĐU SLIKARA (DDM) I PESNIKA (OD)

PESNIK: „Ja, vidiš, ne znam šta je to sreća, niti da je sreća ono što u životu tražim. Nisam siguran da me sreća uopšte zanima. — Uostalom, svakog može da usrećuje nešto posebno. No da li je baš sreća ono što je potrebno čoveku da bi prihvatio život? Ko od ljudi koje poznajemo, **Salzmann, Daumal, Lecomte**, juri za srećom? Ako već jure za nečim, to je heroin, morfijum ili koka. A Moni? On bi hteo da sredi svoj život da bi pisao. A pisanje — biti pisac od istog pisca — nesreća je posebne vrste i potpuni poraz čoveka; ti — **ti ne slikaš, to te više ne zanima**, žena si se zasitio... Ali ti si sada sit običnih uzbuđenja, tražiš opasnosti koje ti žene ne nude. Pa se nalaziš s nekim profesorom, ‘dasom nad dasama’ koji te opterećuje ‘zadacima’ i ti ih izvršavaš **jer ti je potrebno da što češće stavljaš glavu u torbu. To može biti sreća, znam**, ali onda ne pričaj mi, molim te, o onom što meni ne predstavlja sreću.”

SLIKAR: „Ne. O drugom se radi, ne o ličnoj sreći. Reč je o želji da pomogneš većini ljudi...”

PESNIK: „Kakva sad pa većina?”

SLIKAR: „... Radnih ljudi.”

PESNIK: (za sebe). „**Je li to Dida postao komunist? ... Možda je Dida član neke tajne terorističke grupe? Ili... Ili je povezan s nekom službom. S ruskom? To ga sve nije u stvari mnogo zanimalo, iako su sva pitanja pljusnula istovremeno iz njega. Ali opasnost kao vid samougrožavanja, kao način odbijanja ovog i ovakvog života — zašto da ne? Komunisti su van zakona u njegovoj zemlji, iz koje je i Dida doplovio u ovaj grad. Ostaće tu neko vreme, vratiće se, a znao je da komuniste u Eshaeziji mlate kad ih uhapse,**

tuku i muče. Pa ih i osuđuju na teške robije. Da li zato što su mazohisti ili zato što su borci za neko novo društvo...?”

PESNIK: „Komunizam u suštini ne sme da ostavi ništa od loše postojećeg da i dalje bude onako kako jeste.”

SLIKAR: „Šta je za tebe suština tog tvog ‘u suštini?’”

PESNIK: „Odnos prema smrti kao zadovoljstvu.”

SLIKAR: „Gluposti! Takvu koještariju još nisam čuo.”

U tom trenutku, **Georges Bataille** prođe pored *Petit caféa*.

PESNIK: „Da si pročitao Kostićev i moj Manifest, čuo bi i znao da to nije koještarija.”

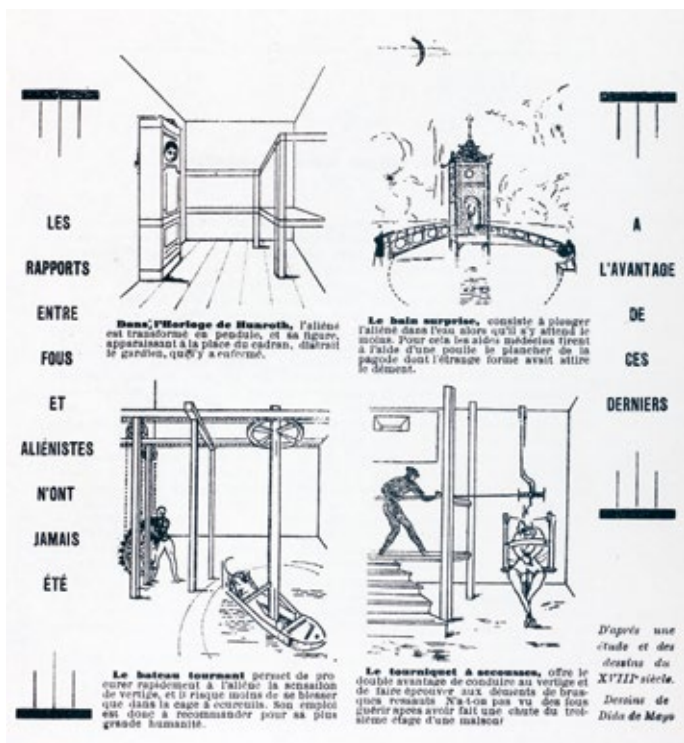
SLIKAR: Prosvetli me. Kako se zove taj Manifest?”

PESNIK: „**Onizam smrti!**”

SLIKAR: „Osećao sam ja da se radi o nekom drkanju mozga. Sad shvatam da za tebe drkanje znači tu fundamentalnu životnu stvar.”

„Negde sam čuo da je čuveni trgovac umetninama **Ambroise Vollard** umro od **udarca** u glavu koji mu je zadat **skulpturom** nekog de Maja!?” (sš)

1929. *Le Grand Jeu*, br. 2: „Odnosi između ludaka i psihijatarâ nikada nisu išli naruku ovim drugima” — **ilustrovani „priručnik za mučenje”** koji je dizajnirao de Majo koristeći crteže iz 18. stoleća.



„Naša izolovanost je prestala kad smo stupili u vezu sa Grupom *Le Grand jeu*. Nisu to više bili nadrealistički disidenti, već mladi ljudi naše generacije, još nepoznati, s ogromnim znanjem, s jednom za nas sasvim novom i primamljivom filozofijom, s jednom platformom koja ni po formi ni po sadržini nije ličila na *La Revolution surréaliste*. I ličnosti i napisi u časopisu *Le Grand jeu* bili su snažni i kreativni. Glavni urednik i direktor bio je Roger Gilbert Lecomte.” (MB)

„Svakako, Dida je bio najmisteriozniji u celom tom društvu, iako ga misterije i ezoterija nisu zanimale.” (OD)

„Gotovo cela njegova porodica stradala je u holokaustu. Dida je umro u Beogradu 1964.” (AN3)

„Slike je potpisivao ili slovima *Dix Doigts* [deset prstiju] ili šematskim crtežom svih **deset prstiju** na koenski, otvore-nih i ispruženih dlanova.” (OD)

Dix doigts

DI S DWA

DI-DA

DIDA

Prsti na platnu



Slika-indeks



„Godinama je Dida bio moj prisni prijatelj u Parizu. [...] **Naše takozvane najlepše godine života** (Dida je bio dve tri godine mlađi od mene) **utrošili smo poglavito u kafanske diskusije**, s našim zajedničkim prijateljima, umetnicima i književnicima, i u međusobnim razgovorima u kojima smo jedan drugom poveravali naš donžuanizam, naš **pakleni svet jalovosti.**” (MB)

„De Majo je poklanjao svoje radove Claudeu Sernetu, Rogeru Gilbertu Lecomteu, Reneu Daumalu, Manu Rayu, Albertu Cavalcantiju i drugima.” (AN3)

Beograd, 1932.

„Dida je dolazio zbog tehničkog uređivanja časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, u čemu je bio **pravi majstor.**” (VŽ)

„Dizajn časopisa *Nadrealizam danas i ovde* bio je rezultat kreativne saradnje Dide de Maja i Marka Ristića, vođe beogradske nadrealističke grupe.” (BV)

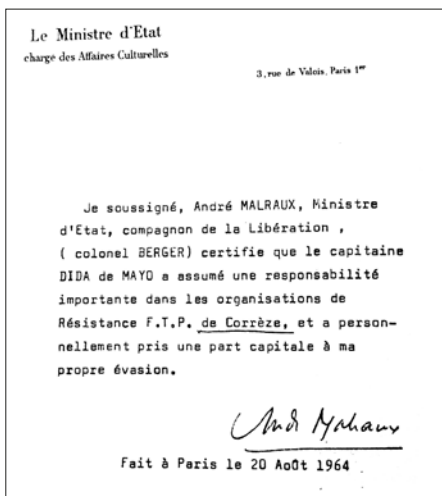
„Čini se da je Dida de Majo tokom dvogodišnjeg boravka u Parizu [krajem tridesetih] nastojao da bude što manje upadljiv. Znamo da je odlazio u pariski stan svog prijatelja, nekadašnjeg pripadnika serkla *Le Grand Jeu*, Osječanina **Zdenka Rajha**... Rajh je sem partijske blagajne [KPJ] čuvao i **Meštovičev** skulptoralni portret **Lenjina**.” (MR)

„Prestižni Dida de Majo...” (RD)

„Posle nastupanja Nemaca, Dida de Majo se povlači u centralnu Francusku (Corrèze). Pored rada na organizovanju francuskog pokreta otpora zajedno sa Francuzima, aktivno i intenzivno radi na neokupiranoj francuskoj teritoriji u udruženju likovnih umetnika.” (PPC)

„O značajnoj ulozi Dide Demaja u francuskom pokretu otpora dovoljno rečito govori već pismo francuskog književnika **André Malrauxa**, kome je u jednom vrlo kritičnom momentu spasio život.” (ZL)

Ja, potpisani André Malraux, državni ministar, član pokreta za oslobođenje [...] svedočim da je kapetan Dida de Mayo bio nosilac vrlo odgovornih dužnosti u organizacijama otpora FTP u Corrèzi i da je lično imao najviše udela u mom sopstvenom spasavanju. (AM)



De Majovo **pismo** Malrauxu (1957): „Zašto nikad ne pose- tiš Jugoslaviju? Jako bih voleo da te sretnem. Ova zemlja je lepa i zanimljiva.” (DDM)



„Zatvorenik...”

„Septembra 1948. sam po liniji Informbiroa lišen slobode.” (DDM)

1950. Na Golom otoku, u radnom logoru za političke zatvo- renike nastaje „strip o mučenju”.



„Svaka baraka u logoru je imala zidne novine, koje su ta- kođe bile deo instrumentarija za ‘prevaspitavanje’ logora- ša. Kada nije bio pod bojkotom, Dida de Majo je **prema su- gestiji islednika i kapoa, crtao za zidne novine**. Sačuvan je jedan ovakav crtež; reč je o jednom kaišu kratkog stripa *Banditski prorok* [...] Sačuvani crtež predstavlja retko sve- dočanstvo o **specifičnom metodu mučenja i ponižavanja** kažnjenika u golotočkom logoru, konkretno: **o davljenju u kibli...**” (MR)



DE MAJO: MNOŽINA

Brojevi: 1925 - 1932 + 1938 - 1945 = 2 × 7 (godina u Parizu)

Imena: „U to doba u Parizu je živeo i radio **ne 1 već 2 umetnika** po imenu Majo. **Ne treba ih mešati.**” (An2)

De Majo i Mayo!

„Slikar Majo (**Mayo**) je zapravo **Antoan Maliarakis (Antoine Malliarakis, 1905–1990)**, francuski slikar grčkog porekla, tokom tridesetih blizak nadrealističkom serklu. Napominjemo da u literaturi postoji izvesna zbrka oko slikara Majoa i slikara Dide de Majo, zbog sličnih imena. Tako se slikar Majo (Mayo-Malliarakis) svrstava u serkl *Le Grand Jeu*, iako on nije bio pripadnik ove umetničke grupe, već Dida de Majo. Sem toga, Majo-Maliarakis i Dida de Majo su se **bavili sličnim poslom**, obojica su bili dizajneri kostima za pozorište i film, i takođe, bili su saradnici, prijatelji i generacijski bliski. ... **Trebalo bi proveriti da li su neki radovi Dide de Majo pripisani slikaru Majou.**” (MR)



„Neki od Didinih radova su me zbunjivali.” (AN3)

„Vitak i visok, delovao je neodoljivo na žene, ne samo lepotoj nego i sigurnošću koju je emanirao, a nije bio neobrazovan niti glup.” (OD)

„**Filmovi** na kojima je de Majo radio: scenografija za *Yvette* i *La p'tite Lilie* (oba iz 1927.) **Alberta Cavalcantija**; saradnja na snimanju filmova *Charleston* (1927) **Jeana Renoira**, *Emak Bakia* (1926) Mana Raya i *Un chien andalou* (1929) **Buñuela** i **Dalía**.” (AN1)

Fotografija: Najmanje četiri de Maja se pojavljuju na solarizovanoj fotografiji koju je napravio Man Ray.

Crtež: Jedan od Didinih priloga za drugi broj *Le Grand Jeu* (1929) bio je crtež četvoroglavog konja i devet vazdušnih balona.



Životinjskim licima četiri kardinalne tačke
Licu bika
Licu lava
Licu orla
Nikada dovršenom i zauvek namučenom
Ljudskom licu
(Roger Gilbert-Lecomte, „Krunisanje i pokolj ljubavi”)



SAMICA ILI, BIOSKOP KROZ ŠPIJUNKU

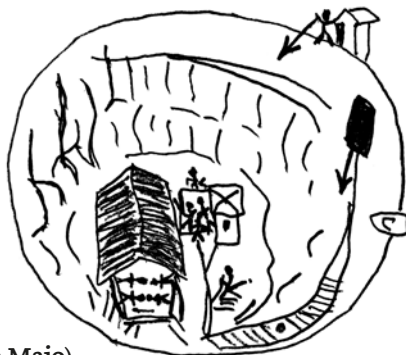
„**Did**a je bio lepotan sa hladnosvetlim ljubičastim očima i crnom sitno valovitom kosom.” (OD)

„**Mira Šoten** je bila ljubav njegovog života. Njihova ćerka Vesna rođena je 1947. (AN1)

„**Ja sam dosta proveo u samici, jer neko ko duže vreme provede u samici tiho govori.**” (DDM)

„Pitam ga: ‘Čime se baviš, kako skraćuješ vreme u samici?’ Odgovori mi: ‘**Pravim neku izložbu, pravim neke skulpture.**’ ‘Od čega praviš?’, pitam. ‘Od hleba, od čega bih pravio.’ Potom smo od kložetske metle otpleli komad žice i proturili kroz rupu, i ‘testerisali’ da bi proširili rupu. Onda sam mogao da vidim: **majmun** svira gitaru, **žirafa** na klarinetu. Neke figurice su bile i obojene [...] Kaže: ‘Učinili su mi uslugu, nije mi dosadno.’” (JŠ)

Od špijunke do „Petrove rupe”: rane pedesete, **pogled iz stražarske osmatračnice (gornji rakurs)** na najozloglašenije mesto za saslušavanje zatvorenika na Golom otoku.



(OVU SKICU NIJE URADIO DE MAJO)

„Slikar Dido Demajo hrabro podnosi torturu, ali otekle mu ruke i noge. Otok na nogama se preлива preko članaka, do stopala. Dođe mu ideja da naslika portret **Josipa Broza Tita**. Nađe sliku iz novina, a boje napravi od cigle i trave.” (RV)



PARANOIČNO-KRITIČKI METOD



„Spontani metod iracionalnog znanja utemeljenog na kritičkom i sistematičnom tematskom opredmećenju deliričnih asocijacija i tumačenja.” (Salvador Dalí)

„Mi, beogradski nadrealisti, taj metod smo nazivali ‘dijalektičkom poliskopijom’.” (MRI)

*Glava mi se okreće (svojevoljno)
levo desno
desno levo
levo desno
i oči oči*

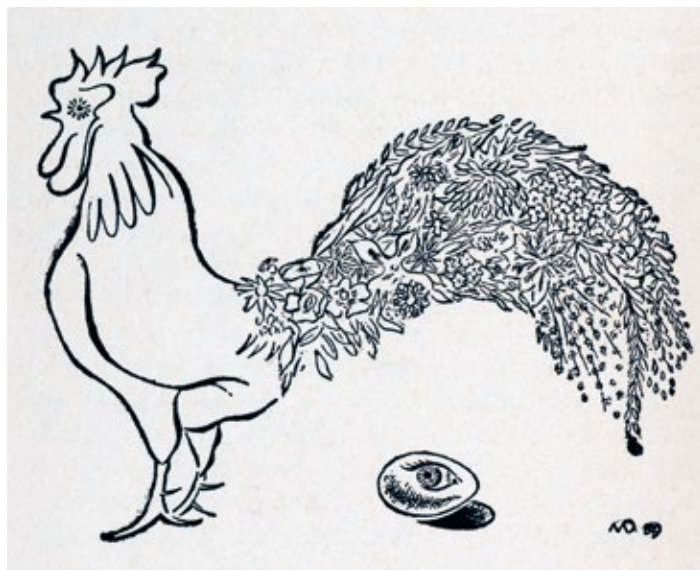
*one tako potamnele
samo njih u hipnozi*

*Sliku svoga lika nikako da zapamtim
(Moni de Buli, „Reda radi,” 1924)*

„Dida mu je naglasio da sve vreme treba da je gleda kao zmi-ja žabu svojim **hipnotišućim pogledom**. [...] Zahvaljujući svojim naučnim sklonostima, Dida je došao do tog **ljubavnog kartezijanskog ‘metoda’** kako [ga] je nazivao...” (OD)

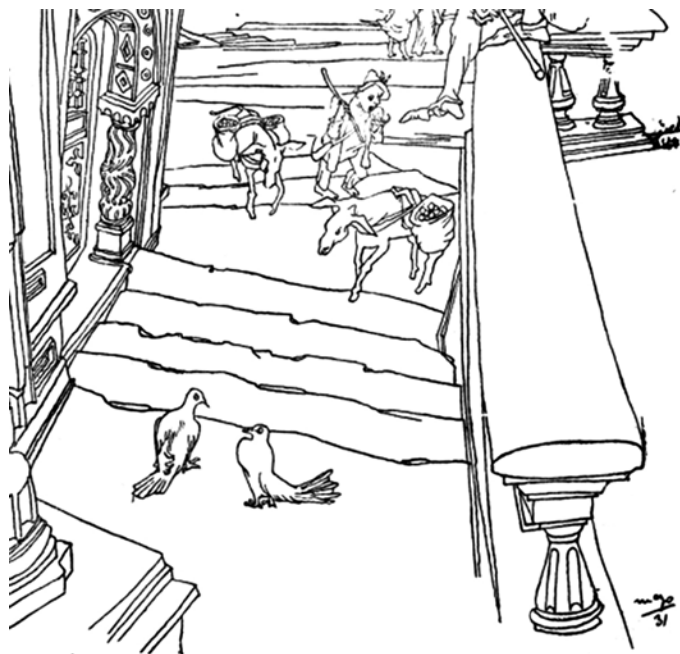
„Simon bi me pozvala da je polegnem na ćebad pored klozetske šolje, naslonila bi glavu na njenu ivicu i fiksirala svoje *krupne oči* na *bela jaja*.“

(Georges Bataille, *Priča o oku*, 1928)



„Oko 1803. godine, u jednom zaseoku na Hautes-Alpes po imenu Andrieux, praktikovan je sasvim jedinstven običaj [...] Čitava ceremonija vrti se oko rituala **omleta**. Položen na parapete mosta, kao slika **sunca**, on privlači ono što mu je slično, dok stanovnici igraju na obližnjoj livadi. [...] Sunce, a otuda i omlet, nisu sveti u uobičajenom značenju reči. Ali prečasní podiže omlet uvis *gologlav*, što ukazuje na verski čin. [...] Konzumiranje omleta je takođe **ritualni čin**, jer omlet, ne smemo zaboraviti, posle izlaganja na **parapetima mosta na ulazu u selo** stiće deo suštine sunca.“

(Zdenko Rajh, „SUN“, *Encyclopaedia Acephalica*)



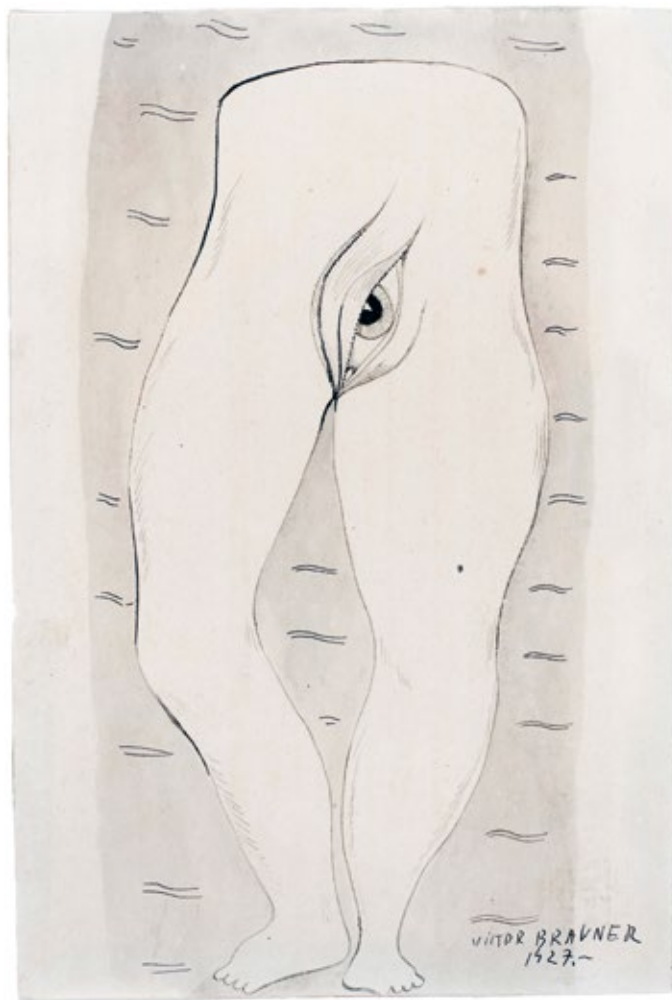
„Solarizacija je pronašla put i do nadrealističke poezije. Primer su *Suncogrami* Oskara Daviča. Te pesme treba smatrati osobenom verzijom automatskog pisanja.” (AN3)

*Pamtiš li, stegom smo plamenim
mahali svima, mi na sve strane, mi, vatreni
I danas tom ljubavi pletilje pletu
srp uz čekic privijen na steg u poletu.*
(Oskar Davičo, *Suncogram*)

„[...] Ovaj događaj je za Simon bio toliko nabijen značenjem da joj se telo zateglo i dostiglo dugotrajan vrhunac, praktično usisavajući moje levo oko među svoje usne.”
(Bataille, *Priča o oku*, 1928)

„Ali to ti je, buržuj buržuju oči ne vadi.” (DDM)

Discontinuité, br.1 (pet stranica pre de Majovog *Pas encore*):
Le monde pais ble (1927) **Victora Braunera**.



Victor Brauner, *Mirojubivi svet* (1927)



...kaligraf i dizajner...

„Dida de Majo je bio naš prvi slikar-grafičar koji je **uveo ilegalno dopisivanje na cigaret papiru** i to tako da je na jednom cigaret papiru mogla da stane cela jedna kucana strana teksta. Tako je napisao članak [1936] o teroru u Glavnjači za **naprednu svetsku javnost**; taj članak, ispisan takvom grafičkom majstorijom proturen je u svet i objavljen je u francuskom časopisu *Vendredi* sa predgovorom **Andre Gidea**... Na osnovu tog proturenog članka... tada čuveni holandski komunistički pesnik **Jef Last** napisao je jednu poemu i posvetio je borbi političkih zatvorenika **predratne Jugoslavije**.” (PPC)

Dans les geôles yougoslaves

le étonné qu'un sacelles étonné l'action ininter l'ont enlevé les différentement usures, ils me mains, pour le ne transversale lle que Vouloir rveux, j'ai senti e sur moi. J'ai e sol. Un pied s'envole comme ds elle. Je suis ignifera la rage En jurant et in lle veut « m'ap mandé : Quel e. c'étaient de	L'authenticité du récit que l'on va lire ne me paraît, hélas ! pas pouvoir être mise en doute. Les minces feuilles de papier à cigarette sur lesquelles ce récit fut écrit, et qui me sont enfin parvenues, témoignent des précautions qu'il a fallu prendre pour permettre à cette plainte agonisante de glisser hors de la prison, en dépit de toute surveillance. Toutes froissées encore pour avoir été roulées en boule, couvertes d'une fine et patiente écriture calligraphique, admirablement lisible mais à la lousse seulement, ces feuilles sont épa-	quentes déjà par elles-mêmes. Elles racontent à première vue la patience obstinée, la fermeté, le courage contre les quels sont venues s'acharner les tortures. Le récit de ces tortures est en langue serbe. La traduction que nous en donnons ici est fidèle; je n'ai point cherché à en corriger les redites et les gaucheries : ce sont celles mêmes du récit. Je me défends aussi d'y ajouter aucun commentaire. Ceci pourtant en core : le cas de S... n'est pas isolé.	ler RAREZ prof semblable à un commença à s sang commença Je perdais con moi, devenait s foudroyante, je pire vie, dans la e. J'avais à p que je vis au tuée en train d d'odeur sur la fil main. Un peu p de la police. Na même pas rega me contentait de l'occuper de pol venu le direct oul, vorant PÉO
---	--	---	---

„Skroz zgužvan u kuglicu, [cigaret papir] je prekriven tankim, strpljivo izvedenim kaligrafskim zapisima koje je moguće čitati samo lupom ...” (AG)

„De Majo je imao **sigurnu ruku**. Bio je umetnik i ilustrator, a verovatno bi dobro baratao i **kamerom**.” (AN1)

„Godine 1962, dizajnirao je prvu knjigu o istoriji filma na srpskohrvatskom jeziku: *Istoriju filma Radoša Novakovića*.” (AN2)



„De Majo: The Movie!” (BV)

„Odbijam da pružim ma kakav komentar.” (AG)

Džepna riznica

Evo još nekih korisnih sitnica koje će se naći u vašem džepu svaki put kada tu budete stavili ovu knjigu:

penkalo	lupa	lampica
maramica	kreda	snohvatica
mini mikrofoni	bombon	zavoj
zub	6 autobuskih karata	lažni brkovi
flajer (časovi tanga)		poštanska marka
selotejp (perforiran)		poštanski pečat
	žeton	zrno kafe
adresa (11 Metzgerstraße, München) ispisana rukom na parčetu kartona		
gušćje pero	peščani sat	kikiriki
šibice	plastelin	ruž
magnet	ključ	metar
unuhnica	mrva hleba	Zazu
sveća	gumica za kosu	dugme

16mm film (3,5 metra)

šestar

pampur

pumpa

papir

ova

fotografija



Willy i Moni de Buli
u Ševeningenu (oko 1935)

žilet

kašika

2 Liliputanca

autogram Samuela Becketta

ping-pong loptica

3 D baterije

grickalica

komad čokolade

žica

aspirin

rasheftivač

ogledalce

gumica za brisanje

ova

isečena

fotografija





Sarajevo,
sredina devedesetih

pinceta	naprstak	zečja šapa
taumatrop	žvaka (korišćena)	šraf
?	sklopiva čaša	preklopna stolica
četkica za slikanje	pahulja	štikaljka za veš
usb (i na njemu univerzum brojki i slova):		
spiskovi	teorema	96
samoglasnik	zvezda	blaznica
Ω	refleks	kontraplan
drvo	boja	komunist
(nevidljiva) ptica	svojina	planina
garnitura	krađa	analog
ali	sprud	švenk
ila	durps	knevš

epruveta	subjekat*	noć
čin	ludički	жарач
knedla	skok	brava
ritual	nula	vat (W)
grom	pakt	nervi
zombi	bod	vreme
pismo	oralna	tuffm
šav	otpad	fiksacija
krpelj	148	eksplozija
kaldrma	trava	natječaj
košulja	afž	zarež
tobogan	polucrn	filc
kišobran	priroda	pikštela
κ5!	10!!	20!!!
prst na nozi	dnevnik	krupni plan
ekstenzija	10!!!	ono*
pauk	lepak	fantazija
bog	gramatika	lenjost

EJECT

zvono

imaginarni prijatelj
imaginarni prijatelj

aveloid

čepovi za uši

jo-jo

bioskopska
ulaznica

češalj

antipirin (tuba)

cviker

indeks

rez

makaze

produ/

/kast

ver/

sena/

tran/

/tul

/atik

kri/

/dant

əʃru/

eti/

raz/

/tlo

/nija

„Prostor između reči sadrži više stvarnosti
nego vreme potrebno da ih se pročita.” (Jean Genet)

Zahvalnica

Ova knjiga je nastala tokom nesvakidašnje teškog perioda. U njoj su tragovi bunila imaginacije. Jedino Jelena Levi zna o čemu sve knjiga zapravo govori. Zahvaljujući njenoj neizmornoj i odsudnoj pomoći, kao i vedrinom ispunjenoj podršci Luke i Eve Levi, reč je o nesputanoj ali ne i neuravnoteženoj analitici.

* * *

U knjigu je utkan znatan deo onoga što sam o filmu i umetnosti naučio tokom beskrajnih razgovora sa Slobodanom Šijanom, Brankom Vučićevićem i Annette Michelson. Odlaskom Branka i Annette izgubio sam posvećene mentore i velike prijatelje. Dok je knjiga prevedena na srpskohrvatski jezik napustio nas je i Dušan Makavejev, velikan svetskog filma među čijim sam neobičnim idejama pronašao konceptualnu potporu za neke vlastite istraživačke impulse.

Zahvaljujem se izdavaču Petru Milatu na inicijativi, entuzijazmu i besprekorno organizovanoj realizaciji projekta. Izgled knjige je rezultat izuzetnih kreativnih sposobnosti dizajnera Andreja Dolinke. Saradnja s Andrejom je svakako bila jedan od najuzbudljivijih aspekata čitavog poduhvata. Đorđu Tomiću veliko hvala na temeljno i nadahnuto urađenom prevodu.

U različitim fazama nastanka knjige od izuzetne koristi su mi bili pronicljivi komentari i sugestije Jovane Knežević, Grega de Cuir, Želimira Žilnika, Miodraga Miloševića,

Jurija Medena, Branimira Stojanovića, Dejana Sretenovića, Andrewa Herschera, Milice Tomić, Scotta Bukatmana, Lazara Stojanovića (još jedan prijatelj koji više nije s nama), Petre Belc, Tončija Valentića, Igora Markovića i Aleksandre Prole.

Najsrdajnije se zahvaljujem i Miroslavu Bati Petroviću, Slavuju Žižeku, Aleksandru Boškoviću, Mirku Iliću, Maji Krajnc, Eriku Bullotu, Borisu Budenu, Sariti Matijević, Branislavu Jakovljeviću, Thomasu Elsaesseru, Aniko Imre, Željku Radivoju, Bojani Makavejev, Vencislavu Radovanoviću, Mariji Dragojlović, Nancy J. Troy, Pameli M. Lee, Michaelu Marrinanu, Alexandru Nemerovu, Damiru Arsenijeviću, Jasmini Husanović, Noamu M. Elcottu, Dijani Jelači, Tomislavu Longinoviću, Ivku Šešiću, Nikoli Đuriću, Diani Nenadić, Radivoju Cvetičaninu, Milici Konstantinović, Asji Mandić, Srđanu Vuletiću, Ivanu Leviju, Srđanu Keči i Aleksandri Mirčić.

Ilustracije za knjigu su obezbeđene ljubaznošću Michaela Snowa, Juana Carlosa Ferro Duquea, Tatjane Tucić, Vesne Demajo, Ivana Vukovića, Jettice Monny de Bouilly, Nebojše Milenkovića, Judith i Marca van Bilderbeeka, Marlies van der Riet, Harry Gwinnera, Vladane Likar Smiljanić, Matthewa Masona i Amber Ruiz.

Posebno hvala mojim brižnim roditeljima Maji Levi i Božidaru Leviju, kao i Ljubinki Živković, na bezgraničnoj pomoći tokom godina. Ljubinka — snažna, požrtvovana, plemenita — silno će mi nedostajati.

Ilustracije

Survival (1979), napisao Les Lilley, crtež Mirko Ilić.
Ljubaznošću autora.

Victor Hussenot, *Gledaoci* (Les spectateurs, 2015).
© 2015 Nobrow Ltd.

Vujica Rešin Tucić, *U autobusu za Beograd* (1979),
ilustrovao Duško Kirćanski. Ljubaznošću Tatjane Tucić.

Slobodan Šijan i Juan Carlos Ferro Duque, *Vožnja autobusom* (1973).
Ljubaznošću autora.

Frejmovi iz filmova nastalih pod pokroviteljstvom
Akadenskog filmskog centra (AFC)—Beograd.
Ljubaznošću AFC-a i Miodraga Miloševića.

Michael Snow, *Portret* (Portrait, 1967).
Ljubaznošću Michaela Snowa i Jack Shainman Gallery, Njujork.

Man Ray, *David de Mayo dit Dida de Mayo* (1930).
© 2016 Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York /
ADAGP, Paris; CNAC/MNAM/Dist. RMNGrand Palais /
Art Resource, NY.

Dida de Mayo, *Pas Encore* (c.1928), *Odnosi između ludaka i
psihijatarata* (1929), *Banditski prorok* (1950), pet crteža bez naslova i
pismo Andréa Malrauxa umetniku (1964).
Ljubaznošću Vesne Demajo.

Victor Brauner, *Miroљjubivi svet* (Le monde pais ble, 1927).

© 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris;
CNAC/MNAM/Dist. RMNGrand Palais / Art Resource, New York.

Discontinuité, zaglavlje časopisa (jun, 1928).

© CNAC/MNAM/Dist. RMN-Grand Palais / Art Resource,
New York.

Dilan Dog, epizoda 43, „Priča ni o kome”

(Tiziano Sclavi & Angelo Stano, 1990) i epizoda 59, „Safara”

(Tiziano Sclavi & Gianluigi Coppola, 1992).

© Sergio Bonelli Editore S.P.A.—Milano.

Antonin Artaud, *Tela zemlje* (Les corps de terre, 1946).

© 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris;
CNAC/MNAM/Dist. RMNGrand Palais / Art Resource, New York.

Willy i Monny de Bouilly u Ševeningenu (c.1935).

Ljubaznošću Jettice Monny de Bouilly, Judith i Marca van
Bilderbeeka i Marlies van der Riet.

Pismo Samuela Becketta Radomiru Konstantinoviću (1963).

Ljubaznošću Milice Konstantinović.

Bibliografija

- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, prev. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.
- ---, *Machiavelli and Us*. prev. Gregory Elliott. London: Verso, 1999.
- Andrew, Dudley, *What Cinema Is!*, Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- Artaud, Antonin, *Antonin Artaud: Selected Writings*, prir. Susan Sontag, prev. Helen Weaver, Berkeley: University of California Press, 1988.
- Bachelard, Gaston, *The Right to Dream*, Dallas: Dallas Institute of Humanities and Culture, 1989.
- Badiou, Alain, *Metapolitics*, prev. Jason Barker, London: Verso, 2005.
- Balibar, Étienne, *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship*, prev. James Swenson, Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press, 2010.
- Ballard, J.G., *The Atrocity Exhibition*, London: Flamingo, 2002.
- Barber, Stephen, *The Screaming Body: Film, Projects, Drawings and Sound Recordings*, London: Creation Books, 1999.
- Barthes, Roland, „Upon Leaving the Movie Theatre”, u *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, prir. Theresa Hak Kyung Cha, prev. Bertrand Augst and Susan White, New York: Tanam Press, 1980, 1–4.
- Bataille, Georges, prir. *Encyclopaedia Acephalica*, prev. Iain White, London: Atlas Press, 1995.
- Bataille, Georges, *Story of the Eye*, prev. Joachim Neugroschal, London: Penguin Books, 2001.

- Baudry, Jean-Louis, „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema” u *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, prir. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, 1986, 299–318.
- Bazin, André, „Razvoj filmskog jezika”, *Šta je film? Vol. I — Ontologija i jezik*, prev. Ivanka Pavlović, Beograd: Institut za film, 1967.
- Beckett, Samuel, „Texts for Nothing 2”, *The Complete Short Prose, 1929–1989*, New York: Grove Press, 1995.
- ---, *The Letters of Samuel Beckett*, prir. G. Craig, M. Fehsenfeld, D. Gunn, L. Overbeck, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Bellour, Raymond, and Guy Rosolato, „Dialogue: Remembering (This Memory of) a Film”, u *Psychoanalysis & Cinema*, prir. E. Ann Kaplan, New York: Routledge, 1990, 198–216.
- Bellour, Raymond, „Thierry Kuntzel and the Return of Writing”, *Camera Obscura*, tom 4, br. 2 (1983): 28–59.
- ---, *The Analysis of Film*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Bester, Alfred, *The Stars My Destination*, New York: Picturebooks, 2011.
- Borges, Jorge Luis, *Doctor Brodie’s Report*, prev. Norman Thomas di Giovanni, New York: Bantam Books, 1973.
- ---, „The Circular Ruins”, U *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, prir. Donald A. Yates and James E. Irby, New York: New Directions, 2007, 45–50.
- *This Book is a Movie; An Exhibition of Language Art & Visual Poetry*, Bowles, prir. Jerry G. i Tony Russell, New York: Dell Pub. Co., 1971.
- Boynik, Sezgin, i Minna L. Henriksson, *Counter-constructivist Model (La Fontaine stories for immigrants): paper-film in nine acts*, Botkyrka: Labyrinth, 2012.
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, prev. Richard Seaver i Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.

- ---, „As in a Wood.” U *The Shadow and Its Shadow*, prir. Paul Hammond, San Francisco: City Light Books, 2000, 72–77.
- Bryne-Daniel, J. *Grafilm: An Approach to a New Medium*, London: Studio Vista, 1970.
- Buden, Boris, Želimir Žilnik i Centar za nove medije_kuda.org, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: kuda.org, 2013.
- Buli, Moni de, *Zlatne bube*, Beograd: Prosveta, 1968.
- Burgin, Victor, *The Remembered Film*, London: Reaktion Books, 2006.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London: Walker, 2009.
- Comolli, Jean-Louis i Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism” u *Film Theory and Criticism*, prir. Gerald Mast, Marshall Cohen i Leo Braudy, New York: Oxford University Press, 1992, 682–689.
- Comolli, Jean-Louis, *Cinema Against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*, prev. Daniel Fairfax, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- Ćosić, Bora, *Mixed media*, Beograd: Nezavisno autorsko izdanje, 1970.
- Cusack, Ivora i Stéfani de Loppinot, *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen by Michael Snow*, prev. Pip Chodorov, Paris: Exploding and ReVoiR, 2002.
- Cvetičanin, Radivoj, *Konstantinović. Hronika*, Beograd: Dan Graf, Fondacija Stanislav Vinaver, 2017.
- Daney, Serge, „The Screen of Fantasy: Bazin and Animals.” U *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, prir. Ivone Margulies, prev. Mark A. Cohen. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003, 32–41.
- ---, „Montage Obligatory, The War, the Gulf and the Small Screen,” *Rouge*, br. 8 (2006); dostupno na: <http://www.rouge.com.au/8/montage.html>.
- ---, „The Tracking Shot in Kapo.” u *Postcards from the Cinema*, prev. Paul Douglas Grant, Oxford: Berg, 2007, 17–35.

- Daumal, René, Roger Gilbert-Lecomte i dr., *Theory of the Great Game: Writings from Le Grand Jeu Magazine*, London: Atlas Press, 2015.
- Davičo, Oskar i Predrag Nešković, *Strip stop*, Beograd: Autorsko izdanje, n. d.
- Davičo, Oskar, *Izabrana Srbija: pesme*, Beograd: BIGZ, 1972.
- ---, *Po zanimanju samoubica*, Sarajevo: Oslobođenje, 1988.
- Deleuze, Gilles, „Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, and Travel.” u *Negotiations: 1972–1990*, prev. Martin Joughin, New York: Columbia University Press, 1995, 68–79.
- Dompierre, Louise, prir. *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- Eagle, Herbert, „Polanski.” U *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, prir. Daniel J. Goulding. Bloomington: Indiana University Press, 1994, 92–155.
- Eagleton, Terry, *Against the Grain: Essays 1975–1985*. New York: Verso, 1986.
- Engels, Friedrich, *Ludwig Feuerbach i kraj klasične njemačke filozofije / Teze o Feuerbachu / K. Marx*, Zagreb: Kultura, 1947.
- Epstein, Jean, *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, prir. Sarah Keller i Jason N. Paul, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Ferry, Jean, *The Conductor and Other Tales*, Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2013.
- Freud, Sigmund, *Tumačenje snova II*, prev. Albin Vilhar, Novi Sad: Matica Srpska, 1970.
- Gale, Matthew, prir. *Dalí & Film*, London: Tate, 2007.
- Goodwin, Michael, i Greil Marcus, *Double Feature: Movies and Politics*, New York: Outerbridge & Lazard, 1972.
- Hugill, Andrew, *Pataphysics: A Useless guide*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Hussenot, Victor, *The Spectators*, London: Nobrow, 2015.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, New York: Penguin Books, 1999.
- Kluge, Alexander i Oskar Negt, *History and Obstinacy*, prev. Richard Langston, Brooklyn: Zone Books, 2014.

- Kluge, Alexander, *Cinema Stories*, prev. Martin Brady i Helen Hughes, New York: New Directions, 2007.
- Konstantinović, Radomir, *Mišolovka*, Beograd: Kosmos, 1956.
- ---, *Filosofija palanke*, Beograd: Treći program, 1969.
- ---, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske culture*, Beograd — Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska, 1983.
- ---, *Dekartova smrt*, Novi Sad: Agencija MIR, 1996.
- ---, *Beket, prijatelj*, Beograd: Otkrovenje, 2000.
- Kuntzel, Thierry, „The Film-Work,” *Enclitic*, tom 2, br. 1 (1978): 38–61.
- ---, „The Film-Work 2,” *Camera Obscura*, br. 5 (1980): 6–69.
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, prev. Alan Sheridan, New York: W.W. Norton & Co., 1998.
- Lefebvre, Henri, *The Missing Pieces*, prev. David L. Sweet, Los Angeles: Semiotext, 2014.
- Levi, Pavle, *Raspad Jugoslavije na filmu: Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, prev. Ana Grbić i Slobodanka Glišić, Beograd: Biblioteka XX vek, 2009.
- ---, *Kino drugim sredstvima*, prev. Đorđe Tomić, Beograd: Muzej savremene umetnosti; Filmski centar Srbije, 2013.
- Lewin, Bertram David, „Sleep, the mouth, and the dream screen,” *Psychoanalytic Quarterly*, tom 15, br. 4 (1946): 419–434.
- Makavejev, Dušan, *Poljubac za drugaricu parolu*, Beograd: Nolit, 1965.
- Martinac, Ivan, *Carl Theodor Dreyer: Stradanje Ivane Orleanske*, Split: Slavica film & Centar za kulturu radničkog sveučilišta Đuro Salaj, 1980.
- Ivan Martinac, prir. *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960–2001*, Split; Zagreb: Otvoreno pučko učilište Split i Hrvatski filmski savez, 2001.
- Marx, Karl, „Theses on Feuerbach.” u *The Marx-Engels Reader*, prir. Robert C. Tucker, New York: W.W. Norton & Company, 1978, 143–145.

- Matthews, Harry i Alastair Brotchie, prir. *Oulipo Compendium*, London: Atlas Press; Los Angeles: Make Now Press, 2005.
- Maxwell, H.J. i Claudio Rugafori, prir. *Le grand jeu: collection complète*, Paris: Jean-Michel Place, 1977.
- McLuhan, Marshall i Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage*, Berkeley: Gingko Press, 2001.
- ---, *War and Peace in the Global Village*, Corte Madeira, Calif.: Gingko Press, 2001.
- McPherson, Bruce R., *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Kingston, N.Y.: McPherson, 2005.
- Mendelsund, Peter, *What We See When We Read*, New York: Vintage Contemporaries, 2014.
- Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, prev. Celia Britton i dr., Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- *Michael Snow / A Survey*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1970.
- Michelson, Annette, *Filosofska igračka*, prev. Branko Vučićević, Beograd: Samizdat B92, 2003.
- Mihailović, Katarina, „From a priest into a clown: Makavejev’s critical transformation of Bergman”, *Studies in Eastern European Cinema*, tom 5, br.1 (2014): 31–44.
- Tom Milne, prir. *Godard on Godard*, New York: Da Capo Press, 1986.
- Milošević, Miodrag, „From Film to Video”, u *Video umetnost u Srbiji*, prir. Dejan Sretenović, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999, 139–143.
- Miltojević, Branislav, *Celuloidni zalogaji Bojana Jovanovića*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2008.
- Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, prev. Aiša Frangeš, Beograd: Institut za film, 1967.
- Morrison, James, *Roman Polanski*, Urbana: University of Illinois Press, 2007.
- Motherwell, Robert, prir. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1989.

- Munitić, Ranko, *Adio, Jugo-film!*, Beograd: Srpski kulturni klub i Centar film; Kragujevac: Prizma, 2005.
- ---, *Martinac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011.
- Mynona (Salomo Friedlaender), *The Creator*, prev. Peter Wortsman, Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2014.
- Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols and the Anti-Christ*, prev. R.J. Hollingdale, London: Penguin, 2003.
- Novaković, Radoš, *Istorija filma*, Beograd: Prosveta, 1962.
- Perec, Georges, *La boutique obscure: 124 dreams*, prev. Daniel Levin Becker, Brooklyn, NY: Melville House Publishing, 2012.
- Petrić, Vlada, prir. *Film and Dreams: An Approach to Bergman*, South Salem: Redgrave Publishing Company, 1981.
- Petrović, Miroslav Bata, „Šetaj i gledaj.” U *Dokumentarni film*, prir. Milan Knežević, Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1998, 293–94.
- ---, *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2008.
- Popa, Vasko, *Urnebesnik: zbornik pesničkog humora*, Beograd: Nolit 1960.
- Popović, Koča, i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd: Prosveta, 1985.
- Queneau, Raymond, *Exercises in Style*, prev. Barbara Wright, Richmond: Alma Classics, 2013.
- Radanović, Milan, „Dida De Majo (1906–1964): Biografija,” *Zbornik jevrejskog istorijskog muzeja*, br. 9 (2009): 403–524.
- Rešin Tucić, Vujica, *Struganje mašte*, Novi Sad: Dnevnik, 1991.
- Reverdy, Pierre, „L’Image.” u *Œuvres complètes: Tome 1*, Paris: Flammarion, 2010, 495–96.
- Rohdie, Sam, *Montage*, Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Sacher-Masoch, Leopold Ritter von, *Venus in Furs: A Novel; Letters of Leopold von Sacher-Masoch and Emilie Mataja*, prev. Uwe Moeller i Laura Lindgren, New York: Blast Books, 1989.

- Saveski, Zoran, *Avangarda, alternativa, film*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2006.
- Schwartz, Delmore, *In Dreams Begin Responsibilities and other Stories*, New York: New Direction Books, 1978.
- Scavi, Tiziano, *Dylan Dog: 43—L'idagatore dell'incubo*, Milano: Sergio Bonelli Editore, S.P.A., 1990.
- ---, *Dylan Dog: 59—Gente che scompare*, Milano: Sergio Bonelli Editore, S.P.A., 1992.
- Segal, Hanna, *Dream, Phantasy and Art*, London: Routledge, 2014.
- Sharpe, Ella Freeman, *Dream Analysis*, London: Karnac Books, 1995.
- Šijan, Slobodan, *Filmski letak: 1976–1979 (i komentari)*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- ---, *Filmus: priče of filmu*, Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- Spielrein, Sabina, „Destruction as the Cause of Coming into Being,” *Journal of Analytical Psychology*, br. 39 (1994): 155–186.
- *Spunk 1*, Novi Sad: Forum, 1979.
- Stiegler, Bernard, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, prev. Stephen Barker, Stanford: Stanford University Press, 2011.
- ---, „The Organology of Dreams and Arche-Cinema,” *Screening the Past*, br. 34 (June 2013); Dostupno na: <http://www.screeningthepast.com/2013/06/the-organology-of-dreams-and-arche-cinema/>.
- Tress, Arthur, *The Dream Collector*, New York: Avon Publishers, 1972.
- Tuccillo, Dylan, Jared Zeizel, i Thomas Peisel, *A Field Guide to Lucid Dreaming: Mastering the Art of Oneironautics*, New York: Workman Publishing, 2013.
- Vučićević, Branko, *Paper movies: poučne priče*, Zagreb: Arkzin; Beograd: B92, 1998.
- Weber, Samuel, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford: Stanford University Press, 1999.

- Weiss, Allen S, „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross.“, u *Dada and Surrealist Film*. prir. Rudolf E. Kuenzli, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001, 159-175.
- Wollen, Peter, *Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings*, London: Verso, 1982.
- Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 1997.
- Zograf, Aleksandar, *Dream Watcher*, UK: Slab-o-Concrete, 1998.

Indeks

„11. teza o Feuerbachu” (1888) (Marx), 67, 75

Abélard, Peter, 156

Adamov, Arthur, 153

Akademski filmski centar Beograd, 69

Aldrich, Robert, 133

Šta se dogodilo sa Baby Jane? (1962), 133

aleatorno, 42-43, 53-55

 montaža i, 43

Althusser, Louis, 62

 ideološka interpelacija, 62

Ambliopija, 11

analitička kinematografija, 33-36, 49-50, 53

antibirokratska revolucija, 82, 87-88

vidi i „događanje naroda”

Artaud, Antonin, 131, 143-144

 „Fragmenti dnevnika iz pakla” (1925), 144

Tela zemlje (1946), 143

Autor, Nika, 94-95

Filmske novosti 55 (2013), 94-95

Bachelard, Gaston, 19

Balibar, Etienne, 63f26

Baliev, Nikita, 152

Chauve-Souris, 152

Barthes, Roland, 78f40, 79, 79f41, 80

 „Izlazeći iz bioskopa” (1975), 79

Bataille, Georges, 158, 167-168

- Priča o oku* (1928), 167–168
- Baudry, Jean-Louis, 19
- Bazin, André, 50, 53
- Beatles, The, 73
„Strawberry Fields Forever” (1967), 73
- Beckett, Samuel, 40, 102–104, 107–108, 110–111, 174
- Bellour, Raymond, 36–37
- Bergman, Ingmar, 18, 33–35, 38, 40, 133
vidi i „Ingmar Bergman Dream Film Experiment”
Divlje jagode (1957), 33–34
Kroz tamno ogledalo (1961), 33
Persona (1966), 33–34, 40
Tišina (1963), 33–34
- bioskop kroz špijunku, 165
- Borges, Jorge Luis, 20
„Kružne ruševine” (1964), 20f2
- Bosna i Hercegovina, 19, 91–92, 94
„bratstvo i jedinstvo”, 85
- Brauner, Victor, 169
Le monde pais ble (1927), 169
- Breton, André, 19, 152–153
- Brown, Oscar, 156
- Brueghel, Pieter, 132
- Buñuel, Luis, 164
Un chien andalou (1929), 164
- Cahiers du cinema* (časopis), 66
- Calder, Alexander, 21
- Carrive, Jean, 152–153
- Carroll, Lewis, 20f2, 132
Alisa u zemlji čuda (1865), 20f2
- Casanova, Giacomo, 156
- Cavalcanti, Alberto, 160, 164
La p'tite Lilie (1927), 164
Yvette (1927), 164

- Cavell, Stanley, 35
„cimanje umetnosti” (Makavejev), 23, 37, 85
cimanje,
 slika, 14, 38, 123
 stvarnosti, 14, 65–67
cinema verite, 65
Comolli, Jean-Louis, 66
Coppola, Gianluigi, 133
 Safara (1992), 132, 133
Cosmatos, George P., 12
 Kasandrin most (1976), 12
Crawford, Joan, 133
Cunow, Heinrich, 156
Cyrano café, 152–153
- „čisto kino”, 12
- Dali, Salvador, 19, 132, 164, 166
 Un chien andalou (1929), 164
Daney, Serge, 53, 76, 93
Daumal, René, 151, 157, 160
Davičo, Oskar, 38, 40, 149, 151, 168
 “Suncogram”, 168
Davis, Bette, 133
de Bouilly, Willy, 174
de Buli, Moni, 151–152, 157, 166, 174, 180
 „Reda radi” (1924), 166
de Majo, Dida, 19, 149–171
 Banditski prorok, 162
 Mesečina, 154
 Pas encore, 155, 169
De Palma, Brian, 40–41
de Quincey, Thomas, 156
de Sade, Marquis, 156
de Salzmänn, Alexandre, 157

Deleuze, Gilles, 76
Demajo, Vesna, 180
Deren, Maya, 19, 96, 147
Doctor Xabaras, 132, 134, 146
Dog, Dylan, 130–34, 142, 146–147
„dogadanje naroda”, 78, 81–82, 85, 88
vidi i „antibirokratska revolucija”
dokumentatni film, 19, 56, 62, 65, 67, 85, 91–95, 117–118
Dreyer, Carl Theodor, 50–52
 Stradanje Ivane Orleanske (1928), 56
Duchamp, Marcel, 72
 Fontana (1917), 72
Duda, Matthew, 33–34, 36–39
Dulac, Germaine, 19
dvostruka ekspozicija, 76, 96, 98

Eagleton, Terry, 64
Eisenstein, Sergei, 82
 Oklopnjača Potemkin (1925), 82
ekran, 33, 35, 47, 68, 71–76, 82–84, 88, 115, 118
 filmski, 12, 34, 38, 59, 71–73, 77, 83, 98
 televizijski, 34, 69, 71–73, 75, 76, 82, 83, 87
 ekran sna (Lewin), 71
Engels, Friedrich, 156
Ernst, Max, 132
etničko čiščenje, 18, 90–91, 99
etnokolektivizam, 83, 88, 96
etnonacionalizam, 80, 82, 88–89, 99
Everett, Rupert, 131
Evropska unija, 66

Fellini, Federico, 19
Ferro Duque, Juan Carlos, 49
 Vožnja autobusom (1973), 48–49
Feuerbach, Ludwig, 67, 75

- „fiktivno formiranje sopstva” (Eagleton), 64. *vidi i identitet*
formalna analiza, 21, 36–38, 48–49, 13
 „Ingmar Bergman: Snoviti filmski eksperiment”, 33
fotografija, 18, 49, 76, 111, 149, 164, 174
foto-knjige, 59
fragmentacija
 analitička, 51, 75, 124
 karnalna, 143
 prostorna, 44
Freeman Sharpe, Ella, 19
Freud, Sigmund, 19, 156
 Tumačenje snova (1900), 19
- Genet, Jean, 177
Gidal, Peter, 75
Gide, André, 151, 170
Gilbert-Lecomte, Roger, 159, 164
 „Krunisanje i pokolj ljubavi”, 164
glas naratora (*voice-over*), 49, 94–99
gledanje, 14, 23–24, 34, 37, 44, 49, 51, 56–57, 59, 71–73, 76,
84, 96, 117, 125–126, 146, 166
Godard, Jean-Luc, 53, 80
Goli otok, 150, 153, 162, 165
Gotovac, Tomislav, 80
- Harvard University, 33, 35, 39
Hawks, Howard, 53f20
Heisler, Stuart, 12
 Dallas (1950), 12
Héloïse, 156
„hipnopompično kino”, 97
Hitchcock, Alfred, 133
 Psiho (1960), 133
Hussenot, Victor, 14–15
 Gledaoci (2015), 15

- identitet, *vidi i* „fiktivno formiranje sopstva” (Eagleton)
oblikovanje, 19, 61–64, 88
predstavljanje, 61, 64
- ideologija, 62, 63, 74, 79–83, 88–89, 95–99
„ideološka interpelacija” (Althusser), 62
ideološka kinofikacija, 81, 89
- Ilić, Mirko, 14, 19
„Survival” (1979), 14
- imaginacija/imaginarno, 20, 38, 46–47, 59, 91, 94–95,
97–98, 146, 150, 153, 154, 177, 179
„Ingmar Bergman: Snoviti filmski eksperiment”, 33–39
- Josefstadt Theatre (Vienna), 152
- Jovanović, Bojan, 18, 69, 71–77, 80–82, 84, 88
Emisija (1986), 73–74
Lennon (1981), 73
Otkucaji tempiranog vremena (1988), 77, 80–85, 88–89
Praznik (1983), 72
Previranja (1982), 75
Prizori koji su pojeli sebe (1984), 76
Proces (1986), 76
Pronađeni kanal (1975), 71–72
Teleteque (1975), 71
Televizor je bioskop u koji odlazim sedeći u dvorištu
(1974), 71, 75
- Jugoslavija 43, 61, 76, 84, 85, 88, 97, 99, 106, 111, 150, 162, 170
studentski nemiri (1968), 76, 152
- Jung, Carl Gustav, 142–143f64
- kadriranje, 25, 43–44, 47, 54, 56, 57, 72, 83, 124, 174
- Kafka, Franz, 19
- Kaufman, Philip, 12
Invazija tjelokradica (1978), 12
- Keča, Srđan, 94–95
Pismo ocu (2011), 94–95

kinofikacija, 72, 76–77, 81, 89
 ideološka, 81, 89
Kirčanski, Duško, 44, 49
 „U autobusu za Beograd” (1979), 44–45
Kluge, Alexander, 80
knjiga snimanja, 49, 85, 123
komprimirani film (Makavejev), 34
komunizam, 155, 157–158, 161, 170, 175
Konstantinović, Radomir, 18, 104, 108–111
kontinuitet, 50, 134
Kosovo, 75
Kotcheff, Ted, 133
 Rambo (1982), 133
kretanje kamere, 25–27, 38
 švenk gore-dole, 25–29, 124
 švenk levo-desno, 25, 28, 30, 58, 126
 švenk napred-nazad, 23, 25, 58, 175
 zum, 25, 46
krupni plan, 38, 44, 46–47, 176
Kubelka, Peter 118
Kubrick, Stanley, 23, 133, 147
 Odiseja u svemiru (1968), 133
 Paklena pomorandža (1971), 23
Kuntzel, Thierry, 19, 36

Landow, George, 72
Last, Jef, 170
Le Grice, Malcolm, 75
Lenin, Vladimir Ilyich, 161
Lennon, John, 73
Levntal, Zdenko, 151
Lewin, Bertram David, 71
Lilley, Les 14
 „Survival” (1979), 14

Lynch, David, 19
Lyne, Adrian, 53f20
 Jacob's Ladder (1990), 134f61

Magritte, René, 132
Makavejev, Dušan, 21, 21f3, 33–39, 65, 179
 „cimanje umetnosti”, 21, 33
 „Umetnost treba cimnuti” (1958), 21, 21f3, 65

Makedonija, 97
Malinowski, Bronisław, 156
Malliarakis-Mayo, Antoine, 163
Malraux, André, 151, 161–162
Marković, Boda, 151
marksizam, 66, 67, 75, 76, 89, 156
Marx, Groucho (lik u *Dylan Dogu*), 131, 133
Marx, Karl, 67, 75, 89, 156
materijalistički pristup snimanju filmova, 51, 63, 74, 97
medijacija, 51, 71–73, 82
Meštrović, Ivan, 161
Metz, Christian, 19, 63f26
Michelson, Annette, 58f23
Mihailović, Katarina, 34, 36
Milland, Ray, 133
Milošević, Miodrag, 179
Milošević, Slobodan, 82, 85
Miltojević, Branislav, 69f33, 75f37–38, 84f42
mise-en-scène, 49, 51, 53, 57
Mistinguett, 152
montaža, 37, 43, 53, 62, 73, 94, 135, 146
Monty Python, 132
Morin, Edgar, 19, 94
Morrison, James, 24
Moulin Rouge, 152
Munch, Edvard, 132
Munitić, Ranko, 65

- Murnau, W.F., 132
Muybridge, Eadweard, 47
Mynona (Salomo Friedlander), 20f2
 Tvorac (1919), 20f2
- nadrealizam, 19, 36, 149, 152–153, 155, 159
 Beogradski nadrealisti, 160, 166
 DISCONTINUITÉ (časopis), 154, 169
 La Revolution Surrealiste (časopis), 154, 159
 Le Grand Jeu (časopis), 158–159, 161, 164
 Nadrealizam danas i ovde (časopis), 160
 „objektivni slučaj” i, 48
 poezija, 168
 solarizacija i, 168
 „transformativna poetska kritika” (Aragon) i, 36
- Narboni, Jean, 66
Nicolson, Annabel, 75
Novaković, Radoš, 170
 Istorija filma (1962), 170
„nulta tačka filmskog stvaranja”, 78, 80, 87
- onirizam, 19, 30, 33, 38, 97–98
 vidi i snovi i sanjanje
 oneironautika, 20f2
 Osmi putnik (Ridley Scott, 1979), 132
- Pasolini, Pier Paolo, 80, 134–135, 146
Perec, Georges, 19
performativnost, 61, 63–63, 87
Petrović, Miroslav Bata, 18, 55–57
 „Šetaj i gledaj” (1998), 56–57
 „poetika sažetosti” (Jovanović), 69, 81
pogled, 14–15, 27, 29, 58, 166
Polanski, Roman, 12, 18, 23–27, 29–30
 Odvratnost (1965), 23–24, 27, 29

- Stanar* (1976), 12, 23–24, 29
Dva čoveka i ormar (1958), 25
„poluimaginarno” (Morin), 94, 98
Popović Crni, Pavle, 151
Porter, Edwin S., 47
Velika pljačka voza (1903), 47
posmatranje, 12–14, 19, 49, 75, 96
objektivno, 49
onirizam i 19
primalna scena, 11, 99
- Radanović, Milan, 149–151
Radivoj, Željko 180
Rainer, Yvonne, 80
Ray, Man, 149–150, 160, 164
David de Mayo dit Dida de Mayo (1930), 148
Emak Bakia (1926), 164
Reich, Zdenko, 161, 167
Reinhardt, Max, 152
San letnje noći (1925), 152
Renoir, Jean, 164
Charleston (1927), 164
Ristić, Marko, 151, 160
Rohdie, Sam, 53f20
Romero, George, 131
Zora mrtvih (1978), 131
Dan mrtvih (1985), 131
Noć živih mrtvaca (1968), 131
Rubin, Joseph, 20f2
Stravična snoviđenja (1984), 20f2
- Samardžić, Kaća, 104, 108–111
Schiele, Egon, 132, 143
Sclavi, Tiziano, 19, 131–135, 142, 143, 146
Dylan Dog (strip), 130–135, 142–147

- Priča o nikome* (1990), 134, 135, 144
- Safara* (1992), 132–133
- Sernet, Claude, 153–154, 160
- „synchronicitet” (Jung), 142, 142f64
- sintonika (optometrijska fototerapija), 11–14, 76
- smrt i umiranje,
- kako ih je definisao Pasolini, 134–135, 146
 - u *Dylan Dogu*, 130, 132, 134, 142, 146
 - u umetnosti (film, strip, poezija), 93, 130, 132, 134, 142, 146, 158
- snovi i sanjanje, 20, 23–24, 30, 33, 37–38, 56, 112, 142, 152, 154 *vidi i* oneirizam
- ekran sna* (Lewin), 71
 - lucidni snovi, 20–21, 32–33, 146
 - lucidno/vođeno sanjanje, 33, 37
 - sanjarenje, 43, 154
- Snow, Michael, 18, 43–44, 48–49, 51, 53, 55–56, 58–59, 180
- Diderotov ‘Rameauov nećak’ (hvala Dennisu Youngu) od Wilme Schoen* (1974), 49
 - Od prvog do poslednjeg* (1967) (skulptura), 59
 - „Od prvog do poslednjeg” (1967) (tekst), 43, 56
 - „Pesma” (1957), 56–57, 59
 - Portret* (1975), (Portret) 56, 59
- Soavi, Michele, 131
- Dellamore, dellamore* (1994), 131
- solarizacija, 149–151, 168
- Spielrein, Sabina 97
- Srbija, 38, 82, 85, 91, 95, 99
- Srebrenica, 99
- St. Teresa of Avila, 156
- Staljin, Josif Visarionovič, 153
- Stano, Angelo, 132, 135, 143
- Priča ni o kome* (1990), 134, 135, 143, 144
- Stanojević, Julijana, 132f60
- Stiegler, Bernard, 19

Strindberg, August, 19
stripovi, 13–14, 18–20, 130–132, 134, 143, 162

Šejka, Leonid, 44–47
Ševaljević, Jovan, 151
Šijan, Slobodan, 20, 49, 61, 64–67, 70, 159
 Ko to tamo peva? (1980), 51, 53f20
 Vožnja autobusom (1973), 48–49

široki plan, 51, 83
Šoten, Mira, 165
španska republikanska vojska, 155

televizija, 34, 69, 71–76, 82, 83, 87
 tekevizijski ekran, 71–76, 82–84, 88, 115, 118

Thomas, Dylan, 131
Tito, Josip Broz, 66, 74, 166
Tucić, Vujica Rešin, 18, 43–44, 46–49
 „U autobusu za Beograd” (1979), 44
 Prostak u noći (1979), 44
 Struganje mašte (1991), 46

Ullman, Liv, 33
unus mundus (Jung), 142
unutar/van kadra, 25, 28, 35, 37, 49, 76, 124–125
„užas blizine”, 22, 24–25, 27, 30

Valerii, Tonino, 134f62
 Moje ime je Niko (1973), 134f62
Vendredi (časopis), 170
Vertov, Dziga, 56, 80, 147
Vidojković, Dragan, 69f33
Vollard, Ambroise, 158
von Sacher-Masoch, Leopold, 156
 Venere u krznu (1870), 156
Vrvilo, Tanja, 36

Vučičević, Branko, 18, 115, 151

Vukićević, Radivoj, 151

Watkins, Peter, 80

Whale, James, 12

Frankenstein (1931), 12

Wilder, Billy, 133

Izgubljeni vikend (1945), 133

Zograf, Aleksandar, 20f2

Žbanić, Jasmila, 19, 91–93

Crvene gumene čizme (2000), 91–94

Žilnik, Želimir, 19, 61–67, 75, 76, 80, 85, 87, 88

Crni film (1981), 65, 76

Inventur (1975), 61–64

Lipanjaska gibanja (1969), 67, 76

Rani radovi (1969), 67, 76

Stara mašina (1988), 66, 80, 84, 85, 87–89

Tito po drugi put među Srbima (1994), 66

Tvrđava Evropa (2000), 66

Živančević, Vladimir, 151

Pavle Levi je redovni profesor istorije i teorije filma na univerzitetu Stanford u Kaliforniji. Autor je knjiga *Raspad Jugoslavije na filmu* (Biblioteka XX vek, 2009) i *Kino drugim sredstvima* (Muzej savremene umetnosti, Beograd / Filmski centar Srbije, 2012). Priredio je zbornik tekstova Annette Michelson *Filosofska igračka* (Samizdat/B92, 2003).

CIMANJE SLIKE / Nesputana Analitika **Pavle Levi**

UREDILI: Igor Marković • Petar Milat •
Vladimir Perišić • Aleksandra Prole

PREVOD S ENGLESKOG: Đorđe Tomić

REDAKTURA: Igor Marković • Tonči Valentić

LEKTURA: Aleksandra Prole

IZRADA INDEKSA: Lina Gonan

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Andrej Dolinka

ŠTAMPA: Alta Nova, Beograd • Tiskara Zelina, Zelina

TIRAŽ: 600

Beograd i Zagreb, maj 2019.

Fakultet za medije i komunikacije

ISBN: 978-86-81042-29-8

Multimedijalni institut

ISBN 978-953-7372-43-9

— *Vizualni kolegij* Multimedijalnog instituta podržavaju
Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) i Ured za obrazovanje,
kulturu i sport Grada Zagreba

