

СРПСКА АВАНГАРДА И ФИЛМ 1920–1932. Божидар Зечевић, Београд: УФУС, 2014.

Студија *Српска авангарда и филм 1920–1932*. филмског теоретичара Божидара Зечевића представља значајан допринос проучавању српске авангардне продукције настале у трећој и четвртој деценији прошлога века. Њену специфичност чини критичко расветљавање односа српских авангардиста према филму и поређење њихових идеја са европском филмском теоријом тога времена. Књига је богато опремљена фотографијама, репродукцијама колажа и асамблажа из колекција Музеја примењене уметности, Музеја савремене уметности, Музеја Југословенске кинотеке, као и из приватних збирки.

Први део књиге чини ауторска студија подељена на три поглавља. Прво поглавље посвећено је општим претпоставкама филмске авангарде с обзиром на монтажу као кључни стваралачки принцип. У другом и трећем поглављу аутор детаљно анализира ставове наших експресиониста и надреалиста према филмској уметности, изложене у есејима који су као засебна целина приређени у другом делу књиге.

У уводу своје студије Зечевић истиче суштинске принципе филмске авангарде које су прихватили и српски уметници: немиметичко начело и побуну против приче. Већ 1921. године, Бошко Токин говори о кинематографу као *надреалности* и *надуметности*, а две године касније Де Були указује да се прави пут филма налази у поезији Клера (R. Clair), Реја (M. Ray), Пикабије (F. Picabia) и Дишана (M. Duchamp). Године 1921, Жан Епстен (Jean Epstein) тврди да „приче не постоје... Никада их није ни било“ (Зечевић 2014: 26), а с тим у вези Зечевић примећује да се поступак гледања филма *од краја према почетку*, као и окретање против аристотеловске целовитости, пропагира и пре Епстена, у тексту „Поетика кинематографа“ из 1920, чији је аутор вероватно Станислав Винавер (потписник је С).

Кључно место првог поглавља одређује значај монтаже у конструисању авангардног дела. Примена овог поступка на плану текста и слике показује доминантно филмско мишљење наших авангардиста. Критикујући Биргерову (P. Bürger) дефиницију монтаже као темељног техничког, а не специфично уметничког поступка,

Зечевић одређује сопствено схватање монтаже као интелектуалног процеса, надовезујући се на ставове загребачког теоретичара Александра Флакера, који о њој говори као о начелу заснованом на „јукстапозицији различитих семантичких низова, деструктуирању и ресемантизирању наслеђених структура“ (*ibid.*: 33). Прихватајући од Биргера идеју да се извори филмског монтажног поступка могу наћи у колажима Брака (G. Braque) и Пикаса (P. Picasso), као и првим уметничким радовима Ејзенштејна (С. М. Эйзенштейн), аутор указује да су и домаћи ствараоци поступцима резања и лепљења готовог материјала израђивали уметничка дела, као прилог својим издањима или као независне целине.

Друго поглавље студије посвећено је српским експресионистима, зенитистима и дадаистима. Истакнута је личност Бошка Токина, једног од оснивача *Клуба филмофила* (1924) и родоначелника српске филмске теорије текстом „Покушај једне кинематографске естетике“ (1920). У њему Токин уводи појмове *симултанитета* и *декупаже*, указујући на монтажу као градивни принцип уметничког дела. Токин је, уз Гола и Мицића, био потписник *Манифеста зенитизма* (1921), а његов допринос покрету састоји се, према Зечевићу, у две поставке: идеји о естетизацији динамизма (кинематографски принцип у духу Бергсонове (H. Bergson) филозофије) и идеји о барбаризацији Европе, лајтмотиву Мицићеве зенитозофије. Аутор такође указује на важну паралелу између Ејзенштејновог покушаја „преосмишљавања“ традиције и Токиновог термина „прекувавање“. Прихватајући Мусинакову (L. Moussinac) поделу на унутрашњи филмски ритам заснован на режији, и спољашњи, базиран на монтажи, Токин се опредељује за унутрашњи ритам и тако, према Зечевићу, остварује везу с Винаверовом еуритмијом. Од 1924. године он покреће идеју о филмологији као науци, која се реализује тек 1945. са Сорбонским кругом (*ibid.*:143).

Подједнако битне целине другог поглавља посвећене су: есејима Пољанског и његовим идејама о ширењу културе путем филма; снимању првог београдског филма *Будибогснама* (Токин и Дада Алексић); анализи утицаја монтаже атракције на Мицићев текст „Шими на гробљу латинске четврти“; „филмском“ писању Станислава Кракова (уплив Ејхенбаумовог (Б.

Božidar Zečević

Srpska avangarda i film

1920 - 1932.



UFUS

Эйхенбаум) унутарњег језика на кинематографску прозу); анализи Винаверове метафизике филма у тексту „Поетика кинематографа“ (залагање за неаристотеловску драматургију и деликовску фотогенију) и Де Булијевом Доктору Хипнисону, у којем Зечевић уочава надреалистичко штиво пре званичног надреализма.

У трећем поглављу Зечевић анализира сложен однос српских надреалиста према филму. Марко Ристић је већи део дневника са путовања по Паризу 1926. године посветио Бретону (А. Breton) и жудњи за екраном. Ова фасцинација очигледна је у колажном циклусу *La vie mobile*, конструисаном помоћу монтаже атракција, који Миланка Тодић изједначава са статичним филмом (*ibid.*:

211). У односу Ристићевог *Надреалистичког зида* и филмског екрана Зечевић уочава једну од Суриоових (Е. Souriau) *екранских чињеница*: избор и пројекција слика припадају менталном свету гледаоца. Ове идеје упућују на ране Воркапићеве ставове о филму као слободној игри на екрану маште тј. оку ума, који, како истиче аутор, за шест деценија претходе савременој теорији филма и појму *mindscreen* Бруса Кавина (Bruce Kawin).

Критиком Ханифе Капићић-Османагић Зечевић покушава да размрси комплексне везе између различитих концепција надреализма у Србији (*преднадреализам, протонадреализам, прави надреализам*). Он указује да су мост према филмском стваралаштву код нас

чинили „отпадници“ надреализма. Голубовићева заснива Токиново поимање *надреализма* на кубистичком реорганизовању елемената стварности у надстварност без логичких принципа (*ibid.*: 180). Растко Петровић инсистира на надреалистичком духу народне књижевности (*ibid.*: 185), док у есеју „А. В. С. Д...“ Де Були дефинише филмску слику као *унутрашњу реалност*, чиме се, према Зечевићу, надовезује на Винаверова схватања и наговештава Делезову (G. Deleuze) савремену теорију филма (*ibid.*: 203).

У завршници књиге аутор наводи ставове Вана Бора из текста „Увод у критику филма“ (1934), где он стаје у одбрану слободе филма од политичке репресије и диктата индустрије. Борово филмско осећање празнине, како Зечевић изузетно примећује, у духу Де Кирика (G. de Chirico) и Павезеа (C. Pavese), најочигледније је на фото-

графијама *Један минут пре убиства* и *Милица С. Лазовић као сенка* (1935). Бор је био идејни творац јединог снимљеног (али изгубљеног) надреалистичког филма (1936) у режији Естер Џонсон (Esther Johnson) – својеврсне разгледнице мистериозног Београда.

Зечевић, после свега, не заборавља да истакне битан парадокс у вези са српском филмском авангардом: стваралаштво наших уметника почива на колажима, фотомонтажама, фотографијама и текстовима, али у њему нема ниједног филма. Па ипак, тежиште овог ликовног изражавања чини естетика заснована на принципима филмске монтаже, коју су континуирано употребљавали ствараоци – од Токина и Мицића до Ристића и Бора, и која, како закључује аутор, управо у њиховим остварењима „достиче ступањ изворне поетике“ (*ibid.*: 214).