
PAVLE LEVI

UDK 791.3
791.623.1

KINO/FANTAZAM

Apstrakt: *Tekst ispituje odnos između filma, stvarnosti i kategorije primalnog fantazma. Dve centralne teze koje uspostavlja jesu (1) da, od kako je kinematografskog aparata, sama stvarnost funkcioniše kao neka vrsta "primalne scene" kina; (2) da sintagma "montaža kao kasapljenje" sažima elementarnu dinamiku "primalne scene" filmske montaže. Razvijajući ove dve teze, tekst razmatra primere uzete kako iz domena filmske prakse (stvaralastvo Žan-Lik Godara i Dimitrija Kirsanofa), tako i iz domena avangardne umetnosti 20-ih i 30-ih godina prošlog veka (Maks Ernst, Marko Ristić, Ljubomir Micić, Koča Popović).*

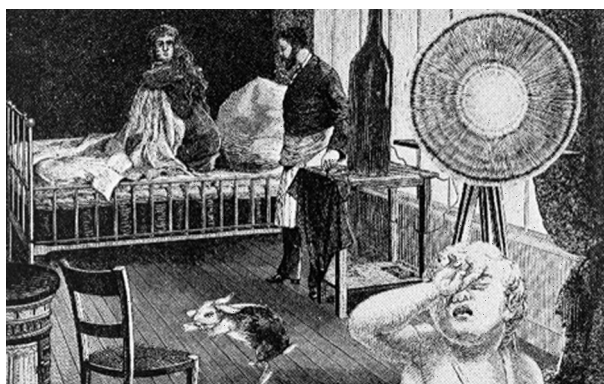
Ključne reči: *kino, fantazam, primalna scena, stvarnost, montaža, oko, kamera*

Keywords: *cinema, fantasy, primal scene, reality, montage, eye, camera*

Od kako je filmske tehnologije i kinematografske prakse, stvarnost funkcioniše kao neka vrsta *uhr-kina*. Kako je to precizno formulisao filmski teoretičar Stephen Heath: kinematografski aparat učinio je stvarnost "primalnom scenom kina (istorijom koja je uvek već tu, koja prethodi smislu uspostavljenom filmovima i kojoj se ovi, na kraju, uvek vraćaju)."¹ Dva primera avangardnih praksi iz dvadesetih godina prošlog veka odlično ilustruju ovu tezu.

Razmotrimo najpre kolaž Maxa Ernsta *Neuspelo bezgrešno začecé*, iz 1929. godine. Sadržaj, kompozicija i emotivni naboj (a svakako i naslov) ove slike sugerišu ambivalentnost primalne scene — dete nije u stanju da razume tačnu prirodu enigmom obavijenog afektivnog čina kome je svedok; ono seksualni odnos roditelja interpretira kao nasilje.

¹ Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p.224.

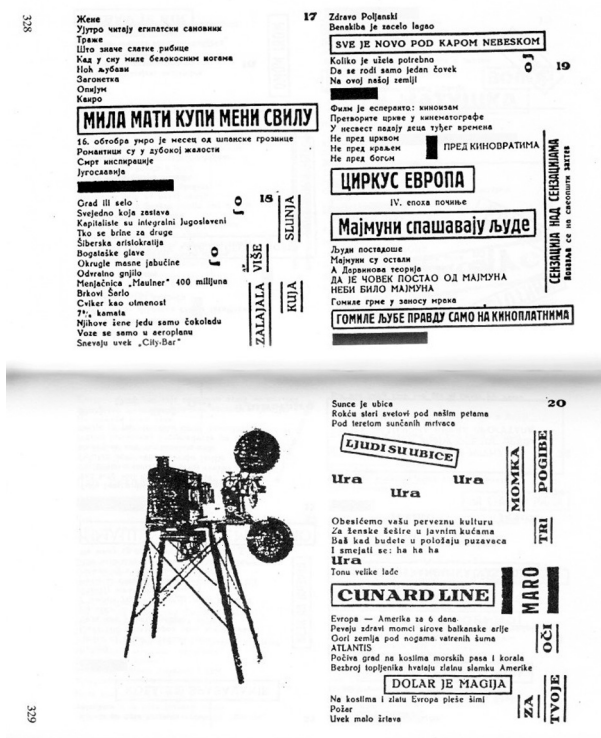


Max Ernst, "Neuspelo bezgrešno začéce," kolaž br. 2 u *La femme 100 tetes* (1929) i novinski original (19. vek)

No, *Neuspelo bezgrešno začéce* zapravo je Ernstova revizija jedne ilustracije koju je preuzeo iz novina, a koja prikazuje čin kadriranja: prevođenje "sirovog" života u scensku postavku, radi fotografskog ovekovećenja. Vidljiva u novinskom originalu, kamera se, tako, ispostavlja kao neka vrsta okidača; kao nepriзнati, potisnuti inicijator primalnog fantazma koji suštinski uokviruje naše poimanje svakodnevice. Štaviše, zahvaljujući Ernstovoj intervenciji, aparat kamere ovde se retroaktivno otkriva kao i sam sadržan u mizanscenu fantazma koji uspostavlja.

Jasnu demonstraciju međusobnog prožimanja stvarnosti i kinematografske tehnologije nalazimo i u tipografskoj pesmi Ljubomira Micića *Stotinu vam bogova!* U ovom montažno zasnovanom zenitističkom tekstu iz 1922. godine, proglasi, obaveštenja, reklamni fragmenti i parole kojima se poziva na revolucionarnu umetničku akciju, kao da mahnilo doleću sa svih stra-

na sustižući se telegrafskom brzinom. Razbacani po čitavom tekstu nalaze se i brojni simptomi “sveprisutnosti” filma: opisi ulica, bolničkih zidova i pogreb-nih vozila oblepljenih posterima za film “Kabinet Dok-tora Kaligarija”; teorijske opaske o “kinoizmu,” “fil-mu kao Esperantu” i “jedinoj kolektivnoj umetnosti”; poziv da se “crkve pretvore u kinematografe”; čak i slike samog filmskog aparata, poput ove:



Ljubomir Micić, *Stotinu vam bogova!* (1922)

Stotinu vam bogova! ne nudi samo viziju stvarnost kao “nulte tačke” filma. Iz Micićeve tipografske poezije izvire život shvaćen kao *a priori* “kontaminiran” tehnologijom mehaničke i automatske proizvodnje slika-život, nepročišćen i “zavistan od filmskog instrumentarija” (da parafraziramo Valtera Benjamina).²

² Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1967), pp.232-233.

* * *

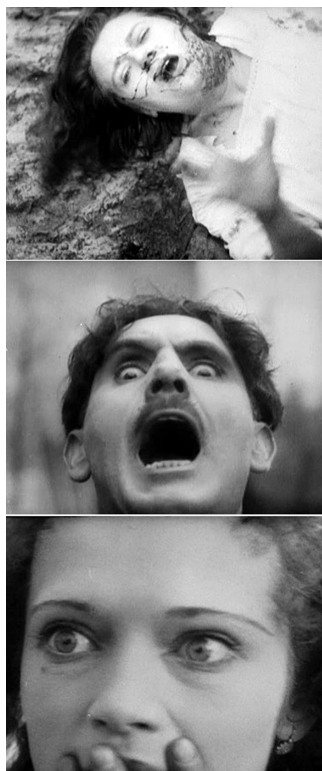
Vršeci pomak od pitanja vezanih za ontologiju filmskog medija ka pitanjima estetike i tehnike, pozabavimo se sada sledećim problemom: kako odrediti elementarnu dinamiku onoga što bismo mogli nazvati primalnom scenom filmske montaže? Suštinu ove dinamike moguće je sažeti u sintagmi “montaža kao kasapljenje.” Reč je, dakle, o fantazmu o seči (filma) kao uvek već direktnoj, manje ili više sanitarnoj, intervenciji u ljudsko meso.³ Tokom čitave istorije filmske umetnosti montaža je upravo iz ovog fantazma o vlastitom poreklu crpla umeće da se kritički odnosi prema društvenom nasilju, široko rasprostranjenom tokom 20. veka, od Eisensteina i Buñuela, do Hitchcocka i Kubricka; od Pasolinija i Makavejeva, do Connera i Sharitsa...⁴ Između dva kadra, između dve slike, u među prostoru i među vremenu koji predstavljaju “nesvesno kina” nema razlike između stvarnosti i umetničke imaginacije, slaganja i rastakanja, kreacije i destrukcije, životnih nagona i nagona smrti.

Jednu od najranijih i najdirektnijih eksplicacija spone između montaže i kasapljenja nalazimo u filmu *Ménilmontant* (1926). U uvodnim kadrovima, reditelj Dimitri Kirsanoff sasvim nepripremljenog gledaoca direktno izlaže ekstremnom nasilju. Film počinje *in medias res*, divljačkim ubistvom sekirom efektno dočaranim nizom brzih, diskontinuiranih montažnih rezova. Bez mogućnosti da gledalac ikada sazna zašto, muž i žena, otac i majka, bivaju mučki ubijeni; na poprištu zločina nalaze ih njihove dve kćerke. Ovom dramski modifikovanom “primalnom scenom” počinje životna saga – Kirsanoffljeva psihološka studija – mladih protagonistkinja.

Značaj fantazma o kasapljenju za razumevanje elementarnih mehanizama filmske montaže nedavno je elaborirao Jean-Luc Godard u projektu *Histoire(s) du Cinema*. Dovodeći u vezu film, slikarstvo i nauku, Godard tvrdi: “Istorija filma se najpre vezala za istoriju medicine. Eisensteinova izmučena tela, preko

³ Ovaj deo teksta delimično je inspirisan idejama o montaži Branka Vučićevića, izloženim u knjizi.

⁴ Veza između nasilja i montaže svakako nije privilegovano “filmska”. Brojne primere iste moguće je naći u umetnosti i literaturi 20. veka (Picasso, Tzara, Artaud, Bataille, Bellmer, Burroughs i mnogi drugi).



Dimitri Kirsanoff, *Menilmontant* (1926)

Karavađa i El Greka, upućuju na Vezalijusove autoprije... Pošto je filmska industrija htela da imitira život u pokretu, normalno je, logično, da se najpre prodala industriji smrti.”⁵

Montažer je, dakle, doktor, hirurg, isto koliko i mesar. U eksjugoslovenskim zemljama, *corps morcellé*, telo u fragmentima postalo je simbolom devedesetih godina. Mediji fotografije, filma i televizije intenzivno su dokumentovali raspad Jugoslavije po novouspostavljenim linjama etničkog razdvajanja – masakre, mučenja, komadanja. *Je vous salue Sarajevo* (1993), Godardovo kratko video pismo upućeno stanovnicima opkoljenog grada, bavi se upravo ovom problematikom. Dokumentarnu fotografiju (autora Rona Haviva) koja prikazuje ratni zločin u Bosni, podvrgao je operaciji tekstualnog rastakanja: proizveo je dvominutni niz telesnih fragmenata, seriju krupnih kadrova koji prikazuju izolovanje glave, ruke, čizme, puške.

⁵ *Fatale Beauté*, episode 2B of the serial *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).



Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo* (1993)

* * *

Kako je primetio Edgar Morin, kinematografski aparat uspostavio je ekvilibrijum između projekcije slike kao funkcije tehnološkog prikazivanja i kao funkcije gledaočeve psihičke aktivnosti.⁶ Kada bi, pak, slikovni/vizuelni prinos ljudske psihe mogao biti direktno

⁶ Edgar Morin, *The Cinema, or the Imaginary Man* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

eksternalizovan i materijalizovan u subjektovom okruženju, fantazam na kome počiva kinematografski izum —fantazam o “totalnom filmu” (Morin) — ne bi više bilo moguće razlikovati od fizičke stvarnosti. Izvrstan primer zanatlijske realizacije ove sanjarije o “totalnom filmu” nalazimo u jednom od nadrealističkih kolaža koje je Marko Ristić inkorporirao u tekst Aleksandra Vuča za pisani film “Ljuskari na prsima” (1930).



Marko Ristić, *Ljuskari na prsima*, detalj (1930)

Reč je o slici ljudske glave koja projektuje zrak svetlosti kroz širom otvorena usta na reflektujuću površinu kašike, pozicionirane kao da je ekran. Ili je, pak, reč o zraku svetlosti koji se, polazeći od sveće, odbija o kašiku, a zatim, kroz usta, biva projektovan u unutrašnjost glave, kao u nekoj camera obscuri?

Prednost koja je ovde data ustima, a ne oku, kao mestu kinematičke razmene – razmene subjektivnih i objektivnih, unutrašnjih i spoljašnjih slika – ukazuje na želju da instrument vida bude osporen u onoj meri u kojoj predstavlja deo aparata ljudske svesti. Usta možemo razumeti kao metonimijsku zamenu za ispražnjenu očnu duplju; njoj je oduzet organ, ali joj je ostavljena funkcija vida, uspostave slike. Naravno, najčuveniji primer direktnog nadrealističkog napada na oko nalazimo u prologu Buñuelovog i

Dalijevo filma *Un chien andalou* (1928). Sam reditelj, Buñuel, tu glumi čoveka koji nonšalantno oštri brijlač da bi njime, zatim, u krupnom planu, isekao oko jedne žene. Film može da počne...

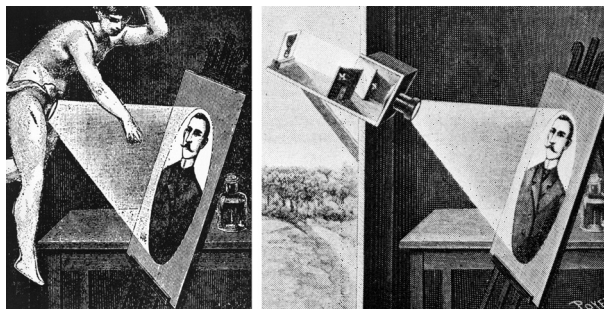
U nadrealističkim istraživanjima mogućnosti transformacije oka, proces izmeštanja aparata vida, često poprma batajevsku orijentaciju ka "prizemno" seksualnim aspektima korporealnog. Kod Koče Popovića, u automatskom tekstu "Prodana sudbina," oko se, na primer, javlja kao "pupčano oko." Popović piše o oku lociranom "pored ženinog pupka. Uglavljeno tu, u salu, bez snage da prevaziđe osnovu svoje želje, oko izgubi svoju sada izlišnu upornost i ostane tako, samo dekorativno i ukočeno."⁷ U maniru koji podseća na Dalijev "paranoično-kritički" metod, "pupčano oko" označeno je kao tačka u kojoj se može biti svjedok vlastitog nastanka. Drugim rečima, u Popovićevom tekstu primalni fantazam o poreklu konstruisan je na bazi "perspektive stomaka" ženskog aktera u roditeljskom koitusu. Pupak je uzet kao marker ove paradoksalne, refleksivne ali još uvek nesubjektivizovane i "besformne" (Bataille), instance putenog gledanja/spoznaje.⁸

Često nadrealističko markiranje i (de-/re-) montaža ženskog tela razotkrivaju patrijarhalni strah od kastracije i denaturalizuju mehanizme nasilja kojima se poredak koristi u cilju održanja rodovske nejednakosti. Postoje nadrealističke umotvorine koje krajnje eksplicitno oku – organu vida, ali i instrumentu kontrole i vladanja – nadređuju ženske genitalije. To je slučaj sa slikom broj 36 Maxa Ernsta iz knjige *La femme 100 tetes*, u čijem podnožju piše: "Magično

⁷ Koča Popović, "Prodana sudbina", *Nadrealizam i postnadrealizam* (Beograd: Prosveta, 1985), p.19.

⁸ "Jer uistinu šta može biti veće blaženstvo nego ležati pored žene i ljubiti je u 'tajnom' prisustvu sopstvenog deteta, za koje se smatra da spava, naročito ako veruje da ga gruvanja dubina i krici ujeda potmulo drže vrlo budno, čula široko otvorenih iza njegovih belih zavesa, zureći kad prestane da sluša, pošto je već časovima prestalo da diše. I ovog je puta razdraganost prisnija, neminovnija, naročito budnija i podlija. Oko zarobljenika – to mrtvo, prisutno oko – ne pokriva se ni jednog jedinog trenutka za sve vreme dostojanstvenog obreda, prezirući valjda za savršeni prizor tih bliskosti materiju svog iznurenog mozga izgnječenu, iskorenjenu od prekomernog uda iskrivljenog starca, ponajviše nadahnutog ljigavim i božanskim dočekom ovih jastuka svesti." Ibid., p.20.

svetlo, bez i jedne izgovorene reči i u svim vremen-
skim prilikama.”



Max Ernst, kolaž br. 36 u *La femme 100 tetes* (1929) i
novinski original (19. vek)

Ovaj kolaž prikazuje portret brkatog muškarca projektovan na platno/štafelaj zrakom svetlosti koji izvire “ispod pojasa” iz seksualnog organa žene što lebdi u vazduhu. U originalnoj novinskoj ilustraciji, koja je poslužila kao podloga za kolaž, izvor svetlosti bila je camera obscura. U Ernstovoj obradi, žensko spolovilo funkcioniše kao aparat za (re-)produkciju i distribuciju slika. Žena je stvarna, muškarac je samo njena eterična projekcija (simptom). Muškarac ne postoji, do kao *imaginarni označitelj*.⁹

Na početku beše... kino?

⁹ Termin “imaginarni označitelj” uveo je u filmsku teoriju Christian Metz. Videti Metzovu studiju.