
ŽIVOT I SMRT NADREALISTIČKOG FILMA

BRANKO VUČIĆEVIĆ

*Film [...] zaista čudesan pronalazak,
i pored mašine za letenje, nema lepše
i boguhulnije zamisli, nema zamisli, koja
bolje odgovara našim najstvarnijim, skoro
detinjim željama.*

Vane Bor

*Realizam je govno, Nadrealizam je smrad
govneta.*

Tristan Tzara

Pariska nadrealistička grupa je povodom pojave Buñuelovog *Žlatnog doba* (*L'Age d'or*, 1930) u propratnom manifestu napravila bilans: osim dva Buñuela, sve što su računali kao nadrealističko u filmu svodilo se na komedije Macka Sennetta, Clairrov *Međučin* (*Entr'acte*), W. S. Van Dykeove *Bele senke* (*White Shadows in the South Seas*, 1928) i *Oklopnjaču Potemkin*.

Mada je teško odoleti radikalnosti ove knjigovodstvene operacije, ta mršava priča ipak se mora malo ugojiti.

U jeku I svetskog rata Andre Breton i njegov prijatelj Jacques Vaché razbijali su monotoni-ju provincijske nedelje u Nantesu idući bez biranja iz bioskopa u bioskop i u svakom provodeći desetak minuta. Tako su "izumeli" montažu (vreme između dva bioskopa = rez) i proizvodili mentalne filmove.

Tada je od nadrealizma postojao samo pridev "nadrealistički" koji smislio je Apollinaire. On je umetnosti sklonoj mladeži preporučivao da se okrene filmu kao "narodnoj umetnosti".



Vaché je Bretonu otkrio “(h)umor”, indoktrinirao ga odbojnošću prema umetnicima i umetnosti. Na premijeri Apollinaireove “nadrealističke” drame *Tiresijine sise* (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917) vitlao je revolverom demonstrirajući ono što će Breton kasnije proglasiti “najjednostavnijim nadrealističkim činom” (nasumično pucanje u gomilu).

Među filmovima koje su dva vojaka gledala bile su i serije Pearl White (*Perils of Pauline*; francuski naslov – *Misterije New Yorka*) i Feuilladea čime je utemeljen budući filmski ukus nadrealista. (“U *Misterijama New Yorka*, u *Vampirima* treba tražiti veliku realnost ovog veka” – Aragon i Breton, 1929).

Vaché umire (1919) od prekomerne doze opijuma, obezbedivši sebi mesto u nadrealističkom ikonostasu.

Mladi ljubitelji modernosti su odmah počeli da liferuju beleške o filmu, “kinematografske pesme”, *quasiscenarije* (pa tako i budući nadrealisti Aragon, Péret, Soupault).

I onda bi Dada.

6 Ima neke (dadaističke?) šaljivosti u činjenici da je Man Ray – koji je svoje filmske izlete shvatao neozbiljno – prvi praktičar filma. Posle neuspelog pokušaja snimanja jedne Duchampove optičke sprave usledio je snimak brijanja stidnih dlaka baronice Else von Freytag-Loringhoven, njujorške dadaistkinje u životu, zaljubljene u Duchampa (“*Marcel, Marcel, I love You Like Hell, Marcel*”). Sačuvana su dva *frames* ulepljena u pismu Tzari s upozorenjem da “dada ne može živeti u New Yorku. Geo New York je dada...” (1921).

(Uvek prednjačeći, Duchamp je već debitovao kao “glumac” u igranom filmu Léoncea Perreta *La Fayette! We Come!*, 1918.)

Za dadaističku priredbu *Bradato srce* (juli 1923) Man Ray je za noć napravio *Povratak razumu* (*Le Retour à la raison*). U istom programu je bila i prva “simfonija velegrada”, *Manhatta* Paula Stranda i Charlesa Sheelera (1920).

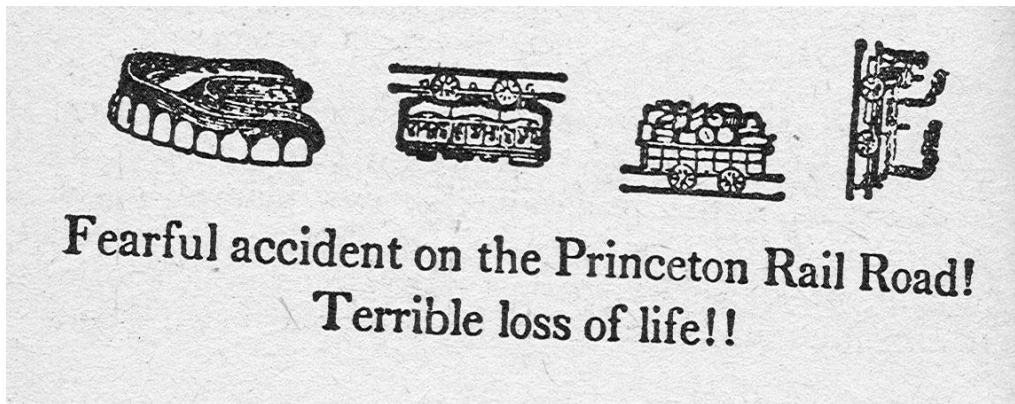
I kako to biva u Bibliji i istoriji umetnosti:

Dada rodi nadrealizam.

Glavni adut “Manifesta nadrealizma” (1924) bio je psihički automatizam. Književnost, slikarstvo i muzika su ispljuvani.

Film koji još nije bio definitivno stekao status umetnosti izgledao je kao prirodno polje nadrealističke delatnosti. Iznenađuje zaboravljanje strasne filmofilije i navodno dokazane jednačine: **mehanizam snova = mehanizam dejstva filma**. Zaboravljen je Lautréamontov susret kišobrana i šivaće mašine na stolu za obdukciju, tj. montažni sudar. Ništa se ne bi promenilo da je bilo dostupno ono i deci razumljivo učilo koje je Ejzenštejn kasnije iskopao kod jednog od onih američkih čo-

vekomrzačkih humorista iz XIX veka, koji “po svim pravilima umetnosti” montaže “izaziva sliku” železničke nesreće:



Objašnjenje tog previda (zaborava) traži izuzetno domišljatog psihoanalitičara. Ironijom slučaja ta ista godina videla je Clairrov *Međučin* i *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*) Fernanda Légera, Dudleya Murphyja i sveprisutnog Man Raya. Ako išta, *Međučin* je dadaistički.

Još ne (ili tek) konstituisani nadrealisti su se u zanosu aproprijacije lakoumno/lakomo zalepili za opšti antiburžujski izrugivački duh filma (superslapstick u službi “viših ciljeva”) i lake dosetke (bradata balerina). Oni koje su smatrali nadrealističkim personalom (Picabia, Satie i Duchamp) opiraće se disciplinovanju i unisonosti obaveznim u bitiimajućem nadrealizmu.

Previdelo se da je *Međučin* samo filmski fil u baletskom sendviču. A sve, uz dodatak publikacija i trenutno improvizovanog manifesta, vrlo ran i uspeo multimedijski paket.

Najzanimljiviji kadar filma – titl KRAJ (FIN) kroz koji (jer je od papira, kao cirkuski rekviziti kroz koje skaču dresirani lavovi) u gledalište “uleće” junak!

Ta antiiluzionistička provokacija ostavila je hladnim nadrealiste, ljubitelje iluzionizma i *trompe l'oeil*!

Iz istih “razloga” nisu posegnuli za Clairovim *Parisom koji spava* (*Paris qui dort*), gde zamaskiran naivnom *science fiction* fabulom, film meditira, raspravlja o svojoj suštini.

Mehaničkom baletu je pak presuđeno po kratkom postupku i rečnikom još nerođenog ždanovizma: prazna apstraktnost, idolopoklonički mašinizam, formalizam i “uopšte buržoasko raspadanje” (Majakovski)!

Nastavilo se sa pisanjem “scenarija” koji su mahom bili načelno “nesnimljivi” (Benjamin Fondane).

Još u Beogradu, 1923, Monny de Bouilly, kratkovečni član pariske nadrealističke grupe objavio je netipično inventivan scenario “Doktor Hipnison ili tehnika života”. Možda bi se i danas isplatilo dokazati da nije “nesnimljiv”. (Vidi, Pavle Levi: “Doctor Hypnison and the Case of Written Cinema”, *October*, 116, proleće 2006.)

Nadrealistički film se i dalje iščekuje kao mana sa nebesa i tu na scenu stupa (ko drugi do glumac?!) – Antonin Artaud. Monumentalno sujetan, virtuozni pisac ulizičkih pisama uticajnim pokroviteljima i direktor (nadrealisti su ipak voleli činove i hijerarhiju) Biroa za nadrealistička istraživanja, zvezda mega art filmova (Gancevog *Napoleona*, 1927, a uskoro i Dreyerovog *Stradanja Jovanke Orleanke – La Passion de Jeanne d'Arc*), Artaud nudi scenario Mme Germaine Dulac, vrlo etabliranoj i cenjenoj (uprkos vladajućoj rodnoj neravnopravnosti) i ona ga realizuje – *Školjka i duhovnik (La Coquille et le Clergyman)*, 1928).

8

“Iznevereni” Artaud je bio nezadovoljan: nije dobio glavnu ulogu i na špici ne piše “San Antonina Artauda”. Na premijeri se galamilo: “Gdja Dulac je krava!” Uz gušanje pao je i poneki šamar. Sutradan nadrealistički demonstranti šalju direktoru bioskopa krasnorečivo pismo, zahvaljujući što nije pozvao policiju. *Much ado about nothing*.

Film sadrži obavezne sastojke: ženu-objekt želje, figure autoriteta (oficir, sveštenik, kralj), “orgije optičkih trikova”, ali kao da se u duploj ekspoziciji nazire nenamerna karikatura navodnog nadrealističkog filma.

Postoji, međutim i predigra: filmski inserti za dramu *Mathusalem ili večni buržuj (Mathusalem ou l'eternel bourgeois)*, 1927) Ivana Golla, kompanjona Ljubomira Mičića u vreme zagrebačkih početaka zenitizma. Artaud, razume se, glumi.

Reditelj je bio Jean Painleve, mladi biolog, nepopravljivi *practical joker*, saputnik nadrealizma i budući autor nadrealistički “obojenih” naučnih filmova o morskoj fauni (u jedan je umontirao kadar iz Murnauovog *Nosferatua*).

Uvek spremni i trudoljubivi Man Ray ustanovio je da je jedan poetski tekst (pesma?) Roberta Desnosa već gotov scenario, uložio je svoju ljubavnicu Kiki koja se rado slikala gola, i eto *Morske zvezde (L'Etoile de mer)*, 1928), maltene zvaničnog nadrealističkog filma.

Ali (baš nezgodno!) oportunistička tehnička smicalica – snimanje kroz želatinsku ploču kako bi cenzura progutala голу Kiki – proizvela je mutnu, zamagljenu sliku, ono što je Vaché nazivao “poJEzijom”.

Godine 1929. nadrealisti su načuli da se sprema prikazivanje “nadrealističkog” filma nekog samozvanca. Već su se oštrili da zvižde i izazovu malo efektiniji skandal. Srećom, Breton je blagovremeno otišao da proveri. Ispostavilo se da su im Buñuel i “scenarista” Salvador Dali spremili neočekivani poklon: grupa je – bez truda – najzad dobila NADFILM. Obojica su odmah učlanjena. Scenario objavljen u oficijelnom glasilu *La Révolution surrealiste*.

Andaluzijski pas (Un Chien andalou) se bez smetnji prikazivao i postigao je “lud uspeh”. Na Buñuelovo veliko razočaranje.

Tu stvar najzad postaje ozbiljna.

Uvodni kadrovi *Psa* (1: Buñuel – u svom najbokserskijem izdanju – oštri brijač; 2: krupni plan žene; 3: oblak prelazi preko Meseca; 4 brijač raseca oko) ostaju najefektniji/efikasniji *filmski* manifest. Cije dejstvo ne ublažavaju ponovna gledanja, a nije mu naškodilo ni svojevremeno preuzimanje na MTV. Važi i dalje Vigoovo *Cave canem!*

Mada je u Madridu spadao u umetnički krug (Lorca), pisao “filmske kritike”, Buñuel je u Paris otišao da nauči filmski zanat i prestane da bude “gospodičić”.

9

Jeanu Epsteinu je služio kao asistent, momak za sve, čak statista sa zadatkom.

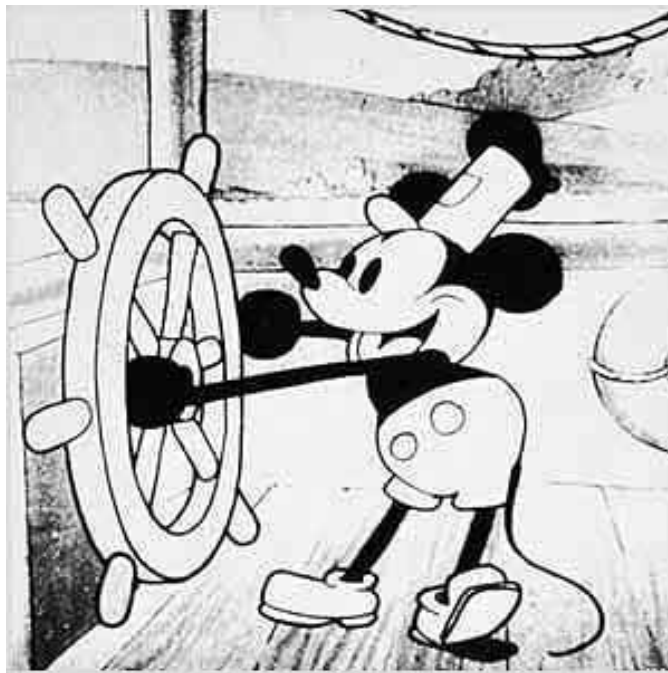
Ostatak *Psa* je njegovo majstorsko pismo.

Suprotno zacementiranom utisku o nizu šokova lukava montaža je gotovo “američki” bešavna, glatka, kadrovi klize jedan u drugi, te su utoliko ciničniji titlovi koji najavljuju vremenske skokove (“Posle osam godina”, “Naproleće” i slično), kao i ona mesta gde se jednim korakom prelazi iz sobe na morsku obalu i sl.

Desnosu je *Pas* bio idealan povod za konačni obračun sa francuskom avangardom. Proglašena je ništavnom (prava avangarda = Stroheim).

Sledio je period uvođenja zvuka. Kao svaka tranzicija: same muke (ekonomske, tehnološke, estetičke). Prosvećene snage sedme umetnosti su 100 % protiv “100 % govornog filma”, a jedina svetlost u odjednom ozvučenom mraku – Mickey Mouse (primer “kontrapunktne” upotrebe zvuka, po Ejzenštejnovom receptu).

(Ranko Munitić nam je nedavno otkrio da je Miloš Crnjanski, intuitivno prokljuviviši suštinu, januara 1930. u *Politici* oglasio kako je: “Мике највећа сензација тон-филма.”)



Mnogo kasnije (a ipak davno, takvi su rizici arheologije!) Noel Burch je u knjizi o japanskom filmu, u parentezi utvrdio realno stanje stvari: "... ako postoji razdoblje evropskog filma koje se može smatrati 'zlatnim dobom', to su onih pet godina od prve komercijalizacije zvučne sinhronizacije (1927) do zaglupljujuće ekspanzije 'snimljenog pozorišta' pod kombinovanim pritiskom nemačkog i američkog kapitala koje su predstavljali Tobis i Western Electric (1932). Da li smo ikad poznavali period uporedivog trajanja a tako izvanredno plodan?" Već samo nabranje naslova daje Burchovoj reviziji istorije neoborivost!¹

U to zlatno doba pojavljuje se prikladno naslovljeno Buñuelovo *Žlatno doba* (1930).

¹ Neki od naslova: *Trokrilno ogledalo* (Epstein: *La Glace à trois faces*), *Novac* (L'Herbier: *L'Argent*), *Kučka* (*La Chienne*) i *Noć raskršća* (*La Nuit du carrefour*) Renoira, kompletna dela Jeana Vigoa, *Krv pesnika* (Cocteau: *Le Sang d'un poete*), Dreyerov *Vampir* (*Vampyr*), *Langovi Špijuni* (*Spione*), *Testament Dr Mabusea* (*Das Testament des Dr. Mabuse*), *Kuhle Wampe* Dudowa i Brechta, *Čovek s kamerom* (Vertov: *Человек с кино-аппаратом*), Ejzenštejnov *Oktobar* (*Октябрь*), Kulješovljev *Veliki utešitelj* (*Великий утешитель*).

L'AGE D'OR



Film je nastao u spletu povoljnih okolnosti. Buñuelovu mamu kao finansijer zamenio je mecena vikont De Noailles, budžet je bio izdašan (najam studija, tonsko snimanje, lokacije u Španiji... neuobičajena dužina filma – 63 minuta!), cenzura je odobrila prikazivanje, vlasnik bioskopa investirao u tonske uređaje, nadrealistička grupa obezbedila promociju.

II

Za grupu je *Žlatno doba* trka dvoje ljubavnika preko prepreka lažnog morala do ostvarenja lude ljubavi.

Tokom trke se opaljuju “šamari društvenom ukusu”: ljubavnici u blatu pokušavaju snošaj za vreme svečane ceremonije; zlostavljaju se slepci i psi; šamara ju stare gospođe iz visokog društva; otac puca u sina; vređaju su diplomate i katolički velikodostojnici; gospođica sedi na klozetskoj šolji; đubretarska kola prolaze kroz salon, krava leži u krevetu, Hristos učestvuje u sceni iz *De Sadea* (epilog)...

Kako se s vremenom debelokožački oguglalo, danas je kudikamo zanimljiviji “formalni aspekt”; pogotovo što je Buñuela kasnije bio glas da je u tom pogledu aljkav i ravnodušan.

Ako se u *Dobu* “prožimaju izvorna poezija i subverzivna teorija” (Vane Bor & Marko Ristić: *Anti-zid, Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd 1932), posredi je najpre subverzivna teorija i praksa FILMA.

U građenju priče (otmenije: naracije) ravnopravno se koriste “igrane” scene i parčići *found movies*: naučni film o škorprijama, kadrovi filmskih žurnala, imitacija “stila” francuskog *film d'art* itd. Tu su uklopljena razna lukavstva. Nedavno je

stručnjak za Jeana Epsteina otkrio u “romantičnoj” sceni junakinje u WC-u kadar lave iz izgubljenih Epsteinovih snimaka sa vulkana Etna. Lava tu služi kao zamena za insert proizvoda “velike nužde” (polemika s Epsteinovim teorijskim tekstom *Kinematograf viđen s Etna?*).



12

U nedostatku Bunelove, Hitchcockova klozetska šolja (*Psycho*).
Vidi Slavoj Žižek: *The Pervert's Guide to Cinema, Part One*, DVD, 2006.

Na dvadesetak *gags* (scenario) sa kojima je ušao u snimanje, Buñuel je dodao puno novih (istina, druge prirode).

Ovo je naknadna pamet. Jedini onovremeni čestit tekst o *Zlatnom dobu* napisao Henry Miller (1931).

Posle premijere ređali su se događaji koji su dugoročno bili povoljni, tj. obezbedili su filmu legendarni status.

Fašističko-rojalističe i antisemitske organizacije su demolirale bioskop. Italija je uložila diplomatski protest. Katolička crkva pomišlja na ekskomunikaciju bogohulnika. Aristokratija se mrštila na vikonta De Noaillesa što je on herojski podneo.

Konačno film je zabranjen te je nestao za nekoliko decenija. (Isto je zadesilo i Vigoovu *Nulu iz vladanja* [*Zero de conduite*], 1933.)

Buñuel je napravio skraćenu verziju (bez najsablažnjivijih scena), namenjenu radničkoj publici. Naslov je pozajmio iz *Komunističkog manifesta: Ledena voda sebičnog računata* (*Les Eaux glacées du calcul égoïste*). Cenzura i to zabranjuje.

Ko bi se pobrinuo za srećan kraj do Hollywood!? MGM željan evropske umetničke sveže krvi dovodi Buñuela, a Paramount Ejzenštejna.

I tu se oblikuje neponovljivi trougao Chaplin-Buñuel-Ejzenštejn.

Chaplin je još bio nadrealistički idol (grupa ga je manifestom "Hands Off Love", 1927, branila u jednoj od njegovih brakorazvodnih petljavina). Boraveći u Parisu Ejzenštejn je stigao da pozira Manu Rayu mada se nije libio da nadrealiste proglašava dekadentima.

Buñuel je pak očito bio proučio (i primenio) Ejzenštejnov manifest o zvučnom filmu i možda prisustvovao slavnom predavanju na Sorboni, što ga nije sprečavalo da ogovara jer su bili komšije u filmskom ateljeu te je svojim očima video Ejzenštejna kako režira *Romance sentimentale*, eksperiment sa zvukom čije je autorstvo pokušavao da poturi svom saradniku Aleksandrovu. Pošto je tu ljubavnica nekog milionera pevala među labudovima, brezama i belim koncertnim klavirama, poricanje autorstva je shvatljivo. (Labudovi itd. prizivaju sliku kojom je Nabokov objašnjavao svoj omiljeni pogrđni termin ПОШЛОСТ!)



13

Cher Eisenstein: Je viens vous voir et vous êtes parti. Je serais très content de vous rencontrer. Voulez vous me téléphoner un matin avant dix heures CR 6668? A bientôt: Luis Buñuel.

Veseli trio se sjajno slagao. Ređale su se žurke na Chaplinovom bazenu, jedrenje, proslave Badnje večeri, imitacije borbi s bikovima. Charlie je plašio svoj porod prikazujući im *Andaluzijskog psa*.

Buñuel nije ništa postigao. Od Ejzenštejnovih holivudskih projekata ostao je samo papir.

Efekti eksplozivnog holivudskog trougla na Chaplina ispoljiće se *Moder-nim vremenima* (*Modern Times*, 1936).

Ali u tom trouglu se verovatno začela ideja Buñuelovog sovjetskog filma.

Nadrealistička grupa je 1932. okončala koketovanje sa komunizmom (nadrealizam u službi revolucije).

(Taj raskid je imao i sitnu filmsku primesu: zbog makarenkovske apo-logije rada koji prevaspitava/preobražava nadrealisti su napali film Nikolaja Eka *Put u život* [*Путевка в жизнь*], 1931 – koji objektivno nije za bacanje.)

Buñuel je ostao član KPF.

Godine 1933. trebalo je da u SSSR radi ekranizaciju Gideovih *Podruma Vatikana* (*Les Caves du Vatican*; začudo na srpski preveo upravo nadrealist Marko Ristić). Posredovao je Aragon. Sigurno je i holivudska veza učinila svoje. Za producenta, Mežrabpom, radila je Pera Ataševa, buduća Ejzenštejnova zvanična supruga. A da bude zabavnije, druga cenjena saradnica te Kominternine kompanije bila je Asja Laciš, *femme fatale* Waltera Benjamina. Za Mežrabpom Piscator je režirao *Ustanak ribara* (*Востание рыбаков*, 1931–1934); Hans Richter započeo “figurativni” igrani film *Metal* (*Metall*).

Kad imamo u vidu zbivanja u SSSR (intenzivna kolektivizacija, glad, masovna preseljenja “kulaka”, probe insceniranih procesa, progoni “sabotera”, pripremanje hegemonije socijalističkog realizma), zamisao da se usred svega toga snimaju podvizi Gideovog Lafcadija, apostola bezrazložnog čina ukazuje se kao remek-delo crnog humora.

A tek kroz godinu-dve, kad je Gide “verolomno izdao”, objavivši posle gala obilaska SSSR-a “klevetničku” knjigu, letele bi glave krivaca za ekranizaciju, kao da je u životu režiju preuzeo kralj Ubu!

Za to vreme, u Francuskoj...

Na ladanju, 1935: poslednji “ambiciozan pokušaj” da se vlastoručno napravi nadrealistički film. Scenaristi: Breton i Eluard. Glume oni i njihove gospođe. Reditelj i direktor fotografije (opremljen amaterskom kamerom): Man Ray.

Pesnici su pozirali plasirajući svoje markantne profile.

Gospođe su šetale hodnicima pitoreskne kuće krcate kuriozitetima, menjajući toalete. Bajagi gola statistkinja jahala šumom.

Ukupan rezultat: nekoliko fotosa objavljenih u luksuznom umetničkom (!?!) časopisu i 10 minuta snimljenog materijala.



Man Ray: *Eluard sa gđom*, 1933?

Firma Nadrealizam A. D. je, međutim, sve uspješnija, bar što se članova-slikara tiče. Cene slika rastu, simbioza slikari-tržište sve je intenzivnija.

Izložbom u Muzeju moderne umetnosti u New Yorku 1936. nadrealizam trijumfalno ulazi u kanon modernizma.

Nadrealizam uzimaju pod svoje velike robne kuće za sofisticiranu bogatu žensku klijentelu, aranžeri izloga, *interior decorators*, modni kreatori, *Vogue*, reklamni *wizards*, brodvejski scenografi i kostimografi, liferanti “nadrealističkog hu-

mora”, filmski studiji... Amerika je već posedovala krasan talent za trivijalizaciju omasovljavanjem, za nežno ubijanje uspehom.

I baš kad je najmanje zasluživao, nadrealizam opet dobija poklon.

Joseph Cornell, stidljivi čudak, decembra 1936, konačno se odvažio da u galeriji Juliena Levyja, njujorškoj ekspoziaturi nadrealizma, prikaže svoj film *Rose Hobart*. (Inače, izričito je odbijao da bude svrstan u nadrealiste.)

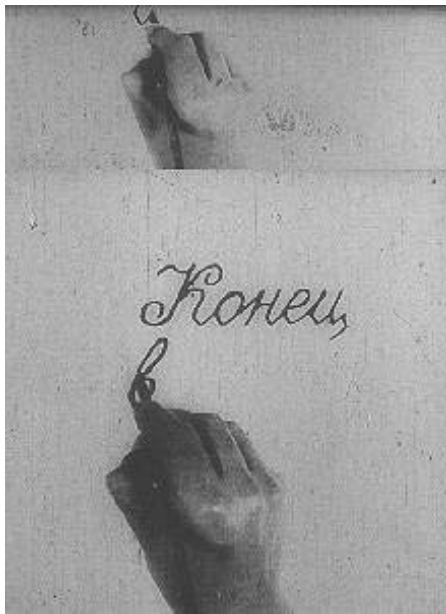
Ekskomunicirani Dali izaziva rusvaj jer je Cornell “napravio film o kvom je on razmišljao”.

Cornell je naime istranširao holivudski B film *Istočno od Bornea* (*East of Borneo*, 1931), polepio kadrove sa glumicom koja je *collageu* dala ime, patrljke drugih scena čiji je smisao podrio, dodao ponešto iz svojih kolekcionarskih zaliha, zamenio originalni zvuk latino muzičicom i sve projicirao kroz plavi ili purpurni filter (kao kad).

(Njegovom stilu montaže ništa ne oduzima što takav stil ponekad nastane slučajno, prostim habanjem filmskih kopija. Sergej Mihajlovič je u meksičkom selu gledao “salatu” od *Fantomasa!*)

Program je bio obogaćen izborom primitivnih filmova iz Cornelllove kolekcije.

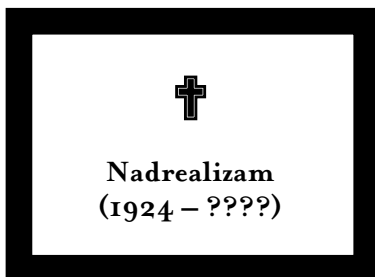
16



Cornell je u njima nalazio inspiraciju, Izgubljeni raj, idealnu utopiju (nije badava stanovao u Utopia Parkway).

Nevinim “hobbyjem” ostvario je proboj u prošlost i u budućnost.

Značaj tog proboja shvatiće se tek u poslednjoj četvrtini prošlog veka kada novi istoričari na temelju pronađenih i viđenih filmova ustanove da je tzv. primitivni film (pre definitivne institucionalizacije filmskog jezika) bio *radikalno drukčiji*: anti-iluzionistički, zasnovan na atrakcijama i direktnom obraćanju gledaocu itd. itd. Preko rupe međuvremena spojeni su “primitivni film” i tada aktuelni *New American Cinema*.



Kucnuo je čas za pitanje: kada je umro nadrealizam?

Bilo bi fino da se to desilo posle Drugog manifesta i *Žlatnog doba*.

Nadrealistički revolucionari se ne bi pretvorili u bolje ili lošije literate, slikare i vajare (“Umetnost je budalaština” – Vaché). A ni u takoreći profesionalne udvarače, ljubavnike i muževe milionarki ludo zaljubljenh u Umetnost.

Neutralan datum smrti je početak II svetskog rata.

Amerika pripušta Bretona, Ernsta i drugove, spasavajući živo evropsko kulturno blago. Pošteđeni su neprijatnosti okupacije, konclogora, pokreta otpora ili iskušenja podleganja šarmu ljubitelja umetnosti u Wehrmachtu i Gestapou, što je vodilo gošćenju korifeja francuske kulture po Berlinu.

Nadrealizam je prešao u posthumnu egzistenciju. (Ovde nije mesto drastičnim, uglavnom smrdljivim, medicinskim pojedinostima. Radoznali neka pročitaju Poeove “Činjenice o slučaju Monsieur Valdemara”.)

Pokušaji reanimacije nakon povratka iz američkog egzila neminovno su se izvrgavali u žalosnu komediju.

Kada je 1970. objavljeno samoukidanje pariske nadrealističke grupe već odavno nije imalo šta da se ukida.

POSLE SMRTI: INVENTAR

- Man Ray: *Povratak razumu*, 1923.
Rene Clair: *Međučin*, 1924.
Marcel Duchamp: *Anemic Cinema*, 1926.
Jean Painleve: *Mathusalem ili večni buržuj*, 1927.
Man Ray: *Emak Bakia*, 1927.
Germaine Dulac: *Školjka i duhovnik*, 1927.
Luis Buñuel: *Andaluzijski pas*, 1929.
Man Ray: *Morska zvezda*, 1928.
Man Ray: *Tajne zamka Kocka (Les Mysteres du chateau de De)*, 1929.
Henri d'Ursel [i Georges Hugnet?]: *Biser (La Perle)*, 1929.
Luis Buñuel: *Žlatno doba*, 1930.
Luis Buñuel: *Jedenje morskih ježeva (Menjant garotes)*, 1930.
Luis Buñuel: *Ledena voda sebičnog računa*, 1931.
Magritteovi "kućni filmovi".
Henri Storck: *Idila na plaži (Idylle à la plage)*, 1931.
Luis Buñuel: *Žemlja bez hleba (Las Hurdes – Tierra sin pan)*, 1932.
18 Henri Storck: *Povest neznanog vojnika (Histoire du soldat inconnu)*, 1932.
James Sibley Watson Jr. [i Alec Wilder?]: *Tomato Is Another Day*, 1933.²
Jean Vigo: *Nula iz vladanja*, 1933.
Jacques B. Brunius: *Pasije (Violons d'Ingres)*, 1933.
Jean Vigo: *Atalanta (L'Atalante)*, 1934.
Joseph Cornell: *Rose Hobart*, 1936.
Vane Bor [i Esther Jonsson?]: *Nadrealistički dokumentarac o Beogradu*, 1936.
Jacques B. Brunius: *Rekordi 37 (Records 37)*, 1937.

² Watson nije znalcima nepoznat (autor umereno kaligarističkog *Pada kuće Usher* – *The Fall of the House of Usher*, 1928; *Lota u Sodomi* – *Lot in Sodom*, 1932), ali ovih 7 minuta su filmski arheolozi iskopali takoreći maločas.

Dr Watson nije mario *talkies*, voleo je *puns*, kaže njegov saradnik. Ovaj "paradajz" je pamflet-esej protiv "govornog" filma.

Jedna soba, tri lika-trougao (muž-žena-ljubavnik). Gluma drvena. Dijalozi se izgovaraju mrtvački. A sastoje se od replika koje zvuče kao didaskalije: "Ja odlazim", "Otišao sam". Ili se reč zamenjuje drugom približno slično zvučećom. Tako *Tomorrow is another day* postaje *TOMATO is another day*.

Sedanje na slamni šesir prašti kao grmljavina; revolverski hici kao da su se kapisle ovlažile: PUĆ!

KORISNA LEKTIRA

Jacques Vaché: *Lettres de guerre*, Au Sans Pareil, Paris 1919.

Paul Hammond: *L'Age d'or*, BFI Publishing, London 1997.

Paul Hammond, prir.: *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, ³City Lights Books, San Francisco 2004.

(Proširena verzija teksta za katalog festivala 25FPS, Zagreb 2006.)

U nekoj idealnoj filmskoj školi, nastavna jedinica zvučni film bi uključivala gledanje *Tomato*, uz uzorak ranog crno-belog, ekstremističkog *Mickeya* (Disney ga je ubrzo upeglao, pomalograđančio!), Ruttmanov *Vikend* (*Wo-chenende*, 1930), zvučni film bez slike!; Pfenngerov *Žvučni rukopis* (*Tönende Handschrift*, 1931), odlomke *Žlatnog doba* i *Pevajući na kiši* (Kelly&Donen: *Singin' in the Rain*, 1951), opet retke kombinacije – *musical*–esej o filmu u filmu.

Uz to bi se obavezno čitao Arnheimov “A New Laocoon: Artistic Composites and the Talking Film” (1938).

I šta bismo naučili? (Legitimno pitanje; nismo li u eri permanentne edukacije?)

Basnoslovan tehnološki progres (1927–2006), ali se nije mnogo odmaklo od početka. Kao u pačjoj školi.

KVA!!! KVA!!! (Zvučni citat; ljubaznošću Paje Patka ®)

