

## Предраг ТОДОРОВИЋ

(Београд, Институт за књижевност и уметност)

teostef@eunet.rs

### СРПСКИ АВАНГАРДНИ ПИСЦИ О ФИЛМУ

(Božidar Zečević. *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Uдруženje filmskih umetnika Srbije, Beograd, 2013, 390 str.)

Студија Божицара Зечевића *Srpska avangarda i film 1920–1932* јесте значајан допринос проучавањима домаће литерарне авангарде. Будући да је филмолог, ауторов акценат на делима српских писаца посвећеним седмој уметности логичан је. Књига је подељена на две целине. У првој је Зечевићева обимна студија (21–228 стр.), насловљена као и књига, у другој се налази избор текстова српских авангардних писаца о филму (260–360 стр.). У тој хрестоматији нашли су се радови пионира наше филмске критике и теорије: Бошка Токина, Бранка Ве Пољанског, Љубомира Мицића, Растка Петровића, Станислава Кракова, Станислава Винавера, Ранка Младеновића, Монија де Булија, Марка Ристића, Ристе Ратковића, Драгана Алексића и Ванета Бора. Књига је, такође, богато илустрована фотодокументационим материјалом, било из домаћих авангардних часописа (*Кинофон, Зенит, Дада-Танк, Дада џез, Дада-Јок, Филм, Немогуће*), било из књига, али и фотографијама главних актера српске авангарде или репродукцијама њихових ликовних остварења, што знатно доприноси документованости текста. Не смемо заборавити ни предговор Жарка Драгојевића „Српска филмска мисао у оквиру авангарде” (9–18 стр.), који доста исцрпно тумачи домете Зечевићеве књиге. Уз *Изворе* и *Индекс имена* ова књига опремљена је потпуним научно-критичким апаратом, те се достојно придружује другим делима у којима се проучава српска авангарда.

Осврнимо се на средишни део ове књиге, на студију о српској авангарди и филму, у којој се аутор бави периодом кључним за разумевање авангардних стремљења у српској књижевности, оним од 1920. до 1932. године. У уводном делу Зечевић ће се позабавити самим појмом авангарде, покушајем његовог терминолошког, али и хронолошког одређења. Као стожерног теоретичара авангарде аутор наводи Петера Биргера, осврћући се и на истраживања Миклоша Саболчија или једног Александра Флакера. А за почетке наше авангарде, бар што се филмске уметности тиче, узима године између 1916. и 1920, када су двојица битних актера српске

уметности двадесетог века боравила у Паризу, изгнани ратом из поробљене домовине. Реч је о Славку Воркапићу и Бошку Токину. Воркапић ће постати један од најутицајнијих филмских стваралаца Холивуда у међуратном периоду, творац заједно са Робертом Флоријем „првог америчког експресионистичког филма” (Zečević: 47) *Живот и смрт холивудског статисте 9143*, 1928, али и оригиналан теоретичар и иноватор филма, као и један од пионира увођења академских студија седме уметности у Америци. Токин је један од оних учесника уметничких збивања који су били у „свакој чорби мирођија”. Ни тамо ни вамо, али увек и свуда у срцу неких од најважнијих авангардних збивања у нас, било у Паризу, Београду, Загребу, он је и аутор првог српског есеја посвећеног филму, још у својим париским годинама. То је „*Essai d'une esthétique cinématographique*” објављен у часопису *L'esprit nouveau* 1920, а потом у Токиновом преводу као „Покушај једне кинематографске естетике” у *Прогресу*, исте те године. То је „први текст српске теорије филма и филмске естетике” (стр. 48), којим је зачета читава једна линија српске филмске теорије, а она се „развила из истих оних парадигми као савремена јој европска, тачније француска, па руска”. (стр. 48) Наравно да Токин није био потпуно нов и оригиналан у свом приступу филму. На њега су морали утицати рани проучаваоци филмске уметности, Ричото Канудо и Луј Делик, али исто тако и један Карел Тајге. Још једна битна личност српске авангарде задесила се тих година у Паризу. Био је то Димитрије Митриновић, изузетна појава, чак и у светским размерама, уметник и мислилац велике снаге и уплива. Та „париска група” (придодајмо јој и Тина Ујевића) „била је језгро које је доцнија књижевна историографија назвала „југословенском варијантом експресионизма” из које су се испилели сви наши *изми*, а *зенитизам* Токина, Мицића и Гола као нарочит случај”. (стр. 47)

По повратку у домовину (нову), Токин ће наставити ширење свог утицаја на уметничка збивања у нас. Прво у Београду (*Прогрес*), потом у Загребу где ће са Мицићем и Голом бити коаутор *Манифеста зенитизма* и вехементни сарадник *Зенита*, истина кратко време. Имаће и додира са Алексићевим дадаизмом, а по повратку у Београд, са бројним другим уметницима. Токинова пионирска улога као филмског теоретичара и критичара (аутор је и прве филмске критике у нас „Црвени кец” из 1920. године), препозната је тек у годинама после његове смрти. Он је и творац кованице *филмологија*, први пут употребљене 1923. у тексту „Валтер Блем и филмологија”, објављеном у часопису *Мисао*.

Још једна од тих бескрајно иновативних особа био је, неспорно, Бранко Мицић, алијас Бранко Ве Пољански. Не само као једини стални сарадник и аутор *Зенита* свога брата Љубомира, већ и као, рецимо, покретач прве филмске ревије у нас, *Кинофона*, 1921. „Његов *Кинофон* означава сам почетак артикулисане филмске критике и уопште, филмске мисли у Срба.” (стр. 89) Уопште,

фасцинација филмом листом свих уметника европске авангарде била је једна од парадигми тих уводних деценија двадесетог столећа, док је он још увек био нова уметност, оригинално техничко устројство које ће изродити бројним ремек-делима у то време немог и црно-белог филма. Наши уметници нису били изузетак из тог правила. И то не само ови већ побројани пионири (Токин, Воркапић, Алексић, Мицић, Пољански), већ и други, попут Ви-навера, Кракова, де Булија, Црњанског...

У поглављу „Филмско писање’ у српској авангардној прози” Зечевић ће се бавити неколиким књижевним делима којима је српска проза обогаћена новим литерарним проседеом. То су романи Станислава Кракова *Кроз буру* (1921) и *Крила* (1922), у којима се ради о „композицији лабаво везаних сцена или серије секвенци и слика. Дакле, један филмски принцип, последније спроведен него у осталим остварењима исте теме”. (Вучковић, 2000: 50) Литерарни поступак Кракова био је, очито, надахнут филмом. „Слагањем кадрова и брзим смењивањем различитих планова и ракурса, при чему нарочиту улогу играју крупни и врло крупни планови”, (Zečević: 109), принцип филмске монтаже доспео је и у књижевност. То је и роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* (1920), у којем имамо „брзо смењивање кратких, презентних реченица и реченица без предиката, као филмским резевима исечене перцепције и радње”. (стр. 118)

Посебно поглавље „Будибогснама” посвећено је покушајима Драгана Алексића и Бошка Токина да сниме наш први авангардни филм тих година. Реч је о филму *Будибогснама или качаци у Топчидеру*, сниманом 1924. године у Београду. По сведочењима самих актера, снимљено је чак 600 метара филмске траке, заувек (да ли?) изгубљене. Осим ретких преживелих фотографија са снимања (глумци Марица Поповић, Влајко Стајић, Цана Загорчић, Лепа Петровић, Вука Ивковић, чак и Мата Милошевић и Павле Богатинчевић, спомиње се и Милан Ајваз; камерман Славко Јовановић, доцније Драги Вукотић и Жарко Ђорђевић; сценариста Брана Ћосић; редитељи Токин и Алексић), ова „бурлеска из београдског живота” никад није угледала светло дана.

У последњем делу своје студије Зечевић пише о београдском надреалистичком кругу и филму, уз освртање на претече којима, донедавно, није било места у књижевним студијама, бар што се тиче њиховог односа према надреализму. Почев од самог појма „надреализам”, који није оригинална кованица надреалиста, већ Аполинерова измишљотина за сопствену драму *Тиресијине дојке* из 1917, па до тога да ће је у нас први употребити, ко би други до Бошко Токин, још 1920, пре икакве најаве и појаве надреализма. Или сад већ ноторне чињенице да је први наш надреалиста био Мони де Були, од самих почетака у додиру са париским кругом. Но, пошто се никад није прикључио Ристићевој дружини, остракован је из те приче задуго. Шта рећи о Растку Петровићу, уз Црњанског, најталентованијем иноватору српског језика и литера-

туре у оквирима авангарде, такође жртви осветољубивости мање талентованих од себе. А што су се, нажалост, неки истраживачи наше књижевности (Ханифа Капицић-Османагић, Јован Деретић), сасвим ненаучно, повиновали тој, у суштини, политичкој ујдурми, иде њима на душу. Зато Зечевић једно поглавље и насловљава „Надреализам и надреализам”, мислећи управо на овакве бифуркације којима је обиловала наша поратна култура. А о „правим” надреалистима, Ристићу, Вучу, Дединцу и инима, аутор говори као о само једном од делова српске културе, који је имао своје бројне и значајне претходнике, баш као што је париски надреализам у својим битним карактеристикима и најважнијим играчима баштиник дадаизма, упркос каснијем негирању те чињенице.

У другом делу књиге *Srpska avangarda i film 1920–1932* аутор, рекли смо, доноси избор текстова српских писаца о филму или инспирисаних филмом. Значи, ту су теоријски текстови, попут Токиновог „Покушаја једне филмске естетике” (1920), Винаверове „Поетике кинематографа” (1920), Пољансковог „Филм и будућност човјечанства” (1921), али и књижевни попут де Булијевог „Доктора Хипнисона или технике живота” (1923), одломака из Краковљевих *Крила* (1922), Токинових *Теразија* (1932), као и његових „Кинематографских песама” (1924), између осталих.

Божидар Зечевић очито је аутор добро упознат са српским авангардним стремљењима у међуратном периоду, те је на основу тих знања дао знатан допринос проучавањима авангарде у нас. На тај начин придружује се већ читавој плејади оних истраживача, било историчара књижевности (Петров, Голубовић, Вучковић, Тешић), било историчара уметности (Маркуш, Суботић, Тодић), који су умешно обрадили проблеме авангарде тумачећи их у новим кључевима, неоптерећени идеологијама. Стога је књига *Srpska avangarda i film 1920–1932*, као прво дело које се бави односом авангарде и филма у нас, берићетан и успео плод рада једног филмолога и теоретичара филма.

### Литература

Вучковић, Радован. *Српска авангардна проза*. Београд: Откровење, 2000.