

ЗЕНИТИСТИЧКА ФИЛМСКА  
МОНТАЖА ПРЕ ФИЛМА ИЛИ  
МИЦИЋЕВО ОТКРИЋЕ ВОДЕЋЕГ  
ПРИНЦИПА АВАНГАРДЕ

European Film Academy

**Апстракт:** У анализи програмског текста „Шими на гробљу латинске четврти” из часописа *Зенић* (бр. 12, март 1922) Љубомира Мицића аутор скреће пажњу да се идеја *монџаже* рађала у Берлину у фотомонтажама Гроса и Хартфилда, у Москви с монтажном филмском школом Куљешова, Ејзенштејна и Вертова, у Паризу с Браком и Пикасом, у Краљевини СХС с Мицићем, Бошком Токином и *Зенићом*. На тим тачкама планете јављала се уметност новог доба, која је открила монтажу као опште начело из кога се затим родио авангардни филм, при чему овај Мицићев текст представља масивни наговештај Ејзенштејнове *монџаже айџрација* као начина уметничког мишљења и *стварања унуџрашњеј џоетској језика* састављеног од слика које нису само фотографске већ менталне, у чему је и суштина грандиозног уметничког експеримента Ејзенштејна, као и водећи принцип авангарде уопште. Стваралаштво Душана Макавејева и тзв. српски рез у његовим филмовима, сматра аутор, представљају непосредни наставак Мицићевих и Ејзенштејнових идеја.

**Кључне речи:** Мицић, *Зенић*, филмска монтажа, Ејзенштејн, Макавејев, радио-филм, авангарда, зенитизам

„Знаш ли ти ко је први користио ‘монтажу атракција’?”, пробија однекуд, из полувековне таме, иронични стакато Душана Макавејева.

„Знам. Сергеј Ејзенштејн“, одговарам, зачуђен питањем.

„Е није. Него ‘Шими на гробљу Латинске четврти’, то јест Љубомир Мицић, оснивач *Зенића*. Његов ‘*зенићисџички радио-филм у 17. сочиненија*’ још 1922. користи *монџажу айџрација*, коју је Ејзенштејн описао у ЛЕФ-у 1923, док се и није бавио филмом.“

## Монтажа пре филма

Збиља, седамнаест што сукцесивних што симултаних секвенци Мицићеве литерарне визуализације „Шими на гробљу Латинске четврти“ из *Зенића* (бр. 12, 1922) сударају се, сабијају, противрече једна другој, као и крупни планови личности од Шарлоа до Мајаковског и Иље Еренбурга (овај је ту, видећемо ниже, нарочито

значајан) у потпуној семантичкој фрикцији, са струјним шокови-ма „трећих значења“ који врцају из ових кратких спојева и делују као „атракције“ у изворном Ејзенштејновом смислу. Шта је *аџиракција*? Ејзенштејн каже: „сваки агресивни моменат, сваки елеменат који извлачи на површину она гледаочева осећања или психолошка стања у циљу изазивања извесних емотивних шокова у оквиру целокупног утиска, што једино омогућава прихватање крајњег идејног закључка“ (Ајзенштајн 1964: 19). Довођење у везу ових *аџиракција*, нарочито њихово супротстављање, трење и сукобљавање прва је директна последица *филмске монџаже*, која открива универзалне принципе језика и мишљења. Филмска монтажа старија је од филма, дакле само кинематографско дело се јавља као последица овог поступка, осећа прво Мицић, затим тврде Ејзенштејн, на крају Макавејев и моја маленкост, иако ова теза више није никаква новост већ у савременој филмологији стиче статус општег места. Доцније, кад се овом питању сасвим посветио у својој капиталној књизи (Ејзенштейн С. М, 2000), Ејзенштејн је показао да филмска монтажа постоји још од Хомера, иде преко Шекспира ка Пушкину, Флоберу и даље до Џојса, у коме велики учитељ открива конструктивно начело полифоне монтаже у поступку *унуџрашњеи монолоја*.

Лингвиста и семиотичар Јуриј Лотман каже да једна од најопштијих закономерности уметничких значења проистиче из Ејзенштејнове тезе да се ма каква два одсечка која су један поред другога постављена неминовно обједињавају у нову представу. То је суштина филмске монтаже, али и поетског мишљења уопште. Лотман стога појам стваралачке монтаже одређује као „сукобљавање елемената различитих система на коме се изграђују семантички ефекти типа метафоре, стилистички и други уметнички смислови“ (Lotman, 1976: 49). Метафоре и други „уметнички смислови“ проистичу из сукоба и судара различитих значења у филму, из јукстапозиције идеја, то јест стваралачке монтаже, које Лотман дефинише као заједничко смештање разнородних елемената филмског језика“ (Исто, 56). Монтажа је, дакле, процес стварања језика, а не технички поступак. Истовремено, она открива шта је у филму – *филмско*. Дефинишући *џо филмско*, Душан Макавејев, најдоследнији настављач Ејзенштејна, пише: „Ејзенштејн је суштину филма видео у спајању два парчета филма, у монтажи две слике, из чега, у том специфичном судару двеју јединица, појмова, значења, настаје нешто ново, треће. То 'треће', објаснио је Ејзенштејн, то је филм“ (Макавејев 1964: 9–10).

Потпуно у духу ове капиталне Ејзенштејнове идеје, док још за њега није ни чуо, стварао је Љубомир Мицић поетику и естетику монтаже атракција као општег, универзалног принципа. Идеја монтаже рађала се у Берлину у фотомонтажама Гроса и Хартфилда, у Москви с монтажном школом Куљешова, Ејзенштејна и Вертова, у Паризу с Браком и Пикасом, у Београду с Мицићем, Бошком Токи-

ном и „Зенитом“. На тим тачкама планете јављала се уметност новог доба, која је открила монтажу као спасоносно, опште начело из кога се тек затим родио филм, као *надуметности* XX века.

О филмској монтажи се говорило у Москви још од 1916. године, саопштава Лев Куљешов, први Ејзенштејнов филмски ментор и учитељ из она три месеца које је Ејзенштејн провео код њега на филмском Политехникуму (доцније ВГИК), 1923: „Лепљење парчади из којих је састављен филм по утврђеном реду технички је названо монтажом. Зато смо 1916. године објавили да је основно средство филмског деловања на гледаоца монтажа, то јест међусобно смењивање парчади. Монтажа је организација филмског материјала“ (Куљеšov: 149). Додуше, Ејзенштејн је монтажу схватао сасвим другачије од Куљешова, али је то детаљно (и фундаментално) образложио тек 1929. (Ajzenštajn: 57–91). На Куљешовљевој класи термин монтажа употребљаван је у техничком смислу, „састављање, лепљење кадрова“ (Исто: 64), што је Ејзенштејн генерално довео у питање целом својом доцнијом *теоријом монтаже* (1926–1929 и 1937–1939 (види Ејзенштейн 2000)).

„Сама реч ‘монтажа’ појавила се у Ејзенштејновом речнику две године пре његовог доласка на филм – 1922. у ревији “Вещь (Objet/ Gegenstand)”, коју су у Берлину уређивали Иља Еренбург и Лазар Ел Лисицки. Годину дана касније, ова реч ушла је у заглавље првог теоријског Ејзенштејновог манифеста „Монтажа атракција“ (Клејман, 2000: 13), каже један од најбољих познавалаца Ејзенштејновог дела Наум Клејман, којем дугујем низ поимања у овом раду и другде<sup>1</sup>. Он пише: „Ејзенштејн је добро знао да идеја *монтаже* као конструктивни принцип дела не долази из архитектуре, чак ни из кинематографије него из сликарства, од Пикаса и Брака, проналазача кубизма. Од њих је потекла идеја аналитичког разлагања предмета (неке гитаре или виолине) на значењске елементе и нове синтезе тих елемената на платну – не ради представљања спољашњости предмета него његове сврхе и смисла (тј. не облика музичког инструмента већ због ритма и сазвучја саме музике). Ејзенштејн се у младости

1 У марту 2011, за време једног од мојих разговора са Клејманом у Ејзенштејновом спомен-стану у Смољенској улици 10/160 у Москви, поводом превода на руски и издавања извода моје књиге *Српска авангарда и филм 1920-1932* («Киноведческие записки», види изворе), он ми је рекао да се реч “монтажа” појавила у Ејзенштејна у лето 1922, када је Сергеј Михаилович посетио Григорија Козинцева, Еренбурговог зета, у Петрограду. По свему судећи, ову реч већ су користили филмски редитељи Козинцев и Трауберг, али још не и у манифесту ФЕКС-а, у јулу 1922, у време Ејзенштејнове посете. Сама реч дошла је до њих преко писама Иље Еренбурга из Париза, који је објашњавао *кудизам* Брака и Пикаса француском речју *montage*. По Еренбургу, *кудизам* је био чиста *монтажа*. Термин је требало да означи процес анализе и синтезе унутрашњег језика филма (доцније ће тај процес потпуно објаснити Ејхенбаум, као што ће се ниже видети) што је, каже Клејман, за Ејзенштејна био “спасоносни термин”, дакле ни немачко *schnitt* ни енглеско *cutting*, него француско *montage* и руско *монтаж*, зато што није у питању била техника него *сиваралачки, интелектуални процес* (Б. З).

бавио кубизмом (1921–1922) кад је још био сликар и позоришни редитељ у ‘Пролеткулту’. После пет година и филма *Окшодар* писао је у теоријској књизи о монтажи: „Треба обавезно ставити у књигу ‘кино-кубизам’ (период разлагања поља на безбројне планове) као претходницу трагања за теоријом нове ликовности филма. У тој глави развијати идеје ‘кубизма у времену’ у поређењу с ‘кубизмом површина’“ (Исто: 13–14). Ни доцније није занемаривао ову идеју, која је природно срасла с конструктивизмом, кога поистовећује с монтажом, као градивним принципом дела. „Суштински гледано то у основи одређује евентуална начела конструкције као ‘акционе грађе’ (целе представе). Уместо статичног ‘одраза’ неког збивања... прелазимо на слободну монтажу произвољно одабраних, независних (у оквиру дате композиције и предметних веза које обједињују збивања) атракција – све у циљу успостављања неких крајњих тематских ефеката. То је монтажа атракција“ (Ajzenštajn: 31). У пракси, био је то сваки агресивни моменат којим се атаковало на пажњу гледаоца или би се она нарушавала низом изазова у трима Ејзенштејновим представама „Пролеткулта“, (*Мексиканац* 1921, *Мудрац* 1923. и *Гас маске* 1923–24), које је нам је описао сам аутор као „стазу која га је одвела до филма“ (Ajzenštajn: 35 *passim*), а коју данас није лако сасвим реконструисати.

### Зенитистичка глобална монтажа

Мицићев „Шими на гробљу латинске четврти“ из 1922. био је збиља наговештај Ејзенштејнове *монџаже аџрација*, заправо и сам једна велика полифона атракција, иако не у домену филма, као што је уосталом био случај и с Ејзенштејновим капиталним открићем метода, које је 1923. било само – театарски експеримент. Тек је са *Шџрајком* и *Оклоњачом Поџемкин* (1925), а нарочито филмом *Окшодар* (1927), Ејзенштејн испробао како функционише овај метод, отворивши ново поглавље уметничког филма и уметности уопште. Упркос иронији и гротески, којима је прожет Мицићев „Шими“, све су премисе метода већ биле ту: суверено влада принцип *џрећеи значења*, то јест филма, како каже Макавејев. Уосталом, и сам Мицић назива своју творевину „зенитистичким радио-филмом“ осећајући да његов експеримент припада кинематографу више него ичем другом; да се у његовој основи налази нова *свеуметносџ* нашег доба.

Ова „глобалност“, о којој ће доцније бити више речи, запљуснула је Европу после завршетка рата као непрегледни, фасцинантни талас, који се прелио преко океана у сазвучјима радија и филма, циркуса и мјузикхола, естрадних подијума и опште помаме зване „шимми“ (“shimmy”), разуданог плеса афроамеричких корена, пореклом с јужњачких плантажа и диксиленд локала, неке врсте општер увијања, трешења и скарадног сисотреса, “shim-me-sha-wobble”...

“Shimmy-Like Kate” и “Shimmy-Shimmy Ко-Ко-Вор” кога је прво забранио шеф полиције у Атланти, Џорџија, 1920. и затим низ посленика јавног реда с обе стране океана, све док га није узела под своје филмска индустрија и лично звезда Ме Вест (Maе West’s “Ev’rybody Shimmes Now”), пакујући га у нешто прихватљивију кореографију “one-step”, “two step”-а и “charleston”-а”, пласирајући га као плесно лудило планетарних размера Стотине хиљада помахниталих играча на подијумима европских престоница плесало је: *Шими! Шими! Шими!* На једној позивници за забаву (данашњим језиком *журку*) Кола српских јахача из 1925, коју је сачувао Марко Ристић, *шими* је најављен осам пута, више него *one-step* и *foxtrot* заједно! Оснивач експресионистичког *Sturma* Херварт Валден објављивао је у исто време кад и *Зенић* свој радио-филм (превео га је и публикувао Михаило Петров у *Мисли*), луцидан кратки есеј *Шими*, у коме се овај плес чита с културолошког становишта. По Валдену, масовни *шими* показује да буржоазија не узима трагично време опште кризе двадесетих година. Напротив: „Општа животна радост! Грађани су добили у самосвести и осећају се слободним. Шими се плеше изнад прецвалих култура. Шими се свира. Шими се игра. Коначно шими господари над целом Европом. И догодило се нешто интересантно: многи људи су сада пронашли однос између себе и игре. Но шими се не да усистемити јер је сам собом уметнички систем. Није декаденца – већ прогрес. Слободна веза, а не везана слобода“ (Валден, 1923: 436–439). Мицић као да прихвата овакав поглед Херварта Валдена, чији је гост био у Берлину у лето 1922. и с њим остао у даљој вези (тако: „Шими! Шими! Шими! Воња стари леш обложен у восак и пудер... ДОК РУСИЈА ГЛАДУЈЕ ЕВРОПА ПЛЕШЕ ШИМИ“ Мицић, 1922: 14). У сваком случају, Мицић иде укорак с Валденовим „Уметност захвата живот. Зато Шими“ (Валден: Исто) и „остаје идеалтипски израз слободарског и космичког духа најуспелијих творевина *Зенића*, управо онај образац дадаистичког тоталног дела у српској авангардној књижевности који је поставио Мицић (Вучковић, 2000: 176). Идући истим путем *кроз њозоришће ка филму* млади Ејзенштејн „слушао је прве вести о фокстроту и цезу. Очигледно је тада био неопходан елемент мјузик-хола да би се јавио ‘монтажни начин мишљења’” (Ajzenštajn: 40) што нас упућује на исти извор (Zečević, 2013).

Све ово је садржано у Мицићевом „Шимију“. Штавише, „Шими“ представља зачудну, сасвим шашаву, *par excellence* зенитистичку пролегомену за нову уметност, нешто почетно, иницијално. Нешто *фундаментално*. У својој стожерној монографији о *Зенићу*, Суботић и Голубовић кажу да Мицић „уводи у своје програмско песничко дело ‘Шими на гробљу латинске четврти’... у жанру радио-филмског лиризма: у њему су сви Мицићеви сарадници означени као зенитисти. Следе телеграмски искази Владимира Татлина, Конрада Фајта, Владимира Мајаковског, Михаила С. Петрова, Раула Хаусмана, Клер

и Ивана Гола, Иље Еренбурга, Карела Тајгеа. Њихово зборно место просторно је локализовано у *Родченковом киоску* који је експонент начела интернационализма и истовремено метафора Вавилонске куле коју је могуће изградити упркос помешаности језика“ (Голубовић-Суботић, 2008: 113). Тај *Родченков киоск* у Москви указује на основну инспирацију Мицићевог „Шимија“ – *руску аванраду* – где Мицић заказује свој имагинарни планетарни зенитистички збор. „Шими“ је потпуно натопљен духом руског уметничког експеримента, коме Мицићи (брат Бранко Ве Пољански и супруга Анушка – „Нина Нај, зенитистичка жена“) хрле у сусрет лета 1922, где још у јуну упознају истог Еренбурга о коме нас овде Клејман извештава као веснику појма „монтажа“, који се појавио исте те 1922. године кад су Мицићи били код Еренбурга у Берлину. Могуће је да су тамо и начули нешто о „монтажи“, али пошто се овај термин не помиње у „Шимију“ нити другде, по свему судећи, то није случај. Индикативно је и то што се, за разлику од позоришта, књижевности и ликовне уметности, филм у Русији готово уопште не помиње, а то је зато што у Русији дуго после Октобра ничег новог у филму није ни било, о чему детаљније говоримо на другом месту (Zečević 2013).

Тих неколико чињеница истичемо на овом месту из нарочитог разлога: Мицићев „Шими“ написан је и објављен *пре* него што је аутор дошао у додир с Еренбургом и било којим руским филмом тог доба. Али такође указујемо на чињенице које су имале непосредан утицај на покретачки дух Еренбурговог „Веща“ и „берлинске изворе“ Мицића и Ејзенштејна. Тачан је утисак да уредници „Веща“ Еренбург и Лисицки први „уводе руску авангарду у европски контекст, инсистирајући на радикалном спајању њених искустава с новим искуствима авангарде у Европи“ (како пишу Голубовић и Суботић на истом месту), што је и довело до објављивања Еренбурговог и низа других програмских текстова, издавања „Руске свеске“ *Зенија* 1922, као и до тога да је Мицићев „Шими“ у правом смислу „програмско песничко дело“ за целу поетику српске авангарде. Тешко се, међутим, може разумети да је ово дело писано „у жанру радио-филмског лиризма“ јер нема других примера овог „жанра“ ни код нас ни у свету, а слично је и с „лиризмом“ јер се такав тешко може наћи у иронији и гротески Мицићевог „Шимија“.

У својој јединственој анализи овог текста, истакнути историчар и теоретичар авангарде Александар Флакер, у чланку под насловом „Глобална ‘зенитистичка’ монтажа“, пише: „Филм је Мицићу и његову тексту **чисто** сугерисао начело монтаже седамнаест фрагмената који се визуализацијом предоченога приближавају начелу филмског журнала – *newsreela* којим ће касније Дос Пасос означити поступке у својој америчкој прози. Начело монтаже проведено је каткад унутар фрагмената па ћемо нпр. пекиншко виђење лако раставити на поједине кадрове, означајући их графички:

‘Кинески зид је утврђен.  
Топови из јапанске трске куљају.  
Бришу се Будини знакови са чела јер су слични крсту’.

Гдјекад се појављују новински (и филмски) рекламни инсерти:

Деколте на леђима и Вера Шои ципеле првокласни производ Париза. Фокс-трот Шими плес у свим просторијама Лувра“ (Флакер, 1983: 6).

На овом месту Флакер добро илуструје Мицићев поступак који се, у суштини, не разликује од „монтажне листе“ било ког филма, припадао он уметничком филму фикције или документарном журналу. Мицић још не беше видео ниједан журнал из серије „кино-правда“ Дзиге Вертова (који је довршен тек у јуну 1922), а примену принципа филмског журнала у „Америчкој трилогији“ Џона Дос Пасоса можемо тражити тек почетком тридесетих година, што све заједно није могло имати никаквог утицаја на Мицићев „Шими“. Пре ће бити да је одлучујућа била веза између мјузикхола и „монтажног начина мишљења“ на коју је још тада указивао млади Ејзенштејн.

Саму структуру „Шимија“ Флакер анализира путем двеју вертикала. „Аксиолошки је састав Мицићева текста лако уочљив. Цијелим текстом доминирају двије вертикале. Прва је Татлинов *Сјоменик Трећој интернационали*, пројектован 1920. и исте године прихваћен у кругу берлинске Даде (Хартфилд и Хаусман, који је такођер носилац једног од Мицићевих фрагмената!) а управо га је 1922. популаризовао и Иља Еренбург у књизи које се наслов спомиње уз Еренбургово име, лоцирано у Ригу: *А ипак се креће (А все-їаки верїиїїсја)*, па и у првом броју берлинског часописа “Вещ” (1923, текстови Николаја Пушина и Ел Лисицког) с којим Мицић успоставља непосредан контакт. Друга је ликовна вертикала текста којом се глобална монтажа затвара, ‘Родченков киоск у Москви’. Ради се о Родченковом конструктивистичком нацрту новинског киоска из 1919. изложеном први пут на 11. Државној изложби, који је укључивао плакатирање, приказивање филмова и сто за говорнике па је тако и схваћен – као мјесто приказивања филмова „зенистичког радио-филма“, поново уз рекламне слогане. Између тих двију вертикала руског авангардног конструктивизма креће се Мицићев *news-reel* у којему се, као у правом журналу и радио-вијестима, појављују и савремена збивања ... Као објекти Мицићева оспоравања појављују се унутар текста такођер

- европска буржоазија
- црвени терор у Совјетској Русији с тиме што је, ваља напоменути, укидањем сверуске чезвичажке (Че-Ка<sup>2\*</sup>), које по-

2 Обј. тајна полиција. Није укинута како каже Мицић него напротив.

здравља Мицић, пропратило исте године оснивање ОГПУ као органа политичке репресије

- јапански империјализам
- кршћанство (Крст је препричавао индијску филозофију)
- опонашање западноевропске културе и умјетности
- репресалије над љевицом у Вајмарској републици
- империјализам европских велесила,

а на унутрашњем плану

- српска национална митологија, с Авалом и Краљевићем Марком
- хрватски државноправни мит
- југославенски парламентаризам
- носталгија хрватског грађанства за Аустроугарском (...)

Мицићев је поступак у *Шимију на њобљу латиинске четврти* сродан још једној умјетности која се тада рађала у Европи: фотомонтажи, напосе оном типу монтаже којему се супротстављају предмети и ликови који припадају различитим просторима као напр. дадаистичка монтажа Хане Хох *Сјеци ножем за колаче* (1919) или *Мејро-йолис* (1923) Пола Ситроена, а какве је израђивао управо Родченко, особито оне којима је илустрирао поему Мајаковскога *О њоме* (*Про ејо*, 1923), а касније код нас и Павле Бихали“ (Флакер, Исто).

### Симултанитет Москва-Берлин-Београд

Целим Мицићевим текстом струји уметнички дух Александра Родченка, једног од најистакнутијих представника совјетског конструктивизма, који је, уз Татљина и Мајаковског, *виртуелни актер* Мицићевог зенитистичке „монтаже атракција“. Родченков пројекат *Киоска за њриказивање филмова* у Москви, где Мицић заказује свој зенитистички сабор уз учешће Чарлија Чаплина и Конрада Фајта, симболички открива најближу везу између зенитизма и конструктивизма. Спона с Родченком је нарочито значајна. Још Камила Греј била је уверена да је Родченков „фотографски конструктивистички метод утицао на Вертова“, с чиме се слаже и Влада Петрић у духу вести коју нам је оставио Виктор Шкловски: „Родченко је показао пут савременом совјетском филму, Дзиги Вертову, Леву Куљешову и Сергеју Ејзенштејну“ (Petric 2012: 11). Све ово доводи Радована Вучковића до закључка да је кроз дадаистичке поступке монтаже, колажирања, фотомонтаже, графичко-типографска решења „Мицић поставио образац дадаистичког тоталног дела у српској авангардној књижевности“.



„Монтажа је основно средство за реализацију циља који је зацртан изван самог текста“, пише Вучковић. „Монтажа одређује композициони склоп дадаистичког прозног дела које није прављено према принципу међузависности делова и целине (као код Куљешова, прим. аутора), већ као синтагматска структура састављена од фрагмената који се могу низати у недоглед. Сачињено је поступком књижевне монтаже, успостављене по узору на филм, само без умонтираних филмских фотографија. Мицић, наиме, склапа прозни текст од неколико фрагмената који се међусобно разликују садржајем, стилем и делом и врстом слова. Фрагменти су исписани комбинацијом слова различите величине и изгледа ликовне позиције и звучне масе. Заједнички је, међутим, свим тим фрагментима наглашени симултанizam слика, реченичких низова и исказа који потичу из разних тих равни стварности и међусобно се сударају уз брзу смену парадокса, неочекиваних асоцијација и наизглед алогичних противречности. Сlike се смењују филмском брзином и у симултаном истовремености“. Ово потоње је нарочито важно с тачке гледишта наше основне тезе: *наглашени симултанizam слика*, које се међусобно сударају уз брзу смену парадокса није ништа другачије од истог принципа који Ејзенштајн успоставља две године касније у својој *монтажи атракција*. Ни он још не оперише конкретним филмским материјалом, али ће већ са *Ширајком* и нарочито *Окљобром* и *Оклољњачом Појемкин* доћи на исто, штавише, прогласити ову монтажу за *свој водећи уметнички принцип*. Све је то већ радио Мицић. „У прозном тексту ‘Шими на гробљу латинске четврти’ Мицић напушта фикцију и прави монтажу фингираних изјава познатих светских личности. Удео филмске монтаже у његовој структури одређен је и жанровском карактеризацијом коју даје аутор на почетку: „да је реч о зенитистичком радио-филму од 17 сочиненија“ Вероватно је за узор радио-филмског сочиненија послужила слична Винаверова конструкција коју је обзнанио у књизи „Громобран свемира“ претходне године. Као што је то обично чинио, Мицић је туђи узор прилагодио властитој замисли“, закључује Вучковић. „Дакле реч је о дадаистичкој монтажи срачунатој на провоцирање читаочевог укуса – пошто су и изјаве у последњим вестима сачињене од противречних исказа који се, симултано поређани, међусобно потиру или су међусобно смишљени да гротескним појединостима изазову утисак смешног и црнохуморног, како је то већ виђено у филмовима Чаплина, међу дадаистима свесрдно прихваћеног и омиљеног. Сва та монтажна харлекијада има, међутим, један јединствени циљ, као све остало што је тада и доцније писао Мицић да пропагира зенитизам као врхунску и јединствену филозофију и нову уметничку доктрину“ (Вучковић 2000: 178–180).

На овај или онај начин све је већ ту, али не треба очекивати прецизнију дефиницију ни код Ејзенштејна ни код Мицића. Али да је у

питању *монџажа* нема никакве сумње, тим пре што оба аутора истичу *симултанишћей*, тј. извесну једновременост догађаја као основни смисао монтаже и то у *среднишћу обе њоетџике*. („СИМУЛТАНА ЕКСПАНЗИЈА ЈЕДНОВРЕМЕНСКИХ И МНОГОВРСНИХ ДОГАЂАЈА НАЈВАЖНИЈИ ЈЕ ЕЛЕМЕНАТ ЗЕНИТИСТИЧКОГ ПЕСНИШТВА“, Љубомир Мицић, *Зенић*, април 1922: 17). Суштина *паралелне монџаже* као метода аналогije и контраста, где се поједини токови радње развијају једновремено и под непосредним утицајем других токова развила се доцније из истог осећања симултанитета.

Али док је Ејзенштејн грабио напред у сталном трењу с материјалом филма откривајући нове просторе за целу уметност (филм је доживљавао као врх уметности и еволуције), Мицић је остајао на простору који је већ освојио. Најзанимљивије је што Мицића филм као главни материјал уопште није занимао. Нисмо пронашли ниједан његов близак дотицај са седмом уметношћу, осим одушевљења за Чаплина и Калигарија, упркос повременим излетима у филм као историчну метафору (види: Љубомир Мицић, „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције“) нити икакав покушај да се лично (као, рецимо, Токин) окуша у кинематографу. Као да му је било довољно што је открио *монџажу айџракиџа* као литерарну и графичку *terra incognita* на широком референцијалном екрану модерне уметности, што је доследно примењивао у штампаном медијуму и од ње учинио важан елемент личног стила, Мицић је цело своје искуство изражавао кроз дискурс и литерарни наратив. Филм, из неког разлога, није био његов *métier* нити га је привлачила филмска монтажа, поступак који је открио и примењивао у часописима, књигама и разним штампаним издањима. То остаје као занимљива енигма, али у исто време можда и објашњава зашто је Мицић у раним двадесетим годинама некако посустао и окренуо се само себи и свом писаном свету. Иако је у најближој околини имао такве филмске занесењаке, као што је био брат Бранко, Виргил или Виј (који ни сам није успео да се домогне кинематографа), иако је треперећи екран постао одавно део његове најближе околине, питање је да ли је Мицић уопште имао појма да у Русији увелико примењују његове идеје, да постоје Ејзенштејн, Вертов и *киноки*, код којих се запатило оно монтажно семе из Еренбургове париске баште.

Ејзенштејн је пронашао свој златни рудник и на темељу монтаже атракција изградио монументални метод, који није важио само за филм него и за уметност уопште. Тек данас, кад се укупни доприноси филмских класика цене као светски опус, један од највећих познавалаца модерне уметности, Вјачеслав Иванов, у делу *Ејзеншћейнова естџейџика*, враћа се на „ране године“ (негде је пронашао да се реч *монџажа* појављује у Ејзенштејновим списима још 1919. године) и каже: „Ејзенштејн је сматрао да је науци о уметности потребан његов сопствени систем ‘оперативне естетике’ која описује конкретне

начине деловања на публику, а не опште тврдње о постојању 'низа метода'. У центру те оперативне естетике лежао је појам *монџаже аџрација*. Темељ читаве Ејзенштејнове концепције био је померање тежишта на перцепцију представе или филма. Тај аспект остаје непромењен током четвртине века која је стајала између првих теоријских радова на тему *монџаже аџрација* и програма предавања из предмета теорије израза, који је Ејзенштејн пред смрт написао за психолошки факултет МГУ... Монтажа је за њега некакав општи принцип који се не односи само на филм већ и на друге врсте уметности које он интерпретира монтажним методом, па и на читаве културе или историјске периоде..."

Из свега тога Иванов закључује: „Ејзенштејн је доживљавао кинематографију као грандиозан естетички експеримент, који дозвољава да се оствари оно што се раније чинило немогућим и у самој уметности и у теорији уметности. Ејзенштејнова омиљена мисао, која се много пута понавља, јесте тврдња да је у филму могуће остварити све оно пред чим се уметност зауставила. Кубистички просторни експерименти, атракције левог театра, надреалистичке визије, Џојсов унутрашњи монолог, све те идеје и експерименте Ејзенштејн је посматрао као степенике који воде до филма... Ејзенштејн је свако достигнуће авангардне уметности видео као наговештај новог открића у филму. Те Ејзенштејнове мисли представљају огроман допринос упоредној историји уметности... Ејзенштејн усред своје тежње ка општем скицира кретање целокупне уметности свог века. По њему, еволуција изражајних средстава увек води према филму, који представља круну еволуције.“ А то да *монџажа аџрација* лежи у основи целог грандиозног естетичког експеримента знао је добро Душан Макавејев, директни настављач и Ејзенштејна и Мицића у откривању уметности филма.

### „Српска монтажа“

Једини који је у београдској авангарди педесетих и раних шездесетих година прошлог века остао привржен монтажи атракција и у мицићевском и у ејзенштејновском смислу био је Душан Макавејев, кога смо већ чули како говори о ономе *шџа је за њеја џрави филм*. Упркос нагваждањима о камијевском штимунгу „дугог кадра“ и духу новоталасне (у ствари, Базенове) идеје о „зобрањеној монтажи“, која је дуго владала у београдском Кино-клубу и плаћала дугове разним помодним трендовима (Бабац, Ракоњац и др), Макавејев се слободно кретао „шимијевским“ простором, који је давно пре њега био откривен, као *једино ауџентично надахнуће у новом срџском филму*. У покушајима да га некако приближи данашњем времену, „стари киноklubаш“ Михаило П. Илић у књизи *Serbian Cutting (Срџска монџажа, види изворе)* не мисли да је Макавејев био нека „меша-

вина филма истине, директног филма, филмског колажа и филмског есеја, која се у Маковом случају непрекидно храни критичким односом према политичкој стварности и сатиричним подсмехом према социјалистичким табуима и грађанским светињама“, како пише један површни хроничар, него доследна примена Мицићевих и Ејзенштејнових ставова, које најбоље изражава сам Макавејев: „Ја сматрам да је Ајзенштајнова теорија атракција и сада жива. Чак ни Антониони не прави филмове без атракција (сетимо се: коњ на снововском журу, испаливање ракета, скакање обучених дама у базен са водом...), а да не говоримо о Буњуелу, Фелинију, Бергману... Не ради се о атракцији ватромет пур ла ватромет, него о бизарним тренуцима људског живота из којих се тај живот може боље схватити. Рекао сам једном да је живот богатији од маште сценаристе и да је посао редитеља да организује лов на стварност, а не да измишља. Реч је о монтажном облику асоцијативних веза. Прво се на терену снимима маса ствари (многе од њих су директно предвиђене сценаријем, а многе од њих је сценарио само наслућивао). При избору материјала, у редитељу свићу бројне асоцијације – то су они многобројни кончићи, ситне нити, које поред главних драматуршких веза плету ткање око основне приче. Уместо статичног ‘одраза’ прелазимо на један нови план, на слободну монтажу одабраних атракција: рецимо повежеш кадар Циганке која виче: миш бели срећу дели, са кадром у коме маршал Тито у белој (дакле није произвољно!) адмиралској униформи долази на Параду све у циљу успостављања неких крајњих тематских ефеката... и добијеш *serbian cutting* и затвор ако све заједно – не избациш из филма“, говорио је Мак поводом *Parade* (1962) (Илић, *Serbian Cutting*: 19), али и поводом главних одлика свог стила, који је одувек лебдео између аплауза и хапшења.

Низ личних момената пратио је различите животе Мицића и Макавејева, од неких карактерних црта (изразити еготизам, сујета, стални сукоб с околином, суревњивост, сумњичавост, неповерење и тешко предвидиве конфликтне ситуације) и одлика темперамента (врцавост духа, парадокси и провокације, ругање и исмевање других), што их је често суочавало с изолацијом и самоћом. Никома нису остајали дужни и желели су да плате сваку цену за слободно изражавање својих мисли. Имали су, дакле, извесне *варваројенетске* црте, које никад нису крили. И то је био део њихове *српске монџаже*.

У филму *WR* и зрелим остварењима, Макавејев је показао да стваралачка монтажа није само стил, поготову не *технички њостју-џак* (како је мислио и писао водећи западни теоретичар авангарде Петер Биргер) него *врхунски стваралачки џринциј*, како је показао овде цитирани семиолог Јуриј Лотман и притом закључио да је монтажа заједничко смештање разнородних елемената филмског језика, тј. процес стварања *новој, самостјалној* језика уметности. То је средишња поетичка константа нове уметности или схватање да су

перцепција и поимање филма везани за артикулацију *унушрашњеї* језика састављеног од слика које нису фотографске већ менталне, у чему водећи руски теоретичар монтаже Борис Ејхенбаум проналази и *главну особину филма као уметности* (Ејхенбаум, 1970–1971: 318 *passim*) монтажа се у другој половини XX века испоставља и као *кључни принцип* уметничке авангарде *уошшїе* јер је померила границе простора и времена и увела дисконтинуитет, атракцију, сукоб и судар као структурална одређења авангарде *in toto* (Flaker, 1984: 327).

Све су ово биле последице педесетогодишњег присуства Душана Макавејева и *макавејевљевскої сїила* у уметничкој пракси доба. За разлику од аутора „новог таласа“, Макавејев је инсистирао на ренесанси „монтаже атракција“, коју су прихватили Домник Ноге, Анет Мајклсон и Питер Волен. Макавејев је усамљен у својој животној авантури. Ни Макавејев, као ни Мицић, није имао настављача и зато се може сматрати последњим блеском наше изворне авангарде; сам је постао противтежа другим стиливима радикалне воље. То место, у светском контексту, држи његово дело и данас. За све то се старао, као и Мицић, углавном сам. Осим оригиналности, инвенције и стваралачке снаге, Макавејев је ово дуговао свом изразитом, несвакидашњем дару за друштвену комуникацију. Имао је фасцинантну харизму. Као космополита, свету се обраћао непосредно, на одличном енглеском и неколицини других језика, увек користећи необичне, изненадне језичке бургије, што је иначе била важна ставка његове животне монтаже; слично Мицићу, који је значајан део свог живота провео, као Макавејев, на страни и потписивао се као *écrivain français*. Ипак, остали су обојица овде, утемељени у нашу культуру, као *аушенишчни дарбаројенији* свог поднебља и века.

## ЛИТЕРАТУРА

- Валден, Херварт, „Шими“, *Мисао*, Београд, 16. март 1923.
- Вучковић, Радован, *Српска аванјардна ѝроза*, Откровење, Београд, 2000.
- Флакер, Александар, „Глобална зенитистичка монтажа“, *Књижевна реч*, Београд, 1985.
- Зечевич, Божидар, „Сербский авангард и кино 1920-1932“, спец. номер 132 *Кинематографические записки* (ур. Наум Клейман), Москва, 2014.
- Мицић, Љубомир, „Шими на гробљу латинске четврти“. Зенитистички Радио Филм од 17 сочиненија”, *Зенић*, Загреб, бр. 12, март 1922.
- Мицић, Љубомир, „Филм једног књижевног покрета и једне духовне револуције“, *Зенић*, Београд, бр. 38.

\*

- Ajzenštajn S. M, *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964.
- Ejhenbaum, Boris, „Problemi filmske stilistike“, *Filmske sveske*, Beograd, 1970–1971.
- Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
- Ilić P. Mihailo, *Serbian Cutting*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008.
- Клейман, Наум, “Еффект Эйзенштейна” (у Сергей Михайлович Эйзенштейн, *Монтаж*, Музей кино, Москва, 2000).
- Kulješov, Ljev: „Montaža kao osnova filma“ (u Stojanović, Dušan, ur), *Teorija filma* Nolit, Beograd, 1978.
- Lotman, J. M., *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
- Makavejev, Dušan, „Ajzenštajn – crveno, zlatno, crno“ (u Ajzenštajn S. M, *Montaža atrakcija*), Nolit, Beograd, 1964.
- Mićić, Ljubomir, „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole“, *Zenit*, Zagreb, br. 13, april 1922.
- Petric, Vladimir, *Constructivism in Film*, University Press, Cambridge, 2012.
- Zečević, Božidar, *Srpska avangarda i film 1920–1932*, UFUS, Beograd, 2013.

Božidar Zečević

*Zenitist Film Montage or Micić's Discovery of the Leading Principle of Avant-garde*

*Summary*

In his analysis of Ljubomir Micić's "Shimmy on the Cemetery of Quartier Latin" published in *Zenit* (no.12, March 1922) author takes into consideration that the concept of *montage* has been born in Berlin, in the photomontages of Grosz and Heartfield, in Moscow with the "montage film school" of Kuleshov, Eisenstein and Vertov, in Paris with Braque and Picasso, in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes with Micić, Boško Tokin and the *Zenit*. At those points the new art has been promoted revealing the *montage* as general principle of the avantgarde as Micić's text is the massive prediction of Eisenstein's *montage of attractions* as a manner of visual thinking and *making of an inner poetic language* composed of images that are not only photographic, but *mental* as well. It was the crucial point of the grand artistic experiment of Eisenstein but the leading principle of the avantgarde in general. The filmmaking of Dušan Makavejev and his so called "Serbian cutting" can be seen as continuation of the ideas of both Micić and Eisenstein.

*Keywords:* Micić, *Zenit*, film montage, Eisenstein, Makavejev, radio-film, Avant-garde, zenitism

Примљено: 6. 9. 2021.

Прихваћено: 12. 10. 2021.