

UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET
KATEDRA ZA HISTORIJU UMJETNOSTI

Nadrealizam u likovnoj umjetnosti i u filmu

Završni magistarski rad

Mentor:

Prof.dr. Senadin Musabegović

Student:

Alem Akšamija

Sarajevo, 2022.god.

SADRŽAJ

UVOD	3
1. NASTANAK NADREALIZMA	5
1.2 AVANGARDA KAO KOLIJEVKA NADREALIZMA	5
1.3 OSNOVNE KOMPONENTE NADREALIZMA	9
1.3.1 SOCIJALNI I POLITIČKI ASPEKT	9
1.3.2 PSIHOANALIZA	12
2. NADREALIZMA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI	15
2.1 SLIKARSTVO NADREALIZMA	15
2.2 NADREALISTIČKE SLIKARSKE TEHNIKE.....	18
2.2.1 AUTOMATIZAM	18
2.2.2 KOLAŽ I ASAMBLAŽ	25
2.2.3 MAGIJSKI REALIZAM.....	34
3. NADREALIZAM U FILMU....	45
3.1 ODNOS IZMEĐU FILMA I SLIKARSTVA.....	45
3.2 ODLIKE NADREALISTIČKOG FILM.....	52
3.3 ANALIZA NADREALISTIČKI FILMOVA	58
3.3.1 MEĐUČIN (1924.).....	58
3.3.2 OSTAVI ME NA MIRU (1926.).....	62
3.3.3 MORSKA ZVIJEZDA (1928.)	66
3.3.4 ŠKOLJKA I SVEĆENIK (1928.).....	70
3.3.5 ANDALUZIJSKI PAS (1929.).....	75
3.3.6 ZLATNO DOBA (1930.).....	80
3.3.7 PJESNIKOVA KRV (1932.).....	85
ZAKLJUČAK.....	90
LITERATURA	94
POPIS ILUSTRACIJA	97

UVOD

Dvadeseto stoljeće označilo je promjenu u načinu promatranja svijeta kojega su ljudi poznavali. Ovaj periodu Evropu će obilježiti tehnološka evolucija, ali i početak Prvog svjetskog rata koji će dovesti do radikalnih promjena u društvu. Međutim, izbijanje Prvog svjetskog rata nije zaustavilo djelovanje umjetnika ovog stoljeća. Umjetnici su prihvatili rat i pomoću umjetnosti izražavali svoja osjećanja. Smatrali su da svijet nije savršen i stoga se nešto mora promijeniti. Upravo ove okolnosti potaknuti će umjetnike da počnu stvarati nove ideje i nova teorijska promišljanja s ciljem povratka umjetnosti u život. Umjetnost je tada bila diskreditirana zbog svoje povezanosti s visokim slojem buržoazije. Takva atmosfera je nesumnjivo uveliko pridonijela razvoju brojnih avangardnih umjetnički pokreta u Evropi, među kojima je i nadrealizam.

U ovom radu bit će analiziran avangardni umjetnički pokret nadrealizam u likovnoj umjetnosti i filmu. Potaknut činjenicom da se nadrealizam javlja istovremeno i u slikarstvu i u filmu, odlučio sam istražiti na koji su način umjetnici stvarali svoja likovna odnosno filmska djela i kakav je zapravo bio odnos između ova dva vizuelna umjetnička medija. Nadrealizam je tragao za novim izražajnim sredstvima u okviru umjetničkog medija, a tehnološki razvoj i tehnička dostignuća tog perioda dosta će se odraziti na samu umjetnost nadrealizma. Dakle, rad će zapravo pokazati i na koji su način te nove metode stvaranja slike prihvaćene u nadrealizmu i koji je vizuelni umjetnički medij (slikarstvo ili film) bio pogodniji za samu koncepciju nadrealističke slike.

Završni rad će biti podijeljen na tri dijela. Prvi dio rada pod nazivom „Nastanak nadrealizma“ bazirati će se na predavljanju osnovnih informacija ovog pokreta i definiranju njegovih ciljeva i ideja. U drugom dijelu ovog poglavlja će se izdvojiti i opisati dvije najvažnije elementarne komponente nadrealizma koje su odigrale jednu od važnih uloga u koncepciji same nadrealističke teorije: 1.) socijalni i politički aspekt i 2.) psihoanaliza.

Drugi dio rada pod nazivom „Nadrealizam u likovnoj umjetnosti“ baviti će se razvojem i odlikama nadrealističkog slikarstva. Nadrealizam u slikarstvu je predstavljao potpuno novu perspektivu i inovativan način razmišljanja. Okrenuti od stvarnosti, nadrealisti su sve svoje napore usmjerili istraživanju ljudskog duha za koji su smatrali da je potisnut i ugušen društvenim pritiscima. Kako bi zabilježili svoje snove i podvijest na platnu, nadrealistički umjetnici razvijati će određene tehnike, ali i transformirati postojeće, a sve u cilju dočaravanja svoje podsvijesti i snova. Upravo je na taj način nadrealističko slikarstvo u tom periodu u

znatnoj mjeri inkorporiralo određene filmske efekte u svojim likovnim prizorima. Drugi dio ovog poglavlja detaljnije će se baviti određenim nadrealističkim slikarskim tehnikama: 1.) Automatizam, 2.) Kolaž/ Asamblaž i 3.) Magijski realizam.

Treći dio rada pod nazivom „Nadrealizam u filmu“, najprije će metodom komparacije ispitati odnos dva medija vizuelne umjetnosti, slikarstva i filma, s obzirom na to da se u prethodnom poglavlju odabrani primjeri nadrealistički likovnih umjetnika u slikarstvu dovode u vezu sa korištenjem određenih filmskih efekata. Drugi dio ovog poglavlja temeljit će se isključivo na nadrealističkom filmu i filmskim metodama koje su umjetnici koristili kako bi kreirali svoje filmove. Film kao medij u tom periodu bio je u samom začetku, pa su nadrealisti mogli eksperimentirati s njim na razne načine. Treći dio ovog poglavlja temeljit će se na formalnoj analizi nadrealističkih filmova. Od nadrealističkih filmova bit će analizirani: 1) Međučin (Rene Claire), 2) Ostavi me na miru (Man Ray), 3) Morska zvijezda (Man Ray), 4) Školjka i svećenik (Germaine Dulac), 5) Andaluzijski pas (Luis Bunuel i Salvador Dali), 6) Zlatno doba (Luis Bunuel i Salvador Dali) i 7) Pjesnikova krv (Jean Cocteau). Kroz analizu ovih navedenih filmova vidjet će se na koje su sve načine nadrealisti koristili moć filmskog aparata (kamere) i kakav su odjek ovi filmovi imali u društvu u odnosu na slikarstvo, s obzirom da je nadrealistički pokret bio usmjeren na promjenu stanja svijesti u društvu.

Za izradu ovog završnog rada bit će sagledane knjige o teoriji filma i likovne umjetnosti, eseji, članci, web izvori i filmovi.

1. NASTANAK NADREALIZMA

1.1 AVANGARDA KAO KOLIJEVKA NADREALIZAM

Avangardna umjetnost pojavila se kao reakcija na Prvi svjetski rat, a mnogi umjetnici tog perioda sudjelovali su i na ratnim bojištima. S obzirom na period u kojem su se rađali avangardni pokreti, jedna od glavnih polazišta za stvaranje njihovih ideja biće kritika buržoaskog društva koje su smatrali odgovornim za rat, ali i za izdvojenost umetnosti iz svakodnevnog života. Avangardni pokreti će raspravljati o svoji idejama kroz manifeste i književne časopise. Oni će uz pomoću umjetnosti početi ostvarivati te ciljeve i vizije. Međutim, bio je to krizni period za umjetnost, koja je u tom slučaju bila istrgnuta iz života ljudi i trebalo ju je nekako ponovno oživjeti. Također, u tom periodu društvo je zapalo u krizu, a na umjetnike se gledalo kao na spasitelje koji će pokušati pokrenuti, ali i pridonijeti nešto novo društvenom životu. Tako će se pojaviti umjetnički pokreti koji će biti radikalni, socijalno i politički angažirani, s ciljem postizanja snažnog društvenog uticaja. Nadrealizam je jedan takav avangardni pokret.

Nadrealizam je bio međunarodni umjetnički pokret koji je nastao neposredno nakon propasti dadaističkog pokreta. Vremenom je dadaistički pokret postepeno počeo da se gasi i u drugim zemljama (Švicarska, Njemačka, Amerika), a dadaisti će svoju posljednju aktivnost prenijeti u Francusku, tačnije u Pariz. Pariški dadaizam je bio usmjeren na aktivizma, praćen javnim manifestacijama, izložbama i izdavačkom djelatnošću dadaističkog časopisa *Literature*. Ovu grupu činili su Andre Breton, Louis Aragon, Theodore Frankel, Paul Eluard i Philippe Soupplat. Na kraju će im se pridružiti Tristan Tzara, koji će peuzeti vodeću ulogu ovog pokreta u Parizu.¹

Međutim, i u Parizu će taj umjetnički pokret početi slabiti. Breton je tražio od Tzare da sudjeluje u radu Internacionalnog kongresa za određivanje direktiva za odbranu modernog duha, ali Tzara je odbio. Breton nije bio oduševljen Tzarinim nastupom i optužio ga je da je monoton i da se publika navikla na dadaističke manifestacije. Breton je smatrao da je dadaizam u opasnosti da postane samo još jedan u nizu umjetničkih pokreta.² Breton i Tzara su bili zaokupljeni suprotnim ciljevima. Tako da će ova rasprava označiti i kraj dadaističkog

¹ Anica Vlašić- Anić, Harms i dadaizam, (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1997), 154

² Dragan M. Jeremić, Nadrealizam, (Beograd, Rad, 1957), 6

umjetničkog pokreta. Nakon ovog događaja, Hans Richter je izjavio „*Tzara je podlegao s Bretonom, a Picabia se s Bretonom pomirio. Vrijeme dade je prošlo i tome nije bilo lijeka*“.³

Dadaizam tako nestaje, ustupajući mjesto novom avangardnom pokretu, nadrealizmu. Ali iako je dadaistički pokret propao, njegove ideje kao što su oslobađanje ljudskog duha, odsustvo razuma i logike, slučajnost i šok bile su implementirane u metode nadrealističkog pokreta. Nadrealizam tako preuzima dio dadaističkog naslijeđa, ali će se razlikovati od njega po tome što uključuje i psihološku stranu.

Glavni osnivač i začetnik nadrealističkog pokreta bio je Andre Breton, koji je djelovao u dadaističkom pokretu, surađivao s njima i objavljivao tekstove za dadaističke časopise. Nadrealizam je službeno postao umjetnički pokret objavljivanjem Prvog manifesta nadrealizma 1924., koji je napisao Breton. Breton je termin „*nadrealizam*“ preuzeo od svog prijatelja Guillaume Apollinaire, koji ga je smislio za potrebe svojih pozorišnih predstava 1917. Pisac i režiser Rene Claire definiše riječ nadrealno kao „*stvarnost predana svojem nastanku, stvarnost koja samu sebe nadilazi i kojoj je cilj neprestance nadilaziti samu sebe*“.⁴ Počeci nadrealizma obilježeni su uglavnom na polju književnosti, pa će prvi predstavnici ove grupe biti francuski pisci Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Peret, Rene Crevel, Paul Eluard, Isidore Ducasse, Raymond Rousell i Alfred Jerry. Međutim, ovaj pokret će se vremenom pojaviti i u polju likovne i filmske umjetnosti dolaskom drugih članova, među kojima su bili i predstavnici dadaizma Max Ernsta, Joan Miroa, Francis Picabia, ali i drugi umjetnici poput Salvadora Dalija, Andrea Massona, Renea Magrittea...⁵

Dva vizionara Karl Marx kao teoretičar društvene slobode i Sigmund Freud kao teoretičar individualne slobode odigrali su ključnu ulogu za razvoj nadrealizma. Nadrealisti su proučavali političke stavove Karla Marxa, kao i psihoanalizu i studije snova Sigmunda Freuda. U suštini Breton je pokušao da pomiri stavove Marxa i Freuda. Breton je vjerovao da čovjekova duhovna sloboda treba težiti zajedno sa revolucijom na društvenom planu.⁶

U Prvom manifest nadrealizma, Breton objašnjava, između ostalog, ključne ideje ovog pokreta. „*Nadrealizam se zasniva na vjerovanju u višu realnost izvjesnih oblika asocijacija*

³ Vlašić- Anić, Harms i dadaizam, 164

⁴ Višnja Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), (Zagreb: Konzor, 2002), 81

⁵ David Hopkins, Dada i nadrealizam, (Sarajevo: Šahimpašić, 2005), 16

⁶ Hopkins, Dada i nadrealizam, 141

*zanemarenih od njega, u svemoć sna, u nezainteresiranu igru misli. On teži da uništi sve ostale psihičke mehanizme i da ih zamjeni u razrješavanju glavnih problema života“.*⁷

Nadrealizam je bio revolucionarni pokret koji je želio ukloniti granicu između umjetnosti i života. Nadrealizam se pojavljuje s planom da pomogne čovjeku kako bi ostvario svoju slobodu. Upravo to oslobođenje će tražiti u okviru fantazije i mašte. U Drugom manifestu nadrealizma 1929., Breton je izrazio dobro poznato gledište ističući da „*sve navodi da povjerujemo kako postoji izvjesna tačka u duhu na kojoj se život i smrt, stvarno i zamišljeno, prošlost i budućnost... više ne opažaju kao suprotnosti*“. Zbog svog transcendentalnog značenja djelomično, ovaj navod djelimično objašnjava ono „*nad*“ u riječi nadrealizam.⁸

Jedan od najznačajnijih autora za razumijevanje umjetničkog stvaralaštva nadrealizma je njemački teoretičar umjetnosti Peter Burger. Burger je proučavao pojavu avangardnih pokreta i njihov uticaj na društvo, za razliku od Greenberga koji je svoju teoriju o umjetnosti temeljio prvenstveno na formalno-estetskim osnovama. Burger se uglavnom fokusira na umjetničke pokrete Istorijske avangarde (fudurizam, kubizam, dadaizam, nadrealizam i ruski konstruktivizam). U svojoj knjizi Teorija avangarde, Burger istražuje temeljne pojmove koji su karakterizirali avangardu, naime instituciju i autonomiju umjetnosti. Za Burgera, institucija umjetnosti nastala je u 18. stoljeću, vezana je za buržoaziju i predstavlja umjetnost koja je odvojena od životnih praksi građanskog društva. Problem koji Burger vidi u instituciji umjetnosti je funkcija samog djela. U instituciji umjetnosti djelo postaje autonomno i ograničeno djelovanjem u životnoj praksi. U tom smislu, institucija umjetnosti uništava društvenu funkciju samog djela.⁹ Upravo ovaj odraz možemo vidjeti u Bretonovom Drugom manifestu nadrealizma. „*Nadrealizma se bori protiv stvari koje se izvode u buržoaskoj publici. Mi se borimo pod svim njihovim oblicima protiv poetske indiferentnosti, umjetničke rasonode, naučnih istraživanja, čistih spekulacija,...*“.¹⁰

Za Burgera, avangarda mora da predstavlja nešto novo i revolucionarno. Avangarda se mora okrenuti protiv tradicije i odbaciti zadane koncepte prethodnih epoha.¹¹ U Prvom manifestu nadrealizma, Breton se prvenstveno suprotstavlja tradiciji, a posebno realizmu. Prema Bretonu, realizam je „*neprijatelj svakom intelektualnom i moralnom poletu. Grozim ga se, jer je sačinjen od osrednjosti, mržnje i plitke naduvenosti. On rađa danas te smiješne*

⁷ Andre Breton, Tri manifesta nadrealizma, (Kruševac: Bagdala, 1979), 36

⁸ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 57

⁹ Peter Burger, Teorija avangarde, (Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998), 22

¹⁰ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 62

¹¹ Burger, Teorija avangarde, 89

*knjige, uvredljive pozorišne komade. Nprestano se učvršćuje u novinama, i ugrožava nauku, umjetnost, trudeći se da laska javnom mnijenju u njegovim naj nižim sklonostima; jasnoća se svodi na glupost, pseći život...“.*¹²

Burger ističe da avangardna djela moraju da imaju ključni faktor, a to je šok. Šok je za njega najvažniji instrument umjetničkog sredstva. Šok je neophodno polazna tačka za kritičko promišljanje i razumijevanje avangardnih djela. Umjetnost treba biti usmjerena prema samim gledateljima jer publika je iznimno važna za funkciju djela.¹³ Poput dadaistički djela, nadrealistička djela karakterizirat će bizarne i šokantne scene kako u slikarstvu tako i na filmu. Ali sva ova avangardna djela na kraju su prihvaćena kao umjetnost. Burger navodi da Istorijski pokreti avangarde nisu uspjeli u svojoj namjeri da prevladaju instituciju i unesu umjetnost u život. Institucija umjetnosti odoljela je napadu i u sklopu nje egzistiraju djela političkog karaktera. Ni nadrealizam ni dadaizam nisu se mogli oduprijeti kapitalizmu. Međutim, Burger nadu za umjetnost vidi u pokretima Istorijske avangarde. Iako ti eksperimenti nisu uspjeli, ipak su proširili mogućnosti umjetnosti i otvorili put novom načinu izražavanja. Burger, između ostalog, posebno ističe da se kroz pravce Istorijske avangarde prepoznalo značenje same institucije umjetnosti.¹⁴

Na temelju navedenih Burgerovi tvrdnji, vidimo da nadrealizam sadrži glavne karakteristike avangarde: revolucionarne tendencije, odstupanje od tradicije i društvenu kritiku. Nadrealizam je u periodu svog djelovanja prvenstveno bio obilježen književnim, likovnim i filmskim stvaralaštvom. Bretonov manifest nadrealizma uveliko je pomogao nadrealizmu da stekne popularnost i postane važan umjetnički pokret na međunarodnom planu. Tridesetih godina 20. stoljeća ovaj pokret počinje da se širi, tako da će se osim u Francuskoj pojaviti i u Americi, Belgiji, Danskoj, Engleskoj, Japanu, Jugoslaviji i Španjolskoj.¹⁵ Nadrealizam je bio neobičan umjetnički pokret zapamćen prije svega po svojim eksperimentima i novim načinima izražavanja. Njihov rad se zasnivao na oživljavanju ideja kroz snove i podsvijest, a sve u cilju oslobođenja ljudskog duha.

¹² Breton, Tri manifesta nadrealizma, 19- 20

¹³ Burger, Teorija avangarde, 29

¹⁴ Burger, Teorija avangarde, 29

¹⁵ Jeremić, Nadrealizam, 9

1.3. OSNOVNE KOMPONENTE NADREALIZMA

1.3.1 SOCIJALNI I POLITIČKI ASPEKT NADREALIZMA

Nadrealizam je bio pokret koji nastaje iz ruševina Prvog svjetskog rata i još uvijek je bio pod utiskom terora i ratnog ludila. Predstavnicima nadrealizma bili su vrlo aktivni u društvu i pokušali su utjecati na samu svijest društva. Oni su kritikovali francusku politiku nastalu tokom Prvog svjetskog rata, vjerujući da su buržoaske vrijednosti donijele ratni sukob u svijetu. Nadrealistička grupa je imala za cilj revolucionirati ljudsko iskustvo u njegovim osobnim, kulturnim, socijalnim i političkim aspektima. Nadrealisti su imali namjeru prenijeti društvenu poruku, u svim tim teorijama prvo su razmatrali društvena pitanja, a posebno slobodu čovjeka.

Nadrealisti su kroz umjetnička djela i izdavaštvo značajno kritizirali društvo i mnoge društvene fenomene i prakse. Upravo su svojom izdavačkom djelatnošću počeli konkretizirati svoje mišljenje o kulturnim i političkim događajima tog vremena. Od publikacija izdvajaju se Nadrealistička revolucija (1924- 1929), Nadrealizam u službi revolucije (1930- 1933), Minotaur (1933-1939), Dokumenti (1929-1930). Ovi časopisi su bili značajni za nadrealističku ideologiju i izražavanje stavova.¹⁶ U ovim časopisima oni pokazuju svoj amonizitet prema mnogim načinima na kojim čovječanstvo pokušava pronaći svrhu i razumjeti život: obitelj, ljubav, religija, itd. Nadrealisti se protive katoličkom moralizmu, a posebno im je bila odbojna prokatolička orijentacija među francuskim intelektualnim krugovima.¹⁷ Osim toga, nadrealisti su u časopisima veličali ludake, ubice i nasilje. Vidi se da su posebnu pažnju posvetili ljudima koji krše ustaljene zakone.¹⁸

Ipak, nadrealisti neće stajati samo na ovom iznošenju stavova u formi aktivizma. Breton i njegovi suradnici podržavali su Marxa, Trockog i njihove političke stavove, a bili su i veliki poštivaoci Oktobarske revolucije. Pretpostavljali su da će uz pomoć revolucije osloboditi nadrealistički duh. Vremenom se nadrealistički pokret sve više širio u socijalnoj i političkoj sferi, pa će svoju ambiciju iskazivati kroz politički angažman. Nadrealizam se hrabro priključio politici 1925., godinu dana nakon objavljivanja Prvog Bretonovog manifesta. Nadrealisti su se suprotstavili svim pokušajima francuske vlade da nakon rata ponovo uspostavi nacionalnu samopouzdanost. U tom periodu Francuska država vodila je kolonijalni

¹⁶ Hopkins, Dada i nadrealizam, 47

¹⁷ Hopkins, Dada i nadrealizam, 45-47

¹⁸ Hopkins, Dada i nadrealizam, 54

rat u Maroku, pa su nadrealisti odmah protestovali protiv ovog događaja.¹⁹ Upravo je to fanatično suprotstavljanje ne samo francuskoj desničarskoj vladi već i kapitalizmu kao takvom dovelo do toga da se mnogi članovi nadrealizma pridruže Komunističkoj partiji. Aragon, Breton, Eluard, Peret pristupaju francuskoj Komunističkoj partiji kao neki od najnepoželjnijih intelektualaca. Međutim, odmah se pokazalo teškim pomiriti njihove političke sklonosti i umjetničke ciljeve grupe. Jedan od članova nadrealističke grupe Pierre Neville pitao se „*kako politički etos kolektivizma pomiriti s individualizmom nadrealističkih ideja u poeziji i umjetnosti*“.²⁰ Istovremeno, ovo članstvo u Komunističkoj partiji i njihovo bavljenje politikom označit će krizu ovog pokreta. Postepeno dolazi do sukobljavanja između nadrealista i Francuske Komunističke partije. Partija je imala određene specifične uslove koji su odstupali od nadrealističkih stavova, tražili su od njih neku vrstu proleterske umjetnosti, odnosno da se odreknu svojih osnovnih principa. Nadrealisti su smatrali da politika ne treba određivati primarni zadatak umjetnosti, pa su se zalagali za nezavisnu i slobodnu umjetnost koja će mijenjati društvo i njihovu svijest.²¹ Ovi sukobi i nerazumijevanje navode na mišljenje da Komunistička partija nikada nije prihvatila nadrealizam. Jedan od razloga je bilo nadrealističko poricanje svih postojećih životni, etički i moralni načela. Tako da će Breton, Eluard i Crevel ostati u redovima partije sve do 1933., kada bivaju isključeni zbog solidarnosti s jednim člankom svog organa u kome se navodi da iz „*Sovjetskog Saveza puše vjetar kretinizacije*“.²²

Konkretna uključenost nadrealista u politiku nagovijestila je narušavanje homogenosti ovog umjetničkog pokreta. To se može iščitati i iz kasnijeg postojanja dviju različitih nadrealističkih frakcija. Hopkins navodi kako su nadrealisti iz „*Ulice Fontaine*“ održavali svoju odanost Bretonu, dok su nadrealisti iz „*Ulice Blomet*“ bili odani pjesniku Georgesu Battileu i iskazivali svoju naklonost prema Nietzscheovoj filozofiji.²³ Breton nije bio dosljedan u svojim stavovima i izgubio je povjerenje pojedinih članova grupe.

Nadrealistički pokret bio je poput neke političke partije i stalno je mijenjao članove svoje grupe. Svako ko se protivio Bretonu ili imao drugačije viđenje bio bi izbačen iz grupe. Upravo to se vidi u Bretonovom Drugom manifestu nadrealizma iz 1930., u kojima brani svoja prava i stavove grupe, a u usmjerava žestoku osudu svim onim koji su počeli da rade na

¹⁹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 116

²⁰ Hopkins, Dada i nadrealizam, 20-21

²¹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 20-21

²² Jeremić, Nadrealizam, 26

²³ Hopkins, Dada i nadrealizam, 19

svoju ruku. Suština ovog manifesta je politički orijentisana i bavi se protjeranim, ali i novopridošlim članovima nadrealističkog pokreta.²⁴ U tom Drugom manifestu Breton govori o raspadu nadrealizma, ali i brani svoje stavove. Pa, tako Breton navodi da „*nadrealizam ne vodi ničemu drugom toliko do da izazove, u intelektualnom i moralnom smislu, krizu savjesti, i to u smislu najopštijeg i najozbiljnijem, i da postignuće ili nepostignuće toga rezultata može odlučiti njen uspjeh ili istorijski promašaj*“.²⁵ Breton je pokušao sve svoje napore usmjeriti na oslobađanje čovjeka. Neuspjeh ovog pokreta dogodio se upravo kada je pokušao da poveže svoje intelektualne, umjetničke i moralne preokupacije s ciljevima Komunističke partije. Nadrealizam je trebao da ostane duhovno otkriće i da se ne miješa u politiku, trebao je da izmjeni život, a on se na kraju bazirao na promijeni svijeta. Nepostoji jasan istorijski datuma kraja nadrealizma, ali postoje teorije da je on završio početkom Drugog svjetskog rata ili smrću glavnog predstavnika Andrea Bretona.²⁶

²⁴ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 64-70

²⁵ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 57

²⁶ Hopkins, Dada i nadrealizam, 52

1.3.2 PSIHOANALIZA

Od svog nastanka, nadrealizam je usko povezan sa savremenim razvojem psihologije. Nadrealizam je umjetnički pokret koji je prvenstveno svoje djelovanje bazirao na podsvijesti, snovima i mašti. Kako bi doživjeli ove maštovite i vizuelno uticajne slike, nadrealisti će početi koristiti psihoanalitičke metode. Nadrealisti su smatrali da će im upravo psihoanaliza omogućiti da vide stvari koje nisu bile dostupne u stvarnom svijetu. Koristeći svjesna i podsvjesna iskustva, željeli su spojiti stvarni svijet i svijet snova. U psihoanalizi su našli nadu za oslobođenje ljudskog duha. Vjerovali su da vraćanjem čovjeka u djetinjstvo mogu osloboditi njegovu podsvijest i maštu. Breton vidi uskrsnuće ljudskog duha u mašti, pa tako navodi da „*među tolikom nemilosti koje nasljeđujemo, moramo itekako priznati da nam je ostavljena najveća sloboda duha. Na nama je da je ne zloupotrijebimo teško... Jedino me mašta obavještava šta može biti... Neće nas strepnja od ludila natjerati da spustimo na pola koplja zastavu mašte... Draga mašto ono što u tebi najviše volim to je što ne praštaš*“.²⁷

Freud je imao veliki uticaj na umjetničko stvaralaštvo nadrealizma. Freud je prvi otkrio psihoanalizu, a potom je razvio i psihoanalitičku teoriju. U tom kontekstu, vrijedno je spomenuti da su Freudove teorije oslobađanja potisnute podsvijesti kao i psihoanalitički principi slobodnih asocijacija primjenjivani u nadrealističkoj umjetnosti. Freudove ideje o značenju snova koje je otkrio zapravo će poslužiti nadrealistima za proučavanju ljudske osobnosti i uticaja podsvijesti na ljudsko razmišljanje i ponašanje. Andre Breton se prvi put upoznao s Freudovim teorijama tokom Prvog svjetskog rata. Tokom tog perioda, Breton je radio u vojnoj bolnici Saint-Diziere sa vojnicima koji su bolovali od raznih mentalnih poremećaja. Na taj način, Breton će imati priliku da testira Freudove teorije na tim pacijentima.²⁸ Breton je Freuda upoznao uglavnom kroz poučne sažetke francuskih psihologa Emmanuela Regisa i Angeloa Hesnarda. Razlog tome je što su se Freudova djela postepeno prevodila na francuski jezik.²⁹

Nakon povratka iz rata u Francusku, Breton se zainteresovao za avangardnu umjetnost i prvo prilazi dadaizmu, preteći i inspiraciji nadrealizma. Nedugo nakon toga, Breton osniva nadrealistički pokret, kombinujući dadaističke ideje i psihoanalitičke teorije. Breton će psihoanalizu proglasiti osnovom nadrealizma u Prvom manifestu, vjerujući da Freudove ideje

²⁷ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 18

²⁸ Tea Sokolov; Mirna Sindičić Sabljko, Andre Breton i Sigmund Freud. O dodirima francuskoga nadrealizma i psihoanalize, 173

²⁹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 99-100

imaju potencijal da preoblikuju kulturu. Kako su Freudovi spisi postepeno počeli da se prevode na francuski, razumijevanje njegovih ideja postajalo je sve veći izazov za nadrealiste. Tumačenje snova i hipnoza bili su neki od Freudovih pristupa liječenju o kojima se govori u Prvom manifestu nadrealizma. I tako Breton navodi u jednom dijelu manifesta da „je Freud sasvim opravdano usmjerio svoju kritiku na snove. Neprihvatljivo je, zaista, da je taj značajan dio psihičke aktivnosti, još uvijek tako malo privukao pažnju. Krajnja razlika u ozbiljnosti, u važnosti, koju predstavljaju za običnog posmatrača događaji jave i događaji sna, oduvijek me je začuđavala. Jer je čovjek, kad prestane da spava, prije svega igračka svog pamćenja, i jer u normalnom stanju pamćenje uživa da mu blijedo ocrta događaje iz sna... Zar san ne bi mogao da se primjeni u rješavanju osnovnih pitanja života“?³⁰

Breton i njegove kolege istraživali su snove kako bi oslobodili svoja osjećanja, misli i skrivene želje. Grupa pisaca i umjetnika predvođena Bretonom također je formirala instituciju pod nazivom „Biro za naučna istraživanja“ gdje su praktikovali hipnozu, tumačili snove i istraživali automatsko pisanje.³¹

Nadrealisti se pozivaju na san jer u njemu vide potpunu slobodu bez ograničenja. Tako Louis Aragon navodi da bi se čak moglo reći „da se nigdje drugdje ne može postići veća objektivnost nego u opisu jednog sna. Jer ovdje se ništa, kao ono što se u budnom stanju zove cenzura, zdrav razum, ne postavlja između zbilje i spavača“.³² U tom smislu, nadrealističko pozivanje na san može se prije svega tumačiti kao pobuna protiv svijeta koji je stvoren na temelju bola i patnje.

Vidimo da su nadrealisti proučavali Freudovsko oslobađanje potisnute podsvijesti, usmjeravajući svu svoju aktivnosti prema otkrivanju neistraženog ljudskog duha. Međutim, Tea Sokolov i Mirna Sinčić-Sabljo navode da je Freud bio protiv upotrebe psihoanalize u nadrealizmu i da je samo predlagao njenu upotrebu u službi terapije.³³ Breton se često dopisivao s Freudom u periodu između 1921. i 1937. godine. Freud mu je u pismu iz 1932. odgovorio da ne zna ni šta predstavlja nadrealizam. „A sada priznanje, koje morate prihvatiti s tolerancijom! Iako primam toliko mnogo dokaza o zanimanju vas i vaših prijatelja za moje istraživanje, ja sam ne mogu jasno odrediti što je i što želi nadrealizam. Možda nisam ni

³⁰ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 24-25

³¹ Jeremić, Nadrealizam, 15

³² Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 44

³³ Sokolov; Sinčić Sabljo, Andre Breton i Sigmund Freud. O dodirima francuskoga nadrealizma i psihoanalize, 177

*učinio ništa da to razumijem, ja koji sam toliko udaljen od umjetnosti“.*³⁴ Bez obzira na Freudevku kritiku upotrebe psihoanalize u nadrealizmu, oni su je i dalje koristili u nadi da će pomoći društvu i njegovom oslobođenju. Zapravo, nadrealisti su htjeli učiniti publiku emocionalnom i usaditi joj osjećaje empatije kroz umjetnost, pa je umjetnost za nadrealiste bila oblik terapije. Upravo će Freudove ideje utjecale na rast i razvoj ideja nadrealističke umjetnosti, pa će se u nadrealizmu, pojaviti niz psihoanalitičkih tema, uključujući fantaziju, narcizam i perverzije.

Psihoanaliza je igrala vrlo važnu ulogu u stvaranju mnogih nadrealističkih umjetničkih djela. Stoga se može zaključiti da je psihoanaliza duboko povezana sa radom nadrealista jer je nadrealizam uglavnom zavisio od mašte.

³⁴ Sokolov; Sindičić Sabljo, Andre Breton i Sigmund Freud. O dodirima francuskoga nadrealizma i psihoanalize, 174

2. NADREALIZAM U LIKOVNOJ UMJETNOSTI

2.1 SLIKARSTVO NADREALIZMA

Likovna umjetnost je bila jedan od prepoznatljivijih vizuelnih medija ovog umjetničkog pokreta. Međutim, nadrealizam u početku svog djelovanja nije bio naklonjen likovnoj umjetnosti. Prvi nadrealistički manifest najavio je nadrealizam više kao književni pokret, dok se likovna umjetnost spominje samo kao dodatak. Rani nadrealistički pjesnici i teoretičari izrazili su sumnju da bi likovna umjetnost bila korisna nadrealističkom pokretu. Po njihovom mišljenju, čin stvaranja likovne umjetnosti, bilo da se radi o crtanju, slikanju ili vajanju, ometao bi spontano izražavanje podsvijesti.³⁵ Međutim, književni fokus pokreta ubrzo se promijenio kada su se likovni umjetnici Andre Masson, Max Ernst, Salvador Dali, Rene Magritte i drugi pridružili i počeli primjenjivati nadrealističke ideje u svom radu.

Glavni teoretičar nadrealizma, Andre Breton, u zbirci članaka pod nazivom „*Nadrealizam i slikarstvo*“ preispituje potencijal likovne umjetnosti kao sredstva kojim se osloboda moć podsvjesnog uma. Breton je istakao da su se umjetnici prethodnih umjetničkih pokreta pokazali i odviše suzdržljivo u izboru svojih modela. Umjetnici su bili posvećeni mašti i slikali su tajanstvene slike izvučene iz mitologije, Biblije i drugih književnih izvora. Pogreška se sastojala u shvaćanju da se model može uzeti samo iz vanjskog svijeta. Breton insistira da se umjetnici u slikarstvu, umjesto da imitiraju prirodu, posvete unutarašnjem modelu. Glavni zadatak ovih umjetnika bio je da prikažu superiornu stvarnost snova *“istinu u svojim djelima”*.³⁶ Breton je govorio da su svi predmeti umjetnički lijepi, bilo da se radi o učinku riječi, predmetu ili slici, skulpturi ili bilo čemu drugom, svi oni koji su u stanju da istinski pogode čovjeka, da mu se zabodu u srce kao plod spontane kreativnosti i da po definiciji proističu iz inspiracije na koju se nadrealizam od početka poziva.³⁷ U svom Prvom manifestu nadrealizma Breton je posebno istaknuo oslobođenje stanja duha, pozivajući se na francuskog pjesnika Pierra Reverdyja. *“Slika je čista kreacija duha. Nju ne može roditi neko poređenje već zbližavanje dviju manje više udaljenih realnosti. Što udaljeni i vjerniji budu odnosi dviju zbliženih realnosti, utoliko će slika biti jača- i utoliko više će imati emotivne i poetske stvarnosti...”*.³⁸

³⁵ Moris Nado, Istorija nadrealizma, (Beograd: Beogradski izdavačko- grafički zavod, 1980), 235

³⁶ Mario de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990), 120

³⁷ Hanifa Kapidžić- Osmanagić, Suočenja: od nadrealizma do strukture, (Sarajevo: Svjetlost, 1976), 19

³⁸ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 31

U svom najčišćem obliku, nadrealizam je bio duhovni način života. Tražili su u svojim životima ono što je Breton nazvao nadrealnošću gdje se unutarnja stvarnost spaja s vanjskom stvarnosti koju svi dijelimo. Takva iskustva koja bi se mogla prikazati na crtežu ili slici su prava srž nadrealizma. Otkako je Freud izazvao novu revoluciju u mišljenju, umjetnici su počeli koristiti nove i neobične načine za stvaranje nove umjetnosti. Cilj nadrealističke umjetnosti bio je upropastiti logično, praktično i moralno razmišljanje koje artikulira ljudsko razumijevanje stvarnosti. Vjerujući da izvor umjetničke kreativnosti dolazi iz podsvijesti uma, nadrealisti su se usredotočili na istraživanje snova kako bi stvorili umjetnost lišenu svakog logičkog razumijevanja.³⁹ Nadrealizam stoga stavlja mentalnu aktivnost umjetnika iznad svih drugih razmatranja.

Nadrealistički pokret bio je svojstven po eksperimentiranju i stvaranja novih umjetničkih tehnika za istraživanje iracionalnog svijeta podsvjesnog uma. Novom čovjeku je bio potreban novi oblik izražavanja. Kako je nadrealizam nastao u periodu tehnološke evolucije i izuma fotografije i filma koji su omogućili tehničku reprodukciju umjetničkih djela, likovna umjetnost se počela tumačiti na neobičan način.⁴⁰ Većina umjetnika nadrealističkog pokreta prepoznala je film kao medij koji je vrlo sličan halucinacinatnim slikama ili slikama iz snova. Ova jednostavna iluzija dala je nadrealistima fantastičan potencijal prizivajući moćne efekte šoka.⁴¹ Filmski aparat povezan s operacijama svijesti bio je ključni razlog za viđenje filma kao privilegirane umjetničke forme u nadrealizmu. Film je tako iskorišten kao prilika za dinamičnu i vizualnu ilustraciju snova i podsvijesti.⁴² Nadrealistički likovni umjetnici prihvatit će izazov tehničkog napretka pokretnih slika i pokušati preuzeti određene efekte filmskog aparata: kadriranje, planovi, pokret i montaža.⁴³ Likovna djela će tako pokušati iskoračiti iz ograničene prirode vlastite reprezentativnosti i transformirati se u filmski aparat. U skladu s Bretonovim konceptom nadrealističkog slikarstva za koji smatra da „*ima vrijednost samo ukoliko podrhtava od odraza budućnosti*“.⁴⁴ Većina tih slika motivirana je umjetnikovom željom da film uspostavi kao svojevrsnu elementarnu matricu ili dizajn. Radi se, kako objašnjava George Baker, o fokusiranju na „*hibridne forme i nove mogućnosti umjetničkih praksi, ... Stvaralaštvo situirano između medija, međudnose formi, hibridizaciju slike... Stiče se utisak da hibridizacija s kojom imamo posla statičnoj slici pridodaje kino-*

³⁹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 116

⁴⁰ Walter Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, (Nolit: Beograd, 1974), 22

⁴¹ Pavle Levi, Kino drugim sredstvima, (Beograd: Publikum, 2013), 49

⁴² Rudolf Arnheim, Film kao umjetnost, (Beograd: Narodna knjiga, 1962), 28

⁴³ Levi, Kino drugim sredstvima, 49

⁴⁴ Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, 28

atribute“.⁴⁵ U tom svjetlu pojavit će se mnoštvo slikarski tehnika inspiriranih filmom koje su izmislili i oblikovali nadrealisti.

Nadrealisti su osmislili nekonvencionalne slikarske tehnike, prvenstveno automatizam (frotadž i grataž), kao pogodno sredstvo za brzu primjenu podsvijesti, te tehnike kolaža, asamblaža i magijskog realizma za istraživanja u oblasti podsvijesti i snova. Nadrealističke slike bile su nevjerovatno raznolike u pomenutim tehnikama. Svaki umjetnik je svoju verziju svijeta prikazao na poseban način. Svaka slika predstavljala je pravi odraz objektivne realnosti umjetnikovih osjećanja, njegovog individualnog i emotivnog odnosa prema prikazanom. Nadrealističke slike odlikovale su neobične transformacije, a psihološko stanje koje ih je prožimalo bilo je očaravajuće i šokantno.

⁴⁵ Levi, Kino drugim sredstvima, 58-64

2.2 NADREALISTIČKE SLIKARSKE TEHNIKE

2.2.1 AUTOMATIZAM

U Prvom nadrealističkom manifestu, Andre Breton je definirao automatizam, što je ovu tehniku učinilo zaštitnim znakom nadrealizma. „*Nadrealizam je čist psihički automatizam kojim se želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno bilo na ma koji drugi način, stvarno djelovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije*“.⁴⁶

Automatizam je bila tehnika koja je omogućila nadrealistima da potisnu svjesnu kontrolu nad kreativnim procesom izrade, dopuštajući podsvijesom umu veliku slobodu. Za nadrealiste, automatizam je predstavljao izvor inspiracije i jedinstveno otkriće ljudskog uma. Ova tehnika bi se mogla koristiti kao zaista kreativna produkcija dostupna svima, što je prvi korak u nadrealističkoj transformaciji svijeta.

Početna faza tehnike automatizam bila je zasnovana na proučavanju meditacije i procesa koji nisu pod kontrolom svjesnog uma, kao što je sanjarenje. U to vrijeme, dok je proučavao ovu tehniku, Breton u svom Prvom manifestu navodi kako mu se jedne noći u snu ukazala rečenica „*Postoji jedan čovjek presječen nadvoje prozorom*“, ali u to nije moglo biti sumnje, pošto ju je pratila slaba vizualna predstava jednog čovjeka koji korača, presječen po sredini prozorom pod pravim uglom s osovnom njegovog tijela“.⁴⁷

Nadrealisti su htjeli da ispitaju odnos umjetnosti i jezika kroz igru riječi. Vjerovali su da sama brzina automatskog pisanja i automatskog govora odbacuje sva estetske principe i da djelo nastaje sasvim slučajno. Kroz poetski sadržaj željeli su prikazivati psihičko stanje čovjeka. Nadrealisti će ovu tehniku koristiti za stvaranje besmislenih pjesama i tekstova. Upravo tako će, Breton zajedno sa svojim prijateljem pjesnikom Phillipeom Soupaultom, objaviti prvi automatski tekst nazvan „*Magnetna polja*“. Apollinaire je bio jedan od prvih koji je podržao poetski automatizam. „*Kad se osjećate praznima, napišite bilo šta, započnite bilo koju rečenicu i ne zaustavljajte se*“.⁴⁸

Sredinom 1920-ih, nadrealisti u Parizu razvili su tehniku automatizma u likovnoj umjetnosti. Slikari Andrea Masson i Maxa Ernst izumili su vizuelne ekvivalente automatskog pisanja koji su upražnjavali nadrealistički pjesnici. Poetika automatizma likovne umjetnosti

⁴⁶ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 36

⁴⁷ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 32-33

⁴⁸ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 129

uglavnom se odnosila na podsvjesno crtanje i slikanje u kojima je umjetnik izbjegavao prevlast svjesne moći u stvaranju svojih djela. Umjetnici istražuju objektivni slučaj, žele direktno prenijeti sadržaj podsvijesti.⁴⁹

Pohvaljen od strane Andrea Bretona u prvom manifestu nadrealizma Andre Masson je bio usko povezan s ranim nadrealističkim nastojanjima. Masson je bio veoma uključen u nadrealistički pokret, razvijajući crtež i slikarstvo što je moguće bliže direktnom prenošenju misli. U tu svrhu, kako bi pojačao svoje eksperimente, Masson je počeo uzimati drogu, preskakati san, a sve u cilju kako bi oslabio svjesnu kontrolu nad pokretima olovke.⁵⁰ Pustivši ruku da se brzo kreće po papiru, ubrzo je pronašao naznake slika anatomskih fragmenata i objekata koji se manifestiraju unutar apstraktne forme. Nekoliko godina Masson je ovu tehniku koristio samo u crtežu, formi u kojoj se najbolje izražavao. Između 1924. i 1925., Masson je napravio značajnu seriju automatskih crteža, od kojih je većina jednostavno nazvana „*automatsko crtanje*“.⁵¹ Massonova praksa automatizma iznjedrila je neke od najljepših crteža. U njima je prikazivao skup snažno ličnih slika: erotizirana tijela, životinje i arhitektonske elemente. U Massonovom djelu Rođenje ptica (Slika 1.), uz malo napora je moguće vidjeti žensko tijelo s pticama koje izlaze iz stidnice. Mnoštvo uskovitlanih linija sugerira nam da umjetnik zaranja duboko u vlastitu podsvijest. Crtež nema težinu, a konture su tanke i isprekidane.⁵² Masson detaljno objašnjava ovu tehniku. „*Na početku nemam gotovu sliku ili plan, već samo brzo crtam ili slikam prateći impulse. Postepeno, u potezima koje povlačim prepoznajem naznake figura i predmeta. Podstičem ih da sve pojave, pokušavam da uočim njihove implikacije, sad već svjesno nastojeći da uvedem red u kompoziciju... Oblik koji nastaje uvijek donosi i obećanje nove energetske neravnoteže*“.⁵³

Massonov drugi doprinos nadrealističkom automatizmu datira iz 1926. i uključivao je niz slika na pijesku. U potrazi za spontanošću, Masson je lijevao ljepljivo i nasumično bacao pijesak na platno, na kojem je zatim agresivno crtao i nanosio uljanu boju kako bi postigao automatske efekte. Proizvedena bez intervencije svjesnih namjera, umjetnikova ruka teoretski je odgovarala na diktate njegove podsvijesti dok je pravila nasumične oblike. Slike od pijeska predstavljale su vrhunac Massonova nadrealističkog duha. Massonovi slike često istražuju

⁴⁹ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 120

⁵⁰ Hjørvardur Harvart Arnason, Povijest moderne umjetnosti : slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, (Beograd: Jugoslavija, 1975), 355

⁵¹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 70

⁵² Hopkins, Dada i nadrealizam, 71

⁵³ Levi, kino drugim sredstvima, 34

teme borbe, nasilja i erotike u obliku životinjskih i ljudskih oblika.⁵⁴ Njegov eksperiment dao mu je jednu od najuspješnijih slika u ovoj tehnici automatskog slikanja, Borba riba (Slika 2.) iz 1926. Slika sadrži snažan alegorijski prikaz ljudskog stanja, sukoba i razaranja u Prvom svjetskom ratu. Massona je bio duboko pogođen ratnim iskustvom, a upravo su strašna iskustva s bojnog polja uticala na nastanak njegovih djela. Masson prikazuje halucinantni podvodni krajolik i ribe različiti veličina koje sadistički napadaju jedna drugu i bore se za opstanak. Masson se poigrava smjerom linija koje su dinamične i fluidne. Linije su najznačajniji dio slike i kreću se u smjeru u kojem podsvijest vodi ruku. Budući da slika nastaje automatski, sam prostor je nedefiniran i prazan, a životinje lebde na slici. Ovo je u suštini crtež jer boja na slici dosta nedostaje.

Nedugo zatim, nadrealistički umjetnici razvili su brojne druge varijante automatske tehnike koje su poslužile kao osnova za stvaranje umjetničkih djela. Nakon Massona, slično je na nadrealistički manifest reagovao i njemački umjetnik Max Ernst. Ernst je, pod izravnim uticajem Bretonovog Prvog manifesta, počeo crtati koristeći novu varijantu automatizma „frotaz“ (trljalica), koja je uključivala pomicanje olovke preko teksturiranih površina na papiru ili platnu. Postupak frotaz otkrio je Max Ernst tijekom jednog slučajnog nadahnuća. „*Tu sam nalazio objedinjene toliko udaljene elemente izobličenja da je sama apsurdnost toga sklopa smjesta izazivala u meni jačanje vizionarski sposobnosti i činila da se pojavi halucinantni niz protivrječnih slika, udvostručenih, utrostručenih ili uvišestručenih slika, koje su se slagale jedna preko druge s postojanošću i brzinom svojstvenim ljubavnim sjećanjima u vizijama iz polusna. Te su slike i same prizivale nove ravni, da bi se srele u novom nepoznatom...*“⁵⁵ Dobivene slike bile su uglavnom rezultat zakona slučajnosti. Ernst je ovu tehniku izvodio na najrazličitijim materijalima, na komadima drveta, lišću, na grubo tkanom platnu. Bio je to način ispitivanja materijala. Time materijal gubi svoje obilježje i poprima izgled niza neočekivanih asocijacija koje su lako mogle poticati meditativnu i halucinantnu snagu umjetnika. „*Redale su se tako pred začuđenim očima Ernsta ljudske i životinjske glave, bitka koja završava poljupcem, hridi, more, kiša i zemljotresi, sfinge na svojim postoljima, potoci lave, bojna polja, poplave i potresi, pogrebne gozbe, svjetlosni krug...*“⁵⁶ Ernst je u frotazu uradio ciklus crteža pod nazivom Prirodna historija (Slika 3.). Kao i kod Masonovih crteža, ni ovdje nisu uzeta u obzir tradicionalna likovna sredstva (perspektiva), samo je bilo

⁵⁴ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 126

⁵⁵ Henri Behar; Michel Carrasou, Dada:istorija jedne subverzije, (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997), 118

⁵⁶ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 122

važno da brzo naglasi svoju podsvijest. Ernst je tvrdio da su proizvoljne oznake koje je stvorio u frotazu pojačale njegove vizionarske sposobnosti i dočarale halucinantne čudne likove i pejzaže. Vjerovao je da su to rezultati njegovih vlastitih podsvijesnih opsesija.⁵⁷

Ernst je nastavio ove eksperimente i u slikarstvu. Ernst je ovu tehniku frotaz transformirao iz crtače u slikarsku i nazvana je „grataž“ (struganje). Princip grataž tehnike bio je proces struganja sloja oslikane površine platna kako bi se stvorila izražajna tekstura. Teksture predmeta postavljenih ispod platna prenosile su se na oslikanu površinu. Bila je to još jedna automatska tehnika koja je omogućila stvaranje brze i podsvjesne slike koja bi moglo izraziti mentalno stanje umjetnika. Ernst je ovu tehniku smatrao svojim najvećim doprinosom nadrealizmu. Tokom svog rada, Ernst je često koristio ovu tehniku. Njegov cilj je bio transformirati slikarstvo u više od vizuelnog iskustva.⁵⁸ Mario de Micheli navodi da „njegovo slikarsko stvaralaštvo prožima neka vrsta primitivne dijalektike prirode: stvari gube svoje značenje i dobivaju drugo: drvo postaje more, prsten postaje sunce, tapiserija drvored, šuma je okamenjena. Na njegovim platnima struji nešto neobično, podzemni preobražaj, nebeska pustolovina, slutnja, svemirske beskonačnosti, vrenje zemaljske energije. U njegovim slikama sjedinjavaju se prošlost i budućnost, stare ruševine i antropomorfna stabla, ptice i sunca: umjetni, a istodobno čudesno živi svijet. Likovi na Ernstovim slikama su zastrašujući jer su i poznati i potpuno čudni; prepoznamo ih kao stvorenja vlastite mašte koliko i umjetnikove“.⁵⁹

Ernstovi najčešći simboli bili su prizori šuma i golubova. Simbol šume potječe iz njegovog djetinjstva, gdje je provodio dosta vremena u njemačkim šumama, što je kod njega izazivalo osjećaj straha. Najopsežnija serija fokusira se na temu šume s različitim naslovima koji uključuju pojam, kao npr. Šuma (1926.), Šuma i goluba (Slika 4.) (1927.) i Sive šume (1927).⁶⁰ Na slici Šuma i golub (Slika 5.) iz 1927., Ernst prikazuje noćnu scenu šume prožete bizarnim i uvelim apstraktnim stablima. Ova slika je izrazito teksturirana, trodimenzionalna i daje efekt titravosti sa ciljem da umjetnikove podsvjesne misli učini što više pokretljivijim. U skladu s freudovskim teorijama, Ernstova podsvijest je mjesto nemira gdje čudovišne figure nadjačavaju racionalno razumijevanje. Golub u kavezu vidljiv je u gustoj šumi, koji se nalazi u samom dnu slike. U stvari, ptica je jedini znak života u ovoj mračnoj sceni. Obično ptice u umjetnosti simboliziraju slobodu, nadu i mir. Međutim, čini se da je Ernstovo tumačenje ptica

⁵⁷ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 126

⁵⁸ Hopkins, Dada i nadrealizam, 72

⁵⁹ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 126

⁶⁰ Hopkins, Dada i nadrealizam, 72

povezano sa uznemirujućim sekvencama sna. U toj podsvijesti pronašao je osjećaj zarobljenosti i iskonski strah.

Automatizam je predstavljao prvu nadrealističku likovnu tehniku, a djela nastala ovom tehnikom uglavnom su bila apstraktna. Međutim, iz svih ovih primjera vidljivo je da je film, kao novi tehnološki umjetnički medij, uvelike utjecao na načine izvedbe. Za jedan broj časopisa Litterature, Andre Breton sastavlja zapisnik sa jedne od seansi u kojem navodi da umjetnici pišu i crtaju poput skromnih mašina ili automata.⁶¹ Ova izjava Andre Bretona može se povezati s Benjaminovom poznatom izjavom da *“filmski operater fiksira sliku istom brzinom kojom glumac govori”*.⁶² Umjetnici su nastojali da svoju podsvijest prikažu što je brže moguće poput filmskog aparat. Dakle, riječ je bila i o nekoj vrsti mehaničkog automatizma. Pustili su ruku da se slobodno kreće po papiru kako bi svoje podsvjesne želje mogli direktno prenijeti. Nadrealisti su uskomešanim i titavim linijama željeli naglasiti dinamiku na statičnim vizuelnim medijima (crtežu i slikarstvu), stvarajući često neprepoznatljive oblike i višestruke asocijacije. Svi navedeni elementi proizašli su iz dinamičkih svojstava filma. Naime, nadrealizam je neprestano tražio nagovještaj čudesnog.

Međutim, nadrealisti ipak nisu puno koristili ovu tehniku u likovnom i književnom izražavanju, tako da nije mnogo djela nastalo ovom metodom eksperimentiranja. U tom periodu Breton je pisao svoj najpoznatiji roman „*Nadju*“, a ni većina ostalih članova nadrealizma nije se opredjelila za automatizam. Nakon raspada ove grupe, Breton će u svom Drugom manifestu nadrealizma žaliti što ovoj tehnici nisu posvetili više pažnje. Nadrealistički umjetnici nastojali su stvoriti potpuno novu vrstu umjetnosti koja neće imati nikakve veze sa težnjama buržoazije. Višnja Machiedo navodi da *„automatsko pisanje ostaje središnjim otkrićem, ratnim strojem, nadrealizma protiv racionalizma i jezika-sredstva, na kojima je počivala tradicionalna kultura”*.⁶³ Jedini način da se oslobode svih kulturnih ili obrazovnih veza s tradicijom bio je potisnuti svoje svjesne misli i iskoristiti kreativnu moć podsvjesnog uma putem automatskog pisanja, crtanja ili slikanja.

⁶¹ Nado, Istorija nadrealizma, 69

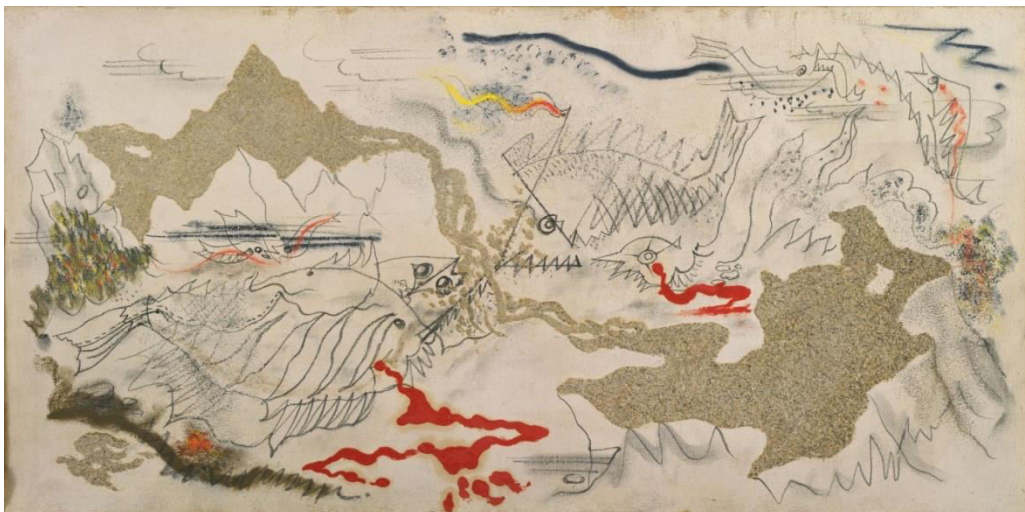
⁶² Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, 23

⁶³ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 32

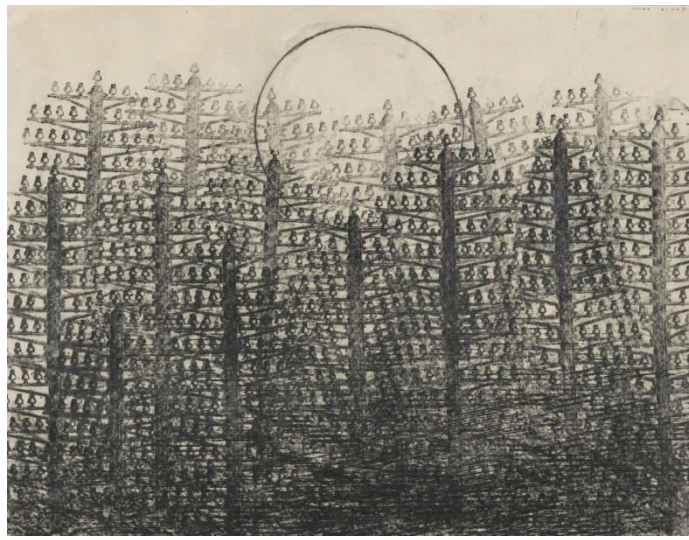
ILUSTRACIJE UZ TEKST



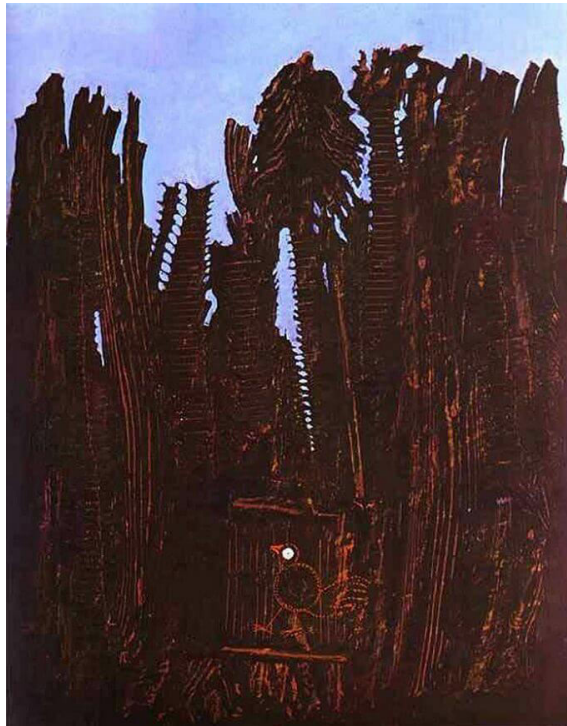
Slika 1. Andre Masson, Rođenje ptica, 1924., automatski crtež



Slika 2. Andre Masson, Borba riba, 1926., automatsko slikanje (ulje i pijesak)



Slika 3. Max Ernst, Šuma, ciklus crteža Prirodna historija, 1926., crtež (tehnika frotaž)



Slika 4. Max Ernst, Šuma i golub, 1927., ulje na platnu (tehnika grataž)

2.2.2 KOLAŽ I ASAMBLAŽ

Tehnika kolaž dramatično se pojavila početkom dvadesetog stoljeća kao novi izraz umjetničkih avangardnih pokreta. Kolaž je bila tehnika umjetničke produkcije prvenstveno korištena u likovnoj umjetnosti gdje se umjetničko djelo izrađuje od skupa različitih oblika čime se stvara nova cjelina. Kolaž često može sadržavati izreske iz novina, djeliće obojenog ili ručno izrađenog papira, dijelove drugih umjetničkih djela ili tekstova, fotografije i druge pronađene predmete zalijepljene na komad papira ili platna.⁶⁴ Nadrealisti su kolaž vidjeli kao sredstvo za izvođenje onoga što su smatrali temeljnom aktivnošću podsvjesnog uma, kombinacija različitih predmeta za stvaranje nove stvarnosti. To je nadrealističkom kolažu dalo intenzivnu i često čudnu vizualnu prisutnost spajajući dvije udaljene stvarnosti. Ovo iracionalno suprotstavljanje elemenata oslikava samu konstrukciju snova. Sljedeći Freuda, nadrealisti su snove smatrali primarnim sredstvom pristupa podsvijesti. Nije ni čudo da su nadrealistički umjetnici svoju primarnu inspiraciju pronašli u fragmentiranoj logici tehnike kolaža. U eseju pod nazivom „*Osvrt na nadrealizam*“, teoretičar Teodor Adorno istakao je da nadrealizam zavisi od korištenja montaže.⁶⁵ Kolaž je omogućio umjetnicima da brzo kombiniraju i suprotstavljaju već postojeće predmete poput filmske montaže pretvarajući ih u potpuno nove kreacije.

Max Ernst je bio jedan među prvim umjetnicima koji su se pridružili nadrealističkom pokretu, a njegovi rani dadaistički kolaži poput Masakra nevinih (Slika 5.) i Dada- degas (Slika 6.) bili su važan model za razvoj nadrealističkog kolaža. Ernstovi dadaistički kolaži pokušali su se približiti naturalističkom kretanju filma i na taj način doprinijeti radikalnoj zastarjelosti tradicionalnih dvodimenzionalnih vizuelnih medija poput slikarstva i crteža, koji su bili statični. Za mnoge dadaiste, montaža je jedna od najvažnijih proizvodnih tehnika, načelo na kojem su građeni bezbrojni vizuelni, tekstualni kolaži i asamblaži.⁶⁶ Ernst kolaž tretira kao filmski kadar, koristeći paradoksalnu i dispartnu montažu, pokušava naglasiti dinamiku unutar statične slike tako da slika u konačnici djeluje ispresijecano i deformirano.⁶⁷ Na primjer, u kolažu Masakar nevinih pokazuje potpuno drugačiji način stvaranja slike. Ovaj kolaž je sastavljena od mješovitih materijala (crno-bijela fotografija, crtež, akvarel, gvaš, crna tinta). Koristeći fotografiju za pozadinu grada, Ernst pretvara poznatu scenu svakodnevnog

⁶⁴ Nadrealizam/Evropski kontekst srpskog nadrealizma (<http://nadrealizam.rs/rs/o-nadrealizmu/o-nadrealizmu-tehike>) (pristupljeno 18. 04. 2022.)

⁶⁵ Hopkins, Dada i nadrealizam, 155

⁶⁶ Levi, Kino drugim sredstvima, 25

⁶⁷ Georges Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, (Zagreb: Naprijed, 1962), 188

života u scenu iz noćne more. U kolažu, Ernst prikazuje noćni gradski pejzaž, sa zgradama ili ljestvama u zavisnosti od ugla iz kojeg se gleda, a oni kao da strše iz grada u nezamislivim pravcima. Iz ove scene košmara izvire tri lebdeća amorfnja ljudska lika izgrađena od čiste nemodulirane boje. Dva desno i jedan lijevo prikazani u trenutku bijega. Ova analiza pokazuje uticaj filmskih efekata na Ernsta. To se vidi po načinu obrade kolažne kompozicije. Amorfne figure, zgrade ili ljestve postavljene su nasilnim suprotstavljanjem tako da izgledaju kao da su u pokretu i strše. Stiče se dojam da žele da izađu iz okvira slike, narušavajući tako tradicionalni likovni prostor u korist novog vizuelnog medija (filma). Kolaž Masakr nevinih također oslikava ideju podsvijesti i sna, što će poprilično podsjećati na kolaže unutar nadrealističke likovne produkcije. Pored Masakra nevinih i u kolažu pod nazivom Dada-degas, Ernst naglašava filmske efekte. Kolaž je sastavljen od različitih materijala (gvaš, tinta, karton, tiskana reprodukcija). U ovom kolažu poseban akcenat stavio je na pokret. Kretanje je naglašeno prikazom dinamičnih poza džokeja na konjima i umnožavanjem njihovih identičnih figura. Džokeji su postavljeni na kartonu tako da daju utisak da lebde, što se može povezati s usporenim pokretom na filmu. Kolaž Dada-degas prilično podsjeća na fotografske eksperimente Eadwearda Muybridgea u kojima je analizirao kretanje konja u galopu (Slika 7.).

Dadaistički kolaži Maxa Ernsta bili su otkrovenje Andreu Bretona kada ih je vidio 1921. Ernstovi kolaži bili su radikalno inovativni za Bretona jer su napustili staru igru naturalizma kao glavni fokus i umjesto toga jasno slijede filmski iluzionizam. Breton se osvrnuo na ovaj Ernstov pristup u tekstu „*Nadrealizam i slikarstvo*“. „*Kad se pojavio Max Ernst donio je sa sobom komadiće labirinta koji se nisu mogli iznova sastaviti. Bilo je to poput stvaralačke igre strpljenja: svi komadi, nevjerovatno različiti jedni od drugih, i ne poznajući više nikakvu međusobnu privlačnost, nastojali su otkriti svoje nove srodnosti... U vrijeme kad se nijekala boja i kad su se priznavala samo dva tona: hladno i toplo, kad se radilo o tome da se sporazumijevanje svede na ono što treba da znače: prozor, put, nebo, povezani u najboljem slučaju nekom vrstom ekrana, kao u kinu... Max Ernst suprotstavio je rječnik doista proširen na sve riječi, spreman da se odrekne značenja mnogih među njima, i, onoga što im daje više ili manje emotivnu vrijednost*“.⁶⁸

Nedugo nakon izložbe održane u Parizu na kojima je predstavio svoje dadaističke kolaže, Ernst se pridružio nadrealističkom pokretu.⁶⁹ Ernst je bio ključni umjetnik i teoretičar

⁶⁸ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 54

⁶⁹ Hopkins, Dada i nadrealizam, 73

nadrealističkog kolaža. U tekstu „*Onkraj slikarstva*“, Ernst, pozivajući se na francuskog pjesnika Arthura Rimbauda, definiše kolaž kao „*alkemijski spoj dvaju ili više raznorodnih elemenata, nastao iz njihova neočekivanog zbliženja, prouzročenog bilo voljom- iz ljubavi prema vidovitosti- napregnutom u smjeru sustavnog miješanja i rastrojstva svih osjetila, bilo slučajem, ili voljom koja pripomaže slučaju*“. ⁷⁰ Takva usporedba Ernsta kao filmskog montažera s mađioničarom može se povezati s Benjaminovom dobro poznatom metaforom o slikaru kao mađioničaru i snimatelju kao kirurgu. ⁷¹

Nakon pauze posvećene istraživanju automatskih tehnika kao što je frotaž i grataž, započete sredinom 1920-ih, Ernst se vratio kolažu. U svom takozvanom nadrealističkom kolažnom romanu „*Žena bez stotinu glava*“ (1929.), Ernst je iskoristio potencijal kolaža da poremeti poredak takozvane „stvarnosti“ do ekstremnog nivoa. Kolažni roman „*Žena bez stotinu glava*“ sadržavao je dijelove prepoznatljivih slika, fragmente ilustriranih starih knjiga, novina i drvoreza iz devetnaestog stoljeća. ⁷² Naoružan makazama i ljepilom, Ernst kombinira slike i transformira ih u novi kontekst. U stvari, radilo se o tome, kako Breton navodi da se „*različiti predmeti sastave prema poretku koji bi bio drugačiji od njihova dotadašnjeg, i zbog kojega, sve u svemu, ne bi trpjeli; da se, koliko je moguće, izbjegne svaki predumišljaj; da se- jednakim pogledom kakvim se s prozora gleda kako čovjek s otvorenim kišobranom hoda po krovu, jednakim duhom kakvim se misli da vjetrenjača, bez ikakve nepriličnosti može počesljati ženu, drugačiji odnosi nego što se obično i uostalom privremeno uspostavljaju, jednako kao što je u poeziji moguće usporediti usnice s koraljem, ili opisati razum kao nugu ženu koja u bunar baca svoje ogledalo*“. ⁷³ Dobijeni kolaži izledali su poznato i neobično nadrealno. Osim toga, Ernstov kolažni roman „*Žena bez stotinu glava*“ također pokazuje koliko je duboko nadrealistički kolaž zaista prožet duhom filma. Stoga su Ernstovi kolaži svjedočili načinu na koji moderna tehnologija iz temelja mijenja tradicionalnu likovnu sliku. Na primjer, u kolažnom romanu „*Žena bez stotinu glava*“, Ernst prikazuje jedan kolaž na kojem zatiče čovjeka kako trči s kovčegom u ruci (Slika 8.). Čovjek izbezumljenog izgleda bježi sa lica mjesta sa odsječenim udovima vezanim za kovčeg. Svi kolaži u ovom kolažnom romanu bili su popraćeni apsurdnim natpisima. Na ovom je pisalo „*Otvori svoju torbu, dobri čovječe*“. U kolažu Ernst opisuje psihotično stanje ličnosti. Prisutnost raskomadanih udova može se povezati sa Freudovim potisnutim erotskim željama. Značajan dio nadrealističke

⁷⁰ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 84

⁷¹ Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, 27,

⁷² Hopkins, Dada i nadrealizam, 73

⁷³ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 54

umjetnosti ima duboki fetišistički karakter. Nadrealisti su otvoreno slavili žensko tijelo u skladu sa svojim heteroseksualnim porivima. Iako često razmrvljeno, nadrealističko tijelo je češće prikazano u zadovoljstvu, ili pak prijatnom bolu, nego traumatizirano.⁷⁴ Ali to komadanje tijela može se povezati i s filmom. Film ima takvu moć da prikaže ljude u dijelovima. Glava, noga ili ruka mogu se zasebno prikazati pomoću montaže.⁷⁵ Međutim, pored toga Ernst evocira trenutak konkretne radnje prekinute kao u zaustavljenom filmskom kadru. Metaforičko kretanje je sugerirano kroz prisutnost gestikulirajućih udova, i dinamičnih poza likova. Figure koje bježe, ulaze iz ivice i udaljavaju se od ivice lijeve odnosno desne strane, potvrđuju utisak kadrirane i, time, segmentirane radnje. Ova izražajna sredstva dočaravaju utisak upadljive filmske montaže unutar kolažne kompozicije.⁷⁶

Upravo tu vezu kolaža i filma predstavlja i sljedeći primjer iz kolažnog romana „*Žena bez stotinu glava*“. Hausmann je pisao tridesetih godina da je „*film oblik života... Predstavlja neprestano protjecanje i transformaciju materije i energije, iz jedinog medija (ljudskog) u drugi (filmski/ mašinski)*“.⁷⁷ Ovim riječima se može i opisati koliko je Ernst, kao i većina nadrealista u tom periodu, bilo fascinirano filmom. Dakle, kroz primjer kolaža pod nazivom „*Magično svjetlo, bez i jedne izgovorene riječi i u svim vremenskim prilikama*“ (Slika 9.) može se uočiti koliko je film zaista bio važan kao oblik života. Originalna novinska ilustracija (Slika 10.) poslužila je Ernstu kao podloga za ovaj kolaž, zrak svjetla bio je projektovan pomoću optičkog uređaja zasnovanog na principu mračne komore. Međutim, Ernst je promijenio i odabrao ženski polni organ kao aparat za reprodukciju i distribuciju slika. Na tabli je prikazan portret brkatog muškarca, projektovan na platno/ štafelaj zrakom svjetlosti koji potiče iz vagine žene koja lebdi u vazduhu. Ženu je, tako, prikazao kao stvarnu, a muškarca tek kao njenu projekciju.⁷⁸ U Ernstovom kolažnom romanu „*Žena bez stotinu glava*“ oko je bilo čest motiv. U ovom kolažu oko je smješteno ispod pupka i podređeno ženskim genitalijama. Fascinacija nadrealista predmetima i načinom na koji ih vidimo značila je da se ovaj organ vida, oko, samo po sebi apstrahira kao objekt. Oči su dio mozga, a izjednačavaju se s prozorima kao graničnim zonama koje spajaju unutarnje i vanjske svjetove.⁷⁹

⁷⁴ Hopkins, Dada i nadrealizam, 121

⁷⁵ Bela Balaš, Filmska kultura, (Beograd: Filmska biblioteka, 1948), 33

⁷⁶ Annette Michelson, Filozofska igračka, (Beograd: Samizdat B92, 2003), 284

⁷⁷ Levi, Kino drugim sredstvima, 55

⁷⁸ Levi, Kino drugim sredstvima, 97-98

⁷⁹ Levi, Kino drugim sredstvima, 111

Na osnovu navedenih primjera vidimo da je kolaž, sa svojom sposobnošću preoblikovanja stvarnosti na izazovne, ali ipak prepoznatljive načine, bio središnja tehnika u revolucionarnim nastojanjima nadrealista. Koristeći paradoksalnu i disparatnu montažu u kolažu, nadrealisti su mogli da ubace i uklone iz kompozicije šta god žele. Ovim postupkom stvorili su dinamičan ritam i proces asocijacija u kolažnim slikama. Ernstova praksa eksperimenata proširila je i ažurirala tradicionalnu likovnu umjetnost.⁸⁰

Međutim, Ernst se nije zaustavio samo na kolažu. Kao avangardni umjetnik, odbijao je stvarati samo u jednoj tehnici, a istovremeno, pored kolaža, eksperimentiše i sa tehnikom asamblaž. Asamblaž je bila umjetnička tehnika u kojoj se raznoliki, ne-umjetnički materijali, povezuju u trodimenzionalne strukture. Poput kolaža, asamblaž nastaje montažom, ali se u njemu koriste trodimenzionalni predmeti, dvodimenzionalni slikovni i tekstualni fragmenti. Kao oblik umjetničkog izražavanja, asamblaž je korišten u kubizmu, futurizmu, dadaizmu, a posebnu primjenu našao je u nadrealizmu.⁸¹ Ernst je u asamblažnoj slici Dvoje djece kojima prijeti slavuj (Slika 11.) stvorio novu vrstu slikovnog prostora u kojem pažljivo sastavlja predmete iz svoje podsvijesti, suprotstavljajući ih osnovnim prepoznatljivim oblicima. Postoji niz psiholoških stanja i simbola koje je umjetnik želio podijeliti. Ovom slikom Ernst se prisjeća djetinjstva, proživljavajući smrt svoje mlađe sestre.⁸² Ono što se u početku čini kao idilično okruženje pretvorilo se u scenu zbunjenosti i terora. Na lijevoj strani slike promatramo žensku figuru koja maše nožem i nervozno gleda prema slavuju. Druga ženska osoba bez svijeti leži na zelenoj travi. Na desnoj strani slike, tačnije na krovu kuće promatramo mušku figuru koja nosi bebu. Svi likovi na slici su rađeni u sivim i bijelim tonovima. Ernst je asamblaž podijelio na dva dijela, oslikani i neoslikani dio. Likovi i pejzaž su oslikani dok su ram, drvena vrata, dijelovi kućice, kvaka i gumb na slici trodimenzionalni fizički objekti. Ovim postupkom želio je stvoriti filmski utisak i izaći iz okvira tradicionalne umjetničke slike. Trodimenzionalni ram slike i predmeti koji uokviruju sliku nemaju dekorativnu funkciju, oni napadaju promatrača i time podstiču filmski osjećaj pokreta. Međutim, likovi su također prikazani u nekom pokretu. Desno je prikazana muška figura koja poseže za gumbom zakačenim na okvir slike, ili sa lijeve strane ženska figura koja kao da otvara kapiju i takođe želi da pobjegne sa slike. Na taj način slika daje filmski utisak kao da počiva na promjeni scena koje se naizmjenično nameću.

⁸⁰ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 86

⁸¹ Nadrealizam/ Evropski kontekst srpskog nadrealizma (<http://nadrealizam.rs/rs/o-nadrealizmu/o-nadrealizmu-tehike>) (pristupljeno 18. 04. 2022.)

⁸² Arnason, Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, 348

Pavle Levi u knjizi „*Kino drugim sredstvima*“ navodi još jedan primjer nadrealističkog asamblaža i povezuje ga s filmom. Riječ je o asamblažu dvojice beogradskih umjetnika nadrealističkog pokreta, Aleksandra Vuče i Dušana Maticća, pod nazivom Urnebesni kliker (Slika 12.). Iz ovog primjera vidimo da se beogradski nadrealisti nisu razlikovali od pariških. Bili su opčinjeni filmom i iskazali su svoju fascinaciju nadilaženjem granica likovnog medija. Tako da su članovi beogradske nadrealističke grupe željeli da ožive umjetničku sliku i prikažu elemente koji su bili vidljivi samo na filmu. Asamblaž, Urnebesni kliker je podijeljen na tri uramljena pravougaonika ili kadra, organizirani u niz, poput sličica koje čine filmsku traku. Tako je u Urnebesnom klikeru ideja o filmu kao protoku pokretnih slika ili, doslovnije, kao sukcesiji kadrova realizirana kroz statičnost i predmetnost asamblaža sačinjenog od drveta, metala, gline, slame, papira na obojenoj drvenoj pozadini i drugih različitih elemenata zamišljenih kao pogodnih za izazivanje određenih filmskih efekata.⁸³ Dakle riječ je o vidovima prakse u kojoj je asamblaž direktno inspiriran radom filmskog aparata, ali koji se uspostavlja korištenjem materijalnih i tehnoloških svojstava izvorno nefilmskog medija.⁸⁴

Iz navedenih primjera može se uočiti da je asamblaž predstavljao veoma važan dio nadrealističke umjetnosti s obzirom na to da je, kao i kolaž, omogućavao oličenje nadrealističkih težnji ka čudnom i šokantnom susretu različitih predmeta. Jednostavnost i praktičnost s kojom se predmeti mogu poredati i uređivati učinili su ovu tehniku idealnom za nadrealiste u njihovoj potrazi za filmskim efektima.

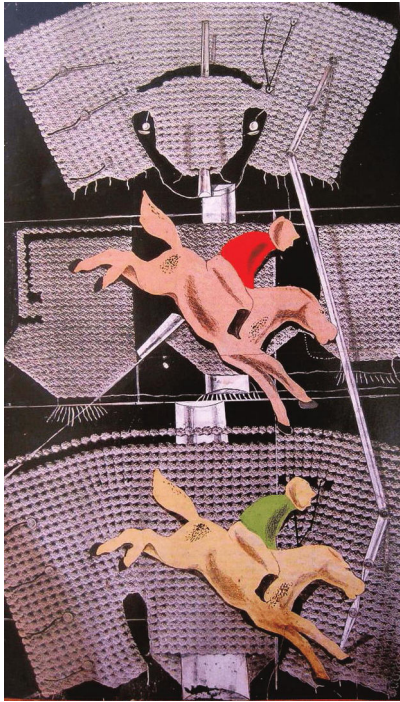
ILUSTRACIJE UZ TEKST



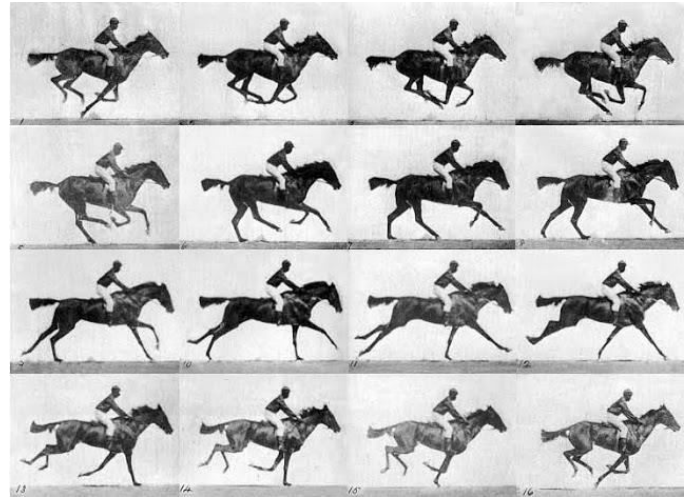
Slika 5. Max Ernst, Masakr nevinih, 1920., kolaž

⁸³ Levi, *Kino drugim sredstvima*, 47- 48

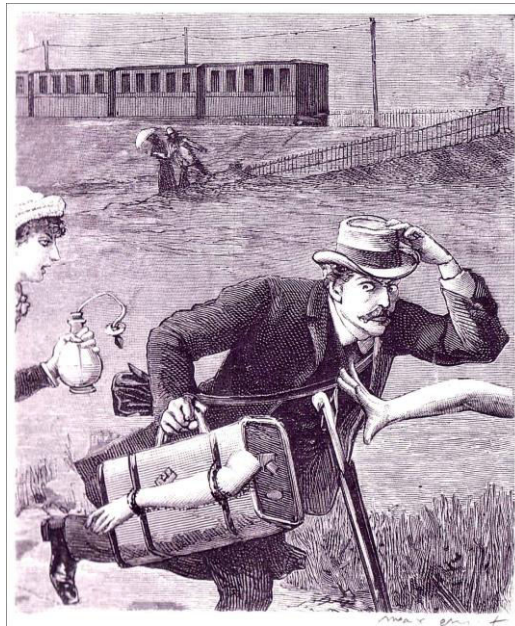
⁸⁴ Levi, *Kino drugim sredstvima*, 48



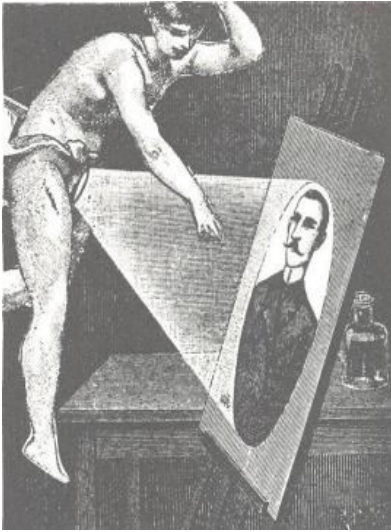
Slika 6. Max Ernst, Dada– degas,
1921-22., kolaž



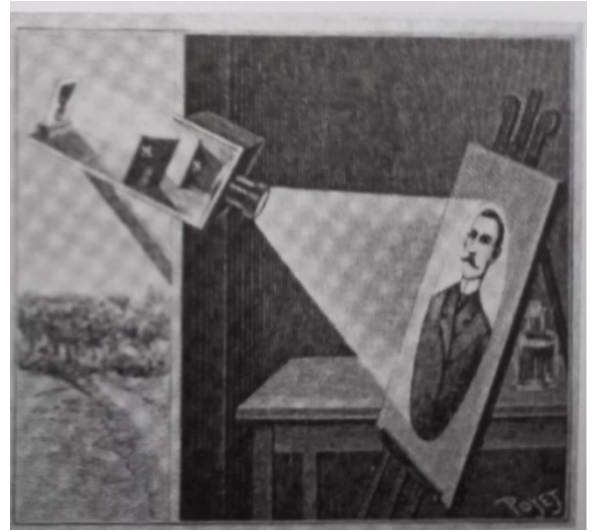
Slika 7. Eadweard Muybridgea, Galop konja,
1878., fotografija



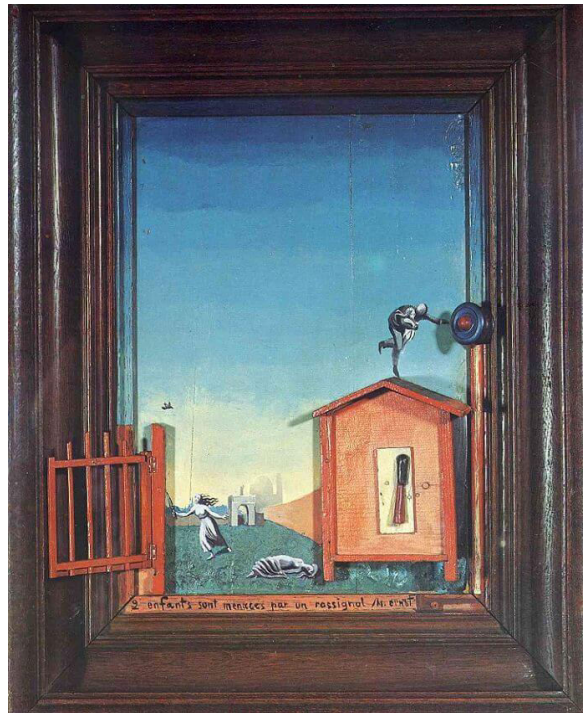
Slika 8. Max Ernst, Žena bez stotinu glava („*Otvori svoju torbu, dobri čovječe*“), 1929.,
kolaž



Slika 9. Max Ernst, *Žena bez stotinu glava*
(„*Magično svjetlo, bez i jedne izgovorene riječi*
i u svim vremenskim prilikama“), 1929., kolaž



Slika. 10. Novinska slika iz devetnaestog
stoljeća



Slika 11. Max Ernst, *Dvoje djece kojima prijete slavuj*, 1924., asamblaž



Slika 12. Aleksandar Vučo i Dušan Matić, Urnebesni kliker, 1930., asamblaż

2.2.3 MAGIJSKI REALIZAM

Za nadrealizam, umjetnički stil i tehnika bili su vrlo važno sredstvo izražavanja kreativne aktivnosti podsvijesti. Iako je cilj nadrealista bio da prikažu podsvijest i snove u likovnoj umjetnosti, nisu se ograničili samo na tehnike automatizma, kolaža i asamblaža. Još jedna umjetnička tehnika pod nazivom magijski realizam javlja se u nadrealizmu, upravo u prijelaznoj fazi između opadanja interesovanja za automatizam, koji je svojim više ili manjim apstraktnim linearizmom obilježio početak 1920-ih godina. Tako se čin automatskog stvaranja mijenja, gubi svoju spontanost i ustupa mjesto fantaziji i magičnoj atmosferi. Sam termin magijski realizam bio je dvosmislen. Magijski realizam predstavljao je realistički precizno oslikane ili ponekad kolažirane predmete, u kojima su elementi stvarnosti bili isprepleteni sa fantazijom. Tako magijski realisti, prezentujući „*realistički*“ pogled na svijet, istovremeno ubacuju i magične elemente kako bi uklonili granicu između svijeta snova i stvarnosti, stvarajući tako neobično cjelinu. Cilj im je zapravo bio dati novo značenje poznatim stvarima i otkriti nove aspekte života.⁸⁵

Iako su djela u tehnici magijski realizam precizno i realistično prikazana, Breton i drugi nadrealisti su ih ipak dopuštali sve dok su dovodili u pitanje racionalnu stvarnost. Breton je navodio da „*nadrealistički pokret ništa ne zabranjuje, sve dok je on odvažan i neobičan*“.⁸⁶

Tehnika magijskog realizma bila je zapravo vrlo slična metafizičkom načinu stvaranju slike. Breton je de Chirica smatrao vrhunskim primjerom pravog nadrealističkog slikara. De Chirico je slikao djela koja su Bretona najviše impresionirala: nadnaravne, sanjive, puste i prazne talijanske gradske trgove sa kipovima koji bacaju duge melanholične sjenke. Njegove uznemirujuće kompozicije imale su za cilj da istraže psihološku istinu odvajajući predmete od njihove uobičajene okoline.⁸⁷ No, osim sanjive atmosfere de Chiricovih djela, nadrealiste je privukao prostor slike i način na koji je on zapravo postavljen. Na primjer, na slici *Melanholija i tajanstvenost ulice* (Slika 13.) de Chiricov čudesni, sanjarski karakter ove kompozicije u suštini je dobijen odstupanjem od pravila perspektive. Zbog sudara dva suprotna gledišta, slika je izgledala kao priviđenje. Takav utisak je podsjećao na korištenje

⁸⁵ Arnason, Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, 362

⁸⁶ Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), 58

⁸⁷ Hopkins, Dada i nadrealizam, 73

filmske montaže u slici. Ovaj postupak ima za cilj da unese što je više dinamike u inače vrlo statičnu umjetničku sliku, koja je po svojoj prirodi svedena na jedan zamrznuti okvir.⁸⁸

Međutim, govoreći detaljno o montažama u svojoj knjizi „*Montaža atrakcija*“, Eisenstein ističe da se takav postupak u slikarstvu mogao vidjeti mnogo ranije. Kao primjer navodi sliku manirističkog slikara El Greca, Pogled na Toledo (Slika 14.). Ta slika pokazuje da su realistične proporcije zapravo promijenjene. Jedan dio grada je prikazan iz jednog smjera, a detalji iz suprotnog smjera.⁸⁹ U ovom primjeru vidimo da je montaža u slikarstvu bila prisutna i prije metafizičkog načina slikanja. Međutim, montaža kao svjesno vizuelno sredstvo prepoznata je tek u avangardnim pokretima, budući da su se svi ti pokreti pojavili u periodu razvoja filma i njegovih tehničkih mogućnosti. Dakle, kao što se vidi iz Bretonovih izjava, de Chiricovo slikarstvo predstavljaće upravo one oniričke vizije koje će nadrealisti pokušati da sprovedu. Kako bi svoju podsvijest i snove učinili što uvjerljivim, magijski nadrealisti će sastavljati različite prostorne sisteme u zaokružene, na izgled „*realistične*“ cjeline, a sve s ciljem da steknu što veći utisak natprirodnog.⁹⁰

Jedan od prvih predstavnika magijskog nadrealističkog slikarstva bio je španski umjetnik Salvador Dali. Nadrealistički svijet snova i podsvijesti, prožet spoznajama Freudovih psihoanalitičkih teorija, Dali je u svojim djelima pretočio u vizuelni izraz. Značajan dio Dalijeve ikonografije, stvarne ili izmišljene, očito je preuzet iz njegovog života. Kao slikar fascinantnih sposobnosti i neuobičajenog likovnog izričaja, Dali je rastavljao stvarni svijet i ponovno ga sastavljao prema obrascima gorke halucinacije. Time je na slikarskom platnu prikazivao neiscrpnu hrpu svojih fantazija i snova.

Turobna igra (Slika 15.) je rano djelo Salvadora Dalija u kojem prikazuje psihološke opsesije, koje su uglavnom izvedene iz Freudovi psihološki tema o perverziji. Slika je bila zaista inventivna i koristila je magijsku tehniku za realizaciju čitavog niza psihopatskih fantazija. Predmeti na slici su izolovani, pripadaju imaginarnoj sceni i postavljeni su tako da stvaraju osjećaj iščekivanja i dramatičnosti. Dali je često znao govoriti o slikarstvu kao o „*trenutačnom snimku obojenom bojama konkretne iracionalnosti*“.⁹¹ Način na koji je scena predstavljena na samoj slici odaje utisak filmske montaže. Prostorna kompozicija slike s lijeve i desne je negirana jer odstupa od pravilne perspektive. Stepenište desno i statua lijevo

⁸⁸ Rudolf Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, (Beograd: Umetnička akademija, 1971), 255

⁸⁹ Sergej Eisenstein, Montaža atrakcija, (Beograd: Nolit, 1964), 175

⁹⁰ Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, 255

⁹¹ de Micheli, Umjetničke avangarde XX.stoljeća, 125

prikazani su kao da se gledaju iz dvije različite tačke gledišta. Ovaj proces stvara osjećaj dinamike. Međutim, ova slika je i kombinaciji ulja na platnu i kolaža. Dali dekonstruira i spaja nespojivo kolažom poput filmske montaže kako bi stvorio dojam psihotičnog stanja i šoka. Na desnoj strani slike nalazi se velika količina predmeta koje je gotovo nemoguće prepoznati odjednom. Umjetnikov profil lebdi u sredini slike i stvara bizarnu kombinaciju ljudskih figura, životinja i insekata. Postoje brojni eksplicitni i simbolični prikazi muških i ženskih genitalija. Na ovoj, kao i na mnogim drugim slikama, Dali prikazuje svijet snova u kojem naizgled nevini predmeti, od školjke do muškog šešira, poprimaju erotsku simboliku.

Druga kompozicija iz ovog perioda bila je i slika Osvijetljena zadovoljstva (Slika 16.) Tipični primjer Dalijevih ranih pokušaja da prenese svoje jedinstvene paranoične vizije. Ova slika ima dosta sličnosti sa slikom Turobna igra. I ova slika je nastala u kombinaciji kolaža i ulja na dasci. Kompozicija slike Osvijetljena zadovoljstva izgrađena je od dominantnih velikih kolažnih kutija. Odnos između pozadine i kutija također odstupa od pravila perspektive. Stiče se utisak da se slika posmatra iz različitih tački gledišta. U stvari, takođe vidimo da sjenke koje bacaju kutije u prostoru nisu usklađene sa izvorom svjetlosti same slike. Međutim, na ovoj slici Dali se poigravao odnosom stvarnosti i iluzije koju je doživio u zamračenim prostorijama kina. Dali pokazuje svoju sposobnost stvaranja tri ili više predstava u jednoj slici. Upravo to pokazuje njegovu kreativnost u likovnom izražavanju, da zapravo percipira više slike iz jednog podražaja. Svaka od tri kutije (nalik kino platnu) sadrži po jednu Dalijevu viziju iz snova, pa se čini kao da prikazuje nekoliko filmova simultano. Sve tri montažno- kolažne kutije na slici Osvijetljena zadovoljstva bile su prilično ispunjene nasilnim prizorima: izobličeno krvavo ljudsko lice, čovjek puca u krvavu stijenu i na kraju prikaz biciklista koji umjesto kacige nose kamenje na glavama.

Film je bio najmiliji medij nadrealističkog stvaralaštva jer daje sliku u kojoj sudjeluje prava halucinacija. Dokaz za to je upotreba optičkih iluzija i pažljiva obrada detalja u nadrealističkom slikarstvu. Osim pokreta, kadriranja i montaže, film kao novi vizuelni medij je nadrealistima nudio beskrajne mogućnosti u izražavanju rastakanja, metamorfoza i dvostrukih slika.⁹² Dali je svoje slike tridesetih ispunjavao vješto osmišljenim dvostrukim slikama kojima je, po njegovim riječima, „*diskreditirao stvarnost*“.⁹³ Nevidljivi čovjek (Slika 17.) bila je prva slika na kojoj je Dali počeo koristiti efekt dvostruke slike. Ove dvostruke slike djelovale su kao optička iluzija. Dali koristi optičke efekte filma kako bi

⁹² Arnason, Povijest moderne umjetnosti : slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, 359

⁹³ Hopkins, Dada i nadrealizam, 81

gledaoce učinio svjesnim da je stvarnost koju vide zapravo dvosmislena. Počevši od svakodnevnih predmeta, Dali je stvarao lanac metamorfoza koji se postepeno ili iznenada pretvaraju u košmarnu sliku. Jedan predmet na slici može se percipirati na potpuno drugi način, bez mijenjanja obrisa. Glava se pretvara u udaljeni grad, dok sumorne i osunčane krajolike prikazuje kao mrtvu prirodu. Ovakvim neobjašnjivim magičnim kombinacijama on postavlja temelje za mnoge svoje scene.⁹⁴ Slika Nevidljivi čovjek, prikazuje krajolik ispunjen čudnim figurama i erotskim predmetima: žuti oblaci postaju čovjekova kosa, lice i gornji dio torza oblikovani su razrušenim arhitekturim dijelovima i skulpturalnim ženskim torzom, vodopad stvara obris nogu, a nejasan predmet u prvom planu slike ocrta nožne prste muškarca. Nadalje, ova slika je zasnovana i na korištenju drugih filmskih efekata: kadriranje i montaža. Arhitektonski objekti prikazani na lijevoj i desnoj strani slike ostavljaju utisak da izlaze izvan ivica platna i time potvrđuju utisak kadrirane scene. Dok se ostatak cijelokupne kompozicije prikazuje u dvije tačke gledišta. Tako, na kraju, stičemo utisak da tačka gledišta silovito skače naprijed- natrag.

Uz Dalija, Rene Magritte je bio drugi najznačajniji predstavnik tehnike magijskog realizma. Magritte je slikao ovom slikarskom tehnikom kako bi prikazao provokativne i šokantne slike. Ilustrirao je predmete iz svakodnevnog života, ali njihov prikaz narušava svaki realni poredak i prkosi zdravom razumu. Kroz svoja djela često je namjerno skrivao ili prikrio stvari, tjerajući gledatelje da sami o njima razmišljaju. Većina slika može se povezati sa njegovim doživljajima koje je proživio uključujući smrt majke, Prvi i Drugi svjetski rat i poslijeratno razdoblje. Njegovo interesovanje za ove događaje dijelom je proizašlo iz freudovske psihoanalize. Međutim, i pored toga Magritte je bio jedinstven u svijetu nadrealista. Za razliku od drugih nadrealističkih umjetnika, uticaj filma je najočitiiji na njegovim slikama. Srž njegova interesovanja bio je film, a to se vidi i na njegovim slikama.⁹⁵

Slika Ugroženi ubojica (Slika 18.) jedna je od njegovih najranijih djela koja prikazuje tehniku magijskog realizma. Ova slika je zapravo bila izvedena iz filma Fantomas, Louisa Feuilladea (Slika 19.) iz 1914. Magritteova ambicija bila je da adaptira kadar iz filma na slikarsko platno, prikazujući zamišljeno mjesto zločina. Pokretni kadar iz filma zastavlja se na Magrittovoj slici. Međutim, priča predstavljena na slici nije zaustavljena u svom toku. Slika sadrži narativ kao i kadar film. Za razliku od filmskog kadra, Magritte je zadržao samo određene elemente (dva lika na uglovima kadra) i u sliku je ubacio traume iz svoje podsvijesti

⁹⁴ Jeremić, Nadrealizam, 16

⁹⁵ Hopkins, Dada i nadrealizam, 80

koje su ga proganjale tijekom života. Na Magritteovoj slici, u središnjem dijelu prostora, prikazan je nagi leš mlade žene (Magrittova majka?) kako počiva na kauču. Kada je imao četrnaest godina, Magritteova majka je počinila samoubistvo utopivši se u rijeci Sambre. Magritte je bio prisutan kada je njen leš izvučen iz vode, a prizor njegove majke koja pluta i haljine koja pokriva njeno lice postao je čest motiv na njegovim slikama.⁹⁶ U istoj prostoriji, na slici, vidimo muškarca u odijelu za kojeg se vjeruje da je ubojica. Čini se da nakon ubistva ubica opušteno sluša muziku na gramofonu i ne razmišlja o odlasku. U prvom planu izvan sobe prikazana su dva muškarca koja čekaju da ubojica izađe kako bi ga presreli. Oba ova muškarca na slici nisu prikazani u cijelosti, već im je jedan dio tijela van ivice slike, čime Magritte naglašava utisak kadrirane kompozicije, ali i naglašava iluziju pokreta. U pozadini iznad ograde balkona prikazna su još tri muškarca koji promatraju ovaj prizor. Sva tri muškarca imaju identična lica i odaju utisak sanjivosti. Međutim, za razliku od Dalijeve i de Chiricove upotrebe dvostruke perspektive, Magritte koristi trostruko proširenje perspektive od predsoblja, sobe do udaljenog krajolika. Za razliku od kadra iz filma *Fantomas*, koji prikazuje zid i vrata, na Magritteovoj slici prostor je potpuno otvoren. Na taj način Magritte vodi naš pogled do posljednog dijela slike i tako postiže filmsku iluziju kretanja u dubinu kompozicije.

Djelo poput *Ugroženog ubojice* pokazalo je tehniku i simbole koju će Magritte koristiti u godinama koje dolaze, uključujući njegov interes za scenografiju i film. Jedno od takvih djela je i *Čovjek sa novinama* (Slika 20.).⁹⁷ Na ovoj slici, Magritte stvara očigledan filmski efekt dijeleći kompoziciju na četiri kadra. Sva četiri kadra prikazana su simultano. U prvom kadru, Magritte prikazuje muškarca kako sjedi kraj prozora i čita novine, nakon čega slijede tri kadra napuštene prostorije. Gledalac je primoran da se zapita zašto je čovjek iznenada nestao i zašto je uopšte bio tamo. Slika nas tjera da otkrijemo šta se zapravo događa izvan slike. Pod uticajem filmske montaže, Magritte kolažnim slikanjem naglo narušava realističnu scenu i stvara šokantan efekat. U filmu upotrebom montaže likovi i predmeti se pojavljuju i nestaju, dok se pred našim očima prostire narušen prostorni kontinuitet.⁹⁸ Montaža je omogućila Magritteu da razmišlja filmski, a naglim izdvajanjem prikazanog muškarca iz prostora, naglasio je dinamiku između oslikanih kadrova. Međutim, kako umjetnička slika ne može prikazati pravi pokret, montažni rez nije tako fluidan kao na filmu, a čovjek sa novinama na slici nestaje velikom brzinom. Što se tiče prostora slike, postoje male promjene u perspektivi

⁹⁶ Nadrealizam/ Evropski kontekst srpskog nadrealizma (<http://nadrealizam.rs/rs/umetnici/rene-magrit-biografija>) (pristupljeno 18. 04. 2022.)

⁹⁷ Arnason, *Povijest moderne umjetnosti : slikarstvo, kiparstvo, arhitektura*, 363

⁹⁸ Arnheim, *Film kao umjetnost*, 33

između četiri kadra, kao što je blagi pomak u perspektivi, koji naglašava iluziju pokreta. Ova iluzija se najbolje može uočiti na oslikanom prozoru gdje je kretanje oblaka vidljivo u svakom narednom kadru. Međutim, prostor slike je suštinski nebitan. Njegova stolica je tačno tamo gdje je bila. Peć, sto, slika na zidu, pogled kroz prozor – sve je potpuno identično. Naravno, jedino što se očito mijenja je čovjek koji čita novine u prvom kadru. Ova slika bi se mogla tumačiti i kao djelo žalosti, gubitka ili smrti. Svijet će biti tu kad nas ne bude bilo. Možda ova slika podsjeća na onu generaciju muškaraca koji su otišli u rat i nikad se više nisu vratili.

U mnogim Magritteovim djelima predmeti prolaze kroz transformaciju, prelazeći iz jednog stanja u drugo. U slici *Lažno ogledalo* (Slika 21.), Magritte nastavlja da eksperimentira kompozicijom umjetničke slike pod uticajem filma. Slika prikazuje oko⁹⁹ u vrlo krupnom planu. Kamera je imala tu moć da prikaže dalje ili bliže snimke likova ili predmeta na filmu. Koristeći vrlo krupni plan, Magritte izdvaja oko od njegovog uobičajenog konteksta prikazujući ga bez lica. U središtu oka je velika crna zjenica. Šarenica je oslikana tako da prikazuje nebo sa bijelim plutajućim oblacima. Koristeći kolažno slikanje, Magritte kombinuje dva motiva u jednoj slici. Ova slika daje utisak filmskog efekta dvostruke ekspozicije. Dvostruka ekspozicija je često korištena u stvaranju montažnih dvosmislenih kadrova nadrealističkih filmova (npr. Slika 22. kadar iz filma *Međučin*). Sa ovim filmskim efektom moguće je prikazati kompoziciju u kojoj se dvije različite slike preklapaju u jednom kadru. Ovaj proces preklapanja dovodi do stvaranja slika koje ne postoje u stvarnosti. Za Magrittea i nadrealiste koji su radili na sličan način, ove iznenađujuće, pa čak i bizarne kombinacije smatrane su proizvodima njihove podsvjesti. Na Magritteovoj slici oko nema prepoznatljivo lice ili glavu. Magritteovo oko preuzima univerzalnu ulogu služeći kao oko čovječanstva. Zamjenjujući šarenicu oka plavim nebom punim oblaka, Magritte preispituje način na koji se svijet percipira. *Lažno ogledalo* bilo je jedna od nekoliko slika koje je Magritte izradio između Prvog i Drugog svjetskog rata. Stoga je vjerojatno da Rene Magritte kroz ovu sliku izražava viziju ljudi potresenih ratnim događajima. Beživotni prikaz oka zapravo predstavlja ljude koji gledaju na dan kada će biti oslobođeni straha. Jedno je sigurno, Magrittova slika *Lažno ogledalo* je poziv da se na svijet gleda drugačijim pogledom.

Konceptualni mehanizam kolaža bio je važan za mnoge slike Renea Magritta. Koristeći se kolažnim slikanjem, Magritte montira i iracionalno suprotstavljajući različite predmete, ostavljajući utisak filmske montaže. U slici *Vrijeme opčinjenosti* (Slika 25.) prikazana je

⁹⁹ Mnogi nadrealisti koristili su simbol oka u svojim djelima

parna lokomotiva koja ulazi u sobu kroz kamin. Lokomotiva kao fokusna tačka ove slike smanjena je da stane u kamin. Magritte je postavio lokomotivu u otvor za kamin tako da izgleda kao da izlazi iz željezničkog tunela. Pogled na prostoriju je vrlo ograničen ili kadriran. Predstavljen je samo manji dio pozadine koja izgleda kao prazna, sterilna soba. Na kaminu su postavljeni sat, dva svijećnjaka i dio ogledala. Ovi uobičajeni predmeti dodatno doprinose tajanstvenom okruženju. Iako se sat i jedan svijećnjak reflektiraju u ogledalu, drugi svijećnjak i ostatak sobe se zapravo ne vide u njemu, a samo ogledalo postaje mistično i mračno. Magritt sudara nespojive svakodnevne predmete, ali detalji na slici su toliko pedantni, uključujući siluetu lokomotive i paru koja izlazi iz dimnjak. Montirajući ove realistične predmete, Magritte proizvodi efekt paradoksa između stvarnosti i sna. Iako se čini da ova nadrealistička slika potječe iz sna u kojem su takve nevjerojatne kombinacije moguće, Magrittovo zanimanje za ta osjetilna izobličenja mogu se povezati i s osjećajem razočarenja i užasa koji su obilježili Evropu u periodu između dva svjetska rata.

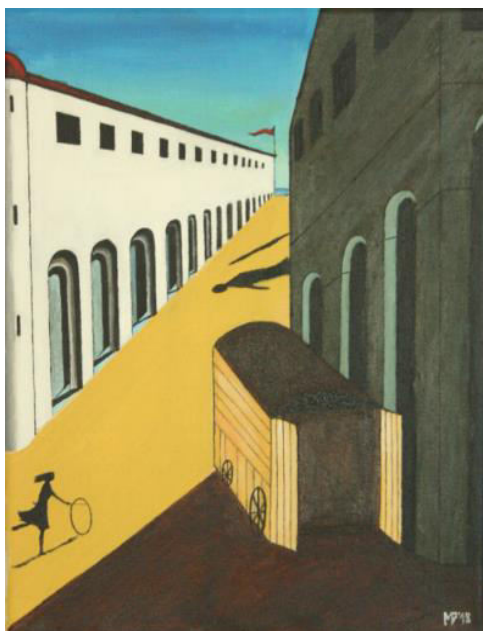
U ovom poglavlju se moglo vidjeti kako je nadrealistički pokret započeo svoju likovnu umjetnost. Umjetnici su eksperimentirali s raznim vrstama slikarskih tehnika. Međutim, većina tih tehnika nije bila nova. Osim automatizma (frotaža i grataža), sve druge tehnike poput kolaža, asamblaža i magijskog realizma su već bile poznate i korištene u dadaizmu, kubizmu, metafizičkom slikarstvu, ali je nadrealizam naknadno promijenio njihovu prirodu i dao im drugačije značenje.¹⁰⁰ Odstupajući od stvarnosti, nadrealistički slikari namjeravali su stvoriti potpuno novu umjetnost, nešto mističnije. U svojim umjetničkim slikama željeli su prikazati psihoanalitički princip slobodnih asocijacija i potisnute podsvijest, ali kroz proces koji počiva na optici filmskog aparata ili kamere. Ipak, slikarstvo je s vremenom postalo slaba tačka nadrealizma. Nadrealističko slikarstvo nikad nije imalo veliko podršku unutar samog pokreta. S jedne strane automatizam se kao tehnika nije puno koristila, dok su preostale tehnike kolaž, asamblaž i magijski realizam kritizirane zbog materijalizma, njegovi estetski vrijednosti i akademizma.¹⁰¹ De Micheli navodi i citat iz časopisa „*Nadrealistička revolucija*“, u kome urednik ovog lista Piere Nevill, zajedno sa Benjaminom Peretom govori da „*nadrealističko slikarstvo za njih ne postoji*“.¹⁰² Nadrealističkoj koncepciji slike je, kao što ćemo vidjeti u nastavku rada, ipak bio prirodiji film.

ILUSTRACIJE UZ TEKST

¹⁰⁰ de Micheli, *Umjetničke avangarde XX.stoljeća*, 121

¹⁰¹ Hopkins, *Dada i nadrealizam*, 80

¹⁰² de Micheli, *Umjetničke avangarde XX.stoljeća*, 119



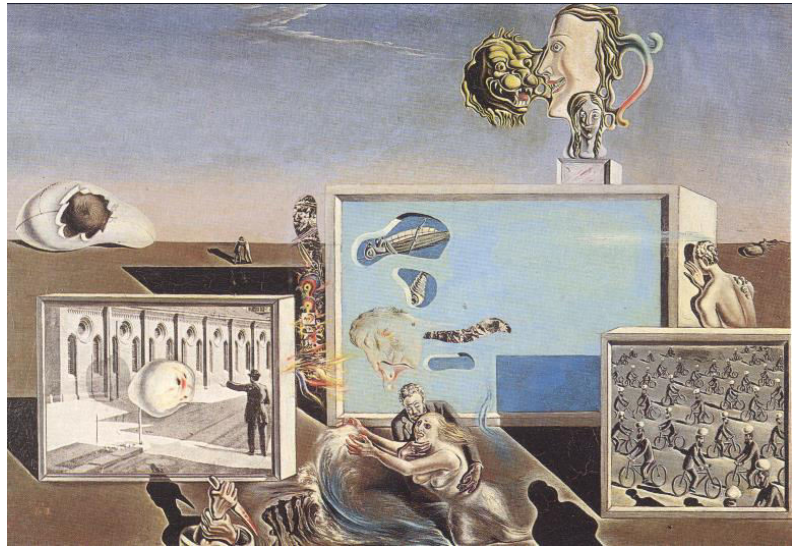
Slika 13. Giorgio de Chirico, Melankolija i tajanstvenost ulice, 1914., ulje na platnu



Slika. 14. El Greco, Pogled na Toledo, 1608, ulje na platnu



Slika 15. Salvador Dali, Turobna igra,
1929, ulje na platnu i kolaž



Slika 16. Salvador Dali, Osvijetljena
zadovoljstva, 1929., ulje na dasci i kolaž



Slika 17. Salvador Dali, Nevidljivi čovjek, 1930-32., ulje na platnu



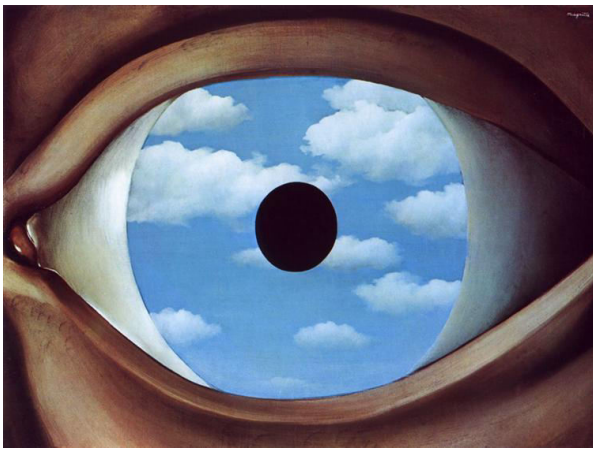
Slika 18. Rene Magritte, Ugroženi ubojica, 1926., ulje na platnu



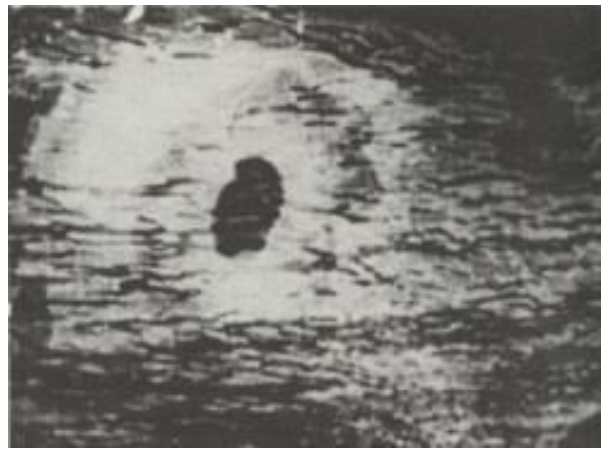
Slika 19. Louis Feuillade, kadar iz filma Fantomas, 1914.



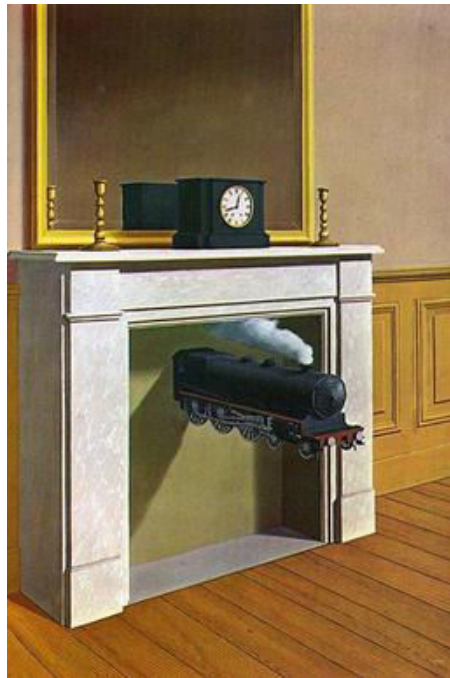
Slika 20. Rene Magritte, Čovjek sa novinama, 1928., ulje na platnu



Slika 21. Rene Magritte, Lažno ogledalo, 1928, ulje na platnu



Slika 22. Rene Clair, kadar iz filma Međučin, 1924.



Slika 23. Rene Magritte, Vrijeme opčinjenosti, 1938., ulje na platnu

3. NADREALIZAM U FILMU

3.1 ODNOS IZMEĐU FILMA I SLIKARSTVA

U prvoj polovici dvadesetog stoljeća, odnos filma i slikarstva često je bio tema rasprava. Razvoj film i reprodukcijske slike doveo je do brojnih pitanja. Kakav je njihov odnos prema tradicionalnim medijima likovne umjetnosti poput slikarstva i treba li te pokretne slike uopće smatrati umjetnošću?

Izum filmske kamere ključni je trenutak u historiji vizuelne kulture. Film dolazi u periodu kada su avangardni pokreti u svom očaju tražili različite medije kako bi izrazili novi svijet koji je nastao početkom dvadesetog stoljeća. Ovaj medij je sa sobom donio mnogo inovacija u društvenoj i umjetničkoj sferi. Odnos između filma i umjetnosti tog vremena najbolje opisuje poveznica filma i takozvanih Istorijski avangardi, prije svega zato što je avangarda omogućila da se film svrsta u umjetnost. Pokreti Istorijske avangarde, među kojima je i nadrealizam u svojim umjetničkim slikama pokušali su da prisvoje i rematerijalizuju pojedine efekte filma: kadriranje, planove, pokret i montažu pomoću koje su stvarali promjenjive tačke gledišta, dvostruke ekspozicije i dvostruke slike. Stoga će se ostatak ovog poglavlja detaljnije baviti analizom i odnosom između ova dva vizuelna medija.

Film je po svojoj vizuelnoj komponenti najbliži slikarstvu. Ono što je prije svega zajedničko slikarstvu i filmu jeste okvir koji određuje granice slike, a koji se u filmskom jeziku naziva kadar. Delez kadar definiše kao „*relativno zatvoreno sistema koji uključuje sve što je prisutno u slici: dekor, glumce, pomagala*“.¹⁰³ Kadar predstavlja osnovnu jedinicu filmskog jezika. Međutim, uspoređujući slikarski okvir s filmskim, film daleko nadmašuje slikarstvo. Walter Benjamin navodi da je u „*filmu prvi put u procesu slikovne reprodukcije ruka bila oslobođena od najvažnijih umjetničkih zadataka, koje je sada preuzelo oko gledajući kroz objektiv*“.¹⁰⁴ Tako je čudesni karakter filma pojačan činjenicom da filmsku sliku prije svega stvara kamera. Kamera daje prostornu i vremensku dimenziju kadru koja se odvija kroz pokret. Kamera svojim kretanjem stvara, proširuje, opisuje i uspostavlja odnos sa prostorom. Može da se postavi u svaki ugao mjesta ili bilo kojoj tački prostora, da se snima iz ruke, da se namjesti na kolica, da klizi po žici, da se postaviti u rakurs ili da se okreće oko osovine radi panorame.¹⁰⁵ Međutim, kada je kamera statična, u njoj je i dalje prisutan pokret. Kadar, iako je ograničen ivicama okvira, njegov prostor je otvoren. Predmeti i likovi se mogu

¹⁰³ Gilles Deleuze, *Pokretne slike*, (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998), 19

¹⁰⁴ Benjamin, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, 23

¹⁰⁵ Rudolf Arnheim, *Film kao umjetnost*, (Beograd: Narodna knjiga, 1962), 100

pojavit i nestati ispred filmske kamere po želji, što se također doživljava kao neka vrsta kretanja.¹⁰⁶

Unutar jednog kadra filma, kamera može prikazati promjenjivu udaljenost, što rezultira promjenjivim veličinama vidljivim unutar kadra. Kamera stoga može zumirati i smanjivati stvarajući utisak da se likovi ili predmeti na čaroban način smanjuju ili povećavaju.¹⁰⁷ Takav efekt u filmskom jeziku naziva se plan. Dakle, plan ukazuje na prostornu osnovu kadra. Tako se u jednom kadra može pojaviti total, krupni/ vrlo krupni, srednji, američki plan, koji proširuje ili sažima saznanje o prostoru, liku ili nekom predmetu. Stoga je u filmu ugao snimanja ili perspektiva promjenjiva unutar kadra.

Koristeći i mijenjajući planove, film pruža pregršt detalja. Kamera se takvim principom bavi svakom česticom informacije prisutnom unutar vidnog polja.¹⁰⁸ Mehaničko oko kamere ima sposobnost da se, na primjer, fokusira na jedan detalj unutar kadra koristeći krupni plan ili da se lagano pomjeri na drugi. U razdoblju tehnološke reprodukcije pokretnih slika, vidno polje, gotovo se izjednačavalo s kinom- okom.¹⁰⁹ Na određeni, način samo ljudsko oko jeste oko kamere. Kamera se kreće kao oko, posmatra prostor, bira scene i kadrira ih.

Do sada se moglo vidjeti da je pokret bio važan element za sliku filmskog kadra, ali osim pokreta, kamera bilježi i vrijeme. Dakle, pokret definira filmsko vrijeme, a vrijeme je neodvojivo od prostora. Kadrovima se snimaju scene, a niz scena čini sekvence, ili manje cjeline, koje su povezane u određenu temu. Takvo vrijeme u filmu postiže se montažom. Montaža je najvažniji tehnički element filmskog jezika. Kada se koristi montaža, postoje dvije vrste povezivanja: kontinuirana i diskontinuirana montaža.

Kontinuirana montaža predstavlja film u kojem radnja besprijekorno teče, odnosno montaža u kojoj kadrovi gotovo neprimjetno slijede jedan za drugim i koja priznaje dramsku konstrukciju, uvod, zaplet i kraj. Ova montaža bliska je Bazenovom ideološkom postulatu koji montažu definira kao „*ništa drugo do organizacija slika u vremenu*“.¹¹⁰ Bazanova teorija počiva na tome da filma treba da reprodukuje stvarni svijet u njegovom fizičkom kontinuitetu prateći tok događaja čak i nakon svih makaza i rezova. „*Ma kakav bio film, njegov cilj je da nam pruži iluziju da prisustvujemo realnim događajima, koji se odvijaju pred našim očima*

¹⁰⁶ Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, 321

¹⁰⁷ Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, 331

¹⁰⁸ Michelson, Filozofska igračka, 115

¹⁰⁹ Levi, Kino drugim sredstvima, 111

¹¹⁰ Andre Bazin, Šta je film?. 1, Ontologija i jezik, (Beograd: Institut za filma, 1967), 117

isto kao što bi se odvijali u stvarnom životu... Imaginarno na ekranu mora posjedovati prostornu gustinu stvarnog... Montaža se smije koristiti samo u strogo određenim granicama da bi se izbjegla opasnost od ubijanja same ontologije filmske priče“.¹¹¹ Dakle, prema Bazenovom mišljenju, montaža će biti zabranjena kada je dvosmislena, kao što je diskontinuirana montaža.

Diskontinuirana montaža predstavlja film u kojem se želi prenijeti neka simbolika ili poruka spajanjem kadrova koji nisu u prostorno- vremenskom kontinuitetu i nisu bliski realnosti. Ova vrsta filma bliska je Arnheimovoj poetici koja počiva na nesličnosti sa samom stvarnosti. On smatra da *“utisak koji dobijamo posmatrajući filmsku sliku nije u potpunosti ni dvodimenzionalan ni trodimenzionalan, već se nalazi negdje na sredini između tih krajnosti. U stvari, ove pojave ne nastaju samo zbog nedostatka trodimenzionalnosti, nego i zbog nerealističnosti filmske slike, nerealističnost koja zavisi od odsustva boje, postojanje okvira platna i sličnog“*.¹¹² Budući da montaža u filmu ima potpunu kreativnu slobodu da manipulira vremenom i prostorom, vrlo se spretno udaljava od stvarnost. Suprotno Bazenoj tvrdnji, Arnheim navodi da *„u stvarnom životu nema vremenski i prostorni skokova a vrijeme i prostor su kontinualni. U filmu nije tako jer vremenski period koji se snima može se svakog trenutka prekinuti. Poslije jedne scene može odmah doći nova, koja prikazuje nešto što se zbilo u sasvim drugo vrijeme... Smijemo li povjerovati da vidimo unutrašnjost sobe ako je trenutak ranije na istom mjestu bila ulica.“*¹¹³

Dakle, s obzirom na navedene činjenice, film je imao mogućnost da najbolji način manipuliše vremenom i prostorom. Balaš govori da *„redatelj snima stvarnost, ali joj montažom daje neki smisao“*.¹¹⁴ Ovakvim montažnim spajanjima slika na filmu može istovremeno dočarati stvari i događaje kao stvarne, ali i kao imaginarne. Edgar Morin vjeruje da je *„film otišao sa one strane stvarnosti... Film odražava stvarnost, ali on je i nešto drugo, on uspostavlja vezu sa snom...“*¹¹⁵ Upravo zbog toga se film kao vizuelni medij ne može isključivo svrstati ni u stvarni ni u imaginarni svijet.

Na osnovu navedenih elemenata filmskog jezika moglo se je vidjeti kako se gradila filmska slika, a sada će se upravo ti filmski elementi povezati sa nadrealističkim slikarstvom. U tom pogledu, vizuelni mediji kao što je slikarstvo značajno se razlikuje od filmske slike. Za

¹¹¹ Bazen, Šta je film?. 1, Ontologija i jezik, 110

¹¹² Arnheim, Film kao umjetnost, 16

¹¹³ Arnheim, Film kao umjetnost, 24

¹¹⁴ Balaš, Filmska kultura, 156

¹¹⁵ Edgar Morin, Film ili čovjek iz mašte: antropološki esej, (Beograd: Institut za film, 1967), 61

razliku of filma, umjetničku sliku kako kaže Arnheim „*put vodi preko oka i nervnog sistema umjetnika, preko njegove ruke i najzad preko četkice kojom on povlači poteze na platnu*“.¹¹⁶ Dakle, umjetnička slika se stvara postepeno, dio po dio, i ne teži cjelovitom obuhvaćanju. Takav proces nije mehaničke prirode.

Kao i film, slikarstvo je bila umjetnost vezana za prostor. Likovni elementi prikazani u okviru umjetničke slike prvenstveno su određeni prostorom. U slikarstvu se iluzija prostora ostvaruje na dvodimenzionalnoj površini platna. Ali za razliku od filma, koji je uvijek na granici između stvarnog i imaginarnog, umjetnička slika smatra Arnheim „*od prve mrlje nanesene na platno, predstavlja odstupanje i mijenjanje stvarnosti i to na subjektivan način onoga koji barata kistom i bojama. Predmeti su se tu, i po formalnoj i po sadržajnoj komponenti, umjetnički potpuno transformirali...*“¹¹⁷

Međutim, osim ovih svojstava, film ima i jednu bitnu karakteristiku koja ga razlikuje od slikarstva, a to je pokret. Slikarstvo je statična i tiha umjetnosti, može prikazati karakterističnu temu neke radnje i zabilježiti je, ali kako nema stvarni pokret, ne može prikazati zapis njenog trajanja u vremenu.¹¹⁸ Arnheim navodi „*da u slikarstvu pokret može biti prisutan kao iluzija kretanja, no za filmsku umjetnost pokret je jedan od najznačajnijih elemenata filmskog jezika, dakle u filmu, konflikt vremena i prostora u kadru i vremena i prostora izvan ivice kadra odlaže se pokretom u kadru, odnosno, pokretom nekog od njegovih elemenata, potom, pokretom kamere, i najzad, montažnim pokretom*“.¹¹⁹

Trenutak iluzije kretanja u slikarstvu se uvijek prikazivao stavljanjem udova ljudskog ili životinjskog tijela u određeni pokret. Međutim, u crtežu i slikarstvu nadrealizma, osim ovog principa, mogli su se uočiti i drugi načini kojima su umjetnici pokušali stvoriti iluziju kretanja kako bi se što više približili filmskom pokretu. Prvo u tehnici automatizma, Masson je brzo crtao ili slikao na platnu, prikazujući dijelove kretanja svijesti uskomešanim linijama. U varijacijama automatskih tehnika („*frotaž*“ i „*grataž*“), Ernst je postavljao određene predmete ispod papira ili platna preko kojih je brzo prelazio olovkom ili strugao boju, a sve u cilju da bi naglasio titravosti pozadine i time postigao iluziju kretanja. To su bile prve tehnike nadrealističkog slikarstva u kojima su umjetnici željeli izaći iz svog statičnog medija i prenijet svoju podsvijest što je brže moguće.

¹¹⁶ Arnheim, Film kao umjetnost, 13

¹¹⁷ Arnheim, Film kao umjetnost, 15

¹¹⁸ Arnheim, Film kao umjetnost, 143

¹¹⁹ Sadudin Musabegović, Film kao vremenski oblik: predavanja iz estetike filma, (Sarajevo: Armis Print, 2007), 23

U tehnici kolaž, nadrealisti su koristili montažu kako bi naglasili iluziju pokret unutar statične slike. Nadrealisti su u kolaž montirali razne sličice iz novina, fotografije ili dijelove drugih umjetničkih djela. U Ernstovim kolažima likovi su montirani u središtu kompozicije, prikazani u aktivnom položaju kao da lebde u prostoru. Pored toga, Ernst je svoje kolaže tretirao kao filmski kadar. U kolažima, na bočnim stranama okvira slike, likovi su prikazani sa odrezanim dijelom tijela koji izlazi izvan okvira slike. I na taj način je Ernst pokušao da istakne pokret u svojim kolažnim slikama.

U asamblažu je također bio vidljiv uticaj filmskog kadriranja i pokreta, a odnosio se na podjelu kompozicije na kvadrate ili poigravanje bočnim ivicama rama, pri čemu se različiti predmeti montiraju izvan okvira same slike.

U tehnici magijskog realizma umjetnici su također pokušali da naglase iluziju pokreta. Pod uticajem montaže, poremetili su prostor na slici spajajući dvije različite tačke gledišta. Ovaj postupak ima za cilj da naglasi dinamiku i kretanje na slici. Osim takvog pokreta u magijskom realizmu, mogla se vidjeti i iluzija kretanja u dubinu prostora. I magijski nadrealisti sliku su tretirali kao filmski kadar. Kao u kolažu, asamblažu i u magijskom realizmu, umjetnici su se poigrali bočnim ivicama okvira slike kako bi naglasili pokret.

S obzirom da umjetnička slika nije imala stvarni pokret kao na filmu, već samo iluziju, montaža je bila statična i simultana unutar okvira slike. Balaš navodi da se „*unutar umjetničke slike tačka gledišta ne mijenja, kao što se ne mijenja ni njeno odstojanje od promatrača. Zato su i konture naslikanog objekta definitivne: istog oblika. Mogu da imaju izrazitu fizionomiju, ali ne mogu imati promjenjivu mimiku, koju film postiže montažom...*“.¹²⁰ Na primjer, na već spomenutoj slici Rene Magrittea, Čovjek sa novinama, simultano su predstavljena četiri kadra. Međutim, filmski prostor je sastavljen u sukcesivnom nizu, a prostorno-vremenski odnosi na filmu su radikalno drugačiji nego u slikarstvu.

Filmski medij je pružao beskrajne mogućnosti, kamera je mogla mijenjati brzine, uvećavati ili smanjivati predmet i pomoću montaže stvarati dvostruku ekspoziciju i dvostruke slike. Svi ti filmski elementi u filmu dobili su drugačiju značenje u montaži. S obzirom na to da su nadrealisti u slikarstvu preuzimali filmske efekte, na slici Lažno ogledalo mogla se je vidjeti upotreba vrlo krupnog plana i dvostruke ekspozicije, ali za razliku od filma, oni su prikazani simultano. U film je takav utisak ostvaren u sukcesivnom nizu, jedan se kadar

¹²⁰ Balaš, Filmska kultura, 86

zatamnjuje, a drugi iz tame osvjetljava. Takav prijelaz korišten je za narušavanje prostora i vremena, ali na filmu je ovaj efekt bio učinkovitiji. Naime, na slici Salvadora Dalija Nevidljivi čovjek mogao se vidjeti filmski efekt dvostruke slike, a prikaz je bio simultan. Jedan predmet na slici se je mogao percipirati na nekoliko načina, a obrisi se nisu mijenjali s obzirom na to da je slika statična. Međutim, u filmu je takav efekt sukcesivno prikazan, a postignut je na način da je predmet montažom neobično pretvoren u nešto drugo. Tako dobijene slike su bile dijametralno suprotne, kako Benjamin navodi „*slikareva je bila totalna, snimateljeva rascjepkana u mnogo djelića koji se slažu po novom zakonu.*“.¹²¹

Horizontalna ploha umjetničke slike je dakle zatvoreni svijet koji postoji za sebe bez uplitanja vanjskog. Bazin smatra da „*ram umjetničke slike polarizuje prostor ka unutrašnjosti, dok se, naprotiv, sve ono što nam filmsko platno prikazuje produžava u beskraj sveta. Ram slike je centripetalan, a filmsko platno je centrifugalno.*“.¹²² Dakle, film je u konačnici podložan stalnim promjenama za razliku od slikarstva. Upravo zbog toga Deleuze govori da je „*u filmu pozadina svake slike neka druga slika, i tako beskonačno.*“.¹²³

S obzirom, na spomenute razlike u odnosu filma i slikarstva, moglo se vidjeti zašto je nadrealističko slikarstvo slabiji medij u odnosu na film. Slikarstvo je bila statična umjetnost vezana za prostor i stoga nije mogla naglasiti kretanje i protok vremena. Ipak, nadrealistički umjetnici pokušali su eksperimentirati s filmskim efektima kroz spomenute tehnike u crtežu i slikarstvu, a sve s ciljem da dočaraju svoju podsvijest i snove u što dinamičnijem procesu. Mnoga takva istraživanja dovela su do stvaranja inovativnih i šokantnih slika, ali kako kaže Arnheim „*očevidno je da umjetnik nije bio mehaničko sredstvo, a i umjetnička slika kao medij na kojoj je stvarao djela nije mu to dozvoljavala.*“.¹²⁴ Međutim, nadrealistička likovna praksa nije prethodila epohi ranog filma, ona se zapravo poklapala s njom. Istovremeno su nastajala djela nadrealističkih likovnih i filmskih umjetnik. Većinu nadrealistički filmaša zapravo predstavljaju likovni umjetnici dadaizma i nadrealizma. Otuda Pavle Levi nameće dva pitanja. Zašto su Salvador Dali, Man Ray, Francis Picabia i mnogi drugi njihovi suvremenici imali potrebu da vizualiziraju filmske efekte u svojim likovnim djelima kad su uporedo koristili film kao novi oblik izražavanja? Zašto su baš uporno insistirali da film predstavlja jedan od glavnih elemenata ne samo likovne, nego i književne prakse, u doba kada filmski aparat kao nova umjetnički oblik te efekte postiže bez ikakva napora? Levi smatra da su se „*umjetnici*

¹²¹ Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, 27

¹²² Andre Bazin, Šta je film?. 2, Film i ostale umjetnosti, (Beograd: Institut za film, 1967), 222

¹²³ Pavle Levi, Cimanje slike: Nesputana analitika, (Beograd:Alta Nova, 2019), 76

¹²⁴ Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, 11

*željeli povezati s filmskim aparatom, i to na taj način da ga u cijelosti kontroliraju psiho-perceptivnom, sugestivnom aktivnošću ljudskog subjekta, umjesto da on njih kontrolira. Prihvaćen od strane avangardnih umjetnika iz prvih decenija dvadesetog stoljeća, takav mentalno i konceptualno uticaj baziran je na čovjekovom odnosu s tehnologijom“.*¹²⁵

¹²⁵ Levi, Kino drugim sredstvima, 68- 70

3.2. ODLIKE NADREALISTIČKOG FILMA

Nadrealizam je bio jedan u nizu pokreta Istorijske avangarde koji se istakao u književnosti, slikarstvu, ali i na filmu. Kao što se moglo vidjeti u prethodnom poglavlju, slikarstvo nije uživalo poseban status među teoretičarima nadrealizma. Neposredno nakon objavljivanja Prvog manifesta nadrealizma, pisac Max Morise napisao je esej „*Začarani pogled*“ u kojem je izrazio sumnju o „*slikarstvu snova*“.¹²⁶

U tom periodu umjetnici su tražili različite medije za izražavanje novog svijeta koji se pojavio početkom dvadesetog stoljeća, pa će film tako predstavljati jedan od bitnih elemenata novog umjetničkog izraza. Temelji nadrealističkog pokreta u Francuskoj poklapaju se s razvojem filma 1920 –ih. Francuska je bila rodno mjesto nadrealističkog filma zbog sretne kombinacije lakog pristupa filmskoj opremi, financiranja filma i velikog interesovanja umjetnika.¹²⁷ Nadrealisti su bili veliki ljubitelji filma. U želji za najnovijim zabavnim sadržajima teoretičari nadrealizma Andre Breton i Jacques Vache, kao i mnogi drugi mladi pjesnici i umjetnici, rado su odlazili u kino.¹²⁸ Nadrealisti su također imali poseban način gledanja filmove. Kada nisu bili zadovoljni filmom koji gledaju, Breton i Vache nasumično su lutali od jednog do drugog kina u nadi da će pronaći uzbudljiviji film za gledanje. Nasumično ulazeći u različite kino dvorane, gledali su filmove nekronološkog reda, ponekad ne znajući ni naslov filma. Ova razigrana aktivnost imala je očaravajući učinak na Bretona i druge članove nadrealističkog pokreta.¹²⁹

Upravo te činjenice i govore da nadrealistima nije trebalo dugo da zakorače u filmsku industriju. Nadrealisti su s oduševljenjem prihvatili novi vizuelni medij- film. Pjesnici i slikari poslijeratne pariške avangarde odmah su prepoznali film kao medij koji ima neviđen potencijal za stvaranje novog umjetničkog stvaralaštva. Čuveni avangardni pisac Guillaume Apollinaire bio je uvjeren da je „*film stvaralac nadstvarnog života*“.¹³⁰ Uz Apollinairea, teoretičar Jean Goudal izrazio je 1925. entuzijazam i nadu nadrealista da će film postati idealno sredstvo za ostvarenje čudesnog. „*Film tvori svjesnu halucinaciju i iskorištava taj spoj snova i svijesti koju bi nadrealizam trebao upotrijebiti*“.¹³¹ Film je stoga najviše odgovarao nadrealističkim umjetničkim ciljevima. Nadrealistička ideja umjetnosti najbolje

¹²⁶ Hopkins, Dada i nadrealizam, 79

¹²⁷ David A. Cook, Istorija filma. 1, (Beograd : Clio, 2005), 504

¹²⁸ Rudlof R. Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu, (Zapis: bilten Hrvatskog filmskog saveza,2003), broj 41

¹²⁹ Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu

¹³⁰ Morin, Film ili čovjek iz mašte: antropološki esej, 63

¹³¹ Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu

odgovara Morinovoj teoriji filma. Kao što se moglo vidjeti iz Morinovih riječi, film je bio na ivici između svijeta snova, sanjarenja i stvarnosti. Prema Morinovim riječima, film je ponudio ne samo odraz svijeta, već i odraz ljudskog duha. Na ovaj način se film dotakao i psihologije. U filmu su nadrealisti upravo pronašli onu nit spoja snova i stvarnosti, koju, kako kaže Breton, treba razriješiti u neku vrstu apsolutne stvarnosti ili nadstvarnosti. Nadrealisti su krenuli u potragu za tom vizijom. Prvi manifest nadrealizma izlagao je ključne principe na kojima će se nadrealistički film fokusirati: iracionalnost, slučajnost, slavljenje čudesnog, halucinacije i pomirenje sna i stvarnosti.

Nadrealistički filmaši odbacili su konvencionalne oblike pripovijedanja i pokušali film osloboditi od logičkog i verbalnog narativa. Ovi filmovi su bili potpuno drugačiji od onoga što je publika ranije gledala. To je zapravo bila reakcija na narativni film koji su nadrealisti vidjeli kao lažno optimističan pogled na život. Nadrealistički filmski scenariji su tako funkcionirali slično automatskom pisanju bez pridržavanja pravila ili linearnog narativa. Osim scenarija, nadrealisti su koristili i razne filmske tehnike kako bi dezorijentali i šokirali gledaoce. Kao što se moglo vidjeti u prethodnom dijelu ovog poglavlju, kamera ne samo da je imala mogućnost snimanja, već je mogla pokrenuti i čitav niz vizuelnih efekata na filmskom platnu. Nadrealistički filmaši usredotočili su se na duboke psihološke impresije koje samo film može izazvati.

Nadrealističke filmove karakterizira neobično kadriranje ili uglovi snimanja. Pozicijom kamere željeli su postići dvostruki efekt i iskriviti pogleda na stvari tako da ih se percipira na neobičan način. Reditelji nadrealistički filmova često okreću ili nagnju kameru kako bi snimili kadrove koji nisu tako lako razumljivi.¹³² *“U nadrealističkim filmovima, ljudska lica se ponekada prikazuju naopačke. Utisak je zastrašujući: iako dobro znamo da nije tako, vizuelni podatak nagoni nas da vidimo novu vrstu lica, čudovišnu varijantu s mračnom dupljom usta iznad očiju, s isturenim i uzdignutim grebenom nosa, sa uskolutanim očima u donjem dijelu, smještenim u otromboljene kapke, koji se sklapaju nagore“.*¹³³ U nadrealističkim filmovima mogu se uočiti i subjektivni kadrovi. *„Likovi se kreću a kamera ih prati. Upravo tako vidimo događaje onako kako ih likovi vide, iz prvog lica a sve u cilju kako bi se dobio što jači utisak napetosti i šoka“.*¹³⁴

¹³² Arnheim, Film kao umjetnost, 32-33

¹³³ Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, 91

¹³⁴ Balaš, Filmska kultura, 128

Korištenje krupnih planova često se viđalo u nadrealističkim filmovima. Krupni plan je omogućio nadrealistima da detaljiziraju predmete i likove u filmskom kadru. Ovaj postupak je dopuštao nadrealistima da iskažu određeni detalj. Objektiv kamere mogao bi uhvatiti neke detalje, na primjer lice, oko ili ruku, i prikazati ih u gigantskoj veličini, a taj kadar bi se mogao doživjeti kao nešto čudesno. Upravo takav krupni plan u nadrealističkom filmu dobio je simboličku vrijednost. Međutim, krupni plan sadržavao je i dimenziju psihološkog efekta. Epstein navodi da „*krupni plan omogućava da ponovo otkrijemo lice i da iz njega čitamo. Tako uranjamo u ogledalo u kojem se pojavljuje korijen duše, njen osnov*“.¹³⁵ Pošto su nadrealisti bili psihološki orijentirani, krupni plan je bio ključna karakteristika njihovih filmova.

Uz neobične uglova snimanja i krupne planove, uloga montaže bila je najvažnija komponenta nadrealističkih filmova. Michelson navodi da su „*revolucionarne inovacije sovjetske montaže u njenom herojskom razdoblju od 1924. do 1930., bez oklijevanja pozdravili nadrealisti. Dijalektička sinteza za Eisensteina otjelovljena montažom atrakcije Potemkina i Oktobar, govorila je nadrealistima kako spajanje raznorodnih objekata u koncepciji stvara jednu novu stvarnost*“.¹³⁶ Eisenstein je suštinu stvaranja filma vidio u „*spajanju dva parčeta film, u montaži dvije slike, iz čega, u tom specifičnom sudaru dvaju jedinica pojmova, značenja, nastaje neka nova smisao*“.¹³⁷ Dakle, sve ove vrste sovjetske dijalektičke montaže (uključujući Eisensteinovu montažu atrakcije) dio su onog što se u filmologiji naziva diskontinuirana montaža. Međutim, diskontinuirana montaža atrakcije u Eisensteinovim filmovima je racionalna, drži se teme i naglašava značenje između povezanih kadrova (npr. povezuje generala sa paunom ili pobunu radnika sa klanjem stoke). Stoga je primarna funkcija montaže, bila ona kontinuirana ili diskontinuirana, njena narativna funkcija. Tu se stvari malo kompliciraju. U osnovi nadrealističkog filma, narativ je trebao biti potpuno isključen. I sami autori nadrealističkih filmova tvrdili su da se sasvim slobodno prepuštaju spontanosti toka svijesti i diskontinuitetu logike snova, bilježeći svaku sliku onakvom kako im se u tom trenutku javila.¹³⁸ Upravo iz tog razloga Balaš smatra da je u nadrealističkom filmu zapravo riječ o nekoj specifičnoj vrsti diskontinuirane montaže, tzv. asocijativna montaža (također Eisensteinov pojam).¹³⁹ Cilj asocijativno montažnog povezivanja nije prostorno- vremensko i/ili uzročno-posljedično povezivanje dijelova scena (npr. likova,

¹³⁵ Morin, Film ili čovjek iz mašte: antropološki esej, 85

¹³⁶ Michelson, Filozofska igračka, 351

¹³⁷ Eisenstein, Montaža atrakcija, 10

¹³⁸ Vladimir Petrić, Razvoj filmskih vrsta: kako se film razvijao, (Beograd: Umetnička akademija, 1970), 84

¹³⁹ Balaš, Filmska kultura, 174

događaja i slično), već stvaranje nekog specifičnog novog pojma, doživljaja, unutarnjeg duševnog osjećaja i slično.¹⁴⁰ Dakle, na osnovu definicije ove montaže, može se uočiti da su nadrealisti prihvatili Eisensteinovu teoriju montažu atrakcije, ali su slijedili drugu matricu koja odstupa od motivacije vizuelnog narativa. U nadrealizmu montaža nije ulazila u racionalno, već je bila apsolutna suprotnost. Adorno navodi da su nadrealisti na taj način „*uspostavili neraskidivu spregu između montaže i šoka, a i time montaži koja nema jedinstva i sintezu među kadrovima dodijelili ne konstruktivističku nego dekonstruktivističku funkciju... Tako montaža, kao nova umjetnost, otvara proces dekonstrukcije i samog umjetničkog djela, shvaćenog u duhu tradicionalne umjetnosti i tradicionalne estetike kao koherencije smisla*“.¹⁴¹ Ovim principom asocijativne montaže nadrealisti su uvidjeli kakva čuda mogu da reprodukuju: likovi i predmeti su mogli nestati, poletjeti u vazduh ili transformirati jedni u druge.¹⁴²

No, osim asocijativnosti u nadrealističkom filmu, mogla se vidjeti i ritmička montaža, koju su koristili i sovjetski režiseri kako bi naglasili ritam u svojim filmovima. Koristeći ritmičku montažu, nadrealisti su u svojim filmovi stvarali dojam ubrzanog i usporenog kretanja. Nadrealistički redatelji su tako lako bili u mogućnosti da ubrzanim ili usporenim snimkom dočaraju noćnu moru podsvijesti ili prikaz sna.¹⁴³

Pored upotrebe montaža u pojedinim nadrealističkim filmovima, mogla se je uočiti i ideja poetskog doživljaja. Turković navodi da se ovaj pojam odnosi na mogućnost filma da proizvede neke poveznice između različitih pojava, a da se pritom uopće ne koristi montaža (npr. istovremeno prisustvo više neobičnih predmeta ili motiva u jednom kadru kako bi se na što učinkovitiji način pomjerile granice stvarnosti).¹⁴⁴

Na taj način su nadrealisti poremeteli narativ filma. Glavni cilj nadrealista bio je da poremete smisao, dezorijentiraju i šokiraju. Međutim, bez obzira na dvosmislenost i odsutnost logike, čak i u takvim filmovima, gledatelj je nesvjesno uvučen i prisiljen da bude aktivan. Balaš navodi da „*kada bismo filmsku traku isjekli u nekom šeširu pa te dijelove slijepili zatvorenih očiju čak i tada bi gledalac (ne znajući kako je došlo do toga) asociirao njena značenja i tumačenja... Traženje smisla je prastara funkcija ljudske svijesti i ne postoji ništa*

¹⁴⁰ Hrvoje Turković, Kako protumačiti „asocijativno izlaganje“ (i da li je to uopće potrebno) (<http://www.ffzg.unizg.hr/infoz/dsz/tekst/turkovic2006.htm>) (pristupljeno 12.10.2022.)

¹⁴¹ Musabegović, Film kao vremenski oblik: predavanja iz estetike filma, 285-286

¹⁴² Balaš, Filmska kultura, 28

¹⁴³ Balaš, Filmska kultura, 123

¹⁴⁴ Turković, Kako protumačiti „asocijativno izlaganje“ (i da li je to uopće potrebno)

teže i besmislenije od pasivnog primanja slučajnih pojava, a da naša moć asocijacija i fantazije ipak ne kombinuje, ma i proizvoljno neki smisao“.¹⁴⁵ To potvrđuje i Antonin Artaud, scenarista nadrealističkog filma *Školjka i svećenik*, navodeći da „ne treba tražiti neku logiku ili neki red stvari koji u filmu ne postoje, već treba tumačiti slike koje se nižu po svom suštinskom značenju, po jednom intuitivnom redosljedju“.¹⁴⁶ S obzirom da je nadrealizam u svojim filmovima predstavljao potpunu slobodu, može se dogoditi da se svi ovi simboli i asocijacije predstavljeni u njemu tumače dvosmisleno. U nadrealističkim filmovima se nešto događa, ali mnoge stvari je teško uočiti jer se pojavljuju sasvim spontano i slučajno. Međutim, poznavajući nadrealističke ideje, ciljeve koje su predstavili u svojim manifestima i časopisima, vidi se da su oni prioritet davali psihoanalitičkim temama, kao što su: perverzije, narcizam, fantazije i snovi. Mnogi filmovi, s obzirom na to da su nadrealisti bili članovi Komunističke partiji, istovremeno su i politički, ali i usmjereni protiv lažnog morala i crkve.

Međutim, entuzijizam nadrealista za film ubrzo se drastično smanjilo nakon dolaska zvuka. Nadrealistički film se historijski nalazi na granici između nijemog i zvučnog filma. Tako da su nadrealisti kasnih 1920-ih i ranih 1930-ih stvorili više scenarija nego filmova. Gotovo svi ovi scenariji ostali su samo kao nedovršeni projekti. Razlozi koji se obično navode za tako malo nadrealističkih aktivnosti u filmu su financijski. Snimanje filma je nakon uvođenja zvuka bio spor i skup proces. Filmove koje su snimili nadrealisti uglavnom su finansirale razne kulturne institucije, mecene umjetnosti a ponekad su se redatelji znali osloniti i na sopstveni budžet. Međutim, gubitak pokroviteljstva spriječio je mnoge nadrealističke filmaše da svoje ideje iznesu na platno. Nadrealistički filmovi uglavnom su bili kratki i nekomercijalni. Nadrealizam je bio radikalna pokret koji je stvarao zbunjujuće filmove koji su zbunjivali i šokirali publiku umjesto da je zabavljaju. Izvan kino klubova, muzeja, galerija i specijalnih izložbi, ovi filmovi se nisu mnogo prikazivali.¹⁴⁷

Većina istaknuti umjetnika koji su stvarali nadrealističke filmove ranije su bili dio dadaističkog pokreta. Stoga se nekoliko nadrealističkih filmova često klasifikuju i kao dadaistički, s obzirom da je nadrealizam naslijedio brojne aspekte dadaističke društvene kritike. Uglavnom su ove filmove snimali pisci, slikari, kipari, i fotografi koji su dopunili svoju uobičajenu umjetničku praksu kao npr. Man Ray, Salvador Dali, Francis Picabia, Antoni Artaud i Rene Clair. Nadrealistički filmovi snimljeni između 1920-ih i 1930-ih

¹⁴⁵ Balaš, *Filmska kultura*, 114-115

¹⁴⁶ Petrić, *Razvoj filmskih vrsta: kako se film razvijao*, 84

¹⁴⁷ Cook, *Istorija filma*. 1, 520

uključuju: Međučin (1924.), Ostavi me na miru (1926.), Morska zvijezda (1928.), Školjka i svećenik (1928.), Andaluzijski pas (1929.), Zlatno doba (1930.) i Pjesnikova krv (1932.). Svi navedeni filmovi iz toga perioda biće predmet formalne analize u nastavku ovog poglavlja.

3.3 ANALIZA NADREALISTIČKIH FILMOVA

3.3.1 MEĐUČIN (1924.)

Jedan od prvih filmova nastalih u periodu nadrealizma je Međučin. Ključ za nastanak ovog filma bio je Rolf de Mare, važna pariška ličnost i osnivač švedskog baleta, koji 1924. poziva umjetnika Francisa Picabiju i kompozitora Erica Satiea da naprave baletnu predstavu. Picabija i Satie su se složili da pozovu mladog režisera Rene Claira da režira film koji će biti prikazan tijekom pauze između dva čina Picabijnog baleta *Relache (Zatvoreno pozorište)*.¹⁴⁸ Scenarij koji je Picabija napisao za film i predao Clairu uključivao je samo dvije stranice besmislenih uputstava. Rene Clair je izdvojio određene teme iz scenarija, a zatim ih je detaljno razradio.¹⁴⁹ U manifestu objavljenom povodom filma Međučin, Rene Clair je izjavio da „*sa pojavom ovih slika osjeća prijetnost... Ova vrsta slika sa kojom nije povezan nijedan određeni smisao i kojom ne vladaju stare niti misli- zašto bi se brinuo za logiku? Meni pripada taj novorođeni svijet kojim sam vladam pomoću zakona sopstvene prijatnosti...*“¹⁵⁰ S obzirom na to da je film lišen konvencionalne priče, sadržaj filma je teško ispričati. Međutim, u pojedinim scenama moguće je uočiti kritiku političkih i kulturoloških aspekata koji su obilježili Francusku nakon Prvog svjetskog rata. Balet, kao i sam film, sa negacijom svih tradicija savremene kulture, osmišljen je da razbjesni i isprovocira buržoasku publiku Pariza bacajući je u dezorijentirajući svijet narativnog apsurd.

Cijeli film traje dvadesetak minuta. Picabia je Međučin zamislio kao film s kratkim prologom i dužim dijelovima filma između dvije pauze. Prolog filma započinje kratkom scenom smještenom na krovu pozorišta u kojoj dva muškarca usporeno skaču do topa i okreću ga prema kameri, nakon čega slijedi krupni plan metka koji ide ravno u publiku (Slika 24.). Ova uvodna scena se može protumačiti kao napad na pariško buržujско društvo. Nakon toga počinje film koji je podijeljen na dva dijela.

Prvi dio filma je kombinacija bezbrojnih simboličnih scena povezanih asocijativnom montažom: panorama Pariza, dimnjaci u formi stupova, lutke čije se glave napuhuju, razne preklapajuće slike (plutajući papirnati brod, bokzerske rukavice, oči), uzbuđujuće kretanje jedne balerine koja pleše (snimljena odozdo da bi se kasnije prikazala kao bradati muškarac), pljusak vode koji završava šahovsku partiju i na kraju scena lovca koji puca u nojevo jaje da

¹⁴⁸ Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, 186-187

¹⁴⁹ Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, 187

¹⁵⁰ Zbigniew Czeczot-Gawrak, Istorija filmske teorije do 1945. godine, (Beograd : Institut za film, 1984), 129

bi nakon nakon tog postupka bio ubijen (Slika 25.). U prvom dijelu Međučina, asocijativnom i ritmičnom montažom, nereprezentativne slike izmjenjivale su se s poluapstraktnim vizuelnim uzorcima, stvarajući napetost neobičnim uglovima kamere i kratkim rezovima. Nemamo posve konvencionalan ili definiran prostor sastavljen od kadra do kadra. Umjesto toga imamo niz dvosmislenih i diskontinuiranih scena čiji međusobni odnos ostaje nejasan. Prema Michelson, tako dobiveni kadrovi nazivali su se hipnagogičnim. „*Odjednom se pojavljuju, odjednom iščezava, poput doživljavaju u polubudnom stanju. Opiru se promatranju i saznanju. Hipnagogična slika je neposredna, pojavljuje se nestaje istovremeno i nije podložna zakonima perspektive. Posjeduje kao što je Sartr jednom primijetio, svojstva da pobuđuje pažnju i percepciju: čovjek nešto vidi ali to što vidi jeste ništa*“.¹⁵¹

Drugi dio Međučina prikazuje pogrebnu povorku u kojoj deva vuče mrtvačka kola, a povorka počinje veličanstvenim sporim ritmom. Picabina je namjera bila da se ruga društvenim konvencijama sahrane. To je zapravo bila parodija na buržoasko društvo koje je odgovorno za rat i koje je profitiralo od njega. Svi se kreću usporeno, skačući ispred i iza mrtvačkih kola. Nakon toga slijedi prikaz povorke koja se okreće oko čudesnog Luna Parka ispred Eiffelovog tornja. Povorka se na trenutak zaustavlja, ali mrtvačka kola izmiču kontroli i počinju juriti ulicama Pariza. Svi naredni prikazani kadrovi mogli bi se svrstati pod pojmom trke. Ožalošćeni jure prvo pješice, a zatim sofisticiranijim prijevoznim sredstvima uključujući bicikl, automobil i na kraju avion. Naime, ni bicikl, ni voz, ni automobil, ni avion ne mogu doći do lijesa koji juri. Na polovini potjere prikazan je i čovjek u kolicima koji se ručno odguruje, predstavljen kao da nema nogu, odnosno kao da je jedna od onih ratnih žrtava prisiljen na improviziranu mobilnost. Sa svakim sljedećim kadrom, tempo filma postaje sve brži, uzbuđenje raste, a pred očima gledatelja odigrava se prava katastrofa. Clair je postavio kameru na mrtvačka kola tako da gledamo kako mrtvačka kola mijenjaju smjer kretanja. Na kraju se sve toliko izokrene da nitko ne može da shvati šta se zapravo događa. Jureći sve većom brzinom, lijes ispada iz mrtvačkih kola. Lovac izlazi van lijesa obučen kao mađioničar. Nekoliko ljudi iz povorke mu prilazi, međutim, lovac upire svoj štapić u svakog člana povorke, čineći da nestanu, uključujući i njega na kraju. Tokom montaže filma, Clair je izrezao nekoliko kadrova kako bi postigao efekat nestajanja (Slika 26.). Arnheim dodaje da ovim efektom Clair transformiše stvarne događaje i tako stvara novu stvarnost.¹⁵² Međutim, Clair nastavlja da iskrivljuje stvarnost prikazujući čovjeka kako probija platno i pada licem na

¹⁵¹ Michelson, Filozofska igračka, 320

¹⁵² Arnheim, Film kao umjetnost, 91

pločnik u posljednjoj sceni filma. U krupnom planu iznenada se pojavljuje noga koja čovjeka ponovo vraća na platno (Slika 27.). Kraj je nadrealističan i želi nas vratiti u podsvijest.

Film *Međučin* je na mnogo načina ilustrirao važne ciljeve nadrealističkog pokreta. Clair i Picabija preokrenuli su ustaljena očekivanja klasičnog narativnog filma. *Međučin* je ponudio niz naizgled nepovezanih slika kako bi se stvorio osjećaj dezorijentacije vremena i prostora. Film se poigrava idejom sna iskrivljujući sekvencijalnu radnju ponavljanjem istih kadrova, ali i korištenjem različitih vizuelnih filmskih efekata (asocijativna i ritmična montaža, dvostruka ekspozicija, brzo pomicanje, zumiranje i postavljanje kamere pod čudnim uglovima).¹⁵³ Clair i Picabia uzdrmali su logiku filma prenoseći simbole i asocijacije kroz nestvaran slijed događaja koji je poznat samo nadrealističkoj mašti. Francuski filozof i teoretičar Deleuze dao je *Međučinu* važnu ulogu u istoriji filma. *Međučin* se sastoji, piše on, „od nestabilnih (skupova) plutajućih uspomena, slika prošlosti općenito koje se kreću vrtoglavom brzinom, kao da vrijeme postiže duboku slobodu...“¹⁵⁴ Zamišljen kao dio većeg projekta, ovaj film je bio drugačiji i otvoreniji od mnogih konvencionalnih filmova koji su snimljeni u to vrijeme. Clair i Picabia su tako pripremili put za nadolazeće nadrealističke filmove koji su uslijedili nakon *Međučina*.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 24. René Clair, kadrovi iz filma *Međučin*, 1924.

¹⁵³ Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, 186-187

¹⁵⁴ Deleuze, *Pokretne slike*, 147



Slika 25. Rene Clair, kadrovi iz filma Međučin, 1924.



Slika 26. Rene Clair, kadrovi iz filma Međučin, 1924.



Slika 27. Rene Clair, kadrovi iz filma Međučin, 1924.

3.3.2 OSTAVI ME NA MIRU (1926.)

Američki umjetnik Man Ray bio je jedan od najuticajnijih i najistaknutijih avangardnih umjetnika svog vremena. Kao i većina drugih umjetnika tog perioda, Man Ray je bio aktivan i u dadaističkom i nadrealističkom umjetničkom pokretu. Posebno je bio poznat po svojim eksperimentima u raznim medijima: fotografiji, filmu, skulpturi i kolažu. Nekoliko godina nakon njegovog prvog snimljenog filma *Povratak razumu* (1923.), koji je nastao u okviru dadaističkog pokreta, Man Ray će 1926. snimiti svoj drugi film pod nazivom *Ostavi me na miru*, ali ovaj put u okviru nadrealističkog pokreta. Film *Povratak razumu* je pokazao talent Man Raya kao filmaša, a novi fenomen nadrealističkog filma počeo je polako da se uspostavlja kroz filmove kao što je *Međučin* (1924.). Film *Ostavi me na miru* bio je nešto duži od njegovog prethodnog filma, trajao je oko 16 minuta. Prilikom snimanja ovog filma, Man Ray se oslonjao na određene scene i vizuelne tehnike koje je koristio u filmu *Povratak razumu*, uključujući rayografe¹⁵⁵. Film je uglavnom sniman u studiju Man Raya i dijeli mnoge karakteristike s njegovim fotografijama kao što su kompozicija kadrova i igra svjetla i sjene. Ali film *Ostavi me na miru*, za razliku od filma *Povratak razumu*, imao je inventivnije sekvence. Man Ray je naglasio snolik osjećaj nagnutim uglovima kamere i povremenim izobličenjima pri montaži.¹⁵⁶ Kako navodi, želio je da napravi film koji će „*djelovati apsolutno optički, iritirajući jedino oči gledaoca, a koji će biti rezultat isto toliko razmišljanja koliko i posmatranja*“.¹⁵⁷ Naprosto, poenta ovog filma je bila proučavanje onoga što film kao medij može postići.

Film počinje međunaslovom "*Emak-Bakia*" nakon čega slijedi prva scena. Prikazan je čovjek kako gleda kroz objektiv kamere, a njegovo oko se reflektira naopako u sredini ekrana i usmjereno je direktno na posmatrača. Vizuelna kompozicija ovog kadra je upečatljiva jer drastično mijenja ispravan poredak stvari i skreće pažnju na mehaniku filma, čime se stvara efekat nadrealnosti. Zatim se ova scena prekida nizom kadrova sa rayografima iz filma *Povratak razumu* (Slika 28.). Nakon ove početne izmjene između apstraktnih i figurativnih scena, film se razvija u bitno drugačijem smjeru uvođenjem figurativnih sekvenci. U narednih nekoliko kadrova kamera prelazi preko vozila, a onda pratimo putovanje iz perspektive žene za volanom. U ovim kadrovima Ray naglašava brzinu ritmičkom montažom. Brzina je bila važna prvenstveno iz Rayeve tačke gledišta da poremeti sliku i predstavi nestabilnu viziju

¹⁵⁵ Fotografije napravljene bez upotrebe fotografskog aparata, nastale izlaganjem predmeta svjetlosti postavljenih na fotoosjetljivi papir.

¹⁵⁶ Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu

¹⁵⁷ Petrić, Razvoj filmskih vrsta: kako se film razvijao, 93

stvarnosti. Film zatim usmjerava pozornost na prikaz ženskog tijela, posebno nogu. Noge koje izlaze iz automobila ne vode film prema narativnoj progresiji, već se umnožavaju do beskonačnosti stvarajući efekat dvostruke slike. Iako smo vidjeli samo jednu ženu u vozilu, Ray nam pokazuje mnogo stopala koja idu u različitim smjerovima (Slika 29.). Ali razvoj naracije ponovno je narušen kada postaje jasno da se ova scena ne povezuje tematski sa sljedećim dijelovima. Sljedeća scena prikazuje noge plesačice u krupnom planu. Ray izmjenjuje ovu scenu sa scenom bendžo svirača (Slika 30.). Odnos između plesačice i bendžo svirača strukturiran je asocijativnom montažom. Tako se spajaju dvije prostorno nepovezane radnje. U sljedećim prizorima figurativni kadrovi ponovo ustupaju mjesto apstraktnim. Međutim, ovi prizori bivaju brzo zamijenjeni scenama dvostuke ekpozicije na kojima je prikazana žena i cvijet. (Slika 31). Ove scene jasno simboliziraju seksualnost. Pasivna seksualnost cvijeta je u suprotnosti s pasivnim položajem žene koja jednostavno gleda u kameru. Nakon ovih scena pojavljuje se novi međunaslov "*Razlog ove ekstravagancije*", koji ujedno označava i završni dio filma. Nakon međunaslova, naredne scene koje slijede ne mogu se povezati sa prethodnim dijelovima. Gledatelj ima dojam da gleda neki drugi film. Ovoga puta ne vidi se početak putovanja kao u scenama prikazanim ranije u filmu, već dolazak vozača na odredište. Čudno dezorijentirajući ugao kamere prikazuje čovjekovu glavu iz ptičije perspektive. Ušavši u prostoriji čovjek otvara aktovku, metodično vadi i kida okovratnike košulje (Slika 32.). To trganje okovratnika košulje funkcionira kao metafora za odbacivanje buržoaskih vrijednosti. Nakon ove scene, ne samo da je ponovo poremećena radnja, već i vidljivost filma. Slika na filmu počinje da se zamućuje i odjednom vidimo krupni plan ženinog lica okrenutog naopačke, sa očima naslikanim na njenim zatvorenim kapcima (Slika 33.). Kuenzli navodi da „*ova dva para očiju (gledanje poznatog svijeta nasuprot gledanju zatvorenim očima u snu) sugeriraju dvije različite vrste vizije: stvarne i nadrealne*“.¹⁵⁸ Film naglo završava ovim očaravajućim i nadrealnim kadrovima.

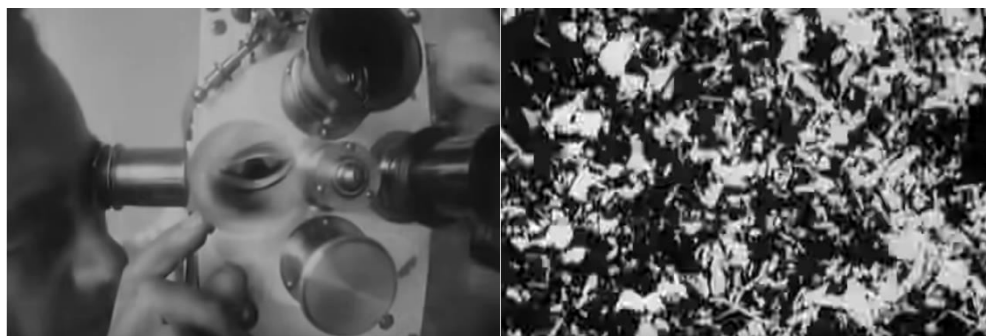
Film *Ostavi me na miru* predstavljao je vizuelni prijelaz između dadaističkog i nadrealističkog pokreta. Ray je ovaj film stvorio kombinirajući figurativne i apstraktne (nefigurativne) dijelove. Iako je u ovom filmu koristio dadaističke elemente, Ray je također ispoštovao i sva načela nadrealističkog pokreta: iracionalnost, psihološke/ snolike sekvence i potpuno zanemarivanje konvencionalnog pripovijedanja. U određenim dijelovima ovog filma moguće je uočiti kritiku buržoaskog društva kao i prikaz erotski simbola. Međutim, tokom čitavog trajanja filma uronjeni smo u nepoznato, u svijet u kojem nedostaju normalni

¹⁵⁸ Kuenzli, *Dada i nadrealizam na filmu*

prostorni i vremenski zakoni. Ovo je posebno vidljivo u scenama vožnje automobilom ili scenama na kojima su prikazani rayografi.

Analizirajući ove scene filma, jasno nam je da smo suočeni sa vizuelnom dvosmislenošću, koja teži da instiktivno nametne svoje značenje. Ovaj film predstavlja najbliži napor prema automatskom kinu po tome što su njegove slike odabrane, fotografirane i montirane isključivo u skladu sa zakonima slučajnosti. Međutim, predstavnici nadrealističkog pokreta nisu bili oduševljeni ovim filmom. Smatrali su da je ovaj film još uvijek previše dadaistički. Kuenzli navodi da možda glavni problem leži u „*cjelokupnoj strukturi filma upravo zbog miješanja dadaističkih i nadrealističkih sekvenci*“.¹⁵⁹

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 28. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.



Slika 29. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.

¹⁵⁹ Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu



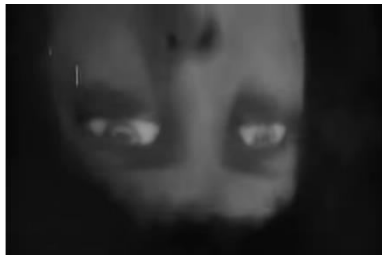
Slika 30. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.



Slika 31. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.



Slika 32. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.



Slika 33. Man Ray, kadrovi iz filma Ostavi me na miru, 1926.

3.3.3 MORSKA ZVIJEZDA (1928.)

Dvije godine nakon snimljenog filma *Ostavi me na miru i osude* koju je dobio od nadrealista, Man Ray snima svoj treći film, a drugi u nadrealističkom pokretu pod nazivom *Morska zvijezda*. Scenario je zasnovan na adaptaciji pjesme nadrealističkog pjesnika Roberta Desnosa i kao takav simbolizira poseban odnos između književnog i vizuelnog nadrealizma.¹⁶⁰ Općenito, istorija nadrealističkog filma poznata je po brojnim primjerima zajedničke suradnje, koja često uključuje multidisciplinarni odnos između filma i drugih umjetnosti kao što su slikarstvo, fotografija i književnost. Međučin je bio rezultat saradnje između slikara Francisa Picabije i režisera Rene Claira. Tako da film *Morska zvijezda* predstavlja sličnu kombinaciju.

Man Rayev film *Morska zvijezda* je prije svega predstavljen kao čisto nadrealistički, za razliku od njegov prethodnog film *Ostavi me na miru*, koji je predstavljao sponu između dadaističkog i nadrealističkog izraza. Kao i njegovi prethodni filmovi, *Morska zvijezda* predstavlja nelinearni kratki film koji izbjegava većinu konvencionalnih kinematografskih normi.¹⁶¹

Film počinje krupnim planom morske zvijezde, koja potvrđuje naslova filma i uspostavlja središnji motiv. Kamera se vrti u krug i tako iskrivljuje prikaz morske zvijezde prikazane na svjetloj pozadini. Ova scena podsjeća na Man Rayeve fotografske vizuelne efekte, koje je koristio u svojim prethodnim filmovima. U sljedećoj sceni tok filma se potpuno mijenja. U kadru primjećujemo muškarca i ženu prikazane nefokusirano. Vidljive su samo njihove zamagljene siluete. Tada vidimo prvi međunaslov „*Ženski zubi su tako lijepi...*“. Nakon međunaslova, slika se vraća i prikazuje nam ženu koja podiže suknju na prilično erotičan način (Slika 34.). Poput filma *Ostavi me na miru*, i ovdje Ray izražava interesovanje za fetiš simbole.

Nakon toga film nastavlja pratiti ove likove. U nekoliko naredni scena vidimo muškarca kako gleda ženu kako se svlači, dok u posljednjoj sceni ove duže sekvence u asocijativnoj smjeni kadrova vidimo betonski toranj koji vjerovatno simbolizira muškarčevu žudnju prema ženi. Sve ove scene su bile zamagljene bez fokusa na likove (Slika 35.).

U sljedećim scenama, film počinje snažnim suprotstavljanjem slike i međunaslova. Kamera se zatim pomjera unazad da pokaže odnos između muškarca i žene. U nizu scena u

¹⁶⁰ Kuenzli, *Dada i nadrealizam na filmu*

¹⁶¹ Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, 187

total planu vidimo: muškarca koji prilazi ženi, muškarac i žena idu da bace novine u kantu, muškarac vidi teglu sa morskom zvijezdom u kanti za smeće, i ovaj narativ je konačno prekinut asocijativnim kadrom morske zvijezde na dnu mora (Slika 36). Međutim, tokom svog trajanja, narativ filma još više iskrivljen je nizom asocijacija. To se posebno može vidjeti u ovim scenama: muškarac trči za novinama, muškarac leži u krilu žene i na kraju prizor putovanja iz perspektive voza i broda.

Osim upotrebe montažne manipulacije, Man Ray u sljedećem kadru iskrivljuje stvarnost poetskim izrazom. U krupnom planu u kadru vidimo žensko stopalo kako pada na otvorenu knjigu pored koje je i morska zvijezda (Slika 37.).

Film se počinje dramatično mijenjati od ovog kadra i postaje sve nasilniji. U nekoliko naizmjenični scena vidimo: ženu sa nožem koja se penje uz stepenice i morskou zvijezdu koja drži ruku žene. Narativ se ponovo prekida, nakon čega slijedi scena usnule žene (Slika 38.). Laički bi se moglo reći da sve ove scene aludiraju na san, ali umetanjem novog međunaslova u idućem kadru na kojem piše "*Vi ne sanjate*", Man Ray opet narušava vezu događaja u filmu.

Nakon međunaslova, vraćamo se na scenu s početka filma u kojoj hodaju muškarac i žena. Sve je mutno, likovi se jedva vide. No, novina u ovoj sceni je da paru prilazi drugi muškarac kojeg prvi put vidimo u film i o kome ne znamo apsolutno ništa. Ova scena kulminira tako što žena odlazi sa drugim muškarcem, a kamera ostaje na krupnom planu muškarca, koji ostaje sam. Zatim slijedi međunaslov „*Bilo je lijepo*“ koji označava kraj ovog filma (Slika 39.).

Na osnovu viđenih scena, film ilustruje scene iz snova zasnovane na psihološkoj temi perverzije, što donosi napetost između dvoje ljubavnika u filmu. Man Ray kombinuje riječi sa slikama (međunaslovi preuzeti iz pjesme *Morska zvijezda*, Roberta Desnosa) kako bi nas učinio psihološkim svjedocima, voajerima emocionalnog susreta. Kroz ove riječi Man Ray ilustruje lanac simbola koji povezuju morskou zvijezdu s muškim i ženskim likovima. Morska zvijezda istovremeno služi i kao seksualni simbol koji evocira očiglednu osnovu za spoj muškarca i žene, ali i kao motiv koji privlači neobjašnjiv fokus pažnje kroz film. Film naglašava i psihu ženskog lika oko kojeg se vrti cijeli scenario. Man Ray u ženinom liku koristi ideju fatalne žene koja vodi svog ljubavnika u opasne situacije. Naizgled romantičan susret između njih dvoje pretvara se u nasilnu prirodu ljubavi i erotike.

Man Ray je kroz cijeli film koristio mutni filter kako bi nas spriječio da čitamo bilo kakav izraza lica ili gest, čime je pojačao osjećaj dvosmislenosti. Film Morska zvijezda propituje samu potragu za nadrealnosti koju je Andre Breton prvi predložio u svom Prvom manifestu iz 1924. Tokom svog trajanja, ovaj film je prilično usmjeren na vizualizaciju i ispitivanje samog koncepta nadrealnosti kroz razrješenje odnosa između stvarnosti i sna.¹⁶²

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 34. Man Ray, kadrovi iz filma Morska zvijezda, 1928.



Slika 35. Man Ray, kadrovi iz filma Morska zvijezda, 1928.



Slika 36. Man Ray, kadrovi iz filma Morska zvijezda, 1928.



Slika 37. Man Ray, kadar iz filma Morska zvijezda, 1928

¹⁶² Branko Vučićević, Život i smrt nadrealističkog filma, 8-9



Slika 38. Man Ray, kadrovi iz filma Morska zvijezda, 1928



Slika 39. Man Ray, kadrovi iz filma Morska zvijezda, 1928

3.3.4 ŠKOLJKA I SVEĆENIK (1928.)

Iste godine, pored filma *Morska zvijezda*, objavljen je i film *Školjka i svećenik*. Prema mnogim kritičarima film *Školjka i svećenik* često se smatra prvim pravim nadrealističkim filmom.¹⁶³ Bila je to suradnja dvije važne ličnosti francuskog kulturnog života tog perioda, scenariste i glumca Antonina Artauda i rediteljke Germaine Dulac.

Antonin Artaud predstavljao je novi talas francuske nadrealne kinematografije 1920-ih. Njegovo poimanje filma bilo je prije svega suprotstavljanje svim oblicima realizma u filmu. Za njega je stoga prikaz stanja sna bio primarni cilj scenarija za film *Školjka i Svećenika*. Artaud je smatrao da je njegov scenarij za film iz 1928., *Školjka i svećenik* uspio uhvatiti i prenijeti podsvjesni izvor umjetničke misli. U predgovoru za film Artaud navodi da „*Školjka i svećenik ne priča priču, nego objašnjava stanje duha koja proističu jedan iz drugog, kao što je misao reprodukcije prirodan tok činjenica*“.¹⁶⁴

Iako je Artaud napisao veliki broj scenarija, uspio je snimiti samo scenario za film *Školjka i svećenik*. Artaud je adaptaciju scenarija povjerio francuskoj rediteljki Germaine Dulac, koja nije bila pripadnik nadrealističkog pokreta. Germaine Dulac bila je predstavnic prvog filmskog pokreta francuske avangardne (francuski impresionizam). Međutim, kao i Artaud, Dulac je bila jedna od boraca protiv kanonskog ograničavanja filma na pozorišna i književna izražajna sredstva. Smatrala je da „*integralna kinematografija o kojoj svi maštamo predstavlja vizualnu simfoniju sačinjenu od ritmičkih slika koje su koordinirane samo unutarnjim osjećajem umjetnika... U svakoj sceni nije najvažnija ličnost, nego uzajamni odnos slika.*“¹⁶⁵ Sve te težnje pokušat će ostvari u film *Školjka i svećenik*.

Nadrealistički film *Školjka i svećenik* pratio je odnos tri središnja lika (svećenika, generala i ženske osobe) i njihove unutarnje psihičke borbe. U njegovih četrdeset vrlo čudnih minuta zapravo se ne događa ništa posebno, samo hrpa ekscentričnih slika koje se uglavnom teško mogu dešifrirati. Dulac time naglašava cilj nadrealizma stvarajući novu vrstu filma koji ne predstavlja nego reproducira ono što je nereprezentativno i podsvjesno.

Film počinje dužom scenom na kojoj je prikazan svećenik kako izlijeva tajanstvenu tekućinu iz velike školjke u posude, koje potom ispušta na pod. Kadrovi otkrivaju da svećenik zapravo razbija nekoliko staklenih posuda zaredom. Potpuno je nejasno šta radi i šta bi to

¹⁶³ Petrić, Razvoj filmskih vrsta: kako se film razvijao, 84-85

¹⁶⁴ Petrić, Razvoj filmskih vrsta: kako se film razvijao, 84-85

¹⁶⁵ Czczot-Gawrak, Istorija filmske teorije do 1945. godine, 128

trebalo da predstavlja. Međutim, Dulac naizmjenično povezuje sve ove krhotine montažom kroz efekat dvostruke slike. Na tom mjestu krhotina odjednom su se u kadru pojavile slike oblaka, dima i okeanski talasa (Slika 40.).

Nakon promjene ovih čudnih kadrova, pratimo čovjeka obučenog kao vojni general s mačem za pojasom dok ulazi u crkvu. U usporenom snimku, general se počinje kretati po crkvi. Odjednom vidimo generala kako stoji iza svećenika. General, kao autoritativna ličnost, krade školjku od svećenika i razbija je. Ovaj kadar se izmjenjuje sa kadrovima svećenika, koji sve to promatra sa uplašenim izrazom na licu (Slika 41.).

U narednih nekoliko scena Dulac prikazuje svećenika kako puzi prometnim gradskim ulicama. Njegovo tijelo izgleda groteskno izobličeno. Svećenik se vuče na rukama dok se iza njega protežu uvrnute i unakažene noge. Ova scena počinje dobivati značenje kada svećenik ugleda ženu u kočiji. On postaje opsjednut njome unatoč činjenici da je ona naizgled povezana s drugim muškarcem. Sam pogled na ženu oživljava svećenika, ne samo što ga podiže sa zemlje već i dovodi do ludila. Svećenik povezuje ženu sa školjkom koja mu je oduzeta i želi da se osveti (Slika 42.).

Kako svećenikova želja postaje sve nestabilnija, ton filma postaje sve nasilniji i agresivniji. Upravo se tako može uočiti čitav niz subjektivnih kadrova koji su se nizali jedan za drugim koji opisuju svećenikovu ljubomoru: svećenik davi generala i od bijesa mu cijepa glavu, svećenik baca generala s litice u more i svećenik nasilno skida ženi grudnjak (Slika 43).

Nakon promjene ovih scena, narativ filma se iznenada prekida. Odjednom vidimo generala i ženu kako dolaze na bal. Međutim, svećenik, shvativši da je general živ, ljutito baca školjku i ponovno započinje scenu potjere. Dulac tumači scenu potjere, naizmjeničnim subjektivnim kadrovima iz perspektive žene dok se osvrće na svećenika koji je progoni, kao i iz perspektive svećenika dok je on očajnički pokušava uhvatiti. Na kraju ovih scena, kontinuitet film se ponovo naglo prekida. Svećenik ženu zatvara u kuglu i tako završava potragu. U krupnom planu vidimo odraz ženinog lica u kugli. Svećenik pokušava da je sadistički porobi i kontroliše kao objekt svoje seksualne želje. Sljedećih nekoliko scena nam prikazuje svećenika kako sam hoda nizom beskrajnih hodnika. Hodajući poput tamničara, svećenik još jednom slučajno nailazi na par (generalu i ženu) i ponovo ih juri. U stvari, svećenik shvaća da je nemoguće uhvatiti suštinu žene, baš kao što je prikazano i u Morskoj zvijezdi Man Raya (Slika 44.).

Nakon još jedne potjere, u sljedećoj sceni vidimo svećenika kako spava. Mogu li se sve ove scene koje smo vidjeli zapravo povezati sa svećenikovim snom? Dulac brzo negira ovo tumačenje pokazujući krupni plan buđenja svećenika, sugerišući da bi i to mogla biti stvarnost. Sljedeća scena upravo to potvrđuje. Vidimo svećenikov subjektivni kadar i zajedno sa njim iz njegove perspektive posmatramo kako se general i njegova žena ljube u brodskoj kabini. Ali opet se možemo zapitati odakle su odjednom svi ovi likovi u brodskoj kabini, a u prethodnoj sceni bili su u crkvi? Teško je povjerovati u šta gledamo, bilo to san ili stvarnost. Međutim, kako se ovaj film približava kraju postaje sve nejasniji i konfuzniji, a to se vidi u posljednjoj sceni filma. Scena prikazuje svećenika i ženu kako ulaze u crkvu dok ih general vjenčaje. Iako ga je svećenik nekoliko puta tokom filma ubio, general se sada opet pojavljuje, ali u funkciji svećenika. Ali lažna vjenčana ceremonija sastavljena od niza kadrova brzo je prekinuta kada svi likovi osim svećenika misteriozno nestanu montažnim rezom. Svećenik tada razbija kuglu i odraz njegovog ljutitog lica se vidi u krupnom planu među krhotinama stakla. Svećenikov san postaje sve više dramatičniji i strašniji, dok na samom kraju ne zgrabi ogromnu školjku i ispije njezin sadržaj u kojoj se nalazi odraz njegova lica (Slika 45.).

Kao i prethodni do sada viđeni filmovi, i ovaj se odvija kao dio sna, u obliku izrazito nepovezane priče. Umjesto linearnog narativa, film *Školjka i svećenik* predstavlja stanje duha, izražava opsesije i maštu kroz nesvjesne impulse. Film uključuje maštovitu kritiku države, crkve i muške seksualnosti. Temelji se na psihološkoj temi perverzije (što se može vidjeti kroz svećenikovu žudnju za generalovom ženom). Dulacovo korištenje krupnog plana, neobičnih uglova snimanja i asocijativne montaže dodatno jačaju mjesto žene kao objekta seksualne želje. Na kraju, nikada ne možemo biti sigurni da li gledamo u stvarnost ili smo uronjeni u svećenikov san. Ponekad ne znamo ni gdje se scene dešavaju. Dulac se seli iz jedne prostorije u drugu, ali svaka scena poprima novi i drugačiji kontekst.¹⁶⁶ Poput morske zvijezde u filmu *Man Raya*, u ovom filmu se mistični središnji objekt školjke koristi kao ključni element i djeluje kao lajtmotiv kroz cijeli filma. Školjka na početku filma ispunjava naizgled besmislenu svrhu za svećenika. Ali na kraju filma, školjka se pojavljuje u svojoj izvornoj funkciji.

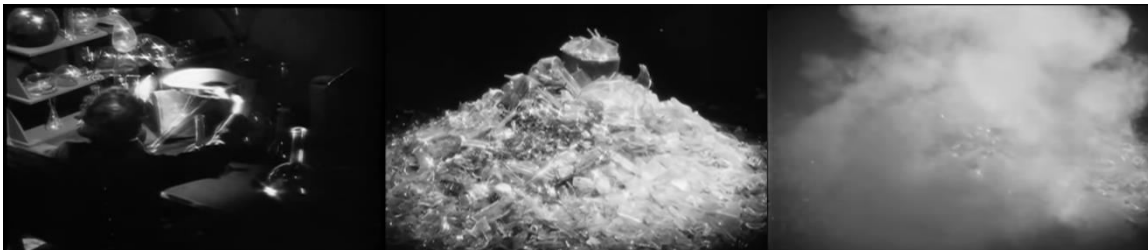
Međutim, za razliku od drugih muških redatelja, Dulac drugačije prikazuje psihološke borbe glavnog junaka. Umjesto da se fokusira na unutrašnje borbe i fantazije ženskog lika, Dulac pokazuje progresivno ludilo primarnog lika filma, svećenika. Također, Dulacova

¹⁶⁶NADREALIZAM. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Kreleža, 2019. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=3665> (pristupljeno 28.8. 2021.)

interpretacija udaljava film od grubih, nasilnih radnji i fetišiziranih prikaza žene koju često koriste autori nadrealistički filmova poput Man Raya, Salvador Dalija i Luisa Bunuela.

Ova ženstvena interpretacija Artaudovog scenarija izazvala je žestoke kritike na premijeri filma. Nadrealisti su bili uvrijeđeni kada su vidjeli ovaj film. Sam Artaud je također bio razočaran Dulacovom konačnom verzijom filma. Njegova glavna zamjerka bila je da je film na kraju iznevjerio njegovu filmsku viziju. Artaud nikada nije želio da se film Školjka i svećenik promatra isključivo kao san, već da predstavlja proces snova. Pored toga, Artaud je smatrao da je Dulac feminizirala njegov scenarij, a možda je upravo ta optužba najviše razbjesnila muške predstavnike nadrealizma. Kako Dulac zapravo nikada nije bila dio užeg kruga nadrealista, negativne reakcije bile su očekivane.¹⁶⁷

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 40. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928.



Slika 41. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928.



Slika 42. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928

¹⁶⁷ Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, 188



Slika 43. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928



Slika 44. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928



Slika 45. Germaine Dulac, kadrovi iz filma Školjka i svećenik, 1928

3.3.5 ANDALUZIJSKI PAS (1929.)

Nedugo nakon neuspjeha i skandala izazvanog prethodnim filmom Školjka i svećenik u nadrealističkom pokretu, izlazi sljedeći film ovog umjetničkog pokreta. Bio je to film pod nazivom Andaluzijski pas, nastao kao saradnja između dva španska umjetnika Luisa Bunuela i Salvador Dalija. Ideja za film nastala je kada je Bunel ispričao Daliju dio svog sna u kojem oblak presijeca mjesec poput britve koja reže oko. Dalijev odgovor na to je bio da je sanjao ruku iz koje gmižu mravi i magarca koji se truleći raspado.¹⁶⁸ Naime, oba umjetnika bila su opsjednuta sposobnostima ljudske psihe, Freudovim pristupom slobodni asocijacija i alogikom snova. Tako da će od te dvije scene iz snova Dali i Bunuel započeti pisati scenariji za svoj prvi film, Andaluzijski pas. Raspravljajući o tome što će staviti u scenarij, Bunuel je tada istakao „*Naše jedino pravilo bilo je vrlo jednostavno: nikakva ideja ili slika koja bi mogla poslužiti za racionalno objašnjenje bilo koje vrste neće biti prihvaćena. Morali smo otvoriti sva vrata iracionalnom i zadržati samo one slike koje su nas iznenadile, ne pokušavajući objasniti zašto*“.¹⁶⁹

Njihov pokušaj da odbace razum u korist bilo kakvih divljih fantazija koje im padnu na pamet lako se može usporediti s automatskim pisanjem kojeg su zagovarali nadrealisti. Oni su zapravo proveli u praksi nadrealističko vjeravanje izraženo u Bretonovom Prvom manifestu nadrealizma da bi „*cilj umjetnika trebao biti da izrazi one osjećaje koje su duboko usađene u podsvijesti*“.¹⁷⁰ Međutim, u vrijeme snimanja filma Andaluzijski pas, ni Bunuel ni Dali nisu bili članovi nadrealističkog pokreta. Iako nisu bili članovi, očigledno su već bili upoznati s nadrealističkim idejama i svjesno su se njima bavili. Tako je Dalijev i Bunelov scenarij bio idealna prilika za pravi prikaz nadrealizma na filmskom platnu.

Andaluzijski pas pruža naizgled nekoherentnu masu brutalnih erotskih slika iz podsvijesti koje je Bunuel nazvao „*očajničkim, strasnim pozivom na ubojstvo*“.¹⁷¹ Film počinje međunaslovom, klišejem iz bajke na kojem piše „*Bilo jednom*“.¹⁷¹ Početak filma odmah otkriva dio Bunuelovog sna. Scena pokazuje čovjeka na prozoru kako oštri britvu. Dok muškarac gleda u noćno nebo, kamera nam prikazuje subjektivni kadar iz njegove perspektive, gdje vidimo oblak kako presijeca mjesec. Nakon toga, u nizu naizmjeničnih kadrova, ovo bajkovito raspoloženje se narušava. Dok oblak reže mjesec, britva reže oko (Slika 46.). Svi

¹⁶⁸ Branko Vučićević, Avangardni film, (Beograd: Studentski izdavački centar, 1984), 119

¹⁶⁹ Vučićević, Avangardni film, 120-121

¹⁷⁰ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 32

¹⁷¹ Cook, Istorija filma. 1, 522

ovi kadrovi su prikazani u krupnom planu. Ne znamo ništa o prošlosti ove žene niti šta je moglo navesti muškarca da joj reže oko, posebno zbog njezine smirenosti. Ova scena bi se mogla tumačiti kao snažan napad na institucionalni način predstavljanja i njegovo oslanjanje na pasivnost gledatelja. Međutim, ovaj poznati kadar ima različite interpretacije. Stoga Linda Williams ovaj kadar interpretira freudovskim kategorijama, kao simboličko uklanjanje straha od kastracije.¹⁷² Međutim, ništa se dalje ne razvija iz ovog crnohumornog sakaćenja. Ovaj kadar je zapravo obmana, a njen naizgled ničim izazvan napadač nikada se više ne pojavljuje u filmu.

U drugoj dužoj sekvenci u kojoj međunaslov glasi „*Osam godina kasnije*“, pratimo muškarca koji vozi bicikl odjeven u časnu sestru. Skoro kao da gledamo potpuno drugačiji film. Kamera ulazi u stan i vidimo ženu kako čita knjigu. To je ista žena iz uvodnog dijela filma, žrtva, koja je sada prikazana neozlijeđena. Očigledno pogođena zvukom koji dopire do nje sa ulice, baca knjigu, koja se otvara na ilustraciju slike Jana Vermeera, Čipkarica, i odlazi do prozora. Knjiga ima simboličan značenje i može se tumačiti kao prekid smirenosti žene koja je prikrivala jake i agresivne seksualne nagone. Umetnuti kadrovi mladića na biciklu postavljeni su između subjektivni kadrova mlade žene tako da nema sumnje u to da je on predmet njene želje. Sljedeća scena nam to potvrđuje. Vidimo ženu kako izlazi na ulicu i strastveno ljubi muškarca (Slika 47.).

Scena se potom s ulice seli u unutrašnjost stana. Kamera i dalje ostaje na muškarcu i ženi. Njih dvoje prilaze prozoru i promatraju zbivanja ispred zgrade. U sljedećih nekoliko scena pratimo subjektivne kadrove iz njihove perspektive: nepoznata žena štapom bocka amputiranu šaku, policajac ženi predaje ruku i u posljednjem kadru ove scene žena zaokupljena rukom biva pregažena na smrt (Slika 48.). U ovim scenama ruka se najvjerojatnije koristi kao simbol erotskog čina i fetiša.

Nakon ove šokantne scene, kamera nas vraća u stan, ali se ton filma drastično mijenja i u naredni nekoliko scena muškarac počinje seksualno proganjati ženu. U hvativši ženu, muškarac miluje njenje grudi koje se, kroz montažni efekt dvostruke slike, u njegovoj mašti pretvaraju u голу stražnjicu i gole grudi. Dok dodiruje tijelo žene, muškarac je u ekstazi. Krupni plan njegovog lica otkriva da mu se zjenice više ne vide. Uzbuđenje je kratkog trajanja jer mu se djevojka odupire i bježi (Slika 49.). Međutim, njegovo uzbuđenje se nastavlja kroz nekoliko poetskih kadrova. Zaista, Bunuel i Dali tražili su čudne i apsurdne

¹⁷² Hopkins, Dada i nadrealizam, 93

predmete kako bi im dali neko simboličko značenje. Na primjer, u jednom kadru mogao se vidjeti muškarac kako vuče dva klavira na kojima se nalaze svećenici i mrtvi magarci ili u drugom kadru krupni plan ruke iz koje gmižu mravi (Slika 50.). S obzirom da se film može protumačiti kroz psihoanalizu, ovi kadrovi mogu samo simbolizirati težinu psihe glavnog junaka, ukazujući na njegovo emocionalno propadanje.

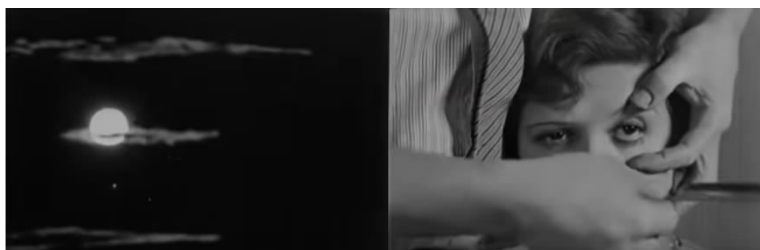
Nakon ovih uznemirujućih scena slijedi novi međunaslov „*Oko tri sata ujutro*“ koji nastavlja lažnu narativnu hronologiju. Kamera nam pokazuje nekog čovjeka koji ulazi u sobu muškarca s početka filma. Međutim, dok se kamera okreće oko tih likova, saznajemo da je nepoznati čovjek koji je ušao u sobu zapravo dvojnik. Ovo filmu daje još specifičniju nadrealnu atmosferu koja se nastavlja i u narednim scenama: dvojnik muškaracu predaje knjige, knjige se iznenada pretvaraju u pištolje, muškarac ubija svog dvojnika, spavaća soba odjednom postaje park u koji on pada i na kraju ovog dijela oko ubijenog dvojnika okupljaju se ljudi kao na pogrebnoj povorci (Slika 51.).

Međutim, sve se to ponovo mijenja. Kamera nas opet vraća u stan. Muškarac i žena su ponovo u istoj prostoriji, ali njihov odnos postaje sve nasilniji. U ovom dijelu filma zaista svjedočimo čudnim scenama koje se potpuno razlikuju od svake budne stvarnosti: muškarčeva usta nestaju, žena šokirana ovim incidentom počinje nanositi ruž na usne, stidne dlake pojavljuju se na mjestu usana muškarca, dok u zadnjoj sceni, izmjenom ovih kadrova, žena ljutito izlazi iz sobe da bi završila na plaži (Slika 52.). U ovoj posljednjoj sceni se može vidjeti da se diskontinuirana (asocijativna montaža) koristi za lomljenje vremensko-prostornog sklada. Realnost vremena je ponovo nestala. Nismo vidjeli ženu kako hoda ili putuje. Ovo uveliko naglašava nadnaravno obilježje filma, koje se nastavlja tokom cijelog njegovog trajanja. U posljednjim minutama filma posmatramo ženu s drugim muškarcem u naizgled romantičnoj vezi. Ovaj scena prilično podsjeća na kraj Man Rayovog filma *Morska zvijezda*. Međutim, Bunel i Dali otišli su korak dalje. Prikazujući par kako šeta plažom, na nebu se pojavljuju međunaslov „*U proljeće*“, koji evocira kraj lažne ljubavne bajke. Međutim, kao i početak i kraj ovog filma, šokantan je. Idilična plaža pretvara se u pustinju, a muškarac i žena završavaju mrtvi (Slika 53).

Kao što se kroz ovu analizu moglo vidjeti, film *Andaluzijski pas* sastojao se od niza slika nalik snu. Iako je film fokusiran na ljubavni odnos između muškarca i žene, nema logičan tok radnje. Korišćajući asocijativnu montažu i narušavajući kontinuitet naracije, omogućio je Daliju i Bunuelu da stvore film koji liči na san. Integrirajući slobodnu freudovsku simboliku

asocijacija, oni spajaju scene koje su nespojive. Događaji su u svakomu kadru prikazani realistično, ali su veze između njih neobične i fiktivne. Andaluzijski pas je stvoren da podriva i poremeti sve tradicionalne konvencije filmskog prikaza. Ovaj film brzo je stekao slavu među nadrealistima samo nekoliko mjeseci nakon što je prikazan u Parizu. Vođa pariške nadrealističke grupe Andre Breton bio je impresioniran onim što je vidio. Nasilni i uznemirujući prvi film Bunuela i Dalija podržali su nadrealisti ne samo zbog njegove nadrealnosti, već i zato što su u njemu vidjeli potencijal koji će im pomoći u službi revolucije. Bunuel i Dali ubrzo su postali i zvanični članovi nadrealističkog pokreta, a krajem te godine scenarijo¹⁷³ ovog filma objavljen je u časopisu Nadrealistička revolucija.¹⁷⁴

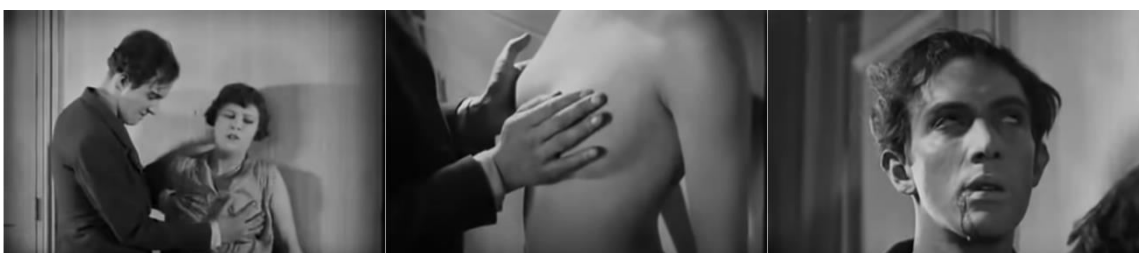
ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 46. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 47. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 48. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.

¹⁷³ Scenarij filma nalazi se u knjizi Branko Vučićević, *Avangardni film*, 115-120

¹⁷⁴ Vučićević, *Život i smrt nadrealističkog filma*, 9



Slika 49. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 50. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 51. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 52. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.



Slika 53. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Andaluzijski pas, 1929.

3.2.6 ZLATNO DOBA (1930.)

Nakon uspjeha filma *Andaluzijski pas*, Dali i Bunuel počinju raditi na drugom filmu pod nazivom *Zlatno doba*. Međutim, u tom periodu došlo je do velikih tehnoloških promjena u filmu. Uslijedio je period uvođenja zvuka. Dakle, film *Zlatno doba* predstavlja prvi zvučni film u okviru ovog avangardnog pokreta. Ovaj film je nastao splotom povoljnih okolnosti. Film je financirao izvjesni Vicomte Charles de Noailles, kao poklon za svoju suprugu Marie-Laure. Charles de Noailles se je prvobitno obratio Man Rayu, a kada ga je Man Ray odbio, povjerio je zadatak Bunelu i Daliju.¹⁷⁵ Scenario za filma *Zlatno doba*, napisali su Bunuel i Dali, dok je samo Bunel bio odgovoran režiju. Bila je to druga, ali i posljednja suradnja između ova dva umjetnika. Za razliku od njihovog prethodnog filma, može se reći da je film *Zlatno doba* više Bunuelova nego Dalijeva vizija. Bunuel i Dali su se posvađali prije početka snimanja, pa je Dali odbio da ima bilo kakve veze sa ovim filma.¹⁷⁶

Bunuel je želio svoj drugi film učiniti još uvredljivijim i otuđujućim od prethodnog. Cilj mu je bio da prikaže seksualne nagone i želje čije ispunjene onemogućavaju ideali buržoaskog društva. Prožet erotikom i uzdižući koncept lude ljubavi, film otvoreno ironizira i kritizira kršćanske dogme i samu instituciju crkve.

Film *Zlatno doba* započinje na sličan način kao i film *Andaluzijski pas* s uvodom scenom koja se čini nepovezanim s ostatkom filma. Prvi kadrovi otkrivaju kratki dokumentarac o škorpionima. Slike su popraćene i međunaslovima koji pružaju informacije o ovim stvorenjima i njihovim navikama. Poput mrava koji gmižu iz rupe na ruci u filmu *Andaluzijski pas*, škorpioni su još jedna vrsta insekata koju Bunuel i Dali koriste kao asocijaciju na ljudske životne instinkte. Nakon toga, sljedeća scena počinje međunaslovom "*Nekoliko sati kasnije*", ponavljajući lažnu hronologiju koja je bila korištena i u filmu *Andaluzijski pas*. Promatramo vojnika (prosjaka) visoko na stijenama uvale kako promatra nadbiskupe dok obavljaju neki ritual među stijenama. U ovim scenama Bunel predstavlja revolucionarni proletarijat. Vidimo izgladnjelog i oslabljenog vojnika, ali opet spremnog za borbu protiv buržoazije i crkvenog konzervatizma. Ova scena se prekida, a zatim promatramo dolazak brodova na otok. U sljedećih nekoliko scena kamera nam prikazuje ljude kako izlaze iz brodova, među njima se nalaze razni funkcioneri, crkveni službenici i pripadnici političke elite. Svi se probijaju kroz stjenovite hridine. U jednom trenutku vidimo i subjektivni kadar nekog od likova iz kolone koji gleda kosture obučene u crkvene službenike (Slika 54.).

¹⁷⁵ Vučićević, *Život i smrt nadrealističkog filma*, 9

¹⁷⁶ Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, 190

Međutim, kako se film nastavlja, Bunel ide još dalje kako bi direktno napadao temelje na kojima je društvo u to vrijeme počivalo. U sljedećoj dužoj sekvenci promatramo govor grotesknog političara kojeg prekida čudan krik strasti. Kamera se okreće da pronade izvor tih krikova i ubrzo vidimo muškarca i ženu kako se valjaju po blatnjavom tlu u ekstazi erotskog užitka (Slika 55). Njihova strast se odvija u prljavštini koja simbolizira vezu između seksa i smrti. Takvo grubo ili čak nehumano ponašanje zapravo predstavlja poniženje buržuja. Šokirani posmatrači ovog događaj odmah ih razdvajaju. Zatim, u nizu uzastopni kadrova, Bunel prikazuje ženino lice u krupnom planu, koje se asocijativno isprepliće s kadrovima kipuće lave. Dok s druge strane pokazuje agresiju muškarca uzrokovanu neispunjenjem seksualne želje: muškarac šutira nedužnog psa, a nekoliko sekundi kasnije zgnječi bubu.

U međuvremenu, fokus filma se pomjera sa stjenovite obale na prikaz veličanstvenog grada Rima. Središnja tačka Katoličke crkve i mjesto susreta buržoaskih i vjerskih vrijednosti. Nadalje, impresivni panoramski prikazi veličanstvenosti Rima asocijativno su isprepleteni sa raznim bizarnim scenama: čovjeka šutira violinu, čovjeka briše prljavštinu sa svog sakoa i čovjeka hoda s velikim kamenom na glavi. (Slika 56.).

Nakon toga, Bunel pokazuje kuću mlade djevojke. Scene sa djevojkom asocijativno su isprepletene sa scenama u kojima je prikazan muškarac. I tako u nekoliko ovih naizmjeničnih scena vidimo: zarobljenog muškarca kojeg vode dva čovjeka užurbanim gradskim ulicama, reklame pored kojih muškarac prolazi oživljavaju, pružajući mu seksualna sjećanja na voljenu, i na kraju, kroz nekoliko retrospektivni kadrova, saznajemo da zarobljeni muškarac pripada političkoj eliti. Nakon ove scene, muškarac je oslobođen i od tog trenutka svi njegovi napori su usmjereni na pronalaženje izgubljene ljubavi. Zatim slijedi novi međunaslov „*Na svom veličanstvenom rimskom posjedu Markiz X priprema se za svoje goste*“. Večera u kući Markiza X zauzima najduži dio filma. U ovom djelu filma konačno se susreću muškarac i djevojka. Njihov susreta će izazvati niz bizarnih i uznemirujućih scena: par vodi ljubav u vrtu pored mramornog kipa, doslovno se proždiru, zabijaju prste jedno drugome u usta, a u jednom kadru čak vidimo i ruku muškarca bez prstiju u krupnom planu. Nasilje se ovdje pretvara u neprimjereno seksualno ponašanje (Slika 57.).

Međutim, zaljubljeni par prekida batler koji muškarcu kaže „*da ga na telefon zove ministar unutarnjih poslova*“. U nekoliko narednih naizmjeničnih scena, nastavljamo ponovo pratiti muškarca i ženu. Žena je prikazana u krupnom planu kako održava svoju strast tako što sisa nožni prsta obližnje statue dok muškarac razgovara na telefon. Iz razgovora saznajemo da

su zbog njegove nepažnje stradali nedužni ljudi. Tako nam Bunel pokazuje čovjeka koji je odbacio život u državnoj službi i društveni ugled kako bi ostvario svoje najdublje podsvjesne fantazije i želje. Nekada pripadnik političke i društvene elite, do kraja filma postao je seksualni perverznojak. Nakon razgovora, muškarac se vraća ženi, njegovo uzbuđenje još više raste. Međutim, film se u ovom dijelu drastično mijenja. Kao i u prethodnim nadrealističkim filmovima, i ovaj uvodi još jednog nepoznatog muškarca koji iznenada dolazi i osvaja ženino srce. Pa, u narednih nekoliko scena pratimo ljubomornog muškarca dok ublažava svoju seksualnu frustraciju. Ulazeći u djevojčinu spavaću sobu, muškarac počinje da baca kroz prozor zapaljeno drvo, križ i biskupa. Kada muškarac u svom bijesu baci s prozora spavaće sobe biskupa, on samo ustane i pobjegne vidno potresen, ali ne i mrtav. Ovim scenama poetskog izraza Bunel ukazuje na neuništivost crkvene institucije (Slika 58.).

Ljubavna priča između muškarca i žene tu se završava, ali preostala posljednja scena u filmu je daleko najšokantnija. Kamera nam prikazuje dvorac Chateau of Selligny. Zatim slijedi posljednji međunaslov „*Stodvadeset dana ranije, četiri bezbožna neprincipijelna nitkova vođena svojom izopačenošću zatvorili su se da uživaju u najbestijalnim orgijama. Za njih život žene vrijedio je manje od života muhe. Uzeli su sa sobom osam slatkih adolescentkinja da budu žrtve njihovih zločinačkih želja i još četiri žene dobro verzirane u razvratu čije su narativne vještine služile za stimulaciju njihovih već izmoreni apetita. Kad god bi interes klonuo*“. Nakon ovog međunaslova svjedočimo uznemirujućim scenama: vojvoda, koji izgleda kao Isusa Hrista, napušta dvorac, dok vojvoda odlazi, mlada djevojka u krupnom planu oblivena krvlju počinje puzati za njim, vojvoda se okreće prema djevojci i odvodi je u dvorac, a posljednji kadar ovog filma završava poetskim izrazom na kojem se u krupnom planu vidi krst na kojem vise ženski skalpovi (Slika 59.).

Poput filma Andaluzijski pas, i film Zlatno doba je klasičan primjer iracionalizma i nelogičnosti nadrealističke poetike, ali s nizom snažnih uznemirujućih slika. Film Zlatno doba predstavlja krajnji domet nadrealističkog pokreta, u kojem se nižu kadrovi čiju logiku može opravdati samo podsvijest. Bunuel ne ostavlja nikakve sumnje da se ono što prikazuje može nazvati snom ili fantazijom. Osim toga, film Zlatno doba savršeno ilustrira političku dimenziju koju je Breton opisao u Drugom nadrealističkom manifestu, označavajući nadrealizam kao „*pokret u službi revolucije*“.¹⁷⁷ Negirajući logiku i naglašavajući apsurdnost, ovaj film direktno napada temelje na kojima je počivalo tadašnje društvo. Kritikovanjem

¹⁷⁷ Breton, Tri manifesta nadrealizma, 63

institucija države i crkve od kojih je zavisio autoritet savremenog društva, Bunuelov i Dalijev film postigao je svoje destruktivne ciljeve.¹⁷⁸ Članovi fašistički orijentirane Lige domoljuba bacili su tintu na ekran i uništili slike Dalija i drugih nadrealista koje su bile izložene u okviru jedne projekcije. Za tadašnje gledaoce, film je bio više od šokantnog prikaza društvenih tabua ili perverzних seksualnih užitaka. Izgrednike je posebno uznemirio užasavajući prikaz religije. Nadrealiste je naravno oduševio skandal koji je film izazvao, a Bunel je ovaj put dobio upravo onu reakciju i kakvu je želio. Film je izazvao proteste crkve i zvanično mu je zabranjeno prikazivanje sve do 1980.¹⁷⁹

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 54. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.



Slika 55. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.



Slika 56. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.

¹⁷⁸ Cook, Istorija filma. 1, 514-515

¹⁷⁹ Vučićević, Avangardni film, 121



Slika 57. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.



Slika 58. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.



Slika 59. Luis Bunuel i Salvador Dali, kadrovi iz filma Zlatno doba, 1930.

3.3.7. PJESNIKOVA KRV (1932.)

Pjesnikova krv označava još jedan od rijetkih dugometražnih i zvučnih filmova nastalih u periodu nadrealističkog pokreta. Kao i film Zlatno doba, i Pjesnikovu krv je finansirao bogati mecena i ljubitelj umjetnosti Vicomte Charles de Noailles. Oba ova filma su zapravo bila snimljena 1930., ali je prvo javno prikazivanje Pjesnikove krvi odgođeno za više od godinu dana, sve dok se skandal koji je izazvao svetogrđni film Zlatno doba nije smirio. Pjesnikova krv je zapravo posljednji film koji bi se mogao povezati s tendencijama nadrealističkog pokreta. Međutim, iako se Pjesnikova krv film često povezuje s nadrealističkim pokretom, režiser i scenarista ovog filma Jean Cocteau ga je uvijek odbacivao. Uprkos popularnoj recepciji Cocteaua kao nadrealiste, on nije preferirao etiketu nadrealiste. Također se sukobio sa vođom nadrealističkog pokreta Bretonom. Napetost između Cocteaua i Bretona mogla bi biti jedan od razloga zašto je Cocteau poricao da je nadrealista i zašto nikad nije pokazivao nikakvu povezanost s pokretom. No, uprkos ovim činjenicama, film Pjesnikova krv je imao sve težnje nadrealističkog manifesta koji naglašava važnost snova iz freudovske perspektive kao glavne komponente nadrealističke umjetnosti.¹⁸⁰

Film Pjesnikova krv bio je Cocteauov prvi prodor u filmsku industriju, a njegov prelazak u područje filma je vjerojatno potaknut značajnim naporima Luisa Bunuela i Salvadora Dalíja, koji su objavili revolucionarne, a neki bi rekli i neshvatljive, eksperimentalne filmove Andaluzijski pas (1929.) i Zlatno doba (1930.).

Film Pjesnikova krv prikazao je još jedno putovanje u nadrealno- avangardno carstvo. Cocteau je, kao i prethodni nadrealistički redatelji, dao daleko veću težinu tehničkim mogućnostima filmske slike nego konvencionalnim zahtjevima narativnog filma. Međutim, iako Cocteau nije mario za linearnu priču, film se može tumačiti u određenim dijelovima njegovog trajanja.

Film počinje uvodnim sekvencama u atelju pjesnika. Kamera nam pokazuje mladog pjesnika okrenutog leđima kako skicira neki neodređeni portret. U narednih nekoliko scena zaista smo svjedoci čudnih scena: pjesnik, dok crta portret, iznenada shvata da se usta koja je nacrtao pomjeraju, žurno rukom briše nacrtana usta, a na kraju ove scene pjesnik otkriva da su mu usta sa crteža prešla na ruku. Pjesnikova ruka zajedno s ustima na njoj prikazana je u krupnom planu, a Cocteau je ovaj efekat dvostruke ekspozicije postigao spajanjem dvije slike u asocijativnoj montaži (Slika 60.).

¹⁸⁰ Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, 189

Od tog neobičnog trenutka, nastavljamo da pratimo mladog pjesnika kako na sve načine pokušava da ukloni animirana usta sa svoje ruke: pere ruke u umivaoniku, izvlači ruku kroz prozor, i na kraju, u posljednjoj sceni ove duže sekvence, pjesnik se predaje snu. Odjednom se ova scena u ateljeu naglo prekida. Cocteau prikazuje nekoliko kadrova žičanih portreta koji se vrte u neodređenom prostoru. Ovim grubo asocijativno- montiranim kadrom remeti radnju filma. Međutim, u sljedećem kadru kamera se vraća u atelje i mi promatramo pjesnika kako se budi. Nakon izmjene ovih asocijativnih kadrova, Cocteau nas primorava da sebi postavimo pitanje. Da li je žičani portret bio pjesnikova san ili smo zapravo sve vrijeme svjedoci pjesnikovog sna? Teško je odgovoriti na to pitanje, s obzirom da nam sljedeća scena prikazuje iznenadno prisustvo grčke statue- žene u ateljeu. Dakle, iako smo u uvodnom dijelu filma posmatrali pjesnikov atelje u total planu i vidjeli samo pjesnika i štafelaj, nakon njegovog buđenja došlo je do velikih promjena. Međutim, usta su i dalje bila prisutna na njegovoj ruci. Vidjevši statuu, pjesnik dolazi na lukavu ideju brišići ruku o njena beživotna usta. Ali upravo ova scena će započeti niz novih nadrealnih scena: pjesnik iznenada otkriva da je atelje pretvoren u zatvor bez izlaza (prozori i vrata najednom su nestali), pjesnik se ljutito obraća statui i u posljednjoj sceni ovog uvodnog dijela statua iznenada stvara ogledalo i pjesnik prolazi kroz njega (Slika 61.). Pjesnikov ulazak u ogledalni svijet mogao bi se protumačiti kao introspektivni ulazak u sopstvenu psihu, u sopstveno nesvjesno, koje ovde profilise samu umjetnost kao sredstvo introspekcije. Pjesnik ulazi u svoju podsvijest i istovremeno počinje da u njoj živi.

U nastavku filma, ogledalo prenosi pjesnika u drugu dimenziju. Putujući kroz ogledalo, pjesnik se iznenada pojavljuje u neodređenom hotelskom hodniku. Nismo vidjeli putovanje, a prostorna- vremenska realnost je opet narušena. Međutim, da bi još više pojačao efekat nadrealnost, Cocteau postavlja kameru pod čudnim uglovima. Koristeći se takvim filmskim efektima, Cocteau naglašava onostranost ovog hodnika, gdje prostorne sile nisu u skladu sa svojim normalnim zakonima. Total plan otkriva nam pjesnika koji se usporeno i mučno penje uz zidove hodnik kao da se bori protiv neke vrste gravitacije. Prilazeći vratima svake sobe, pjesnik postaje voajer i počinje špijunirati kroz ključaonice. Kamera gleda kroz oči pjesnika, a mi promatramo iz njegove perspektive ono što on vidi. U narednih nekoliko scena svjedočimo nizu čudnih i nerealnih događaja: streljački vod ubija meksikanca, muškarac puši lulu, žena grdi dijete, a na kraju, u posljednjoj izmjeni ovih sceni, vidimo hermafrodita na sofi prije nego čudno nestane. Sve ove scene viđene na kraju ovog dijela filma natjerat će pjesnika na somoubistvo. U krupnom planu puca sebi u glavu, a krv prsne na zid (Slika 62.) Međutim, on

ne umire, već magično oživljava i pretvara se u novu verziju pjesnika okrunjenog lovorom. U ovoj sceni montaža i obrnuti pokret omogućili su Cocteau da još jednom prikaže transcendentnost vremena.

Nadalje, sljedeća scena potpuno mijenja radnju filma. Imamo utisak da gledamo potpuno drugi film. Cocteau nam prikazuje devastiranu unutrašnjost neke zgrade koja je pokrivena snijegom. Ubrzo djeca ulaze u napuštenu zgradu i počinju da prave grudve i da se penju na statuu. Kako grudve lete sve više i više, statua se postepeno raspada i nestaje. Ovi kadrovi upućuju na to da se djeca zapravo ne grudvaju snijegom, već komadima kamena. Cocteau je ovu optičku iluziju stvorio korištenjem montaže i kratki rezova. Dok se djeca međusobno gađaju kamenjem, jedno od njih dobija udarac u glavu. Kamera se zatim fokusira na krvavu glavu dječaka, koju promatramo u krupnom planu (Slika 63.). Posljednji kadar ove scene mogao bi se protumačiti kao kritika Prvog svjetskog rata, s obzirom da su u tom strašnom periodu stradali nevini.

Međutim, u posljednjim minutama ovog filma scene postaju još šokantnije i nadrealnije: devastirana zgrada se čudno pretvara u pozorište, buržujci se magično pojavljuju na balkonima pozorišta, ubijeni dječak još uvijek počiva u snijegu, iznad dječakova beživotna tijela magično se pojavljuje stol za kojim sjedi pjesnik i žena, pjesnik ponovo vrši samoubistvo, dok se na kraju žena pretvara u grčku statuu (Slika 64.). Završne scene ovog filma mogle bi se protumačiti kao društvena kritika usmjerena protiv buržuja, koju su avangardni pokreti često naglašavali.

Tako je na kraju debitantski film Jeana Cocteaua Pjesnikova krv, kao i svi navedeni prethodni nadrealistički filmovi, prvenstveno zamišljen kao prava nadrealna besmislica bizarnih, halucinantnih i sanjarskih vizuala. Iako je Cocteau bio protiv povezivanja njegovog filma sa nadrealizmom, u filmu Pjesnikova krv snažano se stavlja naglasak na fantastično, ali i na podsvijesti. Ova činjenica ga približava nadrealistima i njihovom proučavanju psihičkog automatizma. Film Pjesnikova krv pokazuje interes Jeana Cocteau za istraživanje filmskog medija, kojeg usklađuje sa nadrealističkim težnjama. Cocteauova razigrana ljubav prema trikovima s kamerom, asocijativnoj montaži i nekonvencionalanom narativu omogućila mu je da stvori film koji izgleda kao san. Čudno postavljeni predmeti i bizarni prizori bili su neobično raspoređeni kako bi dodali taj čudan osjećaj. Radnja filma nema stvarnu koherentnu strukturu, već slijedi logiku snova. U pojedinim dijelovima filma vidimo pjesnika kako kreće na putovanje. Pokreće potragu za starim uspomnama zakopanima duboko u podsvijesti kojih

u tom trenutku nije bio svjestan. Drugim riječima, pjesnik na putovanju upoznaje svoju podsvijesti. Za Cocteaua kao pjesnika i filmskog stvaraoca dvadesetog stoljeća, psihološko putovanje je zapravo predstavljalo otkrivanje istine. I ovaj film je bio dosta satiričan, radikalan i na kraju je predstavljao i kritiku buržoaske društvene elite i crkve.

Ubrzo nakon projekcije Pjesnikove krvi, počele su kružiti glasine da film sadrži antikršćansku poruku, s obzirom na to da se Cocteau kroz cijeli filma igra metaforom smrti i ponovnog rođenja. To je, u kombinaciji s burnom recepcijom ovog kontroverznog filma Noaillesove produkcije, dovelo do zabrane njegova prikazivanja.¹⁸¹

U svim navedenim primjerima ovog završnog poglavlja bilo je moguće vidjeti kako se na filmu pokušava prikazati nadrealistički svijet snova i podsvijesti. Prije svega, vidjeli smo da nadrealistički film kao i nadrealističko slikarstvo nastoji da ilustruje, ukaže, razotkrije i prodre u skrivena područja ljudske psihe i podsvijesti, kao i da negira etičke i moralne društvene norme. Međutim, za razliku od slikarstva, film je počeo da ostvaruje ono čemu su umjetnici oduvijek težili. Njegova sposobnost da utiče na ljude na podsvjesnom nivou bila je dovoljno moćna za nadrealiste. Film je u gledaocu izazivao snažne emocije, složene ljudske i misaone procese i to na vrlo neposredan, autentičan i uvjerljiv način. Važna povezanost sna i filma uvelike je odredila estetiku nadrealističkog filma. Kao u snu, slike u filmu postale su dinamične, napete, uzbudljive i ponekad ih je teško raspoznati ili protumačiti. Film je zadržao takvu moć da zaobiđe logiku predstavljajući svijet toliko udaljen od stvarnosti da se lako mogao naći u drugom vremenu, prostoru ili dimenziji. Stoga san više nije ograničen samo na usnule umove, već se u potpunosti projektuje na filmsko platno.

ILUSTRACIJE UZ TEKST



Slika 60. Jean Cocteau, kadrovi iz filma Pjesnikova krv, 1932.

¹⁸¹ Vučićević, Avangardni film, 121



Slika 61. Jean Cocteau, kadrovi iz filma Pjesnikova krv, 1932.



Slika 62. Jean Cocteau, kadrovi iz filma Pjesnikova krv, 1932.



Slika 63. Jean Cocteau, kadrovi iz filma Pjesnikova krv, 1932.



Slika 64. Jean Cocteau, kadrovi iz filma Pjesnikova krv, 1932.

ZAKLJUČAK

Nadrealistički pokret predstavlja važno poglavlje istorije umjetnosti dvadesetog stoljeća. Nadrealizam je bio književni, umjetnički i intelektualni pokret koji je započeo 1924., u Francuskoj kao ideološki nasljednik dadaizma, negirajući sve postojeće životne, moralne, etičke i estetske odredbe i zakone. Nadovezujući se na dadaistički pokret, nadrealizam od prethodnika preuzima brojne elemente, među kojima su oslobađanje ljudskog duha, slučajnost, šok, iracionalnost, odsustvo razuma i logike. Dadaizam i nadrealizam su dijelili temeljno avangardno stajalište da društveni a i politički radikalizam treba ići u korak s umjetničkom kreativnošću. Ta kreativnost podrazumijevala je da nije presudno samo estetsko ispunjenje normi, već umjetnost kao takva treba utjecati na sam ljudski život, odnosno mora ohrabriti ljude na aktivniju reakciju i djelovanje. Oba pokreta imala su za cilj da uklone distinkciju između umjetnosti i života, što je ujedno i ključna ideja avangarde. Ali vizija nadrealizma bila je sasvim drugačija od dadaizma. Poučeni iskustvom dadaista kako apsolutno poricanje može dovesti i do samonegacije, nadrealisti svoje djelovanje usmjeravaju na otkrivanje neistraženih područja i granica ljudskog duha.

Nadrealizam je donio potpuno novu perspektivu i inovativan način razmišljanja. Pošto su podsvijest i snovi bili središnja tema nadrealističkog pokreta. Nadrealistički umjetnici su postavili pitanje. Kako stvoriti sliku sna i podsvijesti u slikarstvu? S obzirom na to da nadrealizam pripada avangardnom pokretu, bio je vezan za eksperimentiranje, a u tom periodu odnos čovjeka i stroja posebno je fascinirao umjetnike. Nadrealisti su bili veliki ljubitelji kina, a film se, kao prvenstveno vizuelno- dinamično sredstvo, pokazao kao veoma pogodan za predstavljanje uskomešanih slika iz sna i podsvijesti, na kojima su zasnivali svoju umjetnost. Dakle, pokušavajući se približiti mogućnostima filmskog aparat, nadrealisti prvo stvaraju tehniku automatizam. U samim počecima nadrealističkog pokreta, tehnika automatizam bila je namijenjena samo književnosti, s obzirom da predstavnici nadrealističkog pokret nisu bili skloni likovnoj umjetnosti. Međutim, ova tehniku se ubrzo počela primjenjivati u likovnoj umjetnosti, prvo u crtežu, a potom i u slikarstvu. Tehnika automatizam prenesena u likovnu umjetnost ohrabrila je nadrealiste da otkriju niz varijacija kao što su frotaž i grataž. Nadrealistički slikari pokušali su ovim automatskim tehnikama prenijeti sve što im je u tom trenutku podsvijest diktirala. Stvaranje djela ovisilo je o spontanom pokretu ruke, prelasku olovke preko teksturiranih površina ili struganju boje sa platna. Ovim postupcima nadrealisti su se udaljili od tradicionalnih konvencija napuštajući proporcije, perspektivu i druga izražajna sredstva likovnog jezika. Nadrealisti su pokušali da

svoja osjećanja i misli izraze na izravan i neposredan način, poput filmskog aparata koji automatski stvara sliku. Povezujući se s filmskim aparatom, nadrealisti su statičnim slikama davali dinamiku i iluziju, stvarajući u konačnici apstraktne oblike i višestruke asocijacije. Međutim, na kraju ova tehnika se nije puno koristila u nadrealizmu i predstavljala je samo pripremnu fazu nadrealističkog slikarstva.

Nadrealisti nastavljaju eksperimentirati dalje, a sljedeće tehnike koje se pojavljuju u slikarstvu su kolaž i asamblaž. Obje ove tehnike su slične, a bazirale su se na upotrebi montaže. U ovim tehnikama nadrealisti su montirali različite prepoznatljive elemente kako bi stvorili iznenađujuće, dezorijentirajuće i šokantne efekte. Ovo je kolažu i asamblažu dalo intenzivnu i često čudnu vizualnu prisutnost spajajući nepovezane slike i predmete. Ova upotreba montaže kroz nasilno suprotstavljanje naglasila je dinamiku kolaža i asamblaža unutar njihovog statičnog okvira. Dakle, kroz navedene primjere moglo se je vidjeti kako su se nadrealisti poigrali s bočnim ivicama kolaža i asamblaža, a sve s cilju da se naglasi iluzija pokreta. Za nadrealiste, međutim, osim ovih filmskih elemenata, film je bio važan oblik života, pa se tako mogao u kolažu vidjeti i primjer na kojem je upravo prikazan taj odnos čovjeka i stroja.

Posljednji eksperiment u okviru nadrealističkog slikarstva bila je tehnika magijski realizam. Nadrealistički umjetnici su u ovoj tehnici precizno, realistički slikali ili ponekada kolažirali preuzete oblike kako bi ih potom montirali u čudne kombinacije i na taj način postigli neobična iskustva iz snova. Inspiraciju za takvu tehniku došla je iz metafizičkih djela Giorgia de Chirica. S obzirom na to da su nadrealisti tražili psihološku istinu u svojim slikama, atmosfera koja je prožimala de Chiricova djela bila je poput sna. Međutim, osim sanjive atmosfere, nadrealiste je privuklo i rješenje prostora na njegovim slikama. De Chiricovo korištenje dvije tačke gledišta nadrealiste je doslovno podsjećalo na upotrebu filmske montaže. Dakle, i magijski nadrealisti nastavljaju da poistovjećuju sliku s filmom, ali, međutim, za razliku od automatizma, kolaža i asamblaža, tehnika magijski realizam preuzela je najviše filmskih efekata: kadriranje, planove i montažu, pomoću koje su povezivali promjenjive tačke gledišta i stvarali dvostruke ekspozicije i dvostruke slike.

Nadrealističko slikarstvo započelo je eksperimentima u raznim tehnikama od automatizma, kolaža, asamblaža do magijskog realizma. Međutim, ubrzo je postalo jasno da sve te navedene tehnike u slikarstvu imaju nezadovoljavajuće sposobnosti i da na kraju nisu uspjele pomiriti svjesno i podsvjesno stanje. Tehnika automatizma, koju je Breton najviše veličao u

svom Prvom manifestu, na kraju je nedovoljno korištena u stvaranju nadrealističkih djela. Dok su druge tehnike kolaž, asamblaž i magijski realizam bile oštro iskritizirane zbog upotrebe materijalizma, estetike i sve većeg prilasku figuraciji i akademizmu. Nadrealisti su na svojim slikama željeli prikazati snove i podsvijest. Ali za to im je ipak bilo potrebno pokret i vrijeme, koje je karakterizirao san, a koje slikarstvo kao medij nije moglo ostvariti. Dakle, osim uticaja filma na kompoziciju nadrealističkih umjetničkih slika, u okviru ovog pokreta biće snimati i filmovi. Na vrhuncu nadrealističkog pokreta (1923.- 1930.), film je bio nova umjetnička forma i još uvijek eksperimentalni način izražavanja umjetnika. Film je korišten zbog svoje sposobnosti da djeluje kao ogledalo stvarnosti, dok je u isto vrijeme nudio načine da poremeti zakone prostora i vremena koji su temeljni za objektivnu stvarnost. Prema nadrealistima, film će dovesti do budućeg razrješenja dva stanja, sna i stvarnosti, koje slikarstvo, u najboljoj namjeri nije moglo da dočara.

Nadrealistički filmovi prikazivali su nadstvarnost na šokantan i apsurdan način, suprotstavljajući se konvencionalnom načinu snimanja filmova. U okviru nadrealističkog pokreta tragalalo se za novim filmskim izrazom. Nadrealistički redatelji i umjetnici koristili su razne tehnike za snimanje filmova uključujući: neobično kadriranje, krupni plan, usporeno/ ubrzano kretanje, montažu i druge vizuelne načine za narušavanje stvarnosti. Jedna od najvažnijih stvari u vezi s nadrealističkom kinematografijom je da nije narativan. Nema zaplet i dijalog. Na primjerima nadrealističkih filmova moglo se je vidjeti da su scene besmisleno montirane jedna pored druge. To je zato što su nadrealisti koristili film kao medij za izražavanje svojih unutrašnjih misli i osjećaja. Odbacivanjem logičke radnje, nadrealisti prelaze u nove polje slobodne asocijativne montaže proizvoljno odabranih kadrova. U takvoj montaži, kadrovi se ne slažu prema vlastitim zakonima prostora i vremena. Na primjer, na jednom kadru se je moglo vidjeti žena kako prolazi kroz vrata, a na drugom bi se iznenada našla na plaži. Ovakvi kadrovi davali su utisak grubo prekinute radnje. Međutim, pored upotrebe montaže, nadrealisti su koristili i poetski izraz kako bi narušili logiku konvencionalnog filma. Nadrealisti su se na taj način slobodno poigrali različitim simbolima i asocijacijama. Ti simboli snova i ta vrsta asocijacija, predstavljali su gotovo cijeli nadrealistički koncept. Svaki kadar je tako predstavljao pravi odraz umjetnikovih osjećaja. Tako su se filmovi nadrealista međusobno razlikovali po temi i stilu. Međutim, za razliku od likovnih djela, nadrealistički filmovi tog vremena bili su mnogo više radikalniji i usmjereni protiv društva, morala, religije i politike. S obzirom na to da je cilj nadrealističkog pokreta bio da izazove krizu i promijeni stanje svijesti u društvu, može se reći da je to na kraju najbolje

ostvareno na filmu. Film je u sebi imao poseban psihološki elemenat, a to je identifikacija. Tako je film na vrlo uvjerljiv način kod gledatelja izazivao snažne emocije i misaone procese, za razliku od slikarstva koje nikad nije budilo takvu zamisao. U filmu je krupni plan isticao reakcije na licu, montaža je otkrivala emociju i psihološko stanje lika, a pokret kamere je smjestio gledaoca u prostor i pokušao ga je mentalno identificirati sa likovima na projekcijskom platnu. S obzirom na te činjenice, filmovi nadrealista uzdrmali su psihu gledatelja brzim, nelogičnim, šokantnim i provokativnim scenama i to na takav dramatičan način da je često dolazilo do nereda na projekcijama njihovih filmova. Mnogi njihovi filmovi su kasnije zabranjeni. Međutim, bez obzira na sve zabrane, ciljevi nadrealističkog pokreta najbolje su ostvareni na filmu jer je, za razliku od slikarstva, film bio moćno oružje katarze kojim su nadrealisti pokušavali promijeniti stanje svijesti tadašnjeg društva.

LITERATURA

KNJIGE:

1. Andre Breton, Tri manifesta nadrealizma, (Kruševac : Bagdala, 1979)
2. Andre Bazin, Šta je film?. 1, Ontologija i jezik, (Beograd : Institut za film, 1967)
3. Andre Bazin, Šta je film?. 2, Film i ostale umetnosti, (Beograd : Institut za film, 1967)
4. Annette Michelson, Filozofska igračka, (Beograd: Semizdat B92, 2003)
5. Anica Vlašić-Anić, Harms i dadaizam, (Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 1997)
6. Bela Balaš, Filmska kultura, (Beograd: Filmska biblioteka, 1948)
7. Branko Vučićević, Avangardni film, (Beograd: Studentski izdavački centar, 1984)
8. David Hopkins, Dada i nadrealizam, (Sarajevo: Šahinpašić, 2005)
9. David A. Cook, Istorija filma. 1, (Beograd : Clio, 2005)
10. Dragan M. Jeremić, Nadrealizam, (Beograd, Rad, 1957)
11. Edgar Morin, Film ili čovjek iz mašte: antropološki esej, (Beograd: Institut za film, 1967)
12. Gerges Sadoul, Povijest filmske umjetnosti, (Zagreb: Naprijed, 1962)
13. Gilles Deleuze, Pokretne slike, (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998)
14. Hanifa Kapidžić- Osmanagić, Suočnja: od nadrealizma do strukture, (Sarajevo: Svjetlost, 1976)
15. Henri Behar; Michel Carrasou, Dada:istorija jedne subverzije, (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997)
16. Hjørvardur Harvart Arnason, Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, (Beograd : Jugoslavija , 1975)
17. Mario De Micheli, Umjetničke avangarde XX. Stoljeća, (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990)
18. Moris Nado, Istorija nadrealizma, (Beograd: Beogradski izdavačko- grafički zavod, 1980)
19. Pavle Levi, Cimanje slike: Nesputana analitika, (Beograd:Alta Nova, 2019)
20. Pavle Levi, Kino drugim sredstvima, (Beograd: Publikum, 2013)

21. Peter Burger, Teorija avangarde, (Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998)
22. Rudolf Arnheim, Film kao umetnost, (Beograd : Narodna knjiga, 1962)
23. Rudolf Arnheim, Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja, (Beograd: Umetnička akademija, 1971)
24. Sadudin Musabegović, Film kao vremenski oblik: predavanja iz estetike filma, (Sarajevo: Armis Print, 2007)
25. Sergej Eisenstein, Montaža atrakcija, (Beograd: Nolit, 1964)
26. Višnja Machiedo, Francuski nadrealizam: (uz antologijski izbor tekstova), (Zagreb: Konzor, 2002)
27. Vladimir Petrić, Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film, (Beograd: Umetnička akademija, 1970)
28. Zbigniew Cieczot-Gawrak, Istorija filmske teorije do 1945. godine,(Beograd : Institut za film, 1984)

ESEJI :

1. Walter Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, (Nolit: Beograd, 1974)

ČLANCI:

1. Branko Vučićević, Život i smrt nadrealističkog filma, (<https://dokumen.tips/documents/branko-vucicevic-zivot-i-smrt-nadrealistickog-filma.html>) (pristupljeno 16.4. 2021.)
2. Hrvoje Turković, Kako protumačiti „asocijativno izlaganje“ (i da li je to uopće potrebno) (<http://www.ffzg.unizg.hr/infoz/dsz/tekst/turkovic2006.htm>) (pristupljeno 12.10.2022.)
3. Rudlof R. Kuenzli, Dada i nadrealizam na filmu, (Zapis: bilten Hrvatskog filmskog saveza, 2003), broj 41 (http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=279#.YcIRT0n-jIU) (pristupljeno 16.4. 2021.)
4. Tea Sokolov, Mirna Sindičić Sabljo, Andre Breton i Sigmund Freud. O dodirima francuskoga nadrealizma i psihoanalize (<https://hrcak.srce.hr/clanak/344930>) (pristupljeno 16.4. 2021.)

WEB IZVORI:

1. Nadrealizam/Evropski kontekst srpskog nadrealizma (<http://nadrealizam.rs/rs/o-nadrealizmu/o-nadrealizmu-tehike>) (pristupljeno 18. 04. 2022.)
2. NADREALIZAM. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Kreleža, 2019. (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=3665>) (pristupljeno 28.8. 2021.)

FILMOVI:

1. Rene Clair, Međučin, (1924.), (<https://vimeo.com/29091457>) (pristupljeno 22.10.2021.)
2. Man Ray, Ostavi me na miru (1926.), (<https://www.youtube.com/watch?v=ezkw2i8INIU>) (pristupljeno 24.10.2021.)
3. Man Ray, Morska zvijezda (1928.), (https://www.youtube.com/watch?v=kL_uhfn-gDQ) (pristupljeno 24.10.2021.)
4. Germaine Dulac, Školjka i svećenik, (1928.), (<https://www.youtube.com/watch?v=ypseXIQVaF0>) (pristupljeno 26.10.2021.)
5. Luis Bunuel i Salvador Dali, Andaluzijski pas, (1929.), (https://www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ) (pristupljeno 28.10.2021.)
6. Luis Bunuel i Salvador Dali, Zlatno doba, (1930.), (<https://www.filmoviplex.com/sa-prevodom/36647-the-golden-age.html>) (pristupljeno 28.10.2021.)
7. Jean Cocteau, Pjesnikova krv, (1932.), (<https://archive.org/details/JeanCocteauLeSangDunPote1930>) (pristupljeno 28.10.2021.)

POPIS ILUSTRACIJA

Slika 1. Andre Masson, Rođenje ptica, 1924., automatski crtež

(<https://www.wikiart.org/en/andre-masson/birth-of-birds>) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 2. Andre Masson, Borba riba, (1926.), automatsko slikanje (ulje i pijesak)

(<https://www.artsy.net/artwork/andre-masson-battle-of-fishes>) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 3. Max Ernst, Šuma, ciklus crteža Prirodna historija, 1926., crtež (tehnika frotaž)

(<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI4NjM1NiJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcwVzaXplIDIwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSjJdXQ.jpg?sha=c4a84148217c80d>)

(pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 4. Max Ernst, Šuma i golub, 1927., ulje na platnu (tehnika grataž)

(<https://www.wikiart.org/en/max-ernst/forest-and-dove-1927>) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 5. Max Ernst, Masakr nevinih, 1920., kolaž,

(<https://www.artic.edu/artworks/118684/the-massacre-of-the-innocents>) (pristupljeno 25. 07. 2021.)

Slika 6. Max Ernst, Dada –degas, 1921-22, kolaž, (<https://slidetodoc.com/dada-doute-de-tout-dada-est-tatou-tout/>) (pristupljeno 25. 07. 2021)

Slika 7. Eadwearda Muybridgea, Galop konja, 1878. , fotografija,

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg) (pristupljeno 25. 07. 2021)

Slika 8. Max Ernst, Žena bez stotinu glava („*Otvori svoju torbu, dobri čovječe*“), 1929.,

kolaž, (<https://thebedlamfiles.com/commentary/surrealism-in-collage-the-novels-of-max-ernst/>) (pristupljeno 25. 07. 2021)

Slika 9. Max Ernst, Žena bez stotinu glava („*Magično svjetlo, bez i jedne izgovorene riječi i u svim vremenskim prilikama*“), 1929., kolaž, skenirano iz knjige Pavle Levi, Kino drugim sredstvima, 97

Slika 10. Novinska slika iz devetnaestog stoljeća, skenirano iz knjige Pavle Levi, Kino drugim sredstvima, 97

Slika 11. Max Ernst, Dvoje djece kojima prijete slavuj, 1924, asamblaž,

(<https://www.moma.org/collection/works/79293>) (pristupljeno 26. 08. 2021.)

Slika 12. Aleksandar Vučo i Dušan Matić, Urnebesni kliker, 1930., asamblaž,
(<http://nadrealizam.rs/rs/zbirke/urn%D0%B5b%D0%B5ni-klik%D0%B5r-dus%D0%B0n-%D0%BC%D0%B0tic-i-%D0%B0l%D0%B5ks%D0%B0nd%D0%B0r-vuc%D0%BE-aa93%C3%A5-inv-br-c-aaaa67>) (pristupljeno 26. 08. 2021.)

Slika 13. Giorgio de Chirico, Misterij i melankolija ulice, 1914., ulje na platnu,
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914>)
(pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika. 14. El Greco, Pogled na Toledo, 1608, ulje na platnu,
(https://en.wikipedia.org/wiki/View_and_Plan_of_Toledo) (pristupljeno 17. 10. 2022.)

Slika 15. Salvador Dali, Turobna igra, 1929., ulje na platnu i kolaž,
(https://64.media.tumblr.com/a1dd54d9ef1481570b4ba1c0548c892c/tumblr_mmczqvjYO11s7jkllo1_640.jpg) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika.16., Salvador Dali, Osvijetljena zadovoljstva, 1929., ulje na dasci i kolaž,
(<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/illuminated-pleasures>) (pristupljeno 20. 07. 2021.)

Slika 17. Salvador Dali, Nevidljivi čovjek, 1930-32., ulje na platnu,(
https://image.invaluable.com/housePhotos/bradfordsauction/44/697144/H22021-L247885362_original.jpg) (pristupljeno 20. 07. 2021.)

Slika 18. Rene Magritte, Ugroženi ubojica, 1926., ulje na platnu
(<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-menaced-assassin-1927>) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 19. Louis Feuillade, kadar iz filma Fantomas, 1914.
(<https://markdavidwelsh.wordpress.com/2018/10/09/fantomas/>) (pristupljeno 17. 07. 2021.)

Slika 20. Rene Magritte, Čovjek sa novinama, 1928., ulje na platnu
(<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/man-reading-a-newspaper-1928>) (pristupljeno 20. 07. 2021.)

Slika 21. Rene Magritte, Lažno ogledalo, 1928., ulje na platnu,
([https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-false-mirror-1928\(1\).jpg!Large.jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-false-mirror-1928(1).jpg!Large.jpg))
(pristupljeno 20. 07. 2021.)

Slika 22. Rene Clair, kadar iz filma Međučin, 1924. (fotografisano iz filma)

Slika 23. Rene Magritte, Vrijeme opčinjenosti, 1938., ulje na platnu,

(<https://images.masterworksfineart.com/magritte3991.jpg>) (pristupljeno 20. 07. 2021.)

Sve slike koje se odnose na kadrove iz filmova su fotografisane (screenshot) tokom trajanja filmova.