ТЕОДОРА ЗАНОШКАР

ЉУСКАРИ НА ПРСИМА АЛЕКСАНДРА ВУЧА И МАРКА РИСТИЋА: КОНТЕКСТУАЛНО--АНАЛИТИЧКО САГЛЕДАВАЊЕ ВИЗУЕЛНИХ КОЛАЖА

САЖЕТАК: Рад је посвећен проучавању папирног филма Александра Вуча и Марка Ристића *Љускари на прсима* (1930), с идејом да се дванаест Ристићевих колажа који чине визуелну компоненту овог остварења сагледају из неколико истраживачких перспектива. *Љускари на прсима* посматрани су у надреалистичком контексту, уз указивање на повезаност с делима других аутора тога времена, првенствено с колажима Макса Ернста. Разматран је Ристићев метод апропријације и детаљно је анализирана конструкција његових колажа. Ристићеви прилози потом су протумачени и у односу на Вучов текст, с циљем да се укаже на сложену комуникацију визуелног и текстуалног наратива кореспондентну с филмским медијем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Ристић, Александар Вучо, *Љускари на прсима*, колаж, папирни филм, Макс Ернст, Луј Поје

1. Увод

Артикулисање надреалистичког покрета на београдској уметничкој сцени најпотпуније је остварено у алманаху *Немоīуће – L'impossible* (1930)[1] и часопису *Надреализам данас и овде* (укупно три броја, 1931–1932).[2] У алманаху као првој заједничкој публи-

[1] *Немоīуће – L'impossible*, Београд, 1930, репринт, Музеј примењене уметности, Београд 2002, https://monoskop.org/File:Nemoguce_L_impossible_1930_2012.pdf.

[2] *Nadrealizam danas i ovde*, 1–3, Beograd, 1931–1932, reprint, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2002, https://monoskop.org/Nadrealizam_danas_i_ovde.

кацији покрета објављен је манифест тринаесторице београдских надреалиста.[3] Укључујући и прилоге француских надреалиста, ово двојезично издање представљало је нови модел колективног, „авангардног мултимедијалног дела које помера утврђене границе не само лепе књижевности већ и ликовних уметности".[4] Алманах је одбацивао традиционалну улогу визуелне уметности као допуне и илустрације текста, заступајући функционисање ликовне матрице као равноправне и аутономне форме испољавања надреалистичких исказа. Визуелни прилози највише су се ослањали на фотографију, фотограм и колаж, експерименталне медије тадашње авангардне уметности који су били једнако иновативни као и литерарни наративи алманаха.[5] Сложеност и хетерогеност ове публикације посебно су обележавали визуелно-текстуални прилози експерименталног карактера, у којима су надреалисти прелазили границе између ликовних уметности и књижевности, што им је омогућавало да „исте идеје, замисли и технике спроводе у различитим дискурзивним регистрима",[6] али и да стварају хибридне жанровске форме кореспондентне с филмским медијем.[7]

Наведеном експерименталном контексту припада прозни текст Александра Вуча *Љускари на ӣрсима* (1930), с поднасловом „Филм", који укључује дванаест колажа Марка Ристића.[8] Њихов колективни пројекат предмет је овог рада, који је настао с примарном идејом да се детаљно размотри визуелна компонента тог остварења, исказана кроз Ристићеве колаже.

Једна од кључних инспирација надреалиста био је биоскоп, који је „нудио средство за производњу дискурса аналогно раду снова или несвесним процесима, [...] било да је реч о стварном филмском платну или о имагинарном екрану конструисаном текстом филмског сценарија".[9] Управо је један број текстова у време надреализма настајао „на раскршћу између књижевности и кинема-

[3] Потписници су били: Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Младен Димитријевић, Стеван Живадиновић *alias* Ване Бор, Радојица Живановић Ное, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Крстић, Душан Матић, Бранко Миловановић, Константин Коча Поповић, Петар Поповић и Марко Ристић.

[4] Миланка Тодић, *Немоӣуће: умеӣност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд 2002, 25.

[5] Опширније: Исто, 25–37.

[6] Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, 37.

[7] Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*, Publikum, Beograd 2013.

[8] Александар Вучо, „Љускари на прсима. Филм"; Марко Ристић, без назива, колажи, *Немоӣуће – L'impossible*, нав. дело, 68–72.

[9] Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text", in *Dada and Surrealist Film*, edited by Rudolf E. Kuenzli, MIT Press, Massachusetts 1996, 67.

тографије", као „жанровски хибрид" који није био писан с намером да добије филмско отелотворење.[10] Бранко Вучићевић такве експерименталне форме означава термином „папирни филм",[11] који усваја и Миланка Тодић разматрајући Ристићеве колаже за *Љускаре на ӣрсима*.[12] Вучићевић сматра да су *Љускари на ӣрсима* „фотографско-монтажна вежба" која је представљала „потенцијално плодоносан филмски пројекат".[13] Штавише, он високо вреднује Вучов сценарио, тврдећи да је међу текстовима у тадашњој српској књижевности то био „једини нацрт од којег је уистину могао настати филм".[14] Међутим, у случају *Љускара на ӣрсима* не ради се само о књижевној већ и о визуелној компоненти. Она је у овом раду сагледана из неколико истраживачких перспектива. *Љускари на ӣрсима* посматрани су у надреалистичком контексту, уз указивање на повезаност с делима других аутора тога времена, првенствено с колажима Макса Ернста (Max Ernst). Разматран је Ристићев метод апропријације и детаљно је анализирана конструкција његових колажа. Ристићеви прилози потом су протумачени и у односу на Вучов текст, с циљем да се укаже на сложену комуникацију визуелног и текстуалног наратива кореспондентну с филмским медијем.

2. *Љускари на ӣрсима* у надреалистичком контексту

Попут авангардних покрета који су му претходили, надреализам се супротстављао вредносним канонима културе и политике и целокупној социјалној реалности буржоаског друштва. Надреалисти су се инспирисали песништвом Пола Валерија (Paul Valéry), Артура Рембоа (Arthur Rimbaud), Жака Вашеа (Jacques Vaché), те посебно грофа Лотреамона (Isidore Ducasse *alias* Comte de Lautréamont), у чијем су стиху „осмех леп као случајни сусрет шиваће машине и кишобрана на операционом столу" (*Малдоророва ӣевања*, 1868) открили креативни принцип јукстапозиције двеју удаљених стварности, који је Андре Бретон (André Breton) промовисао као „примарно поетичко начело надреализма".[15] Под-

[10] Levi, нав. дело, 71.

[11] Branko Vučićević, *Paper Movies*, Arkzin – B92, Zagreb – Beograd 1998.

[12] Миланка М. Тодић, „Колажи Марка Ристића у надреалистичном папирном филму Александра Вуча *Љускари на ӣрсима*", *Годиш̲њак ӣрада Беоӣрада*, LXVI–LXVII, 2019–2020, 30–56.

[13] Branko Vučićević, prir., *Avangardni film 1895–1939*, Radionica SIC, Beograd 1984, 128.

[14] Исто.

[15] Matthew Gale, *Dada & Surrealism*, Phaidon Press Limited, London 1997, reprinted 1999, 223, https://archive.org/details/dadasurrealism0000gale.

стакнути психоаналитичким проучавањима Сигмунда Фројда (Sigmund Freud), надреалисти су се занимали за дубинске сфере људске психе, негујући неконвенционалне технике стварања, пре свега аутоматизам као метод испољавања несвесног. Упуштали су се и у бележење исказа у хипнотичком трансу и препричавање снова, сматрајући их важним механизмима за истраживање подсвести.[16] Песници и сликари ослањали су се на аутоматизам углавном парцијално, па ће Бретон већ у *Другом манифесту* (1929) „прихватити удео свесне контроле, односно, увидети да су несвесна мисао и свесна перцепција неодвојиво повезане када се ради о креацији надреалистичног визуелног".[17] Бретон ће касније посебно истаћи „да се визуелни аутоматизам може компромисно пронаћи у колажу, фротажу и Далијевој параноидној критици, а у најчистијем облику у декалкоманији и фумажима Волфганга Палена".[18]

Београдски надреалисти деловали су готово у исто време с француским надреалистима окупљеним око Бретона, с којима су развили интензивну сарадњу.[19] Иако су усвојили „Бретонову доктрину" и применили „скуп експерименталних алатки" преузетих од француских колега, они су дошли до особене варијанте надреализма, а њихову продукцију, како тврди Дејан Сретеновић, „данас можемо сврстати међу највише домете југословенске уметности прве половине прошлог века".[20] Њихова специфичност посебно се огледала у томе што су се визуелним експериментима посвећивали превасходно књижевници, песници, филозофи и правници. Они су својом „индивидуалном и колективном продукцијом понудили широк ансамбл експерименталних техника и жанрова као ниједна друга југословенска авангарда пре њих".[21]

Књижевник Марко Ристић, једна од централних личности, предводник и идеолог београдског надреалистичког покрета, и његов блиски сарадник Александар Вучо, били су међу оснивачима београдске групе надреалиста, а заједно с Душаном Матићем и уредници алманаха *Немогуће – L'impossible*.[22] Ристић је упознао

[16] Исто, 217–222.

[17] Sretenović, нав. дело, 52.

[18] Andre Breton, „Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, 12–13, 1939, 16, према: Sretenović, нав. дело, 52.

[19] Детаљније: Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*; Sretenović, нав. дело.

[20] Исто, 37.

[21] Исто.

[22] Ристић се школовао у Женеви током Првог светског рата, а дипломирао је на Филозофском факултету у Београду (1925), док је Вучо после повлачења преко Албаније са српском војском (1915) био упућен у Ницу, где је завршио гимназију, а потом и у Париз, где је уписао Правни факултет (1916). Ристић је био један од покретача и уредника часописа *Путеви* и *Сведочанства*, а касније и један од уредника часописа *Надреализам данас и овде*. У тим гласилима текстове

Бретона и француске надреалисте током свог боравка у Паризу (1926–1927), где је настао и његов циклус колажа *Покретни живот* (*La vie mobile*, 1926). Заједно са супругом купио је слику Макса Ернста *Сова* (*Птица у кавезу*) 1927. године, те је Ернст постао „културна фигура" на *Надреалистичком зиду*, који је Ристић поступно формирао током три деценије по повратку из Париза.[23] Ристић се већ 1922. године упознао с Ернстовим делима захваљујући модернисти Растку Петровићу, који му је из Париза донео неколико издања, укључујући збирку песама Пола Елијара (Paul Eluard) *Понављања* (*Répétitions*) с Ернстовим цртежима и колажима.[24] У децембру 1929. године добио је примерак тек објављеног Ернстовог колажног романа *Жена стотину глава* (*La femme 100 têtes*, 1929),[25] који се нашао у његовом видокругу при осмишљавању визуелне компоненте *Љускара на прсима*.

Бретон је тврдио да је надреализам у Ернстовим колажима „пронашао оно што је првобитно тражио", јер су они „увели потпуно оригиналну схему визуелне структуре, али су истовремено тачно одговарали намерама Лотреамона и Рембоа у поезији" које Бретон означава као „дезоријентација" (*dépaysement*).[26] На њима су поништене „неравнине и резови између различитих исечака", тако што их је аутор прво фотографисао, па након тога репродуковао.[27] Вредно је пажње да Бор и Ристић у публикацији *Анти-зид* наводе

је објављивао и Вучо. Ристић је с Матићем написао *Позицију надреализма* (1930), коју су потписали остали чланови београдске групе надреалиста, с Поповићем је објавио књигу *Нацрт за једну феноменологију ирационалног* (1931), а с Бором књигу *Анти-зид* (1932). За разлику од њега, Вучо се није бавио теоријским већ само стваралачким активностима. Оба уметника била су склона колективном ангажману и експериментисању. Поред њиховог заједничког пројекта *Љускари на прсима*, Ристић је реализовао серију фотограма с Ваном Бором (1928–1929), а Вучо заједно с Матићем асамблаж *Урнебесни кликер* (1930). Вучо је с Ноем и супругом Лулом Вучо организовао изложбу надреализма у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић" у Београду (1932). Легат Ристића и његове супруге Јелице (Шеве) Ристић, *Ликовна експериментација групе београдских надреалиста (1926–1939)*, поклоњен је 1993. године Музеју савремене уметности у Београду (Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 237–238).

[23] Исто, 39; Dejan Sretenović, „*Nadrealistički zid* Marka Ristića", *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 12, 2016, 22.

[24] Jelena Novaković, „Marko Ristić et Max Ernst: un dialogue surréaliste", *Филолошки преглед* XLVI (2), 2019, 71. Ристић је Ернста упознао 1927. године, у време када је писао свој „антироман" *Без мере* (Исто, 71–72). Детаљније о Ернстовим колажима из поменуте Елијарове збирке: Ingrid Jenkner, „The Collaboration of Max Ernst and Paul Eluard: A Surrealist Model, 1922", *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 7 (1–2), 1980, 37–48, https://doi.org/10.7202/1076874ar.

[25] Marko Ristić, „Iz dnevnika, 1929–1934", *Reč*, 59 (5), 2000, 292.

[26] Према: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge 1994, 42.

[27] Werner Spies and Sabine Rewald, *Max Ernst: A Retrospective*, The Metropolitan Museum of Art, 2005, 11, према: Миланка Тодић, „Мистерија људске

управо такав Ернстов метод конструисања колажа као узоран у контексту „надреалистичке експериментације", усвајајући и Бретонов израз *dépaysement*:

> Макс Ернст тек ствара од колажа један надреалистички активитет који се одликује по томе што несвесни и потиснути емотивни односи са материјалним светом нису изражени директним цртањем појединих елемената издвојених из њихове првобитне средине (dépaysement), тако да они тек у тој сликарској метафори откривају оно што је у њима било садржано али сакривено рационализмом првобитне слике.[28]

Ернст је у великој мери допринео „појави колажа и уопште комбинованих техника" међу српским надреалистима,[29] а његов утицај у оквиру алманаха *Немоīуће – L'impossible* карактеристичан је управо за сложене колажне конструкције самог Бора и Ристића, укључујући Борове колаже *Почеūак свакоī фанаūизма* (1930), *Пејзаж* (1930) и *Мисūерија људске īлаве* (1930), као и Ристићеве визуелне прилоге за *Љускаре на ūрсима*. Повезује их принцип апропријације визуелних елемената из старих публикација, али и сам ернстовски поступак колажирања, који ствара илузију јединствене слике без видљивих прелаза између монтираних сегмената.[30] Карактеристично је да рани Ристићеви колажи из циклуса *Покреūни живоū* (1926) указују на сасвим другачији приступ, како по питању разноврсних извора за којима је аутор посезао, тако и изражених узајамних контраста појединачних лепљених сегмената и приметне белине папира између њих.[31] Стога његови визуелни прилози за *Љускаре на ūрсима* указују на промену у правцу приснијег стваралачког дијалога с Ернстовим колажима.

3. Извори и компоновање визуелних колажа за *Љускаре на ūрсима*

Истраживањем визуелних сегмената Вучовог и Ристићевог дела *Љускари на ūрсима* Миланка Тодић утврдила је изворе којима се Ристић служио при реализацији циклуса својих дванаест

главе, иконографија колажа Ванета Живадиновића Бора", *Књижевна исūорија*, 51 (168), 2019, 310.

[28] Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd 1932, 38.

[29] Тодић, *Немоīуће: умеūносūь надреализма*, 42–43.

[30] Исто; Тодић, „Мистерија људске главе", нав. дело, 303–324.

[31] Детаљније: Тодић, *Немоīуће: умеūносūь надреализма*, 41.

колажа.[32] Реч је о гравирама Луја Појеа (Louis Poyet), илустратора и сарадника француске научно-популарне ревије *La Nature*, као и других сличних издања с краја 19. века, у којима су илустрације биле у функцији визуелно упечатљивог, лако разумљивог представљања научних достигнућа широкој публици.[33] Појеове гравире Ристић је преузео из књиге *Забавна наука* (*La Science amusante*, 1891), коју је у оквиру тротомног издања објавио Артур Гуд (Arthur Good) *alias* Том Тит (Tom Tit), с намером да научне експерименте из области физике презентује на забаван начин.[34] Управо је овакав тип публикација, а посебно ревија *La Nature*, био у фокусу Макса Ернста, заинтересованог за истраживања којима су научници 19. века настојали да „учине видљивим оно што лежи изван граница људске перцепције".[35] Истовремено, коришћење „обрасца застарелих и позитивистички инспирисаних издања", попут часописа *La Nature*, представљало је субверзивну праксу коју су надреалисти примењивали као отклон од стереотипа „модерних, уметничких публикација" свог времена.[36]

Текст Вучовог сценарија обухвата увод под насловом „Предигра која се не игра", као и четири текстуалне секвенце обележене римским бројевима (I–IV). Уводни и финални сегменти краћи су у односу на прве три секвенце, што сценарију даје симетричну макроструктуру. Ристићевих дванаест колажа интерполирани су у текст у неравномерном ритму: у уводу се налази један колаж, прва секвенца обухвата четири, друга два, трећа три, а четврта два колажа. Ристић колажима није дао наслове, нити их је нумерисао или обележио на неки други начин.

Миланка Тодић установила је да је Ристић у конструисању колажних структура за папирни филм присвојио укупно једанаест Појеових илустрација објављених у књизи *Забавна наука* (1892).[37] Додатним истраживањем утврдили смо да је из истог извора искористио још једну Појеову гравиру, под насловом *Соба за беī* (*La Pièce échappée*).[38]

---

[32] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41–42.

[33] Исто.

[34] О наведеним издањима, као и о раду самог Појеа, детаљније: Исто, 39–40. Видети и издање *Забавне науке*: Tom Tit, *La science amusante: 100 expériences*, Librairie Larousse, Paris 1891, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f1.item.texteImage.zoom.

[35] Charlotte Stokes, „The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from *La Nature*", *The Art Bulletin*, 62 (3), 1980, 455.

[36] Vincent Santamaria de Mingo and Simon Weir, „What Dalí Owes *La nature*", *Dada/Surrealism*, 24, 2023, 2, https://doi.org/10.17077/0084-9537.31901.

[37] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41–42.

[38] Свих дванаест гравира, о којима ће бити речи у контексту компоновања Ристићевих колажа, преузето је из поменутог издања (Tom Tit, нав. дело) и репродуковано у прилогу овог рада.

Ристић је прва три визуелна прилога реализовао као дословно преузете Појеове гравире *Јаје које плеше* (*L'Œuf valseur*), *Пролаз кроз шпру* (*Passer à travers une carte à jouer*) и *Испумпани новчић* (*La Pièce pompée*) – видети Слике 1–3. Потом је конструисао најкомплекснији колаж папирног филма (Сл. 4), који је за потребе ове анализе деколажиран у четири фазе (Сл. 5), како би се јасно реконструисале појединачне Ристићеве интервенције на цитираним изворима.

У првој фази укомпоноване су људске фигуре са све три претходне гравире, а *Јаје које плеше* монтирано је уместо *Испумпаног новчића*. У наредном кораку Ристић је затамнио портрет дечака тако што га је пребојио мастилом. У трећој фази композицију је допунио колажирањем мушке шаке, која у овом папирном филму представља једини фрагмент с Појеове гравире *Подигните чашу држећи је отвореном шаком* (*Enlever un verre avec la main ouverte*) (Сл. 6). Шака је постављена тако да подупире *Јаје које плеше*. Четврта фаза одликује се додавањем мотива женске руке, цитиране с гравире *Потопите своју руку у воду да је не поквасите* (*Plonger sa main dans l'eau sans la mouiller*) (Сл. 7). Женска рука прави покрет ка мушкој фигури у средини. Најзад, преузет је и портрет дечака с гравире *Соба за бег* (*La Pièce échappée*) (Сл. 8). Ристић је транспоновањем појединих фрагмената Појеових гравира у нови, структурално сложен визуелни контекст остварио намерне деформације које се уочавају у позиционирању мушке шаке и женске руке, док је глава дечака непропорционално велика у односу на тело човека на које је монтирана, те оштро заротирана и постављена у анатомски неприродан положај. Укратко, Ристић је субвертирао реалистично представљање анатомије и пропорција људског тела, као и класична правила компоновања присутна у Појеовим илустрацијама.

Последњи Ристићев колаж у оквиру прве секвенце настао је на основу гравире *Подизање стаклене лампе* (*Ascension d'un verre de lampe*) (Сл. 9–10). Она је дословно преузета,[39] али у новом окружењу има функцију позадине на коју је монтиран женски акт. Та женска фигура не налази се на Појеовим гравирама објављеним у књизи *Забавна наука*, које су биле једини извор свих осталих Ристићевих колажа за папирни филм, те је порекло овог акта за сада непознато.

Први колаж друге секвенце *Љускара на прсима* јесте дословно преузета Појеова гравира *Паметна риба* (*La Poisson savant*) (Сл. 11). Он постаје основа наредног колажа (Сл. 12), у којем је глава мушкарца с *Испумпаног новчића* (Сл. 3) монтирана на тело рибе. Конструишући ово хибридно тело, Ристић не само што отво-

[39] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41.

рено демонстрира процес свог колажирања већ уводи флешбек којим даје визуелну реминисценцију на елемент из прве секвенце папирног филма.

Појеова гравира *Камфорна шкорпија* (*Le Scorpion de camphre*), која има форму диптиха, директно је преузета као први колаж треће секвенце (Сл. 13). Потом следи колаж настао на основу гравире *Кашика-рефлектор* (*La Cuiller-Réflecteur*) (Сл. 14–15). Ристић додаје „зрак светлости који излази из уста жене",[40] па ову слику удваја дајући и њој форму диптиха. С претходним колажом успоставља и мотивску везу, тако што преко уста жене на десној страни диптиха лепи камфорну шкорпију. Последњи колаж овог сегмента филма (Сл. 16) остварује се кроз дословни цитат Појеове гравире *Породична лутрија* (*La Loterie de famille*).

Два Ристићева колажа заокружују финалну секвенцу папирног филма. Појеова гравира *Глава на зиду* (*La Tête au mur*) „објављена је два пута на крају текста",[41] с тим што је на поновљени колаж додат мотив беле рибице, који је постављен на човекова леђа (Сл. 17–18).

Може се закључити да Ристић при компоновању дванаест колажа користи разноврсне поступке, од дислокације и дословног преузимања старинских Појеових гравира које премешта у нови, надреалистички контекст, преко удвајања и дискретних интервенција, до смелих потеза компилације, међусобног комбиновања и монтаже фрагмената из неколико Појеових дела. Различитим интервенцијама конструише необичне и шокантне призоре, као и нецеловита, деформисана или хибридна биоморфна тела, противећи се картезијанској логици и кохерентности традиционално схваћеног визуелног илустровања. Ристићеви колажно-монтажни поступци упућују на рад кинематографског апарата, а дванаест колажа могли би се схватити и као засебан визуелни наратив за црно-бели анимирани филм. Међутим, као што ће потврдити наставак анализе, блискост филму знатно се појачава уколико се узме у обзир и Вучова текстуална компонента, као и сложени однос Вучовог и Ристићевог стваралачког приступа у овом делу.

4. *Љускари на прсима*: однос визуелног и текстуалног наратива

Већ сам наслов папирног филма *Љускари на прсима* упућује на надреалистичку симболику: различити љускари и рибе део су морског света као непознатог, тајанственог, подсвесног, те тако

[40] Исто, 45.
[41] Исто, 41.

чине привилеговане надреалистичке мотиве.[42] Њихова отуђеност од реалности, „заједно с гениталним асоцијацијама", упућује и на дубоке везе са сексуалношћу.[43] Истовремено, мотив прса конкретизован је у самом тексту сценарија мотивом женских груди, указујући на психоаналитички, „изворни, 'изгубљени' објекат".[44]

Тврдња да су Вучо и Ристић у стварању *Љускара на ūрсима* били „инспирисани филмским покушајима француских надреалиста", првенствено сценаријем Луиса Буњуела (Luis Buñuel) и Салвадора Далија за филм *Андалузијски ūас* (*Un Chien andalou*, 1929),[45] има вишеструко утемељење. Ристић је био у прилици да текст Буњуеловог и Далијевог сценарија прочита непосредно по објављивању у децембарском броју часописа *La Révolution surréaliste* (1929).[46] Убрзо потом он је и „видео снимке филма" и с усхићењем написао да кроз ово дело „провирује голо лице хумора у свој својој узбудљивој и несентименталној трагичности."[47] Богати регистри подсвесног, као и шокантност изненадних, неповезаних призора у распону од еротике до чудесног и језовитог, који се смењују у нелинеарним наративима Вуча и Ристића, наводе на помисао да су ови аутори били подстакнути Буњуеловим и Далијевим максимама у писању сценарија за филм *Андалузијски ūас*: „Не прихватити ниједну идеју, ниједну слику која би могла дати места рационалном [...] Отворити сва врата ирационалном. Прихватити само оне слике које нас запрепашћују, не тражећи да сазнамо зашто."[48]

Поред наведеног, колажни принцип изградње текстуалних и визуелних сегмената *Љускара на ūрсима* нарочито указује на блискост с филмским медијем. Штавише, однос Ристићевог и Вучовог наратива гради сложену квазикинематографску структуру која „функционише као систем односа директно инспирисаних радом филмског апарата, али који се успостављају коришћењем материјалних и технолошких својстава изворно нефилмских медија".[49] Стога су поједини заједнички мотиви Вучовог текста и Ристићевог колажа у функцији симулације филма као протока колажираних слика, које одају утисак квазикинематографских поступака попут

[42] Mattias Forshage, *The Surrealist Bestiary*, Stockholm 2016, 33–34, https://www.academia.edu/26443584/The_Surrealist_Bestiary.

[43] Исто, 24.

[44] Levi, нав. дело, 44.

[45] Исто, 88.

[46] Овај број часописа, који је обухватао и Бретонов *Други манифест*, стигао је на Ристићеву београдску адресу само два дана после његовог објављивања 15. децембра 1929 (Ristić, „Iz dnevnika, 1929–1934", нав. дело, 291).

[47] Марко Ристић, „Хумор и поезија", *Политика*, 6. јануар 1930, 22.

[48] Luis Bunjuel, *Moj poslednji uzdah*, Institut za film, Beograd 1983, 85, према: Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 44.

[49] Levi, нав. дело, 47.

одтамњења, затамњења, убрзања, антиципације и флешбека.[50] Наредни примери илустроваће ове везе.

Текст „Предигре која се не игра" асоцира на постепено одтамњење сцене, од описа тамне боје основе на којој се уочавају „отисци и сумњиви, проблематични трагови" до појаве првих конкретних мотива: бледе руке, свеће и стреле.[51]

У делу текста прве секвенце приметно је убрзано кретање и претапање кадрова: слике се „врло брзо мењају",[52] а текстуални опис брзе смене пејзажа с животињама пресечен је колажом експеримента са струјом (Сл. 2), који је у јукстапозицији с текстуалним делом. Филм добија уједначен темпо тек након завршетка кадрова с пејзажима. Сличан пример убрзања налази се и у другој секвенци.[53]

У тексту прве секвенце уочљива је и антиципација кровова с димњацима,[54] који се касније појављују на колажу (Сл. 10).[55] У наставку текста Вучо описује лабораторијски експеримент неуспелог оживљавања птице. Она је дислоцирана у водени свет, вапајем човека с брадом који изјављује: „О зашто ниси запливала птицо!"[56] Дислоцирање птице у водени свет антиципација је мотива рибе у тексту и колажима друге секвенце.

Директна мотивска преклапања два наратива остварена су на крају прве секвенце, када Рахмила у тексту „додирује хаљину, која нестаје под њеним рукама",[57] а тај опис одмах наставља Ристићев колаж с монтираним женским актом (Сл. 10).

У тексту на почетку друге секвенце младић израња и баца назад у воду бисере, све док не пронађе оно што је тражио; из воде излази „пресрећан, са белом рибицом у руци".[58] Овај наратив тече наизменично с две Ристићеве колажне структуре (Сл. 11–12), које субвертирају његову кохерентност: риба на колажима испрва је обезглављена, а потом постаје зооморфно биће с намонтираном главом младића. Уместо акваријума с птицом који је претходно описан у тексту, на колажима се појављује тегла с рибицом, а јаје које добија око постаје волшебни воајер надреалних призора.

---

[50] Детаљније о наведеним терминима везаним за филм: „Retrospekcija", *Filmska enciklopedija (1986–90), mrežno izdanje*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb 2024, https://filmska.lzmk.hr/clanak/retrospekcija.

[51] Вучо, *Љускари на ӣрсима*, нав. дело, 68.

[52] Исто.

[53] Исто, 70.

[54] Исто, 68.

[55] Аутори често користе антиципацију или најаву будућег тока, а прибегавају и супротном поступку, флешбеку, односно подсећању на претходне елементе текстуалног, визуелног или оба наратива.

[56] Исто, 69.

[57] Исто.

[58] Исто.

Колажну игру затим преузима Вучо и наставља је током друге секвенце. Испрва формира језиву кошмарну сцену, која алудира на наслов филма: младић „откида и ломи прсте", „избезумљено чупа" мишиће са својих груди, док се рупе на његовом телу испуњавају „постепено малим морским раковима који се леђо и језиво покрећу".[59] Кошмар се стишава у завршним кадровима секвенце, а уместо фрагментације следи процес састављања, „лепљења" нове слике, када младић поново проналази своје прсте на шинама воза и намешта их назад на своју шаку, мирно, као да је уклопио део колажа.[60] Мотив шаке и прстију кореспондира и с Ристићевим колажима, на којима се шаке наизменично појављују или бивају преклопљене другим мотивима.

Асоцијативни односи успостављају се у више наврата. На пример, они постоје између мотива јајета на колажима (Сл. 1, 4, 11, 12) и мотива птице који у тексту кулминира почетком треће секвенце.[61] Црне птице лете, умножавају се, расту, а њихова огромна крила прекривају небо,[62] одајући утисак затамњења сцене.[63] У завршној секвенци од птица остају само црна крила монтирана на кичму човека с брадом.

У трећој секвенци карактеристичан је Ристићев колажни наратив са шкорпијама (Сл. 13 и 15), који је у јукстапозицији с деловима текста уз који је постављен,[64] али је истовремено и антиципација две шкорпије у тексту на крају секвенце. Мотив руке у трећој секвенци постаје независан, „оживљен" мотив, који Вучо наставља да употребљава у тексту. Након што пада на кревет на којем су Рахмила и још једна девојка у интимном чину, рука се неприметно претвара у младића. Он постаје део необичног љубавног троугла, који се завршава метаморфозом Рахмиле у мртву белу рибицу, скривену у набору његовог капута. Овај кадар антиципација је последњег колажа у папирном филму (Сл. 18), где човек с главом притиснутом на зид носи белу рибицу, која делује као терет на његовим леђима.

5. Закључна разматрања

У овом раду указано је на аналогије између Ристићевих и Ернстових колажа у контексту самог композиционог метода. Поменут

[59] Исто, 69–70.
[60] Исто, 70.
[61] Исто, 70–71.
[62] Исто.
[63] Раст птица, а касније и шкорпија у филму, могао би да наведе на фасцинираност двојице надреалиста филмским апаратом, који омогућава зумирање објеката, њихово пажљиво проматрање и проналажење посебних детаља неуобичајених у свакодневици посматрача.
[64] Исто, 71.

је кључни значај Појеових гравира, које су оба уметника преузимала и имплементирала у визуелне композиције својих дела. Наведен је Боров и Ристићев став о дезоријентацији у Ернстовим остварењима. Карактеристично је да Ристић отворено упућује на чин апропријације на својим колажима за *Љускаре на ӣрсима*, јер не уклања Појеов потпис с преузетих гравира. За разлику од њега, Ернст углавном скрива потпис аутора гравира на својим колажима у роману *La femme 100 têtes*, будући да га намерно брише.[65] Упркос томе, оба уметника руководе се принципима дезоријентације посматрача и поништавања рационализма оригиналних гравира.

Истовремено, иновативност и експериментални карактер њихових дела усмеравају се у међусобно различитим правцима. Ернстова публикација са чак 147 колажа праћених кратким поетским коментарима упућује на субверзију традиционалног жанра романа. Илустрације у њој изразито доминирају, тако да роман постаје превасходно визуелна, а не текстуална форма.[66] Ристић колаже поставља у сасвим другачији контекст Вучовог имагинарног филмског сценарија. Аутори сарађују у виду „интерсубјективне верзије надреалистичке праксе аутоматизма: двојица саговорника допуњују један другог тако што преносе поруке неоптерећене фиксираношћу смисла и комуникацијских кодова".[67] Захваљујући томе њихови наративи теку релативно аутономно, те би могли егзистирати и самостално. Међутим, њихов пун потенцијал долази до изражаја у заједничком наступу. Они деле не само шокантност, алогичност и нелинеарност већ и симболички важне мотиве који су стваралачки третирани кроз проток колажираних текстуалних и визуелних слика налик филмској структури. Обиман текст Вучовог сценарија дочарава простор, осветљење, промене кретања и атмосфере, омогућавајући читаоцу да замисли слике, које у идејном, структурном и иконографском смислу интерферирају с Ристићевим колажима. Ристић и Вучо посматрачу/читаоцу преносе идеју филма у којем се одвија сложен проток колажних наратива третираних попут филмских кадрова. Аутори, заправо, постижу медијску провокацију, симулирајући филм кроз статичну, штампану форму текстуалне и визуелне компоненте *Љускара на ӣрсима*.

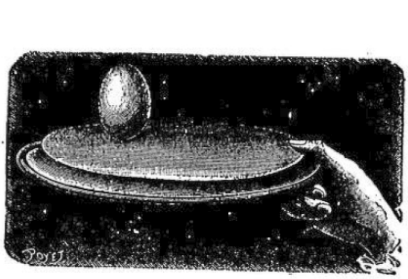
---

[65] Видети, на пример, колаж *Можда је било безӣрешно зачеће* (*L'Immaculée conception manquée*): Max Ernst, *The Hundred Headless Woman – La femme 100 têtes*, George Braziller, New York 1981, 17, https://monoskop.org/File:Ernst_Max_The_Hundred_Headless_Woman_1981.pdf. Чин апропријације илустрација из часописа *La Nature* помиње, међутим, Бретон у предговору романа (Исто, 9).

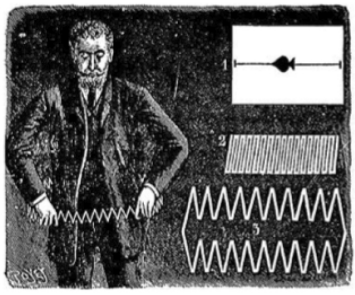
[66] Gale, нав. дело, 284.

[67] Levi, нав. дело, 88.

ПРИЛОГ



L'Œuf valseur.

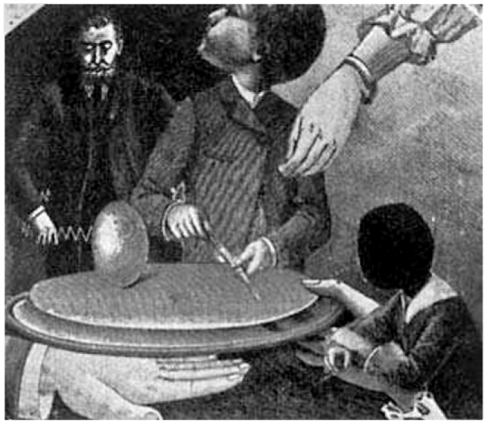


Passer à travers une carte à jouer.

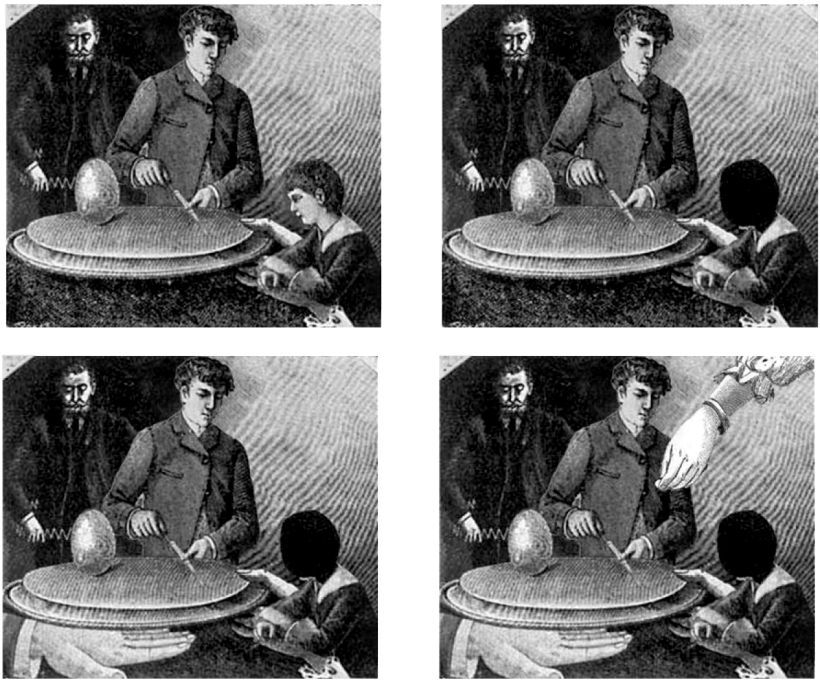


La Pièce pompée.

Слике 1–3. Гравире Луја Појеа: 1. Јаје које плеше (горе лево); 2. Пролаз кроз игру (горе десно); 3. Испумпани новчић (доле) (Tom Tit, La science amusante: 100 expériences, нав. дело, 153, 233, 160)



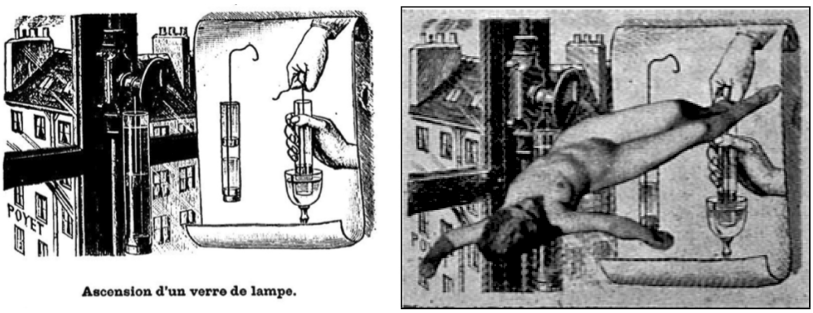
Слика 4. Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



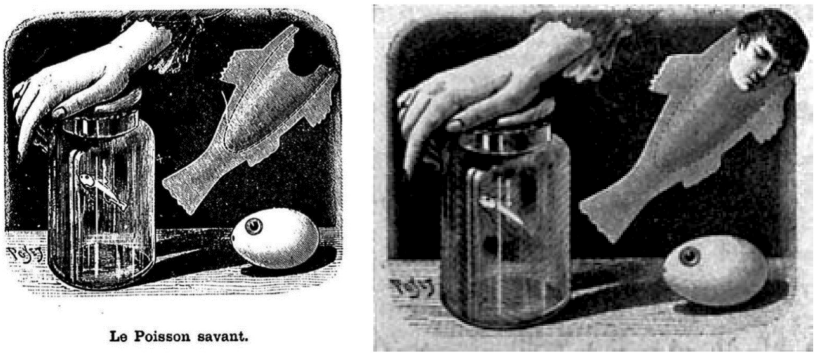
Слика 5. Потенцијалне фазе у изради претходног колажа Марка Ристића



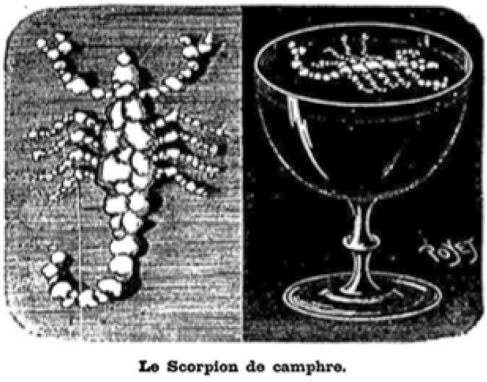
Слике 6–8. Гравире Луја Појеа: 6. Подигните чашу држећи је отвореном шаком (лево); 7. Потопите своју руку у воду да је не поквасите (у средини); 8. Соба за бег (десно) (Tom Tit, нав. дело, 123, 19, 145)



Слика 9 (лево). Луј Поје, Подизање стаклене лампе, гравира (Исто, 129)
Слика 10 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



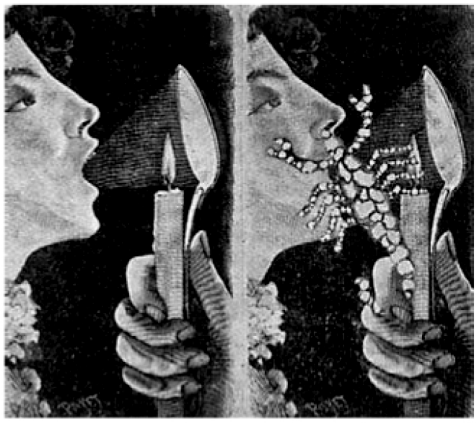
Слика 11 (лево). Луј Поје, Паметна риба, гравира (Tom Tit, нав. дело, 79)
Слика 12 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



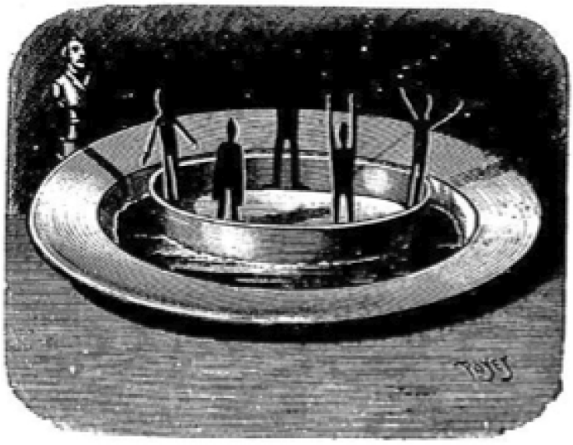
Слика 13. Луј Поје, Камфорна шкорпија, гравира
(Tom Tit, нав. дело, 83)



La Cuiller-Réflecteur.



Слика 14 (лево). Луј Поје, Кашика-рефлектор, гравира (Исто, 16)
Слика 15 (десно). Колажни диптих Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 71)



La Loterie de famille.

Слика 16. Луј Поје, Породична лутрија, гравира (Tom Tit, нав. дело, 177)





Слика 17 (лево). Луј Поје, Глава на зиду, гравира (Исто, 61)
Слика 18 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 72)

TEODORA ZANOŠKAR

CRUSTACEANS ON THE CHEST BY ALEKSANDAR VUČO AND MARKO RISTIĆ: A CONTEXTUAL-ANALYTICAL APPROACH TO THE VISUAL COLLAGES

SUMMARY: This article examines the paper film *Ljuskari na prsima* (*Crustaceans on the Chest*, 1930) by Aleksandar Vučo and Marko Ristić, focusing on the twelve collages by Ristić that constitute the work's visual component through several research lenses. *Crustaceans on the Chest* is situated within its Surrealist context, drawing connections to contemporary works of the period, most notably the collages of Max Ernst. The study explores Ristić's method of appropriation and dissects the structural composition of his work. Furthermore, his visual contributions are interpreted in relation to Vučo's text, highlighting the intricate interplay between the visual and textual narratives and their correspondence with the cinematic medium.

KEYWORDS: Marko Ristić, Aleksandar Vučo, *Ljuskari na prsima* (*Crustaceans on the Chest*), collage, paper film, Max Ernst, Louis Poyet

Мср Теодора Б. Заношкар
Истраживач приправник
Универзитет уметности у Београду
Факултет примењених уметности
teodora.zanoskar@fpu.bg.ac.rs
ORCID: 0009-0008-3712-6797